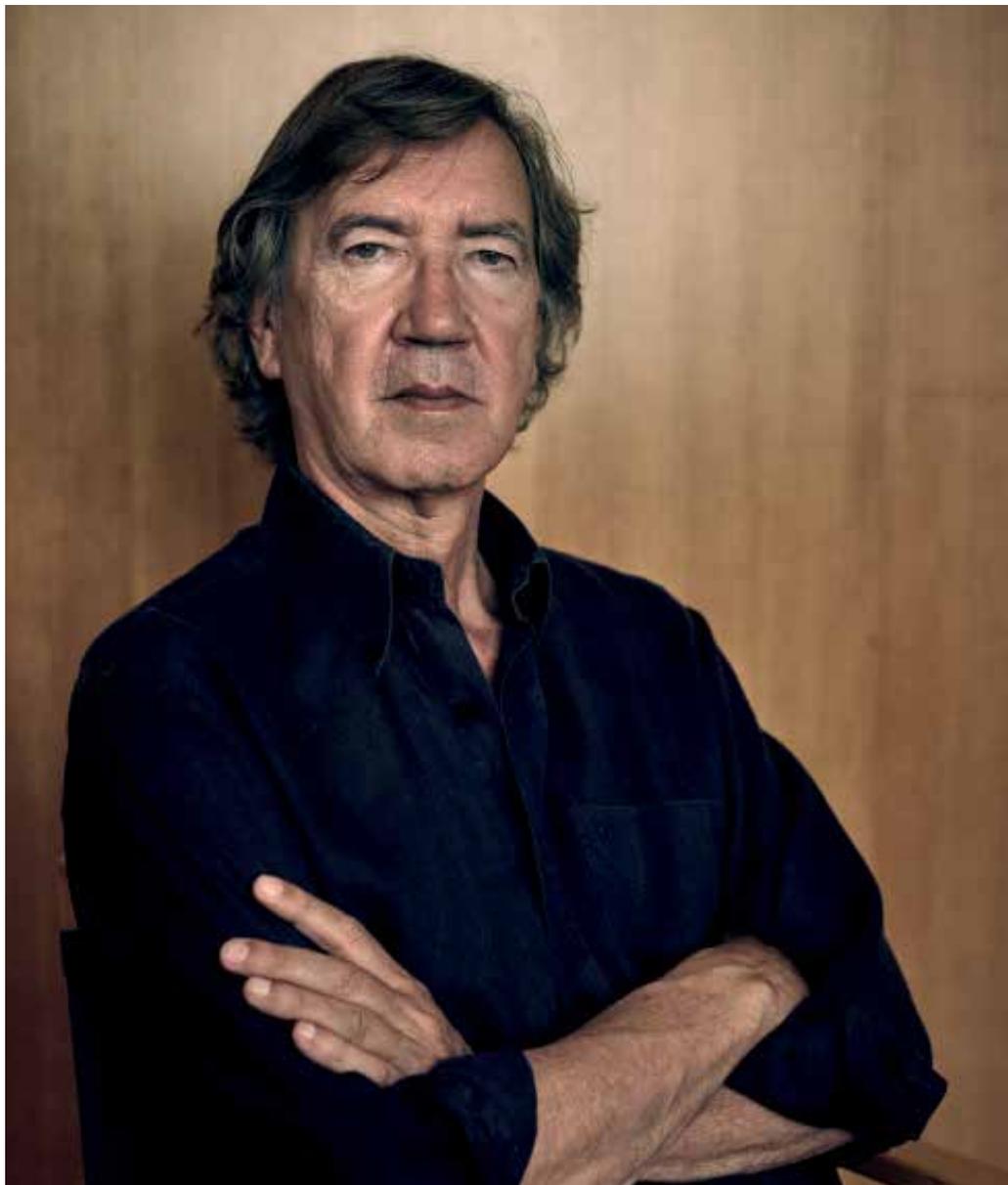


# CUADERNOS

## HISPANOAMERICANOS



### **PUNTO DE VISTA**

Textos de Juan Maura, Anna Caballé,  
Juan Arnau, David Lorente,  
Milena Rodríguez y Álvaro Salvador

### **ENTREVISTA**

Rafael Argullol

### **MESA REVUELTA**

Textos de  
Javier Arnaldo y  
Juan Fernando Valenzuela

## CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Redacción  
**Cristian Crusat**  
**Carmen Itamad Cremades Romero**

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

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

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 digital  
502-15-003-5  
Nipo impreso  
502-15-004-0

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación  
**José Manuel García-Margallo**  
Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica  
**Jesús Manuel Gracia Aldaz**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Jorge Manuel Peralta Momparler**

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

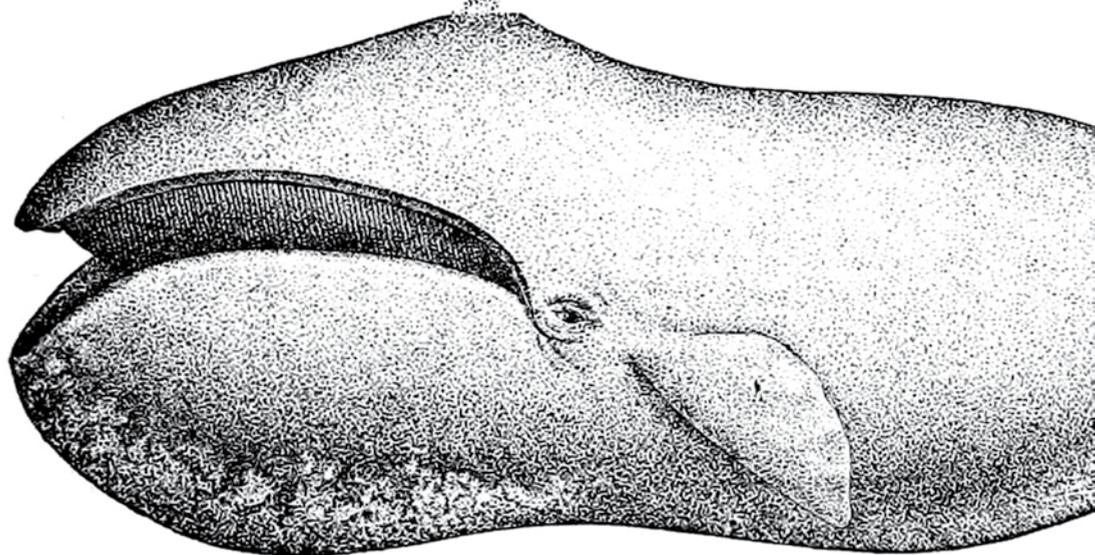
Catálogo General de Publicaciones Oficiales:  
<http://publicaciones.administracion.es>

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](http://www.cervantesvirtual.com)

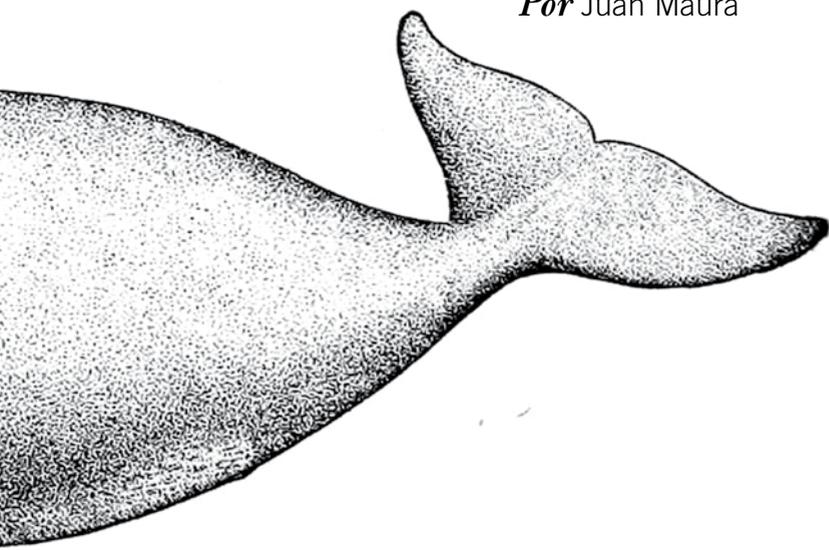
# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

-  **PUNTO DE VISTA**
- 2 *Juan Maura* – Mujeres españolas y portuguesas en la pesca de la ballena (Terranova, siglo XVI)
- 14 *Anna Caballé* – Camilo José Cela y Francisco Umbral: historia de una amistad (1961-2002)
- 28 *Juan Arnau* – La tentación geométrica: el matemático, la princesa y los espíritus
- 38 *David Lorente Fernández* – Travesías oníricas por paisajes diurnos
- 48 *Milena Rodríguez Gutiérrez* – Contrapunteo del ojo y del oído: Nicanor Parra y Nicolás Guillén
- 66 *Álvaro Salvador* – Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum
-  **ENTREVISTA**
- 78 *Beatriz García Ríos* – Rafael Argullol: «Lo poético no es un género, es una actitud espiritual expresada literariamente»
-  **MESA REVUELTA**
- 92 *Javier Arnaldo* – La Gran Guerra. El arte de la profecía entre los primeros artistas de la abstracción
- 106 *Juan Fernando Valenzuela* – El mundo de los salones
-  **BIBLIOTECA**
- 118 *Manuel Arias Maldonado* – Mirar de nuevo el Holocausto
- 122 *Juan Ángel Juristo* – De la anhelante necesidad de una épica
- 126 *Julio Serrano* – Editores de ayer
- 129 *Mario Martín Gijón* – Esperando a los bárbaros
- 133 *Cristian Crusat* – El espejo y la máscara
- 137 *Carmen de Eusebio* – Juan Manuel Silvela, la intimidad y la calle
- 141 *Eduardo Moga* – La ciudad desolada
- 145 *Isabel de Armas* – Una reconstrucción del horror



## Mujeres españolas y portuguesas en la pesca de la ballena (Terranova, siglo XVI)

Por Juan Maura



Si todavía no es mucho lo que se sabe sobre la presencia de españoles y portugueses en tierras canadienses en la época de Cristóbal Colón, menos aún se conoce acerca de las mujeres que se embarcaron en esos viajes o que participaron directa o indirectamente en la pesca de la ballena y el bacalao por tierras del septentrión norteamericano.<sup>1</sup> Afortunadamente, el interés que está suscitando el estudio de la presencia hispana en esas aguas nórdicas es cada día mayor, y esto tiene como resultado que profundicemos en la investigación de archivo para que de forma directa podamos identificar a algunas mujeres que estuvieron involucradas en tan ardua y arriesgada empresa.

Aunque en teoría durante los siglos xv y xvi las mujeres sólo monopolizaban dos tipos de trabajos, el de amas de cría y el de parteras, en la práctica fueron pocas las labores que no desempeñaron. Al menos desde el año 1503, existen documentos donde queda demostrado que la mujer ejerció en ocasiones el poder de demandante en negocios relacionados con América.<sup>2</sup> Entre los estudios que se han realizado sobre la economía en el Nuevo Mundo durante el siglo xvi, muy pocos se han centrado en la aportación directa que la mujer tuvo en los primeros años.<sup>3</sup> Ya fuese como propietarias de compañías, embarcaciones, esclavos, tierras o como prestamistas, su presencia es constante desde el primer momento de la llegada española a América. Aunque la teoría era otra, muchos de los señoríos estaban administrados por mujeres en la sociedad castellana. Castilla, tierra fronteriza por tantos siglos, tuvo que apoyarse irremediamente

en las mujeres aunque sólo fuese por simple supervivencia, ya se tratase de la lucha contra los musulmanes o de la conquista de América. Eran las viudas las que pasaban a gobernar el taller de sus maridos, tolerándose la transgresión de algunas leyes cuando el desarrollo económico lo exigía. Lo mismo ocurrió con lo que se puede considerar como la primera industria europea en Norteamérica: la pesca, procesamiento y transporte de la ballena y el bacalao. No obstante, es necesario hacer una distinción. Mientras que la colonización de América tuvo como centro Sevilla, que además era el lugar de procedencia de la mayor parte de las mujeres implicadas, en el caso que nos ocupa los protagonistas fueron los puertos guipuzcoanos, vizcaínos, y en menor medida gallegos, asturianos y cántabros.<sup>4</sup> Sin duda, como se ha demostrado en otros episodios de la conquista de América, las mujeres en nada desmerecieron en valor a los hombres y así lo refleja Lope de Isasti a principios del siglo xvii:

*«Asimismo ha tenido y tiene este lugar mugeres varoniles, que sin temer las tormentas de la mar, han acudido con chalupas á atoar,<sup>5</sup> y meter en el puerto galeones de las armadas reales y otras naos que vienen de Terranova y de otras partes, remando con gran esfuerzo como si fuesen varones, en falta de marineros que andan por la mar en sus viages, que las han librado de manifestos peligros y reconocido sus dueños, alabándolas por ello, que es cosa rara aun en la misma Guipuzcoa»* (Isasti, Lib. 4, cap. 6, 502).

Lope de Isasti, unas líneas más adelante y con gran orgullo, nos confirma que

tanto los hombres como las mujeres de Guipúzcoa son buenos para el arte de la navegación (Lib. 1, cap. 12, 148).

La documentación de archivo deja constancia tanto de los ordinarios como de los extraordinarios hechos y actividades llevados a cabo por las mujeres conectadas con la pesca de la ballena en Terranova. Al igual que ocurrió en otras partes de la América española, hubo mujeres pertenecientes a las clases más favorecidas, como es el caso de la propia emperatriz Isabel de Portugal o de la nuera del descubridor de América, la virreina María de Toledo, que directa o indirectamente participaron en esta empresa. Pero hubo mujeres de todas las clases sociales, tanto las más humildes como las de cualquier otra condición, que en menor o mayor escala contribuyeron en la formación de lo que pasó a ser la fibra social y económica de la sociedad hispanoamericana. Exactamente lo mismo ocurrió en las tierras septentrionales de Terranova y Labrador, donde se encontraban los bancos de pesca más importantes del mundo.

Dichos testimonios llaman la atención por mostrar la responsabilidad e independencia que estas mujeres gozaron en tan temprana época. Si bien es cierto que estas mujeres jugaron un papel tan crucial en los inicios de la evolución cultural y social de la naciente sociedad hispanoamericana y que apenas ahora están empezando a recibir atención de los estudiosos modernos, ocurre exactamente lo mismo con las biografías de los pescadores que participaron en dicha empresa en tierras del Labrador, Terranova y el río San Lorenzo, en lo que hoy es Canadá. La mayor parte de esta infor-

mación sigue olvidada en los archivos españoles, portugueses y franceses, siendo primordial la transcripción y publicación de estos manuscritos para sacar a la luz la realidad de la vida social y económica de muchos hombres y mujeres que han sido ignorados y marginados por la «historia oficial» hasta el presente. Aunque es cierto que era el hombre el que ocupaba el lugar preeminente en la temprana industria pesquera española, tanto en la Edad Media como posteriormente, también lo es que la función social de la mujer no se limitó exclusivamente a papeles secundarios. Ocupó, en muchos casos, las líneas de vanguardia a la hora de tomar decisiones, incluso cuando éstas tuviesen que ver con la vida económica y, en algunos casos, social de este gremio.

Las labores de estas mujeres eran variadas, ya que no se limitaban a la propia pesca de los cetáceos, sino que también se dedicaban a otras tareas como la confección de velas para las naves, bizcochos, pan (*tecedeiras*, *biscoiteiras*, *padeiras* en Portugal) y otros menesteres conectados con dicho oficio. Algunas fueron señoras propietarias de estas embarcaciones, junto con algún *parceiro* o socio masculino. En su mayoría las dueñas de naves eran viudas, salvo alguna excepción. Aunque en los primeros años estas naves no fueron artilladas, dado que su mercancía no representaba una atracción tan poderosa para los filibusteros, corsarios, piratas –o si se prefiere «capitanes», como eran llamados por los que directamente trabajaban para la corona británica o francesa–, sí lo fueron posteriormente, al igual que las naos que volvían de la Nueva España y del Perú

cargadas de oro y plata. La mercancía que transportaban, aunque diferente, no era por ello menos valiosa: grasas, carnes, ámbar, huesos..., en otras palabras, todos los productos derivados de la ballena o el bacalao. De la ballena se aprovechaba absolutamente todo, y los balleneros vascos eran los maestros en este arte y los únicos que sabían hacer todo el procesado en sus barcos.<sup>6</sup> El trabajo de la pesca de la ballena es en sí sumamente peligroso, más aún en esas frías aguas que en ciertas épocas del año se llenan de nieblas, con el peligro que ello supone para las chalupas que se alejan del barco nodriza. El consumo de la carne de ballena en Castilla se remonta como muy tarde a principios del siglo XIII. Enrique de Aragón (1384 ca. - 1434), marqués de Villena, en el capítulo noveno de su obra *Arte Cíсорia, e tratado de cortar del cuchillo* (1423), dedicado a la forma en que deben cortarse los pescados, escribe lo siguiente sobre la ballena:

«*Suelen en estas tierras [Castilla y Aragón] comer los pescados mayores de los que se pueden haber visto, el mayor de los cuales es claro que es la ballena, aunque algunos digan que la sirena se iguala con ella en magnitud; pero no se toma de ella ni la come, pues la ballena, que por la magnitud de su cuerpo no se puede adobar entera, la traen en pedazos pequeños y en tiras. Guárdase gran tiempo con sal. Tiene mucha grasa y por eso hacen de ella aceite. Es vianda pesada, bestial; por eso se da pocas veces.*»<sup>7</sup>

En cuanto a las *tejedoras* de velas españolas o *tecedeiras* portuguesas, tenían leyes estrictas de fabricar un material de primera calidad, dado el peligro que su-

ponía perder una vela por una rasgadura en ese tipo de travesías transatlánticas. Al decir «estricto» me refiero a la posibilidad de incurrir en severas multas y penas de cárcel (D'Armada, *Mulheres*, 276). Una de estas mujeres, Catarina Fagundes, más conocida como la Fagunda, natural de Viana do Castelo, en la parte norte de Portugal, heredó la capitanía y una importante porción de tierras e islas en Terranova.<sup>8</sup>

Las actividades financieras de estas mujeres en tierras canadienses muestran gran diversidad de facetas que ponen de manifiesto la participación activa de la mujer en la naciente economía transatlántica. Algunas de ellas poseyeron cantidades importantes de bienes raíces, tanto para uso propio como para alquilar; sin embargo, fueron pocas las veces en que fueron propietarias de naos y tierras en Canadá. A menudo, las mujeres que eran solventes participaban como socias en inversiones de *saín* –esto es, grasa de ballena–, así como en mercancías y préstamos. Un ejemplo sería el de María Pérez de Ilarregui, de San Sebastián (Guipúzcoa), que prestó dinero para la reparación de un ballenero con destino a Terranova a cambio de ganancias de dicha pesca. Al no cumplirse lo prometido tuvo que interponer un pleito contra Nicolás de Segura y María Ramos del Puerto.<sup>9</sup> Otro caso es el del capitán y armador de galeones Sebastián de Corrobedo, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), que mantuvo un litigio con Quiteria de Ayerdi, también de San Sebastián, sobre la entrega a ésta de «cierta cantidad de ducados de liquidación contenidos en una escritura de obligación, dados a ganancia y pérdida del ga-

león llamado “Santo Oficio” destinado a la pesca en Terranova». <sup>10</sup> Lo mismo estaba ocurriendo en el sur de España con las mujeres sevillanas. Tal sería el caso de María Bejarano, copropietaria de la nao Santa María del Antigua en 1536. <sup>11</sup> Años más tarde, Francisca de Albarracín, viuda de Domingo Ochoa, maestre de la carrera de Indias, y vecina de Triana, en Sevilla, venderá en nombre de su hija María Ochoa y como su tutora la mitad de la nao nombrada San Miguel a Alonso Rodríguez de Noriega. <sup>12</sup> Como se sabe, la forma en que se efectuaban los pagos no se limitaba únicamente a la moneda, sino que el oro o la plata podían llegar en diferentes maneras.

Oficialmente, desde 1494 las aguas nórdicas canadienses correspondían, a raíz del Tratado de Tordesillas, a España y Portugal, aunque buena parte de la historiografía tanto francesa como inglesa apenas haya prestado atención, o, mejor dicho, haya pasado por alto de forma deliberada tan notorio detalle. <sup>13</sup> No obstante, tanto la cartografía de la época, como la documentación que poseemos es suficiente para corroborar la importante y sustancial presencia hispana en esas aguas y territorios. <sup>14</sup> Las razones para ello son obvias, dada la intensa rivalidad política y religiosa de las diversas potencias continentales tanto por el control de los mares atlánticos e índicos como por el de diversos territorios europeos en disputa. Los protagonistas de estas contiendas no eran otros, en principio, que el emperador Carlos V y Francisco I, rey de Francia. Posteriormente se unirán a la querrela Enrique VIII de Inglaterra y su sucesora la reina Isabel sobre todo en la época de Felipe II, y por último se sumarán los

holandeses. Cuando ya en el siglo XVII, España y Portugal pasen a ser segundas potencias, la historiografía sobre esa parte de América pasará a tener un acento claramente hispanófilo y protestante, que conservará hasta el presente. Es más, hasta hace muy poco tiempo la presencia española nunca era mencionada. <sup>15</sup>

En principio habría que dividir a estas mujeres en dos grupos según su origen. Por un lado, las españolas y, por otro, las portuguesas, que desde diferentes puertos continentales (Aveiro y Viana do Castelo) e insulares (Azores y Madeira) portuguesas llegaron a las costas canadienses.

Entre las españolas se encontraría la marquesa de Villaviciosa, residente en San Sebastián, que hizo fabricar siete naos grandes de muy buena calidad; una de ellas, llamada San Juan Colorado, fue la que pasó el patrón de construcción para las siguientes embarcaciones (Isasti, Lib. 4, cap. 6, 502). Entre estas naos, La Trinidad participó en la pesca del bacalao en 1568 y otra fue quemada por marinos holandeses:

«[S]abemos, gracias a otra documentación, que la marquesa de Villaviciosa tenía ya una de sus naos, La Trinidad, viajando a Labrador a la pesca de la ballena en 1565 y vendiéndose en Sevilla en 1568. Además otra de sus naos andaba pescando bacalao en Terranova en 1571, y fue quemada el año siguiente por “flamencos rebeldes” en Medialburque después de su participación en la armada que salió de Santander para llevar lana y tropas a Flandes». <sup>16</sup>

Tenemos documentación de la citada marquesa y de los litigios y pleitos que tuvo con algunos de sus socios:

«[Y] era entre [dho] de barrionuevo vecino de la villa de san sebastian e su procurador de la una parte e marquesa de villa viciosa vecina del pasaje de fuerterravia y su procurador de la otra sobre rrazon que parece que en la villa de san sebastian a treze dias del mes de julio de myll y quinientos sesenta y seis años ante el dho juan lopez de aguirre alcalde ordinario en la dha villa parezio el dho [ldo. nabarro] e presento ante el un escrito de demanda en que la dha marquesa de villa viciosa vendyera en la dha villa de san sebastian [...] la qual dha demanda vista por el dho alcalde ordinario la yciese parecer ante sy a la dha marquesa de villa viciosa e parecida tomo e recibio juramento en forma de vida de d. la qual dyxo quel alla se abia obligado que daria y pagaria al dho lazaro de jurysto ? cien barricas de grasa de ballena como parecia por la escriptura que avia pasado por presencia de domingo de balverde escribano de numero de la dha villa e que dellas avia dado al dho lazaro de juristo ochenta y quatro barricas de grasa de ballena e que las demas no las avia entregado porque el capitan de la nao no se abia allado» (Fols. 1r. y 1v.). <sup>17</sup>

Son precisamente estos pleitos y litigios nuestra fuente principal para conocer los nombres propios de estas mujeres, así como su protagonismo en esta empresa. Tenemos así también el caso de María de Uranzu, viuda del capitán Domingo de Cubierta, vecina de Rentería (Guipúzcoa), que tuvo un pleito igualmente con Pedro de Lequedano, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre el pago de unas barricas de grasa de ballena: <sup>18</sup>

«Sepan quantos esta carta de pago vieren como francisco de lascao vecino de la villa de renteria por mi y en nombre de doña marina de la renteria mi suegra tambien vecina de la dha villa de la renteria que es al tenor siguiente. Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo maria de uranzu viuda vecina de esta villa de la renteria otorgo e conozco por esta presente carta que doy y otorgo todo mi poder cumplido libre llenero bastante segun que lo tengo segun que mejor e mas cumplidamente lo puedo y debo dar y otorgar e di al dho francisco de lascao mi hermano que presente estara especialmente para que por my y en mi nombre e como yo mesmo podais pedir e demandar rrecebir aver y cobrar en mi juicio o fuerzas de todos e quales quier personas de qualquier estado y condicion que sean todos e qualesquier maravedis que a my me deban ansy por obligacion e conoçimiento e otras qualesquier escripturas como en otra qualquier manera espeçialmente para que por mi y en mi nombre e como yo misma pueda pedir e demandar rrecebir e cobrar en mi juicio e fueros al dho pedro de lequedano e de martin de gazpide su fiador» (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorías, Caja 984, 19. 1560-9-19, fol. 6r.). <sup>19</sup>

Lo mismo ocurre con María de Aguirre, vecina de Guetaría (Guipúzcoa), que mantiene un pleito con Antonio de Hecuri –que debía de ser menor de edad, ya que estaba representado por un «curador»– sobre la obligación que tenía éste de pagarle 400 ducados en grasa de ballena. <sup>20</sup>

Estos pleitos nos informan, además de sobre el aspecto legal de este tipo de

procesos judiciales, de cómo las mujeres estaban detrás de lo que hacían sus maridos, así como de detalles importantes relacionados con el mundo de la pesca de la ballena. Asimismo nos enteramos, por ejemplo, de la cantidad de barriles de grasa que se sacan de una ballena «embra». La picardía y el hurto de un cetáceo no debe de ser fácil, dado su tamaño, pero en esas aguas e inmenso territorio a veces acontecían cosas dignas de una novela o película de aventuras. Quizá por esta razón uno de los documentos más interesantes con los que contamos sea precisamente el del «hurto» de una ballena acontecido el mes de noviembre del año 1566, cuyo encabezamiento es el siguiente: «Ejecutoria del pleito litigado por el capitán Juan López de Rezu y Mari Juan de Villafranca, su mujer, vecinos de San Sebastián (Guipúzcoa), con Marta de Goyaz, viuda de Nicolás de la Torre, como curadora de sus hijos, vecina de Pasajes (Guipúzcoa), sobre devolución de las barricas de grasa de ballena, cuerda y arpón, obtenidas de una ballena que el primero amarró junto con su nao en un puerto de Terranova y la parte contraria hurtó»:

«Sobre rrazon que parece que en la presente ciudad de San Sebastian a diez e seys dias del mes de febrero del año pasado de mill y quinientos y sesenta y seys anos ante nuestro notario... alcalde ordinario de la dicha villa aparecio ante el dho juan lopez de rrezu vecino de la dha villa y presento ante el una acusacion y querrela contra nicolas de la torre que dixo que abiendo el ydo con una nao el año proximo pasado a la provincia de terranova al viaxe y pesca de las ballenas por capitan della y abiendo ynbiado para ello despues

que abia llegado alguna xente su nao a buscar y matar ballenas e un dia del mes de noviembre del dho año la dha su xente abia matado una ballena enbra de que se abian cogido y yncheron por lo menos noventa barricas de grasa conforme a lo que comunmente se suele conseguir de ballenas enbras porque por ser tarde no la abian podido llevar de donde la abian matado al puerto donde tenya su nao que era el puerto de bueste e la gran baya de la dha probincia abian dexado muy bien atada y amarrada con una cuerda estaca y un arpon en el puerto que se decia anton gonzalo con anymo e entencion de volver otro dia por la mañana por ella y llevarla a la dha su nao para beneficiarla y aunque otro dia siguiente por la mañana abia... la dha su gente por la dha ballena no la abian allado en el dho puerto donde la abian dexado atada y amarrada...» (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, Caja 1746, 44. 1593-9-30, fol. 1 r.).<sup>21</sup>

Algunos de estos pleitos son complejos dado que tienen que pasar de una jurisdicción a otra (v.g: de San Sebastián a Bilbao), en algunos casos incluyen naufragios de algunas de estas naos, el repartimiento del valor de las barricas de grasa entre los marineros, los pleitos entre propietarios, armadores y socios inversores, etcétera, como el ocurrido en las costa asturiana de San Martín de Arenas en 1572.<sup>22</sup> Uno de estos ejemplos es el pleito que mantienen Juan de Mendía y su mujer María Ibáñez de Mauriza y Diego de Arexti y su mujer María Ochoa de Mauriza –herederos de Sebastián de Hoz, escribano, vecino de Bilbao (Vizcaya)– con Pascual de la Justa, capitán

armador de la nao llamada La Trinidad, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa):

«En rrazon del pleito y diferencia que abian tenido ante los dichos juez y consules resultado del viaxe sobredicho de terranova por aber abido naufraxio y aber la nao costeadó en tierra de san martin de arenas que es en el principado de asturias y aberse perdido aquella y salvado mucha parte de la carga de grasas de ballena que traya a los dichos jueces arbitros adjudicaron los dhos quatrocientos y setenta y un mil y ochocientos y setenta y seis [maravedís] por rrazon de lo que les pertenecia de lo salvado de dicho viaxe e por un auto que el dho alcalde abia ponunciado mando los dhos marineros berificasen lo que a cada uno le pertenecia de la dha suma...» (María Ibáñez de Mauriza, Folio 1v.).

No importa la condición social de estas mujeres; lo cierto es que, pescadoras, tejedoras o aristócratas, participaron en el lucroso negocio de la venta de los productos de la ballena venida de Terranova: una industria primitiva que con el tiempo despertará mucho más interés y que pasará a manos de otras naciones, que olvidarán o dejarán en un segundo plano la participación de éstas. No obstante, muchos puertos conservan memoria popular de su labor y así, por ejemplo, existe una estatua dedicada a ellas en Viana do Castelo (Portugal), que es además el símbolo de la ciudad. Otro caso es el de la ya citada hija de João Álvares Fagundes que, a su muerte en 1522, heredó una isla que pasó a llamarse «La Fagunda»: fue inmortalizada en una estatua que representa la figura de la mujer en los descubrimientos. La

estatua lleva un navío en una mano y los cuatro continentes están representados por bustos femeninos (D'Armada, 278-79). En Santurce existe una bonita y querida estatua dedicada a la mujer sardinera, que es una de las señas de identidad de este municipio. En Oviedo, también hay otra estatua moderna dedicada a una mujer con nombre propio: Saturnina Requejo, más conocida como la Pescadera. Lo mismo ocurre en Torrevieja, al igual que en otros lugares de la costa ibérica.<sup>23</sup>

Pero no sólo en la costa ibérica. Todavía hoy quedan inscripciones en castellano en las iglesias de la Ile de Orleans, la isla situada enfrente de la bella ciudad de Quebec, la primera fundada por los franceses en Canadá, donde sin duda había, como nos dice Samuel de Champlain, una considerable población española.<sup>24</sup> En un momento dado, Samuel de Champlain, fundador de la ciudad y gobernador, se entera de que un cerrajero francés es el líder de un grupo del mismo origen que quiere amotinarse en Quebec y darle muerte. La razón era que preferían dar la ciudad a los vascos españoles de la bella localidad pesquera de Tadoussac (dos horas al norte en coche, en el lado oeste del río San Lorenzo) que servir al rey de Francia:

«Some days after my arrival at Quebec, there was a locksmith who conspired against the king's service, and his plan was to put me to death, and having made himself master of our fort, to hand it over to the Basques or Spaniards who were at Tadoussac; for vessels cannot pass farther up on account of ignorance of the channel and of the sandbanks and rocks on the way» (vol. 2, chapter 2, 25).

Tras ser localizado, el tembloroso conspirador fue presentado ante Champlain, que le prometió garantizar su vida a cambio de contar la verdad. Las razones expuestas por este hombre, hablando en nombre de todos los insubordinados, fueron que pensaban que con los españoles iban a ser más ricos, y que además no tenían intención de regresar a Francia:

«He went, and brought him all trembling with fear lest I should do him some harm. I reassured him and told him not to be afraid; that he was in place of safety and that I forgave him all that he had done with the others, provided he told the whole truth on every point, and the reason which had moved them to this. He said there was no reason, save that they had imagined that, in handing over the place to the Basques or Spaniards they would become very rich, and that they did not wish to go back to France» (vol. 2, chapter 3, 29-30).

De ello podría deducirse que el establecimiento de vascos y españoles debía de estar bien afianzado, ya que, de otra manera, no se les ofrecería ninguna garantía, y que los beneficios serían además mayores al no tener que tener que «compartir» sus ganancias con la corona francesa ni verse obligados a regresar. Al final, Champlain no cumplió su promesa y decidió matar a este hombre y así dar ejemplo a los demás que quisiesen pasarse al lado español. Los españoles eran muy numerosos por esa zona, como escribe el mismo Champlain, y no se podía arriesgar a perder Quebec, futuro enclave y núcleo de lo que vendría a

conocerse posteriormente como «Nueva Francia»:

«After Pont-Gravé and I, along with the Captain of the ship, the surgeon, master, mate, and other seamen, had heard their depositions and cross-examinations, we decided that it would be sufficient to put to death Duval as the first mover in the conspiracy, and also to serve as an example to those who remained, to behave properly in future in doing their duty, and in order that the Spaniards and Basques who were numerous in the region might no rejoice over the affair» (vol. 2, chapter 3, 34).<sup>25</sup>

Este dato proporcionado por el protagonista de la presencia francesa permanente en Canadá es muy importante. La colonia española en esa región debía de tener suficiente importancia como para poner en riesgo el arraigo de los franceses. Un buen número de estos franceses eran bretones que, debido a su fama de buenos navegantes, eran obligados por el rey de Francia a participar en estos durísimos viajes de población, la mayor parte de las veces contra su voluntad, dada la altísima mortandad existente en esa región a causa del frío extremo. No se debe olvidar que Bretaña no entró en la órbita de la corona francesa hasta el año 1491, tras el matrimonio de Ana de Bretaña primero con Carlos VIII y luego con Luis XII de Francia. Francisco I, casado con la hija de este último, Claudia de Francia, se había convertido en el usufructuario del ducado (Arias, 56, n. 26). En otras palabras, muchos de estos pescadores bretones se sentían utilizados por la corona francesa para fines

geopolíticos ajenos a su tradicional y pacífica empresa pescadora.

Al igual que pasó en el resto de la América española, las mujeres estuvieron presentes desde el primer momento. Todo invita a pensar que los franceses antes de la llegada de Samuel de Champlain a Quebec, a principios del siglo XVII, debieron de tener una buena y cordial relación con los pescadores españoles. Fueron en un principio los intereses en buscar un paso hacia la Especiería y crear un monopolio francés de la pesca de la ballena, el bacalao y las pieles –lo que más adelante se pasó a llamar «La Nouvelle France»– los que obligaron a los pescadores de otras naciones, en especial a los vascos, a ir perdiendo terreno en una zona donde habían estado pescando desde décadas antes de la llegada del descubridor oficial de esa región: Jacques Cartier.<sup>26</sup>

«*Shall the French, alone of all the Nations of the earth, be deprived of the honor of expanding and spreading over this New World? Shall France, much more populous than all the other Kingdoms, have Inhabitants only for itself? or, when her, children leave her, shall they go here and there and lose the name of Frenchmen among Foreigners?»* (*The Jesuit Relations and Allied Documents [1610 to 1791]*, vol. 8, cap. 3, 7).

Así pues, resulta imprescindible seguir buscando los rastros biográficos de todas aquellas mujeres y hombres, en este caso originarios de la península ibérica, que vivieron en épocas más tempranas de la llegada de Jacques Cartier a esas gélidas tierras, dedicados a lo que pasó a ser la primera industria del continente americano: la pesca de la ballena y el bacalao.

<sup>1</sup> En cuanto al grupo de las mujeres vascas y portuguesas que participaron en esta empresa, apenas existe nada publicado. No obstante, es importante citar un breve trabajo de Selma Huxley-Barkham, «Unos apuntes sobre el papel comercial de la mujer vasca en el siglo XVI». En cuanto a las mujeres portuguesas, en el libro de Fina D'Armada *Mulheres Navegantes no tempo de Vasco de Gama* se incluyen algunas páginas sobre este asunto.

<sup>2</sup> Ya desde el año 1503, existen este tipo de documentos en los que se refleja el papel de la mujer como demandante en negocios relacionados con América. Éste es el caso de Beatriz de Alcocer, viuda y heredera de Diego Hurtado, vecina de Sevilla en la colación de San Andrés, que otorga poder al licenciado Fernando Gutiérrez Tello, del Consejo Real, para que demande a Rodrigo Bástidas, vecino en la colación de San Vicente, los 22.000 maravedís con que su difunto esposo contribuyó a la armada que a mando de Rodrigo de Bástidas fue a descubrir las Indias (AHPS. Libro del año 1503, Oficio IV, Libro II, Escribanía: Manuel Segura. Folio: 305v. Fecha, 11 de febrero. Citado en CFAAPS. Vol. 7, num. 110, p. 28).

<sup>3</sup> Véase mi trabajo «Mujeres españolas empresarias en las Américas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 643, 2004, pp. 76-85.

<sup>4</sup> Los puertos de Biarritz y Bayona en el país vasco francés fueron igualmente importantes, sobre todo en lo que se refiere a la pesca del bacalao. En la Bretaña francesa los puertos de Saint Malo, Honfleur y Rouen, entre otros, tuvieron gran relevancia. En Portugal, por su parte, fueron los puertos de Aveiro y Viana do Castelo.

<sup>5</sup> Llevar a remolque una nave, por medio de un cabo que se echa por la proa para que tiren de él una o más lanchas. *RAE*.

<sup>6</sup> Véase la opinión de Samuel de Champlain al respecto.

<sup>7</sup> De Villena, Enrique. *Arte Cisoria* [1423], texto modernizado y notas por Francisco Calero, introducción por Valentin Moreno, Madrid, Guillermo Blázquez, 2002, p. 59. Este tipo de cetáceo también se daba en el golfo de Vizcaya y en el Atlántico Norte, aunque en mucho menor número que en Terranova. Todos los pueblos del Atlántico español tuvieron participación en esta pesca desde épocas muy tempranas.

<sup>8</sup> En un mapa holandés del siglo XVI, «Atlas Mundial Blaew» (1645), todavía aparece una isla cercana a Terranova con el nombre de «Fagunda». Con el tiempo pasará a adoptar el nombre francés de «Sable» hasta el día de hoy (D'Armada, *Mulheres*, 277).

<sup>9</sup> Este Nicolás de Segura también aparece en otro pleito al año siguiente: *Ejecutoria del pleito litigado por Martín de Iturriga*,

vecino de Orio (Guipúzcoa), con Sebastián de Corruedo, capitán de navío, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre el cumplimiento del convenio de llevarle como arponero en la nao San Nicolás, propiedad de Cristóbal de Iturriaga, su padre, y de Nicolás de Segura, que iba a Terranova para pescar ballenas, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1303, 3, 1573-1579.

<sup>10</sup> Véase Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1255, 1. 1573-4-11.

<sup>11</sup> Ésta recibe un poder de Pedro Ginovés para que cobre a Hernando Rodríguez, piloto dueño de la otra mitad, lo que se le debe por el oficio de despensero en el viaje y tornavaje al puerto de Santo Domingo, en la Isla Española. Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla (en adelante AHPS). Libro del año: 1536. Oficio: xv. Libro II. Escribanía: Juan Barba. Folio: primer tercio del legajo. Fecha: 21 de febrero. Citado en CFAAHS. Tomo 1, n. 1548, p. 367).

<sup>12</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla. Libro del año: 1580. Oficio: xxiv. Escribanía: Luis de Porras. Folio: 184. Fecha: 1 de enero. Citado en CFAAPS, Tomo 2, n. 800, p. 178.

<sup>13</sup> Como decía Francisco I de Francia: «En el testamento de Adán no había nada estipulado a este respecto». Por supuesto, si eran los franceses los que ocupaban tierras para su beneficio, nombre y gloria, ya era un asunto diferente. A este respecto véase el trabajo de Tania Arias «El testamento de Adán» (véase Bibliografía).

<sup>14</sup> Véanse mis trabajos «El mito de “John Cabot”: construcción británica para reclamar la soberanía de Norteamérica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, y «Sobre el origen hispánico del nombre Canadá», en *Lemir (Revista de literatura medieval y del Renacimiento)*.

<sup>15</sup> En el Museum of Civilization en Ottawa, sí se menciona la importancia de esta temprana presencia hispana.

<sup>16</sup> Archivo del Consulado de Burgos, Legajo 95, ff. 19, 268 verso, 27, verso 271 y 270; leg. 43, f. 94 verso (citado en Selma Huxley-Barkham, «Unos apuntes...», 161).

<sup>17</sup> Real Chancillería de Valladolid, Registros de Ejecutorias, Caja 1222, 44. Fols. 1r. y 1v.

<sup>18</sup> Véase, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, Caja 984, 19. 1560-9-19.

<sup>19</sup> Las transcripciones son mías.

<sup>20</sup> Véase, Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorias, Caja 1226, 66. 2 de abril de 1572.

<sup>21</sup> El documento comienza con las consabidas fórmulas protocolarias: «Don Phelipe al nuestro justicia mayor y a los del nro consejo alcaldes y oidores de las audiencias alcaldes alguaciles de lanza casa corte y caballería y a todos los corregidores asistentes gobernadores alcaldes mayores y ordinarios y otros jueces y justicias cualesquier de todas las ciudades villas lugares de nros reynos y señoríos así a los que agora son como a los que seran de aquí en adelante y a cada uno y qualquier de los nuestros lugares y jurisdicciones a quien esta carta...» (fol. 1 r.).

<sup>22</sup> *Ejecutoria del pleito litigado por San Juan de Mendía y María Ibáñez de Mauriza, su mujer, Diego de Arexti y María Ochoa de Mauriza, su mujer, herederos de Sebastián de Hoz, escribano, vecino de Bilbao (Vizcaya), con Pascual de la Justa, capitán armador de la nao llamada La Trinidad, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre traspaso de las competencias de los alcaldes de Bilbao a los de San Sebastián, para juzgar la*

*entrega de las 25 barricas de grasa de ballena en que se obligó a traer de Terranova en dicho barco, propiedad de Tomás de Landagorrieta, vecino de Fuenterrabía (Guipúzcoa), el cual naufragó en la costa asturiana.* Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1616, 38.

<sup>23</sup> Por ejemplo: Arona (Tenerife), Bermeo (Vizcaya), Castellón de la Plana (Castellón), Castro Urdiales (Cantabria), Castropol (Asturias), Cedeira (Coruña), Colindres (Cantabria), Colunga (Asturias), Comillas (Cantabria), Figueira da Foz (Portugal), Foz (Lugo), Galdar (Gran Canaria), Garachico (Tenerife), Getxo (Vizcaya), Laredo (Cantabria), Lisboa (Portugal), Murtosa (Portugal), Ondarroa (Vizcaya), Ovar (Portugal), Palamós (Gerona), Pobra do Caramiña (Coruña), Ponteareas (Pontevedra), Póvoa de Varzim (Portugal), Puerto de la Cruz (Tenerife), Rianxo (Coruña), San Cristóbal de la Laguna (Tenerife), San Miguel de Abona (Tenerife), Santander (Cantabria), Santiago de Teide (Tenerife), Sansenxo (Pontevedra), Suances (Cantabria), Tacoronte (Tenerife), Vigo, Vila Franca de Xira (Portugal), Zierbena (Vizcaya). «Las otras sardineras» por Jon (<https://garciaideiturospe.wordpress.com/2014/09/12/las-otras-sardineras/>).

<sup>24</sup> Agradezco esta información a María José Giménez Micó, presidenta de la Asociación Española de Hispanistas, de la Universidad de Dalhousie, en Halifax (Nova Scotia, Canadá). En el puerto de Isla Cristina, en Huelva (España), existe una humilde placa hecha de azulejos dedicada a las mujeres que dedicaron su vida a un pescado mucho más insignificante, pero no por ello menos importante que la ballena. Reza así: «Mujer trabajadora de mi Isla Cristina que en horas muy tempranas estibas la sardina, orgullo debe ser para ti este trabajo tuyo en el almacén. Y al que te ofenda mirando pa el otro lao que sepa: es el producto de tu trabajo honrao» (Manuel Cabot, «A la mujer estibadora», Carnaval de 1978).

<sup>25</sup> Para los franceses y canadienses, sobre todo de Quebec, Samuel de Champlain es una figura mítica. Aunque es indudable su importancia histórica como explorador y defensor de los intereses franceses, pienso que es necesaria una reevaluación de su persona.

<sup>26</sup> Véase mi trabajo «Sobre el origen hispánico del nombre Canadá».

## BIBLIOGRAFÍA

### Manuscritos

· *Ejecutoria del pleito litigado por María de Uranzu, viuda del capitán Domingo de Cubierta, vecina de Rentería (Guipúzcoa), con Pedro de Lequedano, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre pago de unas barricas de grasa de ballena.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorias, Caja 984, 19. 1560-9-19.

· *Pleito de María Pérez de Ilarregui, de San Sebastián (Guipúzcoa)». Ejecución en bienes de Nicolás de Segura y María Ramos del Puerto, su mujer, por 230 ducados que María Pérez de Ilarregui les había prestado para ayuda a aparejar cierta nave para ir a la pesca de la ballena a Terranova más lo prometido de las ganancias de dicha pesca. Al pleito salen Francisco de Eloorriaga y Juan Ruiz de Arteaga, acreedores de Nicolás de Segura.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 977,3. 1573-1579.

· *Ejecutoria del pleito litigado por Martín de Aristiguieta, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), con Francisco de Marín Celaya, clérigo, vecino de Cizúrquil (Guipúzcoa), sobre pago a Francisco de Marín de cierta cantidad de barriles de grasa de ballena por el servicio prestado como capellán de una nao que viajó a Terranova a la pesca de la ballena.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1284, 25. 1574-3-23.

· *Ejecutoria del pleito litigado por Diego de Barrionuevo, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), con la marquesa de Villaviciosa, vecina de Fuenterrabía (Guipúzcoa), sobre que pague la alcabala correspondiente a la venta de 100 barriles de saín de aceite de ballena.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1222, 44. En nota al margen consta diciembre de 1571, año de la caja en que está.

· *Ejecutoria del pleito litigado por Sebastián de Corrobedo, capitán y armador de galeón, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), con Quiteria de Ayerdi, viuda, vecina de dicha villa, sobre entrega a Quiteria de Ayerdi de cierta cantidad de ducados de liquidación contenidos en una escritura de obligación, dados a ganancia y pérdida a Sebastián de Corrobedo para el armazón del galeón llamado el Santo Sacrificio destinado a la pesca en Terranova.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1255,1. 1573-4-11.

· *Ejecutoria del pleito litigado por Martín de Iturriaga, vecino de Orio (Guipúzcoa), con Sebastián de Corruedo, capitán de navío, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre el cumplimiento del convenio de llevarle como arponero en la nao San Nicolás, propiedad de Cristóbal de Iturriaga, su padre, y de Nicolás de Segura, que iba a Terranova para pescar ballenas.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1303, 3. 1573-1579.

· *Ejecutoria del pleito litigado por Catalina de Durango, viuda del capitán Martín de Berástegui, vecina de San Sebastián (Guipúzcoa), con Miguel Cardel, de la misma vecindad, sobre el valor de 8 barricas de grasa que Martín de Berástegui le entregó a Miguel Cardel como pago de una obligación.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1227.

· *Ejecutoria del pleito litigado por el capitán Juan López de Rezu y Mari Juan de Villafranca, su mujer, vecinos de San Sebastián (Guipúzcoa), con Marta de Goyaz, viuda de Nicolás de la Torre, como curadora de sus hijos, vecina de Pasajes (Guipúzcoa), sobre devolución de las barricas de grasa de ballena, cuerda y arpón, obtenidas de una ballena que el primero amarró junto con su nao en un puerto de Terranova y la parte contraria hurtó.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1746,44. 1593-9-30.

· *Ejecutoria del pleito litigado por María de Aguirre, vecina de Guetaria (Guipúzcoa), con Antonio de Hecuri y su curador en su nombre, ausente, sobre la obligación que tenía con María de*

*Aguirre de pagar 400 ducados en grasa de ballena.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1226, 66. 1572-2-4.

· *Ejecutoria del pleito litigado por San Juan de Mendía y María Ibáñez de Mauriza, su mujer, Diego de Arexti y María Ochoa de Mauriza, su mujer, herederos de Sebastián de Hoz, escribano, vecino de Bilbao (Vizcaya), con Pascual de la Justa, capitán armador de la nao llamada La Trinidad, vecino de San Sebastián (Guipúzcoa), sobre traspaso de las competencias de los alcaldes de Bilbao a los de San Sebastián, para juzgar la entrega de las 25 barricas de grasa de ballena en que se obligó a traer de Terranova en dicho barco, propiedad de Tomás de Landagorrieta, vecino de Fuenterrabía (Guipúzcoa), el cual naufragó en la costa asturiana.* Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 1616, 38.

### Artículos y libros

· Arias Vink, Tania. «El testamento de Adán», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 788 (2016), pp. 47-58.

· Champlain, Samuel. *The Works of Samuel de Champlain* (In six volumes. Reprinted, translated and annotated by six Canadian scholars under the general editorship of H.P. Biggar), Toronto, Champlain Society, 1922 [Reprinted in facsimile with the authorization of the Society by University of Toronto Press, 1971].

· D'Armada, Fina. *Mulheres Navegantes no tempo de Vasco de Gama*, Lisboa, Esquilo, 2006.

· Huxley-Barkham, Selma. «Unos apuntes sobre el papel comercial de la mujer vasca en el siglo xvi», en *Cuadernos de Antropología*, Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza, 1, 1982.

· Martínez de Isasti, Lope. *Compendio historial de la M. N. Y. M. provincia de Guipúzcoa. Compuesto por el Dr. Lope Martínez de Isasti, en Madrid año de 1625 y 1626*, San Sebastián, Imprenta de Ignacio Ramón Baroja, 1850.

· Maura, Juan Francisco. «Nuevas aportaciones al estudio de la toponimia ibérica en la América Septentrional en el siglo xvi», en *Bulletin of Spanish Studies* 86, 5, 2009, pp. 577-603.

–. «Franceses en el Canadá español: el espía Pedro de Santiago y Jacques Cartier», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 760, 2013, pp. 61-72.

–. «Sobre el origen hispánico del nombre Canadá», en *Lemir (Revista de literatura medieval y del Renacimiento)*, en prensa.

–. «El mito de “John Cabot”: construcción británica para reclamar la soberanía de Norteamérica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 788, 2016, pp. 4-25.

· Thwaites, Reuben Gold. *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France 1610-1791* (Vol. 24, Lower Canada and Iroquois: 1642-1643), Cleveland, The Burrows Brothers Company, 1818.

# Camilo José Cela y Francisco Umbral: historia de una amistad (1961-2002)

Por Anna Caballé



1

En *Las palabras de la tribu*, el libro que viene a sintetizar la particular y atractiva lectura que de la tradición literaria llevó a cabo Francisco Umbral de una forma constante, casi obsesiva, a lo largo de su obra, el autor nos ofrece su visión de Camilo José Cela –«Él es un 98 completa»–. Escribe Umbral: «Su obra completa es impresionante por lo larga y por lo “completa”, exactamente. En ella está toda España, la de ayer, la de hoy y la de en medio, prodigiosamente contada, primorosamente contada, varonilmente contada» (1994, 344). Y es que Cela fue uno de los pocos novelistas a los que Umbral respetó, elogió y cuya amistad se procuró desde aquel lejano día de 1961 en que un joven periodista y poeta llegado a la capital desde la provincia acudía, fervoroso, al Ateneo de Madrid donde el autor de *La familia de Pascual Duarte* leía, con su voz atronadora y vibrante, un anticipo de *Toreo de salón*, libro que por entonces preparaba Cela y que reunía una serie de fotografías comentadas. La lectura tenía lugar en la magnífica sala de actos del Ateneo, fundado por un grupo de escritores románticos en 1835, aprovechando el espíritu liberal que la regente María Cristina insufló a una España agotada por el absolutismo fernandino. Cela leía sus cuartillas ante un público repleto de elegantes sombreros, mucetas de profesores y uniformes que asistía estupefacto a una vivencia difícil de resumir adecuadamente:<sup>1</sup> escuchar a Cela en la plenitud de su talento para la elocuencia y la creatividad. Para Umbral, de inmediato Cela simbolizaría al escritor de raza, el maestro de energía capaz de inspirar a un joven ambicioso

de 29 años e indicarle, con su solo ejemplo y su actitud ante la vida, el camino a seguir, el punto de fuga de todas las aspiraciones humanas, esto es, la fama. Cela reunía en aquellos años fecundos el éxito social, el prestigio intelectual y la calidad de la escritura:

«Por primera vez –evocaría años después Umbral en uno de sus muchos libros autobiográficos, *La noche que llegué al café Gijón– tuve una visión directa, rica, importante y variada de la gloria literaria. Cela salió de allí muy seguro, casi rápido, rodeado de gente, y comprendí que todo lo que hacían los demás –versillos para amigos, florecillas naturales de pueblo, critiquitas de ocasión– no era más que una inocente y necia manera de perder el tiempo» (1977, 47).*

Y es que Cela, como ya ha escrito José-Carlos Mainer,<sup>2</sup> fue el primero en construirse en la postguerra una carrera de escritor profesional. La empezó procurando salir todo lo posible en la influyente revista *La Estafeta Literaria*, dirigida en sus mejores tiempos por el poeta Rafael Morales. Pero también publicando hasta dos libros a la vez, escribiendo donde se terciara y administrando astutamente los pequeños escándalos que él mismo protagonizaba a base de un uso desinhibido y bronco del lenguaje; aspectos todos ellos que serán imitados por Umbral a pies juntillas, pues también él publicaría ávidamente y a menudo fue noticia por el personaje que él mismo se forjó, como ya expuse en mi biografía *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Tal vez la mayor diferencia entre ambos está en la etapa (1956-1979) en la que Cela emprende su admirable

tarea de editor de la revista *Papeles de Son Armadans*, que le pondría en contacto con el mundo del exilio ofreciendo una imagen de seriedad y compromiso intelectual, reforzada por su ingreso en la RAE en 1957. La valiosa edición de su correspondencia con trece escritores en el exilio<sup>3</sup> ha venido a corroborar esta imagen, y a ella se refirió Carlos Castilla del Pino en la obligada *laudatio* a Cela, su predecesor en el sillón Q mayúscula de la Real Academia Española. Castilla del Pino definió la iniciativa de Cela como «un destacado acto moral», en tanto que la revista supo construir «por primera vez, tras nuestra bárbara guerra incivil, un lugar para la literatura del exilio, un sitio para el escritor exiliado». Y añadía Castilla del Pino la pregunta que muchos se hicieron al comprender el objetivo del autor de *La colmena*: «Los que seguimos desde el principio el itinerario de esta revista vimos este gesto con estupor: ¿podría sobrevivir?»<sup>3</sup>. La respuesta es afirmativa, rotundamente afirmativa. Con su tenacidad característica Cela logró arrancar las primeras colaboraciones en la España franquista de intelectuales exiliados y tan comprometidos con la República como Américo Castro, María Zambrano o Rafael Alberti, y la revista se mantendría viva hasta 1979, cuando las circunstancias políticas permitieron dejar atrás la triste realidad del exilio. Para Cela, el cese de su actividad debió de ser un alivio, y así, cuando Fernando Arrabal se lamenta de su extinción, el novelista le responderá: «¡Bastante duraron los *Papeles*! La verdad es que no hay queja».<sup>4</sup>

Pero volvamos a los encuentros entre ambos escritores. Muy poco después

el joven Umbral lo vería de nuevo en el Café Gijón, punto de encuentro de escritores, actores, actrices y poetas, el lugar del que no se podía prescindir si se quería frecuentar la vida literaria madrileña. Llegó Cela y se sentó en la mesa de las escritoras que presidía con su carácter ágil y desenvuelto la biógrafa Eugenia Serrano. Umbral se acercó y le pidió una entrevista de novel para la fugaz revista *Vida Mundial* –Umbral tiene en ese momento 29 años; el maestro, 45–. El resultado fue surrealista:

«¿Puede usted citarme novelistas nuevos, jóvenes?»

–Sí, claro, muchos, los que quiera, ponga cien, doscientos».

El tercer encuentro ya fue más fecundo. Umbral, entonces redactor de la revista *Mundo Hispánico* (dirigida por el poeta José García Nieto y financiada por el Instituto de Cultura Hispánica), decidió entrevistar a Cela en Palma de Mallorca, donde residía el novelista. Era un modo eficaz de conseguir su atención. Umbral tomaría el primer avión de su vida para viajar hasta la isla y acudir a su cita con el joven académico, instalado provisionalmente en un piso de la calle José Villalonga, a la espera de que la constructora Huarte finalizara las obras de su magnífica casa-estudio frente al mar, en la Bonanova palmesana. Cela le conduce, ilusionado, a visitar su próxima residencia y después se van a cenar a Inca, una modesta taberna donde Cela, un frenético coleccionista de botellas de vino, tenía almacenado un barril «para que se le vaya haciendo». El escritor no le defrauda: con su indumentaria de aquellos años –boina, botos camperos,

pantalón por encima de una ya pronunciada barriga y un pañuelo al cuello–, su forma segura y desenvuelta de dirigirse a todos y su carácter desafiante le sigue pareciendo la vívida imagen del éxito y la personalidad. Es probable que allí se comentara ya el nuevo proyecto de Cela, fundar una editorial (que sería Alfaguara) gestionada por los hermanos Cela Trulock (Camilo, Jorge y Carlos) con el apoyo económico del empresario José Huarte.<sup>5</sup>

El cuarto y decisivo encuentro tuvo lugar en la casa madrileña de Cela, en la calle Ríos Rosas –«un piso con mucha luz y muchas puertas», al decir de Salvador Pániker–, adonde acudió Umbral, todavía escritor sólo en los periódicos y las revistas que se lo permitían pero ya fortalecido por la escritura (que no publicación de su primer libro, *Tamouré*). Cela volvió a sorprenderle. Le recibió en batín, sin el menor protocolo y fue vistiéndose en su presencia ante el estupor de Umbral, que no daba crédito a aquella inesperada confianza del académico y escritor de éxito al que vio, con su desfado característico, en calzoncillos. Salió de allí feliz, con el encargo firme de tres libros para Alfaguara, editorial que Cela dirigiría junto a su hermano Jorge. Los tres libros serían *Balada de gamberros*, *Larra. Anatomía de un dandi* y *Travesía de Madrid*: «Desde entonces ha sido para mí un amigo generoso, un profesor de energía y un maestro literario» (1994, 346). De que Cela fue un amigo generoso con Umbral no caben dudas, pues le favoreció con entrevistas, contactos literarios y una amistad que se mantendría con altibajos hasta el final de la vida de Cela. Pero lo cierto es que su relación

quedó fatalmente resentida unos meses después, a raíz de lo ocurrido con el tercero de los libros contratados, *Travesía de Madrid*, finalista en 1965 del premio Alfaguara de novela (recién creado), en el cual Camilo José Cela tenía un papel decisivo.<sup>6</sup> Pese a las expectativas generadas por Umbral, autor que acababa de publicar con Alfaguara dos libros de bastante repercusión y daba por hecho que siendo un autor de la casa el galardón era suyo, el premio fue para Jesús Torbado por su novela *Las corrupciones*. No sirvieron de nada sus golpes de efecto para llamar la atención y tampoco el anuncio de su «probable» suicidio en caso de que no saliera vencedor. Dado el peso específico de Cela en la editorial y el premio recién fundado, resulta evidente que el aplaudido autor de *La colmena* no votó por Umbral, no deseaba darle el premio (tal vez porque lo vio demasiado crecido, pagado de sí mismo y quería darle una lección) o no consideró su novela con la suficiente entidad literaria, o... No sabemos qué ocurrió exactamente, pero la decepción de Umbral fue inmensa, y en otro lugar ya he señalado este hecho como el probable origen de su cambio de actitud ante la vida literaria.<sup>7</sup> A partir de entonces, de aquel brusco desengaño en sus precoces ilusiones, sería menos generoso con los demás y la filigrana crítica cedería su lugar, al menos parcialmente, al zarpazo y el comentario cáustico dirigido a los colegas de profesión. Treinta años después de aquel suceso todavía le daba vueltas a lo sucedido. Cuando el periodista Eduardo Martínez Rico le preguntó si Cela apostó por él en la votación del jurado comentó:

«– No lo sé, no lo puedo saber. Yo creo que Cela jugó a Lara.

– Dar el premio al nuevo...

– Y el otro, que lo daba por vendido, dejarlo finalista. Igual que me hicieron en el Planeta. Él, que empezaba como editor, dijo que había que hacer lo de Lara, lo que había hecho rico a Lara: dar el premio a uno nuevo, que se va a vender por el premio, y el segundo a uno que se vende seguro, y yo ya era conocido, mucho más que el otro».<sup>8</sup>

2

En todo caso, Umbral presentó el libro en febrero de 1966, en los locales que la constructora Huarte tenía en el paseo de la Castellana de Madrid, y Cela no acudió al acto (ciertamente su residencia habitual era Palma de Mallorca, pero eso no era obstáculo para su frecuente presencia en la capital): «La sombra de Cela planeaba sobre aquella sala, sobre aquel local blanco y espacioso que acogía a los invitados», recordaría años después un asistente al acto, el periodista José Luis Gutiérrez.<sup>9</sup> El esfuerzo del escritor vallisoletano había sido enorme, cuatro libros en poco menos de dos años, pero el fiasco del premio le condujo a una depresión o a una crisis de agotamiento de la que saldría con dificultades. Leídos los hechos en la clave diacrónica de cómo sucedieron, es fácil suponer que el esfuerzo que haría Cela en diciembre de 2000 para conseguir el premio Cervantes para su amigo Umbral fue un modo de compensar aquel extraño giro de los acontecimientos, aquella antigua decepción causada por el fiasco de un premio que Umbral ya veía en su bolsillo, con el consuelo de convertirle en galardo-

nado del premio más importante de la literatura en lengua española. El año anterior, en 1999, ya había sido un firme candidato, pero venció el chileno Jorge Edwards (defendido por Mario Vargas Llosa, mientras Cela avalaba a Umbral). Sus declaraciones al conocer el resultado no auguraban nada bueno. Umbral, despechado, acusó a Edwards de pinochetista en su columna de *El Mundo* y repetiría la descalificación en innumerables ocasiones. Al año siguiente la composición del jurado se ajustó, en lo posible, a las características que requería la figura de Umbral: el propio Cela de nuevo, Salvador Pániker (amigo suyo y personaje frecuente en sus diarios), Miguel García-Posada (su crítico «oficial»), el poeta José Hierro (del cual Umbral escribió en innumerables ocasiones, siempre elogiosamente), el director de la Real Academia de la Lengua, Víctor García de la Concha, Jorge Edwards (que se opondría frontalmente a la candidatura de Umbral proponiendo al poeta Carlos Bousoño), Gregorio Salvador, Santiago de Mora-Figueroa, Alonso Zamora Vicente y Jaime Posada. Las votaciones empezaron por favorecer a Bousoño, el candidato de la RAE, frente a Umbral, y sólo un intento desesperado de Cela por alterar la marcha del resultado pudo favorecer a su protegido que, sin embargo, se vio perjudicado de nuevo por sus declaraciones posteriores<sup>10</sup> y por el conocimiento que se tuvo de los hechos. La protesta más demoledora la firmó Juan Goytisolo en un artículo publicado unas semanas después de la noticia. El comienzo exime ya de explicaciones:

«La decisión del jurado del Premio Cervantes el pasado mes de diciembre

*prueba de modo concluyente (por si hubiera aún necesidad de ello) la putrefacción de la vida literaria española, el triunfo del amiguismo pringoso y tribal, la existencia de fraternías, compinches y alhóndigas, la apoteosis grotesca del esperpento. Sí, Spain is different, y lo es sin remedio. Las vehementes declaraciones de amor del laureado, de un amor que, a diferencia del de Wilde y Gide, sí se atreve a decir su nombre, al secretario de Estado de Cultura (“¡Ay, mi amor, cuántas cosas te debo! Me has hecho un hombre. De verdad que estoy con vosotros. Cuenta conmigo para lo que quieras”); sus expresiones chulas e insultantes respecto a los otros candidatos, entre los que por fortuna no me hallaba yo (“Ahora sí que les hemos jodido bien”, “¡esto es la polla!”); sus muy rendidas gracias a quienes “se lo han trabajado [el premio] a muerte” (su padrino, José Hierro y el crítico estrella de este periódico [Miguel García-Posada]) resultarían inconcebibles en otro país que el nuestro. En la flamante España que va a más, la ignorancia, desfachatez y venalidad reinantes permiten galardonar no a Valente, sino a don José García Nieto, pues en razón de la ausencia casi general de criterios de valor, todo vale. En corto, la cultura ha sido sustituida por su simulacro mediático y nadie o muy pocos elevan la voz contra ese estado de cosas. La resignación y el conformismo con los poderes fácticos reinan en el campo literario como en los felices tiempos del franquismo».<sup>11</sup>*

El resultado de todo ello es que prácticamente ningún escritor, con la excepción de Cela, acudiría a la entrega oficial y solemne del galardón en Alcalá de He-

nares y ambos escritores, Cela/Umbral, quedaron inmersos en una nube de sospecha, amiguismo y compadreo. Una nube que venía amenazando borrasca desde lejos, pues Cela se había visto ya envuelto en un triste caso de acusación de plagio por su novela *La cruz de san Andrés*. Con ella ganó el premio Planeta en 1994 y al año siguiente obtendría el premio Cervantes, mientras que el premio Nobel de Literatura databa de 1989, sólo dos años después de obtener el premio Príncipe de Asturias de las Letras (en 1987). En 1996 el rey Juan Carlos le concedería el marquesado de Iria Flavia, creado *ex profeso* para él. De modo que el palmarés cosechado por el escritor gallego entre 1987 y 1996 fue verdaderamente espectacular, y tan forzado que tal vez por ello sus últimos años se verían ensombrecidos por una equivocada estrategia literaria, convirtiéndose a sí mismo en el personaje que había recibido el premio Nobel («don Camilo, el del premio»), del que hacía una mención abusiva, y extraordinariamente ridícula, en sus libros y artículos.

Lo que quiero decir es que los dos escritores, tanto Cela como Umbral, salieron perjudicados en aquel diciembre de 2000 y de aquel premio Cervantes concedido al escritor madrileño, aunque criado en Valladolid. En ambos casos llovía sobre mojado debido a sus frecuentes exabruptos y a sus declaraciones extemporáneas que los presentaban como competidores sin escrúpulos y escritores capaces de una gran baja moral cuando veían obstaculizados sus intereses. El hecho de mantener una actitud bronca y revanchista ante la literatura, de considerarla como una especie de patio de

monipodio que les pertenecía y que podían manejar a su gusto y en función de sus objetivos, topó con una generación de novelistas jóvenes que ya no estaban dispuestos a reconocer su magisterio y, por qué no decirlo, su ordinariedad. Julio Llamazares había sido el primero en expresar su distanciamiento días después de que a Cela le concedieran el premio Nobel, y a él le seguirían Antonio Muñoz Molina y Javier Marías.<sup>12</sup> Cela a su vez los etiquetó como «los novelistas de La Moncloa», aludiendo a una supuesta connivencia suya con el gobierno socialista. Es decir, que se trataba, según Cela (o Umbral, que le secundó en tan malísima idea), de escritores al servicio del poder y financiados por éste a través de premios y de subvenciones. Pero hemos visto cómo Cela se hacía en pocos años con todos los galardones literarios posibles, es decir, que su reproche a otros no tenía el menor fundamento dada su propia avidez profesional. La última andanada dirigida a Cela la protagonizó Terenci Moix reaccionando ante unas groseras declaraciones de aquel contra la homosexualidad, una de las bestias negras de Cela a la que habría que conceder especial atención:

«A estas alturas, o si lo preferís bajuras –escribía Moix en un encendido y crítico artículo contra el maestro–, el Cela escritor que cautivó nuestra adolescencia se ha convertido en un figurón que repugna a nuestra madurez, ora con estentóneos desplantes que son obras maestras de grosería y vulgaridad, ora con desfasadas pompas de aristócrata parvenu que entran simplemente en el terreno de la ridiculez».<sup>13</sup>

Sería muy interesante analizar qué ocurre en la mente de Cela para que, con el tiempo, venza su lado más polémico y vulgar, alejándose de la exigencia y la seriedad manifiesta en sus primeros volúmenes y actividades. Porque, realmente, leyendo su correspondencia con algunos escritores del exilio comprobamos la convivencia de dos personajes en un solo hombre: el Cela amigo entrañable y leal, la persona que se muestra cercana a las preocupaciones ajenas, el escritor que sufre por su obra y teje complicidades, capaz de movilizar a las fuerzas vivas de la isla palmesana ante la llegada del filólogo y director de la RAE Ramón Menéndez Pidal con motivo de su participación en unas Jornadas Europeas desarrolladas en el Círculo Mallorquín (mayo de 1959); y el personaje excéntrico y soez que hace declaraciones ofensivas y delirantes, poniéndose el mundo decididamente por montera. Es un rostro o una psicología bifronte la suya, una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, y nadie sabe qué ocurrió en su trayectoria vital para que en la última etapa Mr. Hyde se apoderara totalmente de la escena sumiendo a sus muchos lectores en la perplejidad y el desconcierto. En fechas recientes el periódico *El País* ha exhumado un conmovedor documento fechado en 1951. Extraigo un pasaje:

«El oficio del escritor es un oficio que da tristeza y que requiere soledad. Todas las pruebas, todos los intentos que he hecho para demostrarme lo contrario, me han fallado de una manera estruendosa. Hoy, después de haber perdido alguna colaboración por mí muy querida, veo esto con mayor claridad que nunca y me refugio entre mis cuatro paredes

a trabajar, que es lo único que me distrae y me hace olvidar los hondazos de los malintencionados, los pusilánimes, los puritanos y los pecadores en río revuelto.

*Estoy lleno de dolor por muchas cosas. Un libro retirado [se refiere a la quinta edición de La familia de Pascual Duarte, editada por Destino] y otro prohibido [La colmena], ni un solo premio ni grande ni pequeño y un sistemático desplazamiento de puestos para los que quizás, teniendo en cuenta mi buena voluntad, no hubiera sido demasiado disparatado el nombrarme, me han llenado de amargura, que es, posiblemente, el mejor antídoto contra el resentimiento».*<sup>14</sup>

Cela tiene 35 años cuando toma la decisión de renunciar, con esta carta dirigida a su amigo y protector Juan Aparicio, como delegado nacional de Prensa, a su colaboración con el Ministerio de Información donde había ejercido funciones de censor poco aceptadas por muchos de sus colegas de profesión. Y está, en efecto, en un momento crítico: ¿qué hacer?, ¿seguir maniobrando desde un modesto empleo funcional que al parecer no surte los efectos deseados o bien lanzarse a la literatura sin el paracaídas de un sustento asegurado? ¿Cuántos escritores no se han hecho las mismas preguntas y han vivido parecidas angustias e indecisiones! En todo caso, lo importante en esta carta, aquí reproducida fragmentariamente, es la teatralidad con que Cela experimenta y expresa su falta de reconocimiento, así como el lugar, el enorme lugar concedido a la rivalidad con otros escritores, intelectuales o, en

todo caso, gente vinculada al mundo de las letras. En el pasaje menciona a los pusilánimes, los malintencionados, los pescadores de río revuelto, los puritanos... ¿A quién se refiere en realidad? ¿En quién está pensando?<sup>15</sup> Las referencias a sus adversarios suelen ser anónimas, colectivas e intimidatorias. Ciertamente que la rivalidad es un fenómeno psicológico que no conoce límites de tiempo y lugar pero, en todo caso, es una forma de relación disfuncional que expresa algún tipo de conflicto interior mal resuelto. Y la cuestión es hasta qué punto puede afectar y corroer a un individuo reforzando su pulsión competitiva y depredadora y consiguiendo, tal vez, que dicho individuo llegue a perjudicarse a sí mismo al exponer una visión tan cruda y mezquina de la sociedad en relación a sus propios intereses. En el caso de Cela, las referencias a esta percepción antropomórfica y corrosiva (*homo homini lupus*) de la vida literaria se concretan ya en el título genérico, *La cucaña*,<sup>16</sup> que debía englobar su proyecto memorialístico, que finalmente quedaría bastante deshilachado.<sup>17</sup> Y lo tituló *La cucaña* «por evidentes razones de semejanza y de parentesco entre ese juego cruel y la vida literaria española». Sin duda Cela creía firmemente en la metáfora y lo cierto es que hasta su muerte fue un agente activo y pasivo de esa forma de ver el mundo. La literatura como una interminable y bronca disputa, organizada en trincheras, los amigos a un lado y los enemigos enfrente. Y todos luchando al mismo tiempo por hacerse con un seco salchichón de carne de burro colgado en lo alto de la cucaña, ante las risas de la concurrencia por el espectáculo. Cela no sería el único escritor en

verlo así, desde luego –la idea viene de Larra, y Luis Cernuda la perfiló en su poema «Supervivencias tribales en el medio literario»–, pero interesa subrayar que su actitud –el ver al Otro como un rival contra el que se debe actuar implacablemente– es una pieza clave de la psicología celiana, también umbraliana, que sólo puede explicarse partiendo del inmenso egocentrismo que poseía a ambos escritores. Hay algo conmovedor en esa lucha desesperada de Cela y Umbral por imponerse a los demás de forma exigente, casi totalitaria, en ese postularse permanentemente con un cerrado «yo soy la literatura» y, por tanto, en esta batalla, o se está conmigo, o se está contra mí.

En todo caso, llama la atención cuando se lee su interesante correspondencia con Américo Castro, con el que Cela tejó una sólida y leal amistad desde la primera carta enviada el 24 de mayo de 1956 y sostenida firmemente hasta la muerte del gran hispanista, comprobar cómo el Cela de los años cincuenta es precisamente el responsable de apaciguar a don Américo cuando este protesta y se revuelve contra las críticas o la indiferencia con que se recibe su obra en España por aquellos años. Y es el autor de *La colmena* quien le calma y le recomienda paz:

«No tiene ningún sentido que, a la altura de sus gloriosos y fecundos ochenta años, malgaste sus energías en querer hacer oír a los eternos sordos y ver a los sempiternos ciegos. Sus ideas, mi querido don Américo, serán admitidas por los nietos de quienes hoy las rechazan [...]. ¿Por qué desgastarse entonces dándole beligerancia a los enemigos?».<sup>18</sup>

Por su parte, será don Américo quien observará una evolución literaria en el novelista que le inquieta y a la que se refiere en una carta crucial, después de la desagradable lectura que hace de *Izas, rabizas y colipoterras*. Castro repara en el gran escritor que es Cela en *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* o en sus libros de viaje (le entusiasma el prólogo a *Viaje a Lérida*) y lo compara con el artista manierista que se deja llevar por una pendiente menos estimable y que puede llegar a empañar los logros obtenidos en su etapa anterior. El cansancio que produce en el lector la constante repetición de los nombres de sus figuras literarias o bien el abuso de palabras malsonantes con que inunda sus *Izas* no gustan a don Américo: «Los coños, las mierdas y sus congéneres, en sí no son nada»,<sup>19</sup> le advierte al ver cómo el material no artístico adquiere tanto protagonismo en sus libros. ¿Es consciente Cela del peligro que supone seguir esa pendiente rabelsiana?:

«Tuve la impresión [al leer *Izas*] de que está Vd. dañando su propia literatura que es suya y es también de nosotros, sus entrañables lectores. Es Vd. la figura más original y más fuerte brotada después del inútil horror de la guerra imbecilmente civil, o civilmente imbecil. E ingenuamente me arrojé a decirle a Vd.: No nos estropee a nuestro Camilo José, no se deje llevar por la risotada de quienes, acabada la risa, no retienen nada de Vd., ni un paisaje, ni una emoción, ni una inquietud, ni una figura».

Cela responderá, sin profundizar en ello, como postergando las explicaciones que Castro le reclama educadamente so-

bre su concepción de la literatura. Le dice que aspira a ser un revulsivo para las dormidas conciencias españolas. El asunto volverá a tratarse por parte de don Américo, pero es evidente que Cela haría oídos sordos a sus consejos. Es más, está trabajando entonces en la preparación de su inconcluso *Diccionario secreto* (Alfaguara, 1968) que debió de dejar a don Américo estupefacto por su coprolalia manifiesta. Pero al escritor los reparos del especialista en la obra cervantina, aun tolerándolos por venir de quien vienen, le enfrían en cierto modo el afecto (que no la amistad), y en los años siguientes las cartas enviadas por don Américo serán mucho más frecuentes que las escritas en dirección contraria. Lo más interesante, sin embargo, de la densa correspondencia entre los dos hombres es observar cómo el estudioso relaciona el abuso creciente de los tacos, del exabrupto y, en definitiva, de las formas primarias del desahogo y la ira que observa con preocupación en su obra con el agotamiento físico y psíquico que viene percibiendo en el novelista a partir del verano de 1963: «Me apenó sobremanera verle tan cansado, tan exhausto de fuerzas, lo cual es malísimo para la salud física y también para la literaria. Está Vd. sacando demasiado de sus reservas de energía, y si continúa así pronto se verá sin posibilidad de escribir».<sup>20</sup> El dictamen de don Américo había sido tajante: su amigo debía descansar para recuperar el ánimo y enfrentarse sólidamente a nuevos desafíos:

«Estoy persuadido de que Vd. acude a la pornografía cuando está algo cansado –es como soltar tacos, o ponerle a la escultura del santo dos pistolas–. La sensación

de heterogeneidad proviene de que el lector va a gusto por las sendas escarpadas, o foráneas de la vida, las vías mayores de su estilo, y de pronto tropieza con una boñiga servida en plato, que interrumpe su grato caminar».<sup>21</sup>

Resumiendo, cuando Umbral entra en trato con Camilo José Cela éste se halla, en mi opinión, en un momento decisivo de su existencia: el esfuerzo económico e intelectual de sacar adelante *Papeles de Son Armadans*, el coste que le supone su magnífica casa en uno de los lugares más bellos de la capital palmesana, el esfuerzo de la obra añadido a todas las exigencias del hombre (su pasión coleccionista, su intensa correspondencia de aquellos años, los viajes, la RAE, el afán por mantenerse constantemente en alza) le obligan a exprimirse, a no concederse treguas en su trabajo. Es decir, se ve inmerso en una permanente sobreexposición de la que no saldrá indemne.

3

El último hito en la historia de su amistad arranca en 1989. Aquel año fue un parteaguas en la biografía de Cela. Lo marcaron dos acontecimientos casi consecutivos. El primero de ellos fue la ruptura matrimonial con Rosario Conde y su traslado a Madrid para vivir junto a la periodista Marina Castaño una apasionada historia de amor que concluiría en un nuevo matrimonio. Pocos meses después (el 19 de octubre de 1989) al escritor le concedían el premio Nobel de Literatura. El traslado de Palma de Mallorca a Madrid supuso para Cela la necesidad de construir una nueva vida social que se ajustara a las exigencias de

la flamante y enriquecida pareja, bendecida por una serie de premios en cascada a los que ya nos hemos referido más arriba. En ese momento la figura de Umbral aparecería de nuevo como un personaje clave en el círculo de amigos promovido por el novelista y, sobre todo, por su nueva esposa. Serían doce años de relación social y de apoyo mutuo, al menos aparentemente. Umbral incorporaría a Cela en sus libros (*Las palabras de la tribu*, *Diccionario de literatura*, *Diario político y sentimental*, *Un ser de lejanías*) y le defendería, indignado, al ver entrar a un Cela exhausto en un juzgado de Barcelona, el 16 de mayo de 2001, acusado de plagio por *La cruz de San Andrés*, y rodeado de fotógrafos y periodistas:

«Dan ganas de dejar el oficio. Aquí nadie quiere a los escritores, siempre sospechosos de algo. Una persona decente no se dedica a escribir. A esto, como al capote o al andamio, sólo se dedica el que no vale para otra cosa. Lo serio es ser militar, prestamista, notario o cura [...]. El proceso de Cela es como el de Kafka: no se sabe bien de dónde viene ni a dónde quiere ir a parar».<sup>22</sup>

Siete meses después Cela fallecía a causa de una insuficiencia cardiopulmonar, en la Clínica Centro de Madrid, el 17 de enero de 2002. Umbral, cabizbajo, sería de los primeros en acudir al tanatorio. Sus declaraciones fueron tan concisas como inequívocas y a nadie sorprendieron: «Hoy me siento huérfano. Fue mi padre literario». Sin embargo, el punto final a la relación de tantos años la pondría el mismo escritor, tres meses después, en un libro claramente oportunista titulado: *Cela: un cadáver exquisito*.

*Vida y obra* (Planeta, abril de 2002), que apareció con la lógica expectación. No caben dudas de que quiso escribir su «todo Cela» y, en efecto, Umbral podía haber escrito un libro magnífico (aunque no en dos meses) sobre su maestro de energía, pues lo trató muy de cerca en los últimos años. Habían disfrutado de amigos/enemigos comunes, habían compartido veladas y premios. Y, como ya se ha dicho, Cela fue el artífice del galardón más importante de los concedidos al autor de *Trilogía de Madrid*. Ambos habían hecho de sus propias personalidades fuertes, solitarias y narcisistas un centro de atención continuado. De modo que a nadie podía extrañar que Umbral aprovechara todas esas experiencias para un libro: es lo que hace un escritor con su experiencia, volcarla en la escritura. Su posición, como digo, era excepcional para dibujar el perfil crepuscular de un hombre cuya trayectoria profesional y vital conocía como nadie; y del cual nos había dado incisivos apuntes en libros anteriores. En *Trilogía de Madrid*, por ejemplo, lo presenta como «un nudo de enigmas» no resueltos por el mundo académico, del que dice: «A mí me gusta estar con él, porque dejo que quemé la primera traca de efectos especiales, muy preparados, y luego sale el Camilo auténtico, cordial, ingenioso, observador y plástico, que es igual que su obra» (1996, 239). En *Madrid, tribu urbana. Del socialismo a don Froilán*, sin embargo, ya se percibe un cierto distanciamiento del último premio Nobel español. Lo describe como un hombre con achaques («adolorido y añoso»), receloso de su fama, abducido por la juventud de Marina Castaño y arrojado a

un derroche social y económico que íntimamente parece desbordarle. Pero, en todo caso, *Cela: un cadáver exquisito* no es el libro que cabía esperar, aun explorando la veta crítica insinuada en obras anteriores, sino uno muy distinto, donde queda de manifiesto no sólo el sentimiento ambivalente y oscuro que anidaba en el corazón de Umbral, sino sobre todo el vacío en que se movió su literatura de los últimos años. Por ello publicó una obra desconcertante, reiterativa (en relación a todo lo que había escrito ya de Cela), además de un tremendo error estratégico.

Para empezar, la extrañeza del título. ¿Cela exquisito? De todas las cualidades posibles, la exquisitez nunca emparentó con el escritor gallego. Todos recordamos el juego de salón adoptado por los surrealistas: cada persona escribe una parte de una frase y a continuación dobla la hoja de papel para ocultar lo que ha escrito y pasar el papel a otra que, a su vez, escribe lo que quiere ignorando lo anterior. Al final del juego, que puede dar tantas vueltas como se quiera, los participantes leen lo escrito entre todos y el efecto es imprevisible. Por lo visto, la primera vez que practicaron el juego surgió la frase: «El cadáver exquisito beberá el vino nuevo». Y empezaron a llamar así, *cadáveres exquisitos*, a los dibujos y poemas compuestos bajo el signo del azar. ¿Por qué lo titula así Umbral? El libro nada tiene que ver con el surrealismo ni con el azar. No, la lectura es otra y tiene que ver con lo sucedido a la muerte del novelista; y es que sus dos herederos se disputaron de inmediato el legado testamentario, por lo visto en el propio entierro, según afirma

Ian Gibson en su biografía, apresurada pero atinada y eficaz. Mejor dicho, fue la segunda esposa del escritor, la que abordó al hijo de Cela, Camilo José Cela Conde, mencionándole la urgencia de tratar sobre la herencia (2003, 17). Por tanto, sí que podía verse a Cela como «un cadáver exquisito», es decir, codiciado, valioso y frágil. Hay que decir, sin embargo, que Umbral ya había utilizado la imagen aplicada a Azorín en *Trilogía de Madrid*.<sup>23</sup> En todo caso, sorprende, la elección de Cela como cadáver en un libro biográfico, es decir, que para hablar de su amigo, Umbral recurra a la evidencia de la muerte (¿del hombre?, ¿de la obra?) imponiéndola a la vida que fue. A partir de aquí todo es posible. Y, en efecto, como ya he dicho, es uno de los libros menos afortunados de Umbral: errático y reiterativo, es la expresión de un profundo agotamiento creador. Junto al elogio ditirámico el lector encuentra juicios inapropiados y observaciones que carecen de fundamento necesario para resultar convincentes. Por ejemplo, se sostiene a lo largo del libro que la mejor obra del novelista es... *La colmena*, *La rosa*, *Viaje a la Alcarria*, indistintamente, según convenga a la narración.

En todo caso, lo que nadie comprendió en su momento fueron las reservas y reproches formulados al que fuera uno de sus primeros valedores y al que tres meses antes había calificado de «padre literario». Y así se señala en el libro el escaso talento, incluso la torpeza de Cela para el articulismo (género en el que el propio Umbral era un maestro) o su falta de hondura intelectual: «Cela no era eso que se llama un escritor de ideas. Tenía cuatro ideas, pero muy claras y sensatas,

muy bien distribuidas y que le sirvieron para manejarse toda su vida» (2002, 12). Pero no se señalan cuáles son esas cuatro ideas que le sirvieron para estructurar su vida y su obra. Umbral también expresa sus reservas con el hombre: lo ve apegado al dinero, con vocación de millonario antes que de escritor. Alude a menudo a la rigidez de Cela en su vida diaria, a su inclinación a las formalidades y protocolos, pero no hay el menor intento de analizar su actitud, de profundizar en ella. Como digo, el resultado es de una notable falta de coherencia interna que se intensifica con la división del libro en dos partes, vida y obra, cuando las ideas y argumentos que se manejan en ambas son las mismas y repetidas. La técnica de composición del libro quedaba en evidencia: Umbral había recosido antiguos textos escritos sobre el maestro a los que añadió algo de mordiente para asegurarse su venta. Una operación comercial carente de un sostén narrativo, y menos moral, que lo justificara.

Quiero terminar recordando lo que sostenía Camilo José Cela en el prólogo a su primer volumen de memorias (*La rosa*, ya citado), cuando decía que los años de la vejez no eran buenos para la sinceridad: «Suelen venir viciados por la decepción, por el mal humor, por el artrismo y por el miedo». Claro que Cela escribió *La rosa*

antes de cumplir los 34 años, de modo que muy bien podía mostrarse altivo, incluso provocador con los recuerdos escritos a cierta edad: cuando uno tiene poco más de 30 años no hay todavía ninguna anticipación de la vejez, ésta apenas existe, y eso puede explicar el arrojo y la temeridad con que los jóvenes enfrentan muchas situaciones. Podría decirse que el libro de Umbral sobre Cela venía viciado, en efecto, por esa falta de sinceridad. El primero es ya un viejo y fatigado león cuya esclerotizada escritura no puede enfrentarse a la verdad de una historia apasionante, cargada de luces y de sombras. ¿Hubiera actuado Cela del mismo modo con Umbral, escribiendo un libro precipitado y flojo? No lo sabemos, nunca lo sabremos, aunque sí sabemos cómo reaccionaba Cela al desgaste. Ambos dieron la impresión de llegar al final de sus vidas con un cansancio cósmico que facilitaba decisiones desnortadas, faltas de criterio. Pero está claro que dos personalidades inmensamente ególatras como fueron las suyas, con un hambre desesperada de reconocimiento, hacían imposible el acercamiento verdadero y despojado de sí que exige la amistad. Lo sentenciaría el propio Umbral en *Madrid, tribu urbana*: «Un genio tiene su eclipse y no soporta a otro genio vagabundeando dentro de la elipse».

<sup>1</sup> Cfr. *La noche que llegué al café Gijón*, 47. El motivo de que el acto fuera tan formal era la reciente incorporación de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo. El nombramiento de Fraga se asoció con una tímida apertura política del régimen franquista y trajo consigo una Ley de Prensa (15 de marzo de 1966) que regulaba lo que venía siendo un clamor por parte de los medios de comunicación: la necesidad de suprimir la censura previa para la prensa. Hubo otros muchos cambios; por ejemplo, en la dirección de algunas revistas culturales, como la influyente *La Estafeta Literaria*.

<sup>2</sup> En «El escritor de la postguerra», *El País*, 25/1/2002.

<sup>3</sup> *Camilo José Cela. Correspondencia con el exilio*, ed. de Jordi Amat y prólogo de Eduardo Chamorro, Destino, 2009.

<sup>4</sup> S/f, pero en respuesta a la carta de Arrabal del 7 de marzo de 1979, *ibid.*, p. 523.

<sup>5</sup> «Fin de semana con Camilo José Cela», *Mundo Hispánico*, junio de 1963. La editorial se puso en marcha a partir de septiembre de 1964.

<sup>6</sup> No sólo era organizador del premio sino también presidente del Jurado, integrado asimismo por José María Martínez Cachero y Fernando Lázaro Carreter.

<sup>7</sup> Cfr. *Francisco Umbral. El frío de una vida*, Espasa, 2004, p. 199 y ss.

<sup>8</sup> *Conversaciones*, p. 71.

<sup>9</sup> En «La conversación», *Leer*, julio-agosto de 2002, entrevista a Francisco Umbral concedida a raíz de la publicación de *Cela: un cadáver exquisito*.

<sup>10</sup> Cfr. *Francisco Umbral. El frío de una vida*, p. 349 y ss.

<sup>11</sup> En «Vamos a menos», *El País*, 10/1/2001.

<sup>12</sup> Julio Llamazares, «El arzobispo de Manila», *El País*, 14/11/1989; Antonio Muñoz Molina, «Teoría del elogio insultante», *El País*, 9/3/1994.

<sup>13</sup> En «El Nobel, en la latrina», *El País*, 15/6/1998.

<sup>14</sup> Jesús Ruiz Mantilla, «Cuando Camilo José Cela entró en crisis», *El País*, 27/12/2015.

<sup>15</sup> En su mente bullen sin duda los nombres que le critican abiertamente, pero, más allá de eso, conocemos el rechazo de Cela tanto al Opus Dei como al PCE.

<sup>16</sup> El título, tal como figuraba en la primera edición, era un alarde exhibicionista: *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela. Tranco primero. Infancia dorada, pubertad siniestra, primera juventud. Libro primero. La rosa* (Destino, 1959).

<sup>17</sup> En una carta a María Zambrano después de que ésta le preguntara por la continuación de *La rosa*, responde: «El tomo II de mis memorias ni ha aparecido ni está aún escrito; es uno de mis inmediatos proyectos, que veré de realizar tan pronto pueda», 4 de enero de 1961, en *Correspondencia*

con el exilio, op. cit., p. 45 Llegaría muchos años después con el título *Memorias, entendimientos y voluntades*.

<sup>18</sup> Carta del 17 de agosto de 1964, en *Correspondencia con el exilio*, op. cit., p. 373.

<sup>19</sup> Carta fechada en el Hotel Castellana Hilton de Madrid, el 17 de septiembre de 1964, p. 379.

<sup>20</sup> *Ibid.*, el 2 de septiembre de 1963, *Correspondencia con el exilio*, p. 347.

<sup>21</sup> Carta fechada en La Jolla, 19 de marzo de 1965, *Correspondencia con el exilio*, p. 384-385.

<sup>22</sup> *El Mundo*.

<sup>23</sup> Refiriendo una catastrófica, por lacónica, entrevista al maestro (1996, 84).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS NO INCLUIDAS EN LAS NOTAS

- Gibson, Ian. *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.
- Pániker, Salvador. *Conversaciones en Madrid y en Cataluña (1966)*, Barcelona, Kairós, 2004.
- Umbral, Francisco. *Las palabras de la tribu. De Rubén Darío a Cela*, Barcelona, Planeta, 1994.



# La tentación geométrica

## El matemático, la princesa y los espíritus

Por Juan Arnau

Vivimos todavía en el tiempo absoluto, que no puede regresar ni adelantarse, y en un espacio petrificado, donde las distancias han quedado eternamente fijadas. Las ondas gravitacionales y otros extraños fenómenos que estos días saltan de los laboratorios a los periódicos contradicen insistentemente este modelo, pero el ciudadano de a pie y el sentido común colectivo siguen aferrados al modelo de Newton. Ni las críticas de Leibniz, ni las más contundentes de Berkeley o Einstein parecen socavar estas ideas que, dada su trascendencia y condición, afectan a todas las demás.

Todo empezó por la necesidad de formular las leyes del movimiento. Lo primero que hacía falta era un sistema de referencia fijo y la mejor manera de encontrarlo no era buscarlo entre la diversidad de las cosas, sino postularlo. Y eso es lo que hizo Newton en el escolio de la octava definición de los *Principia*: postular la existencia de un espacio y un tiempo absolutos que permitieran analizar el movimiento respecto a un sistema de referencia inmaterial que no estuviera sometido a desplazamientos o perturbaciones. Lo que importaba no era tanto la naturaleza del tiempo o del espacio sino medir con precisión el movimiento. La solución al problema tuvo importantes efectos en el desarrollo tecnológico y desencadenó la Revolución científica pero generó algunas incógnitas sobre la naturaleza de la mente. Se oyeron algunas protestas de empíricos radicales, pero la eficacia del sistema newtoniano, defendido por la emergente influencia de Kant y Voltaire, acabó reduciéndolas a mera anécdota. Samuel Johnson demostró la existencia de la materia dan-

do una patada a una piedra y el asunto quedó zanjado. Los estados de reposo y movimiento serán medidos a partir de entonces respecto a un sistema absoluto e inmóvil, algo así como un cielo platónico o un testigo inmutable, lo que permitirá a Kant considerar espacio y tiempo como *cosas en sí*, sin relación con ninguna otra cosa. La ilustración alemana y francesa asumirá de modo general estas premisas que permitirán el dominio epistemológico de la física-matemática en las disciplinas científicas; el espacio y el tiempo absolutos justifican algo todavía más decisivo: la universalidad de las leyes de la física. Desde entonces el sentido común moderno es presa de lo que podría llamarse la *tentación geométrica*.

Según este paradigma, ninguna percepción ni ningún conjunto de cuerpos, próximos o lejanos, permite determinar el espacio o el tiempo; ambos son previos y lógicamente anteriores a cuanto acontece o se aloja en ellos, a cualquier forma de vida o sensibilidad. La conciencia pasa a ser condición del espacio y el tiempo en lugar de ser éstos, como afirmaban Berkeley y el budismo, condición de la conciencia. Kant sigue, sin saberlo, presa del sueño dogmático.

Gracias a dicho planteamiento Newton se liberó de dos de sus grandes rivales: Descartes, que seguía la definición aristotélica de lugar, derivada de la noción empírica de contacto, y Leibniz, para el cual espacio y tiempo eran órdenes de coexistencia y sucesión (Bergson dirá *duración*) no sólo entre cosas y seres reales, sino también entre cosas y seres posibles. De las críticas a posteriori, la de Berkeley fue la más rotunda (*Ensayos sobre el entendimiento humano* § 9799 y,

sobre todo, el breve opúsculo *De Motu*), que lo convirtió, en opinión de Popper, en precursor de Mach. La idea es que no resulta necesario referir las leyes del movimiento a absolutos, basta con hacerlo a algo bastante lejano. El espacio absoluto es un elemento espurio del sistema, pues no constituye un objeto de percepción. Curiosamente Berkeley, conocido por su inmaterialismo, denuncia aquí el inmaterialismo tácito de Newton, que con el tiempo dará pie a la fe positivista.

A medio camino entre estos dos planteamientos encontramos a un genio de la geometría que se opuso tanto al inmaterialismo de Berkeley como a las mónadas de Leibniz, asumiendo la utilidad del planteamiento de Newton pero descartando sus implicaciones filosóficas. Leonhard Euler, que nunca había visto el mar, a los diecinueve años compuso un opúsculo sobre la arboladura de los navíos que fue premiado por la Academia de Ciencias de París, lo que no dejaba de ser sorprendente para un joven nacido en los Alpes y destinado a seguir los pasos de su padre como pastor calvinista. En la Universidad de Basilea recibió lecciones de Jean Bernoulli y se hizo amigo de sus hijos, Daniel y Nicolas, discípulos aventajados de su padre. Con el tiempo los dos serían convocados para formar parte de la Academia de Ciencias de San Petersburgo y Euler les seguiría años después. Allí conoció el esplendor y las miserias del régimen zarista y se dedicó pacientemente a perfeccionar los métodos del álgebra y el cálculo. Se ocupó también de la óptica, las cuerdas vibrantes y la mecánica de fluidos. Jamás ningún geómetra escribió tantas memorias científicas. Abarcó todas las ramas

de las matemáticas y ni siquiera la ceguera le impidió proseguir su actividad. Euler será recordado por la elegancia y belleza de sus ecuaciones, entre las que destaca la fórmula de Euler, que descubría un vínculo inédito entre el análisis y la trigonometría. Cualquiera que haya enfrentado un problema algebraico sabe que la sencillez y la elegancia no son meras cualidades estéticas. En matemáticas se cumple lo que decía Adolf Loos de la arquitectura: «Ornamento es delito». Sin un planteamiento sobrio y elegante no es posible la simplificación, y sin ella los árboles no dejan ver el bosque. El sentido de una ecuación sólo es accesible si se elimina todo lo superfluo. La visibilidad matemática requiere importantes dosis de sobriedad.

Pero no son este tipo de hallazgos el motivo de estas páginas. Mientras vivía en Berlín, Euler frecuentó la capilla privada de Friedrich von Brandenburg-Schwedt, un aristócrata amante de la música. Fue el instructor de su hija y entre 1760 y 1762 envió a la joven Friederike Charlotte toda una colección de cartas sobre temas filosóficos y matemáticos, una correspondencia publicada más tarde en francés bajo el título *Lettres à une princesse d'Allemagne*.<sup>1</sup> El libro fue un éxito inmediato, se tiraron 12 ediciones y al poco tiempo se tradujo al alemán y al ruso en Leipzig y San Petersburgo.

Nos centraremos aquí en el tomo segundo, donde Euler se ocupa de la naturaleza de los espíritus. En general su fama como filósofo no fue buena. Maupertuis y D'Alambert lamentaron sus extravíos y su discípulo y colaborador, Nicolas Fuss, encomendó a la posteridad el juicio de sus hipótesis. Otros lo

consideraron un mal filósofo precisamente porque era un buen matemático (aunque las figuras de Descartes y Leibniz parecieran desmentirlo). Sea como fuere, en una época que erigía barreras insalvables entre las ciencias, Euler sostuvo que la física y la metafísica debían trabajar unidas. Él conocía a fondo la nueva física-matemática (de hecho, era uno de sus creadores) y no eran muchos los que se atrevían a examinar sus implicaciones filosóficas.

Glosamos a continuación el contenido de algunas de esas cartas:

Los materialistas niegan la existencia de almas y espíritus y defienden que la materia tiene la facultad de pensar. Esta creencia es absurda dado que el mundo contiene dos tipos de seres: los materiales y los espirituales, y ambas clases tienen naturalezas completamente diferentes. Los cuerpos se caracterizan por la extensión, la inercia y la impenetrabilidad, mientras que los espíritus piensan, razonan y sienten. No sabemos qué es un espíritu pero es preferible confesar la ignorancia que el torpe planteamiento de los librepensadores. Estas dos clases de seres están ensambladas de una manera íntima y esa ligadura constituye el enigma y la maravilla del mundo.

Dicho esto, cuerpos y espíritus no se encuentran al mismo nivel, los segundos constituyen la parte principal del mundo mientras que los primeros se han introducido para su servicio. El alma es activa y puede producir movimientos a su arbitrio. El movimiento de mis dedos me permite escribir estas líneas. El alma actúa sobre las extremidades de mis nervios, pero sería muy burdo compararla con un marionetista. La relación del alma

con el cuerpo es mucho más íntima y dicha comparación oscurecería el asunto. Lo mejor es reconocer simplemente que alma y cuerpo están íntimamente unidos pero que ignoramos cómo. Hay muchas teorías sobre el tema, como las causas ocasionales o la armonía preestablecida, que enturbian más que aclaran la cuestión.

Euler descarta la teoría de Descartes, «que perdió crédito pronto», y examina la de Leibniz, que critica por incompatible con la libertad humana. Leibniz sostiene que Dios, habiendo previsto desde el principio las decisiones de cada alma, preparó la máquina del cuerpo de modo que sus movimientos estuvieran de acuerdo con las decisiones del alma. Así, cuando levanto ahora el brazo, Dios, habiendo previsto que querría hacerlo en este instante, dispuso en la máquina de mi cuerpo que levantara la mano. Leibniz comparó el alma y el cuerpo a dos relojes que marcan al mismo tiempo las horas. Cuando el rey quiso informarse sobre ella, un cortesano le explicó que, según esta doctrina, los soldados no eran más que simples máquinas y, cuando algunos desertaban, era como consecuencia necesaria de su estructura, por lo que era un error castigarlos (sería como enfadarse con un péndulo por dar las nueve). El rey mandó desterrar a Wolff de Halle, bajo pena de ser ahorcado si lo encontraban al día siguiente.

Los cuerpos no pueden ser máquinas armonizadas con las almas. Lo criminal de un acto no es el movimiento del cuerpo sino la intención del alma. Los hombres actúan por ciertos motivos y éstos han de buscarse en las represen-

taciones del alma. Según la teoría de Leibniz, el alma no obtiene ninguna idea a partir del cuerpo sino que las extrae de su propio fondo. Las ideas presentes dimanen de las precedentes en necesaria secuencia, luego todas las acciones del alma son un efecto del primer estado del alma, en el que fue creada y del que no es dueña. No habiendo libertad, las acciones no pueden juzgarse como justas o criminales. Si ese fuera el caso, todos los crímenes revertirían sobre Dios, lo que supondría la opinión más impía.

Euler insistirá en que la libertad es la esencia de los seres espirituales: ni siquiera Dios podría quitársela, lo mismo que no puede quitar a un cuerpo su extensión o inercia. Suprimir la libertad a un espíritu sería aniquilarlo. Alguien puede impedir que otro escriba atándole las manos, pero nunca podrá extinguir su intención de hacerlo. De ahí la necesidad de distinguir entre el acto del querer y la ejecución. El hombre permanece siempre dueño de su voluntad, de ahí que ni siquiera Dios pueda, mediante un acto suyo, convertir a los pecadores. Debería persuadirlos, que es el único medio de reconducir a los seres inteligentes.

La libertad se encuentra excluida de la naturaleza de los cuerpos y sin ella no podría existir el espíritu. Si se examinan las propias acciones, instintivamente se reconocerá esa libertad. «Se puede dudar sobre la libertad de otro pero nunca de la propia». La libertad queda así asociada al juicio y la conciencia. El espíritu libre no se encuentra encerrado en el entramado de un espacio y un tiempo absolutos. Sin embargo, los espíritus libres necesitan de la materia como pa-

lanca para ejercer su libertad. La materia es el anclaje necesario para el salto hacia lo incondicionado.

A diferencia de los cuerpos, los espíritus carecen de extensión, inercia e impenetrabilidad. La extensión es divisible y tiene partes y un espíritu no se puede dividir. No puede haber, digamos, la tercera parte de un espíritu. Esa ausencia de tamaño llevó a algunos filósofos a compararlos con puntos geométricos, que también carecen de longitud, anchura o profundidad. Los escolásticos se representaron los espíritus como seres infinitamente pequeños, semejantes al polvo más fino, dotados de una actividad y agilidad inconcebibles, capaces de salvar en un instante grandes distancias. Sostuvieron que millones de espíritus podían danzar en la punta de una aguja. Los seguidores de las mónadas comparten ese parecer. Dividen el cuerpo hasta alcanzar partículas que no sean susceptibles de una división ulterior, de ahí el nombre de mónadas. «Para el señor Wolff no sólo los cuerpos están compuestos de mónadas sino que cada espíritu no es otra cosa que una mónada, incluso hasta el Ser Soberano es una de ellas. Por mi parte, no soy capaz de concebir que mi alma sea un ser semejante a las partículas últimas de un cuerpo, o que no sea nada más que un punto».

Los espíritus tienen una naturaleza diferente de los cuerpos y sería absurdo preguntar cuántas libras pesa un espíritu o cuántos pies mide. Sería como si, hablando del tiempo, preguntáramos cuántas pulgadas tiene una hora. El espíritu carece de longitud, pero de ahí no se sigue que sea un punto. Es necesario alejar de ellos la idea de lugar. «Puedo

decir que mi alma no existe en mi cabeza ni fuera de ella, ni en cualquier otro lugar, sin deducir de ello que no exista en absoluto». Los espíritus existen, pero son entidades no locales. Estar en un lugar conviene sólo a los cuerpos. Todo espíritu es un ser pensante, reflexivo, razonador y actúa libremente, en una palabra, está vivo; mientras que en los cuerpos no hay inteligencia ni voluntad. Los espíritus originan los principales acontecimientos del mundo y el poder del alma sobre el cuerpo es un don y tiene un origen divino.

Ya se ha mencionado que la relación entre cuerpo y espíritu es un enigma indescifrable, mientras dura esa relación dura la vida, con lo cual puede decirse que vivir es vivir en el misterio. La muerte no es nada más que la destrucción de dicho enlace. Una vez producida, el alma no tiene necesidad de ser transportada a ninguna parte, pues como se dijo no ocupa lugar y es indiferente a los lugares. «En consecuencia, si Dios quisiese establecer después de mi muerte una nueva unión entre mi alma y un cuerpo organizado en la luna, al instante existiría en la luna sin haber hecho ningún viaje». Los cuerpos son los que no pueden estar en dos lugares al mismo tiempo, pero los espíritus pueden encontrarse a la vez en todas partes. Los anatomistas se han esforzado en detectar el asiento del alma en el cuerpo y lo han situado en el cerebro, pero no porque el alma se encuentre realmente allí, sino porque es allí donde tiene el poder de actuar. Se puede decir que el alma está allí presente pero no que existe allí o que su existencia se limite a ese lugar.

Al ser la muerte la disolución del enlace entre el alma y el cuerpo, pode-

mos formarnos una idea del estado del alma después de la muerte. Dado que el alma obtiene en vida sus conocimientos de la experiencia sensible, al ser despojada por la muerte del vínculo con los sentidos, ya no capta más lo que sucede en el mundo de los cuerpos. Viene a estar como el que de repente se queda ciego, sordo, mudo y privado de todo sentido. Ese hombre conservará el conocimiento que adquirió con ayuda de los sentidos y podrá continuar reflexionando: la facultad de razonar permanecerá íntegra. El sueño sirve para ilustrar este estado. Después de la muerte nos encontraremos en un estado de sueño perfecto, con sus razonamientos y representaciones. Esto es todo lo que se puede decir positivamente sobre el asunto.

Otra cuestión importante es averiguar de dónde procede el hecho de que haya sensaciones que nos agradan y otras que nos desagradan. La causa hay que buscarla en la naturaleza misma de la sensación alma. El alma no simplemente percibe, añade a la sensación un juicio sobre lo que la atrae o repugna. Y para hacerlo debe conservar la idea o sensación precedente y compararla con la siguiente. En eso consiste la reminiscencia o memoria. Pero el origen o fuente de esa capacidad de conservación nos es desconocido. Sabemos que el cuerpo toma parte en ello, pues hay enfermedades y accidentes que afectan a la memoria; sin embargo, el recuerdo es obra del alma (y el alma es inmaterial). Algunos pretenden que cuando un recuerdo llega al cerebro se produce una agitación semejante, pero mucho más débil, a la que hizo nacer esta impresión. Pero es poco probable que sea así, sería como si al re-

cordar el sol se nos apareciera la luna, cuya luz es 200.000 veces más débil.

Cuando el alma compara entre dos olores, uno sentido y otro recordado, tiene efectivamente dos ideas a la vez y, al pronunciarse sobre cuál es más agradable o desagradable, despliega una facultad peculiar, distinta a aquella por la que percibe lo presente. De esa situación adquiere una noción del pasado, el presente y el futuro, así obtiene una idea de la sucesión, de donde deriva la idea del tiempo; e incluso la idea de número, al hacer recuento de las sensaciones que se sustituyen unas a otras. Estas reflexiones que realiza el alma con las sensaciones pertenecen a su carácter espiritual. El cuerpo únicamente proporciona sensaciones simples. Luego la percepción es una actividad del alma, pues un cuerpo no podría atesorar sensaciones o ideas y mucho menos reflexionar sobre ellas.

Cuando el alma tiene una sensación, juzga sobre la existencia exterior del objeto que la produce.<sup>2</sup> En los sueños y en los delirios de los enfermos el alma experimenta una gran cantidad de sensaciones de objetos que no existen en ninguna parte. ¿Qué nos asegura que nuestro juicio está mejor fundado que cuando velamos? Es una dificultad sobre la que muchas filosofías se han extraviado. Para algunos, el hecho de que experimentemos agitaciones o impresiones no prueba la existencia de objetos externos a la mente. Y en ese caso la existencia de nuestro propio cuerpo sería igualmente dudosa. Es difícil refutar a los filósofos que niegan abiertamente la existencia de los cuerpos. Según ellos, el alma recibe impresiones o ideas, pero niegan la existencia de los objetos que las

provocan. Son llamados espiritualistas o idealistas y sostienen que no existen sino espíritus. Se oponen a los materialistas, que niegan la existencia de los espíritus y creen que únicamente hay cuerpos y que el alma está hecha de una materia muy sutil capaz de pensar. Esta última opinión es mucho más absurda que la anterior y hay argumentos invencibles para refutarla.

Atacar al idealista es del todo inútil. Es imposible convencer de la existencia de los cuerpos al que se obstina en negarlos. Desde la primera infancia las sensaciones empujan al alma a creer en objetos externos. «Un perro, al verme y ladrar, está convencido de que existo. El perro no es pues un idealista y aun los insectos más viles están convencidos de que hay cuerpos existentes fuera de ellos... Si un campesino dudara de la existencia del gobernador que tiene ante sí se le tomaría por loco, pero un filósofo que proclama tal parecer, espera que los demás admiren su ingenio y sus luces». De modo que tan extraño parecer debe ser una cuestión de orgullo y una necesidad de distinguirse de los demás. Los campesinos son en esto más sabios que los filósofos. Como se ha dicho, la relación entre alma y cuerpo es un enigma indescifrable para la mente finita del hombre. Respecto a esta cuestión hay que proteger el tesoro de nuestra ignorancia y asumir que esta influencia subsiste misteriosamente.

Sin la reminiscencia o imaginación que se ejerce durante el recuerdo, ninguna reflexión o comparación podría tener lugar. Sin memoria no seríamos capaces de reconocer nada. Esa es una propiedad esencial de los seres racionales, incluso

de los animales. Pero de ello no se sigue que siempre podamos recordar, a veces las cosas se olvidan por completo pero de ordinario olvidamos a medias. La reminiscencia no siempre está en nuestras manos, aunque una ligera circunstancia es capaz de reproducirla.

Entre las impresiones o ideas que son fuente de nuestro conocimiento, las hay simples (la impresión de rojo, por ejemplo) y compuestas (la impresión de un amigo, con todos los matices de su rostro). Esas impresiones no son indiferentes al alma sino que, como se ha dicho, forman las inclinaciones de cada individuo en particular. A partir de ellas el alma se forma una gran cantidad de otras que tienen su origen en las primeras, pero no representan cosas que existen realmente. Veamos cuáles. Cuando veo la luna y fijo la atención en su contorno, me formo una idea de la redondez, pero no podría decir que lo redondo existe por sí mismo. Lo mismo ocurre con las ideas de los números o de otras figuras geométricas. Se puede formar una idea de un polígono de 1761 lados, aunque no se haya visto nunca un objeto semejante y quizás no haya existido jamás. Es así como el alma despliega una nueva facultad, la abstracción. Cuando presta atención sólo a una cualidad del objeto y la separa como si no estuviera vinculada al mismo. Si toco una piedra caliente y fijo mi atención en el calor, me formo una idea de calor que no está unida a la piedra, y el alma podría haber adquirido esa misma idea tocando un madero o agua caliente. Las ideas formadas por abstracción se llaman generales y la abstracción es una prerrogativa de la condición humana, los animales no saben abs-

traer. Y todavía hay otro tipo de ideas, los géneros o especies. Cuando veo un peral, un cerezo, un manzano, una encina, etcétera, todas esas ideas son diferentes y sin embargo advierto aspectos comunes, como el tronco, las ramas y raíces. Llamo *árbol* al objeto al que convienen esas cualidades. Así, la idea de árbol formada de este modo es una noción general y comprende las ideas sensibles de peral, manzano, etcétera, pero ese *árbol* no existe en ninguna parte, no es un peral, ni un manzano... Lo mismo ocurre cuando digo *cerezo*, que es ya una noción general y no se limita al cerezo que se encuentra en mi jardín, pues entonces los otros quedarían excluidos de ella. Con relación a estas nociones generales cada objeto realmente existente se llama individuo. Y conviene advertir que sin estas nociones generales no nos diferenciaríamos de los animales.

Por hábil que pueda ser un hombre para abstraer y procurarse nociones generales, no progresaría sin el recurso de los lenguajes, que contienen muchas palabras cuyo significado estableció la costumbre o un conocimiento tácito. El lenguaje es tan necesario para seguir los propios pensamientos como para entender a los demás. Si en cada región cada cerezo tuviera su propio nombre, ¡qué lenguaje tan monstruoso resultaría! Lo esencial de una lengua son las nociones generales. Sin la palabra *árbol* para representarme la noción general de árbol debería imaginarme a la vez un peral, un manzano, etcétera, y ello fatigaría mucho al espíritu. Así, para la mayor parte de la gente la palabra *árbol* constituye un objeto del alma, sin que se represente un árbol real. Lo mismo puede decirse de la

palabra *hombre*, del que se podría decir que es un ser vivo con dos pies, aunque en ese caso estaría también comprendido el gallo. No sé si tienen más razón quienes afirman que un hombre es un ser vivo dotado de razón, ¡cuántas veces tomamos por hombres a seres sin estar seguros de su razón! Luego, atendiendo a la noción general de *hombre*, es casi imposible señalar en qué consiste esa noción y sin embargo nadie duda sobre el significado de la palabra. De ahí se sigue que la mayor parte de los objetos de nuestros pensamientos no son las cosas, sino las palabras. ¿Qué idea está unida a palabras como *virtud*, *libertad*, *bondad*? No es una imagen sensible; más bien el alma, una vez formadas las nociones abstractas correspondientes a las palabras, sustituye en su pensamiento las palabras por las cosas. Se reconocerá fácilmente cuántas abstracciones se deben realizar para alcanzar la noción de *virtud*: considerar las acciones de los hombres, compararlas con los deberes y ver si están conformes. Júzguese ahora cuán ventajoso es el lenguaje para dirigir el pensamiento. Sin la lengua no estaríamos en disposición de pensar.

Hasta aquí la glosa de los temas sobre filosofía de la mente tratados en la correspondencia de Euler. Como reflexión final puede resultar útil conocer algunos aspectos de su personalidad, consignados por Nicolas de Condorcet en un *Elogio* publicado por L'Academie Royale des Sciences de París en 1783. Euler fue una persona piadosa. Su defensa de los frutos de la oración en un mundo regido por leyes universales es reveladora.

Para Euler, el plan divino preveía quién iba a rezar y quién no, de modo que el Creador no tenía que alterar los planes cósmicos para que la oración participara en el desenlace de los acontecimientos. De su primera mujer tuvo trece hijos, de los que sobrevivieron cinco. Viudo y ciego, en 1776 se casó por segunda vez con un familiar de su primera esposa. Conservó durante toda su vida la sencillez de costumbres y los hábitos piadosos. Nunca tuvo, como los mediocres, la necesidad de rebajar a los demás. Cada noche reunía a familia, criados y alumnos para leerles un capítulo de la Biblia y en ocasiones acompañaba la lectura con una exhortación. Tras perder la vista no tenía otra diversión que fabricar imanes y dar lecciones de matemáticas a uno de sus nietos. No hay ningún matemático contemporáneo que no se haya formado con sus trabajos. Un día de otoño de 1783, después de haberse entretenido calculando el movimiento ascensional de máquinas aerostáticas, cenó con su familia y uno de sus discípulos. Hablaron del planeta de Herschel (músico de día, astrónomo de noche) y de los cálculos que determinan su órbita. Poco después llamó a su nieto, con el que se entretenía mientras tomaba el té. De pronto, la pipa que sostenía su mano cayó al suelo. En ese momento cesó de calcular y de vivir.

El legado de Euler deja claro que sin caer en la tentación geométrica no serían posibles ni la abstracción ni los conceptos generales que hacen posible el lenguaje y el pensamiento. No obstante, sabemos que la vida, la escala del ser, no es geométrica, no se ajusta, como los astros, a patrones físicomatemáticos. Para describir dichos movi-

mientos fueron postulados un espacio y un tiempo absolutos, pero ni la vida más elemental, y mucho menos la vida de la conciencia, se rige por esos patrones. Cualquier intento de ajustar una filosofía de la vida a este corsé se encuentra abocado al fracaso. Si algo podemos aprender de la historia del pensamiento es que la solución al enigma del mundo no puede ser simbólica, no puede ser una frase o un conjunto de frases, como tampoco puede ser una ecuación o un conjunto de ellas. Como decía David Bohm, las teorías o son ventanas o no son nada. Una frase o ecuación siempre

remitirá a otra. La clave del asunto debe buscarse en la vida mental, en la cultura mental. La identidad o la lengua no son temas urgentes, sí lo son el cultivo de la atención y el cuidado de la percepción. Hume lo vio claro, también los budistas. La pregunta ineludible para una filosofía de la vida es ¿en qué cultura mental ejercitarse para llevar una vida plena y sana? En la aventura de la percepción que es la vida, la geometría tiene un valor útil y propedéutico, pero no puede imponer sus prerrogativas a una conciencia y un impulso vital que continuamente la trasciende.

<sup>1</sup> Versión castellana: *Cartas a una princesa de Alemania sobre diversos temas de física y filosofía* (Junto con el *Elogio* de Condorcet). Edición de Carlos Minguéz, Universidad de Zaragoza, 1990.

<sup>2</sup> Cuenta el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc que, cuando era niño, su abuelo lo llevó a visitar Notre Dame. Mientras avan-

zaban por la nave principal el abuelo se giró para mostrar al muchacho el rosetón.

Justo en el momento de girar la cabeza y dirigir la mirada hacia lo alto empezó a sonar el órgano. El niño creyó, en buena lid, que el sonido procedía de aquella fuente de luz y color.



# Travesías oníricas por paisajes diurnos

Por David Lorente Fernández

*Si hay un sueño que me gusta más que ningún otro  
es el de navegar por la tierra.*

HENRY MILLER, *El coloso de Marusi*

Soñar puede ser un viaje, y esta imagen es literal y no una metáfora entre distintos pueblos indígenas de América.<sup>1</sup> Algunos sueños son un desplazamiento, un viaje «real» del alma que, liberada del cuerpo, deambula y explora mundos-otros. Así, el acto de soñar no se considera un proceso psíquico interno que da lugar a la producción de una serie de imágenes simbólicas o representaciones mentales. Por el contrario, soñar implica inmiscuirse en ámbitos del cosmos inaccesibles durante la experiencia cotidiana, permite acceder a lugares y realidades que «existen» fuera, más allá del cuerpo. En el sueño, el alma desprendida es la que hace posible experimentar vivencias y contemplar ámbitos situados en una dimensión distinta de la ordinaria que están –no obstante, en el pensamiento indígena– dotados de un nivel de realidad muchas veces superior al de las percepciones de la vigilia.

La incursión onírica en otros ámbitos se concibe a menudo como una prerrogativa de chamanes o curanderos experimentados, los cuales adquieren las destrezas del viaje onírico al recibir un «don». Pero ciertas personas logran también tener este tipo de experiencias y obtener así un conocimiento que los distingue del común. En las culturas amerindias, el mundo de los sueños se convierte en un eficaz instrumento para adquirir y transmitir después ciertos saberes acerca de lo que las cosas y los

seres son cuando se observan con una mirada distinta de la ordinaria.

A cuarenta kilómetros de la ciudad de México, todavía en los contornos borrosos de la ciudad, los indígenas nahuas de la sierra de Texcoco conceden una notable primacía a los sueños en lo que respecta a la percepción de la geografía que rodea sus comunidades y en la que transcurren sus ocupaciones cotidianas. Hay quienes afirman conocer parajes o enclaves inaccesibles y descubrir perspectivas inusuales del entorno gracias a travesías que, en sueños, efectúa su alma disociada del cuerpo. Se trata, cabría pues argüir, de una suerte de travesías oníricas por paisajes diurnos.<sup>2</sup>

¿Qué implica «diurnos» al hablar de sueños? Es la geografía cotidiana visible bajo la luz del Sol, que para los nahuas fue resultado de la acción de los dioses en la noche cosmológica; con el primer amanecer, quedó fijado el paisaje actual. Los mitos cuentan que el primer Sol endureció cerros y montañas, planicies, rocas y otros accidentes del paisaje serrano; sus rayos estabilizaron una superficie terrestre todavía inestable: el escenario del hombre quedó instaurado. Ésta es la geografía donde se hallan los campos de cultivo, las viviendas, los caminos, las montañas y los riachuelos que fluyen en ocasiones canalizados, irrigando los sembradíos y maizales. No obstante, este territorio donde transcurre la experiencia de la vigilia, tantas veces re-

corrido y reconocido en sus pormenores en las faenas cotidianas, adquiere, para los nahuas, cuando se lo visita en los sueños y es visto con la mirada del «espíritu» –la dimensión del alma disociable del organismo–, una configuración diferente de la ordinaria que, sin contradecir la percepción cotidiana, dota a la geografía comunitaria de una dimensión trascendente.

#### CUANDO EL ESPÍRITU CAMINA EN SUEÑOS

El sueño<sup>3</sup> es concebido por los nahuas como el momento privilegiado en que el espíritu manifiesta su iniciativa y abandona el cuerpo. Su desplazamiento se atribuye al carácter inquieto y curioso del espíritu cuando disminuye de noche la actividad del cuerpo. Se dice que incurre en actividades indagatorias, andariegas, a menudo sin el control ni la voluntad del soñador. Los atributos que los nahuas le reconocen al espíritu incluyen una versatilidad de movimientos, una visión particular y cierta capacidad de penetrar regiones vedadas al cuerpo físico. Como explicó Faustino Durán, un habitante de la región: «De noche el espíritu sale por la boca o la nariz como un resuello, camina curioso hasta lugares lejanos, visita, conoce, y entra de nuevo con el aire que estás respirando. El espíritu es un airecito, igual que el aire de la naturaleza; si no respiráramos aire, si no hubiera aire, moriríamos... Vivimos por el espíritu». Adelaida Gregoria, una mujer de sesenta y dos años, contrastó la idea nahua de sueño como salida del espíritu con la concepción onírica occidental del sueño, empleando sus propias palabras:

*«Cuando uno está soñando no es cierto que uno 'sueñe', porque cuando uno está durmiendo es cuando nuestro espíritu se desprende de nosotros. Por eso el cuerpo no escucha nada mientras duerme, ni un ruido. ¿Por qué? Porque el espíritu –que es el que oye y siente– se desprendió y viajó, anduvo lejos de uno. El cuerpo no oye nada, no ve nada, no siente nada, pero el espíritu –que está lejos del cuerpo– sí escucha, ve y siente, porque los sentidos están alojados en el espíritu. Entonces, cuando uno va a despertar, el espíritu sabe, regresa y al momento llega y se mete en el cuerpo. Porque el espíritu ahí debe de estar, mis ojos tienen que abrirse y tengo que despertar. Es decir, según nosotros estamos soñando, pero no estamos soñando, son revelaciones de nuestro espíritu que viajó, que vio».*

Aunque generalmente se describe el desplazamiento onírico del espíritu como un deambular en cierto modo errático y arbitrario, se dice también que en ocasiones el propósito del viaje se encuentra condicionado por el hecho de que el soñante es acompañado por ciertos seres lazarillos que se abocan, explican los nahuas, a encaminarlo hacia regiones específicas del paisaje diurno.

#### CERROS LLENOS DE AGUA Y SURCADOS POR PASADIZOS

Los cerros parecen encubrir una naturaleza secreta cuya verdadera realidad interna no se manifiesta a todo el mundo. Adelaida Gregoria habló acerca de una elevación árida y parda erigida en los límites entre su comunidad y el pueblo vecino, a cuyo interior logró acceder en un sueño:

*«Fíjese usted que la gente ve que muchos cerros están secos por fuera, son terreros y duros, y creen que están macizos por dentro, rellenos de tierra. Y no es así. El Tlamacas es un cerro de agua. En la cima, debajo de las piedras que se ven, hay agua. Y me preguntan los vecinos: ¿cómo sabes? Por algo. Una vez estuve enferma, en la cama, y no estuve nada más en la cama. Mi espíritu anduvo... Y aunque se ve que es un cerro nada más, tiene túneles y pasadizos a los que ningún ser humano puede llegar. Pero yo me di cuenta y llegué a saber... ¡Cuántas veces he llegado ahí! En persona, como algo material, nunca he llegado, no he puesto un pie ahí, ni arriba ni mucho menos adentro. Yo he ido en espíritu... He recorrido esos pasadizos que cruzan el cerro por dentro y lo conozco todo, así he visto que hay agua blanca donde está la luz, esa luz que llega hasta adentro... Cuando uno está soñando no es cierto que sueña uno, porque eso son revelaciones de cuando uno está durmiendo... Pero no es fantasía. Le digo que yo lo vi por dentro, y ya me di cuenta de que esa agua es la que riega todo lo que está creciendo fuera del cerro, por algo hay árboles, nopales, hierbas... Vaya y repegue, golpee, escuche. ¡Pues no puede ser!, ¡si es cerro! Sí, pero hay agua. Eso lo vi en sueños».*

Otro vecino, Adrián López, de la misma edad y el mismo pueblo que Adelaida, dijo al respecto:

*«Con el sueño anda mi espíritu como si fuera de día... Ese cerro de allá se llama Chicocuahuitl. Ya lo soñé. Soñé tres veces lo mismo. El cerro tiene por dentro agua grande: agua negra, agua blanca...<sup>4</sup> No es muy alto. De una mitad va bajando*

*agua blanca; de la otra, agua negra, y en medio viene apartándolas, para evitar que el agua se mezcle, una cinta como asfáltica, como de carretera, como de cal, en un lado agua negra y la otra mitad agua blanca...».*

Adrián amplió su explicación aludiendo al origen del agua:

*«Esa agua que tienen los cerros es propiedad de los ahuaques, los dueños del agua, unos pequeños espíritus que tienen sus casas en los cerros; aunque no los vemos, a veces viven dentro de las cuevas. Ellos cuidan el agua que sale. Porque los ahuaques le echan agua a la hierba, tienen todo verde por su mandato, porque ellos son los dueños del agua. Si tu sembraste en tu milpa unas papas, unos garbanzos, unas lentejas, unos frijolitos, en tiempo de lluvias crece y cosechas tú, pero el agua la echaron ellos... Y hay más cerros en el pueblo que yo los soñé, ya sé cómo están, hasta de memoria recuerdo cómo son en su interior...».*

#### LOS RÍOS Y LOS ARROYOS SON CAMINOS, CARRETERAS

Los manantiales que brotan de los cerros alimentan un sistema de riego desde la época precolombina. Este paisaje irrigado conforma una hidrografía en miniatura que se entremezcla con las viviendas y los campos de cultivo. Hay quienes, en sus travesías oníricas, se acercan a los enclaves acuáticos para descubrir una realidad diferente de la que es posible percibir al contemplar los cauces de agua desde el mundo serrano ordinario. A Adrián López los sueños le revelaron lo siguiente:

*«Cuando uno está dormido y está soñando es que su cuerpo está sano, es de-*

*cir, el sentido del cerebro, el espíritu, está vagando, estás viendo muchas cosas en tus sueños... Y al soñar puedes ver que en todas partes donde hay agua están los espíritus dueños del agua. Viven en los arroyos y también en otros lugares porque ellos se distribuyen por todas partes para cuidar su territorio, que es el agua. Y cuando estamos despiertos vemos con la mirada del cuerpo manantiales y canales, o donde se riega el agua distinguimos como un pantano en el que crecen hierbas en las orillas. Pero el espíritu percibe de otro modo cuando viaja uno en sueños».*

Si despierto se considera que ve uno con el espíritu dentro del cuerpo, soñar es ver con el espíritu liberado de su envoltorio corporal. El prisma que representa el cuerpo condiciona la visión. Ver con los ojos del espíritu ofrece otra perspectiva. Desembarazado del cuerpo, el espíritu humano está en la misma condición ontológica que los dueños del agua, y esto hace equivalentes sus miradas.<sup>5</sup> Espíritus humanos y ahuaques ven el mundo de la misma forma. Soñar es ver como los dueños del agua<sup>6</sup>, siempre que el soñante acceda a sus dominios. Esto sucede principalmente cuando la persona ha sido elegida como especialista ritual o durante su iniciación.<sup>7</sup> Dijo Adrián:

*«En sueño veo a esos señores chiquitos vestidos de charros, y hay hombres y mujeres, personas como nosotros pero en pequeño, ésos son los ahuaques, allí están viviendo en el agua. Y es como el mundo de nosotros, tienen sus casas en el arroyo... Despierto pues uno ve piedras grandes dentro del agua y en las orillas, como rocas de esas que ha redondeado la corriente. Pero en sueños uno ve casas,*

*como residencias, porque está uno en espíritu, en viaje espiritual; se ven como altos edificios con ventanas y departamentos o casas con patios donde ellos viven así en familia como nosotros... Entonces las piedras son sus viviendas vistas en sueños».*

Lauro Lascano, un joven del mismo pueblo de Amanalco, explicó refiriéndose a los manantiales y remansos de agua las diferencias que existen cuando son percibidos durante la vigilia o en sueños:

*«Cuando uno viaja en espíritu puede darse cuenta de que, lo que es río para nosotros, para los espíritus del agua son caminos, carreteras. Nosotros ocupamos el río nomás para regar el terreno, pero para ellos los ríos grandes son sus caminos o carreteras. Las piedras de las orillas de los ríos son sus casas, por eso los ríos-carreteras conectan las casas de los ahuaques, formando también sus pueblos. Entonces es un mundo como el nuestro, pero visto de otra manera. Y donde se riega o esparce el agua, que a veces se encharcan las orillas, para ellos son sus terrenos, donde cultivar o donde sembrar: hay allí abundantes frutas, calabazas, mangos, naranjas, pero bien bonito, cantidad, está bien verdecito todo, como ellos tienen el agua... Y donde en el día vemos pantanos de agua, es decir, lo que son pantanos para nosotros, esa agua que se junta en los terrenos y se queda allí un buen tiempo acumulada, ésos son jardines o parques para ellos, para los espíritus que viven allí».*

La señora Adelaida Gregoria complementó, describiendo visiones de sus

sueños, la narración anterior, y amplió la noción de los ríos percibidos como vías terrestres de comunicación:

*«Es como entre nosotros: también tienen sus calles. Esos canales que vemos, para ellos son calles. Los ríos grandes son carreteras pero estos canales chiquitos vemos en sueños que son las calles de los pueblos donde ellos viven. Ellos empujan los riachuelos como una manera de construir caminos, una forma de hacer calles, y de esta manera unir sus casas y sus pueblos y ciudades entre sí».*

Aunque la mayoría de los nahuas no tienen los mismos sueños viajeros, ni frecuentan necesariamente en espíritu los mismos lugares, sus testimonios no son en modo alguno excepciones personales, pues los motivos oníricos referidos parecen hallar un elevado consenso en la sierra. Quizá se debe a que los sueños se cuentan, y a que las narraciones, como las crónicas de viajes personales, son transmitidas mediante la tradición oral.

#### EL SANTUARIO DEL MONTE TLÁLOC: UNA CIUDAD CON CALLES DE CRISTAL Y GRANDES EDIFICIOS

Es frecuente en los sueños-viajes percibir las piedras del entorno como viviendas de los dueños del agua. Las grandes peñas o los amontonamientos de rocas se diseminan por el paisaje y sólo en sueños es posible apreciar dónde, tras las caprichosas formas líticas vistas en la vigilia, hay en realidad asentamientos atribuidos a los dueños del agua: caseríos, alquerías, fincas, edificios o incluso pueblos formados por agrupamientos de piedras. Éstas se describen como vivien-

das semejantes a las humanas. Adrián López explicó:

*«Los espíritus del agua viven en piedras formadas unas cerca de otras. Pero, ¿quién construirá esos amontonamientos? Nadie. Son piedras, ellos no tienen puertas, pero en sueños son casas. Las hay en los manantiales y también en los cerros, donde se pueden ver en las laderas piedras de unos cuarenta y cinco centímetros, como los ladrillos de nuestras casas, pero eso no está hecho por gente, quién lo va a hacer en el monte, nadie. El cerro Tlamacas por ejemplo que está aquí cerca, ése es de los espíritus del agua, allí tienen sus casas. Yo en sueño las conozco, pero así que las haya visto yo de día no, son puras piedras».*

El conjunto de los afloramientos de viviendas distribuidos por el territorio serrano encuentra, según los testimonios oníricos, un lugar paradigmático de concentración en el monte Tláloc. Este monte fue un centro principal de culto a la divinidad de la lluvia durante la época precolombina. En su cima se erigía un santuario hecho de un patio cuadrado en cuyo centro se encontraba la estatua de Tláloc rodeada por los idolillos de los cerros circundantes. Durante la fiesta mexicana de Huey tozotli, hacia el 29 de abril, allí se realizaba el sacrificio de un niño y la entrega de ofrendas para pedir la lluvia a la divinidad de las aguas.<sup>8</sup> Aunque parte del lugar fue destruido en la época colonial durante una campaña de extirpación de idolatrías acometida en la sierra,<sup>9</sup> hoy en día es posible apreciar claramente los vestigios arqueológicos del antiguo santuario, que los serranos describen como «carriles, caminos y cer-

cas» hechas de piedras, y distinguir una serie de montículos y rocas dispersas de diversos tamaños, que los pobladores observan cuando ascienden ocasionalmente a la cumbre.<sup>10</sup>

El monte Tláloc, envuelto en nubes y bruma durante la estación húmeda, con una altura superior a los cuatro mil metros, continúa revistiendo actualmente un importante simbolismo para los nahuas de la región y considerándose el centro mítico de la geografía ritual serrana: de su interior, se dice, brotan las aguas que lo comunican por conductos subterráneos con los otros cerros menores situados en sus inmediaciones, y de un pozo o abertura de su cima se considera que emerge la lluvia.

Adrián López ofreció la descripción de una visita que, caminando cierta mañana, realizó al lugar, y de algunos objetos que encontró mientras recorría el monte: «Cuando visité la cima de Tláloc, hallé abajo de algunas piedras unas cuentas chiquitas (abalorios) de colores, de color turquesa y negras, y descubrí también un collar grande, algunos platos, ollas... Ahí hay unas calles de pura piedra negra, de los indios de entonces. Es magnífico, es una ciudad, pero no como las ciudades de México o Texcoco, no. Ahí son calles anchas como las de aquí, es como de doscientos metros la extensión. Y toda esa cantidad de espacio tiene como un cerquillo de piedra negra alrededor, que pusieron en aquel entonces...».

Tras reflexionar algunos segundos, Adrián añadió:

«Y como el lugar está lejos, uno suele pernoctar allí, entre las piedras, pero no lo dejan dormir a uno los dueños del

agua... Yo ya los soñé, apenas tiene unos cuatro meses que fui al monte Tláloc y en sueños he visto que esos espíritus tienen allí como edificios altos, otra ciudad como las nuestras pero colmada de abundancia y riquezas... Esa extensión cubierta con el amontonamiento de piedras de la cima de la que le hablo, uno la sueña, y no lo llega uno a creer, pero se ve como una explanada edificada, poblada, llena de casas pero muy altas, que forman una ciudad; esa, dicen los abuelos, los más mayores, es considerada como la capital de los ahuaques, es su ciudad capital donde tienen sus delegaciones y sus edificios de gobierno; y de verdad que es una cosa grandísima».

Luisa Peralta, una vecina de cincuenta y nueve años de Amanalco, también se refirió a cómo era vista la cima del monte en sueños recurriendo al testimonio de un tío suyo, quien, durante el padecimiento de cierta dolencia atribuida a los dueños del agua, afirmó haber visitado el lugar mediante una experiencia onírica: «Nos contó que allí las calles pavimentadas eran de puro vidrio, que brillaban con la luz, que sus calles eran como de cera de candiles así como luminosas, relucientes, algo así como el cristal cuando le da el sol, y que había altos edificios con ventanas».

Un joven del mismo pueblo, Lauro Lascano, dio una descripción que integraba las de los vecinos con los que había hablado:

«Mucha gente dice que en Tláloc hay una gran ciudad, que allá vive el Rey que los manda, que es el gobernante de los ahuaques, el mandatario, será –digo yo– el dios Tláloc, de él se dice que vive en una roca de allá, una roca grande donde está

como retratada su imagen, en esa vive. Y entonces toda la gente del pueblo que se ha enfermado por causa de los ahuaques, todos dicen que la han visto en sueños esa ciudad, que los llevan allá en espíritu, que allá los tienen... Pareciera increíble, yo no sé si sea un sueño o sea real, pero en la forma en que lo platican se ve real... Y muchos de los que se enferman van a dejar la ofrenda allá... Hay un centro con una barda, nomás que las piedras están medio encimadas, ahí lo dejan. De allí dependen sus demás pueblos, ése es el centro, salen caminos de allí para todos lados...».

#### LOS SUEÑOS Y LA MIRADA DE LOS ESPÍRITUS

Las travesías oníricas por paisajes diurnos implican recorridos en condiciones nocturnas o, por el contrario, visitas bajo la luz del Sol? La noción de paisajes diurnos cobra en ocasiones un doble sentido: paisajes de la era solar, pero paisajes también ya amanecidos y radiantes de Sol cuando el espíritu los recorre en sueños. En los testimonios se aprecia que es posible visitar el entorno circundante en horas que no coinciden con el momento nocturno de la vivencia onírica. Mediante el sueño se accede a temporalidades en que esos paisajes están iluminados.

Pero más allá del hecho de la iluminación o no de los paisajes diurnos, el elemento distintivo es que la doble naturaleza de la geografía serrana es una cues-

tión inherente al punto de vista del observador. Aunque el territorio recortado por la mirada, por así decir, es con frecuencia el mismo tanto durante la vigilia como en los sueños –salvo en el caso del cerro Tlamacas, en que lo percibido concierne a su interior–, es evidente que lo contemplado del territorio no es propiamente lo mismo en ambas circunstancias. Bien es cierto que el «encuadre» no cambia; lo que la mirada modifica es el contenido y naturaleza de esa visión; es el punto de vista el que desvela o produce la realidad observada.<sup>11</sup>

Un Otro Lado que forma parte de ese mismo paisaje diurno es creado, por lo tanto, por los nahuas al contemplarlo de manera espiritual. Ese Otro Lado está ahí pero sólo es perceptible para los espíritus, sólo se ve cuando la percepción se desembaraza de la mirada corporal. Los sueños equivalen a adoptar la mirada de los espíritus. Los *ahuaques* viven en el mundo de los sueños y este ámbito de la experiencia se convierte en un punto de comunicación: los espíritus del agua constituyen para los nahuas seres humanos desprovistos de cuerpo que conservaron una existencia restringida a la dimensión espiritual; los nahuas de la sierra acceden a esta condición en sueños, cuando se desprenden del cuerpo. El paisaje surcado de canales y manantiales no es otra cosa que una geografía humana paralela a la que existe en la sierra, la cual es posible percibir y experimentar de igual a igual a través del sueño.

<sup>1</sup> Acerca de la teoría indígena de los sueños en diversas culturas amerindias, pueden consultarse los estudios clásicos de Perrin (1990), Tedlock (1987) y Cipolletti (2004), entre otros. En el caso de México, algunos autores han analizado el control que los especialistas rituales y chamanes ejercen sobre los sueños, en el sentido de que desarrollan un tipo

de «sueño controlado» o «lúcido» en el que ejercitan la voluntad o el dominio de sí; véanse al respecto De la Garza (2012, pp. 33, 251-251), Knab (1991), Glockner (2001) y Fagetti (2015), entre otros.

<sup>2</sup> Los testimonios analizados en este artículo fueron recopilados entre los meses de marzo y junio de 2015 en la co-

munidad de San Jerónimo Amanalco, en la Sierra de Texcoco, México, en el marco de un proyecto de investigación sobre medicina indígena y nociones cosmológicas nahuas (n° 3186) financiado desde 2011 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Un panorama histórico-geográfico de la región y del sistema cosmológico nahua aparece en Lorente (2011).

<sup>3</sup> El sustantivo *temictli*, empleado comúnmente en el náhuatl serrano, es traducido por Rémi Siméon como «sueño, ensoñación» (1988, p. 470) y por Alonso de Molina como «sueño lo que soñamos», y el verbo *temiqui.ni* como «soñar» (2004, p. 111). No obstante, la naturaleza de los fenómenos albergados bajo este término lleva a reflexionar sobre lo problemático que resulta establecer una traducción o una equiparación con el término y la noción occidental de «sueño», imbuída de connotaciones que remiten a la concepción cultural judeocristiana.

<sup>4</sup> Es interesante destacar que, en un estudio etnográfico, Françoise Neff señala también la existencia de un «volcán negro» entre los nahuas de la Montaña del estado de Guerrero, que presenta características similares a los cerros de Texcoco. Escribe que, para los pobladores, «las grandes reservas de agua que ahí se almacenan están a su vez en comunicación con el mar, permitiendo la circulación del agua en un ciclo completo». Se concibe que el agua fluye por manantiales de las laderas y que existen «puertas escondidas» por las que se puede acceder a mundos interiores, algunos de los cuales aparecen en sueños (2001, p. 356). Julio Glockner registra a su vez un viaje onírico efectuado al interior del volcán Popocatepetl, con la diferencia de que, en este caso, es protagonizado por especialistas rituales miembros de una corporación denominada «misioneros del temporal» (2001).

<sup>5</sup> Acerca de un desarrollo más detallado de esta concepción, véase Lorente (2011, 2015 y en prensa).

<sup>6</sup> Asistimos aquí, pues, a una concepción del sueño como operador que genera un cambio de perspectiva; el abandono del cuerpo equivale a la adopción de un nuevo punto de vista, que es humano, en cuanto involucra al espíritu, foco de percepción durante el sueño, pero que no tiene que ver con la mirada ordinaria proyectada desde el cuerpo durante la vigilia. Esta concepción nahua sobre sueño parece guardar relación con la noción de «perspectivismo amerindio» desarrollada por Viveiros de Castro (2004, 2010, cap. 2), y con ciertos planteamientos relativos a la ontología animista tal y como ha sido formulada por Philippe Descola, en la que se concibe la existencia de seres dotados de una subjetividad o interioridad humana susceptibles de despojarse de la envoltura corporal en un estado de sueño que equivale en cierto modo, por la modificación ontológica que supone, a una metamorfosis, y establecer relaciones con entidades provistas de una interioridad semejante (2012, pp. 208-212). En este caso, tanto los individuos nahuas (en espíritu) como los dueños del agua se ven a sí mismos y entre sí como humanos, y perciben la realidad circundante como la aprecian los espíritus humanos desprovistos de cuerpo.

<sup>7</sup> Sobre la estrecha asociación entre el proceso de iniciación de ciertos especialistas rituales (como los graniceros que son elegidos por los *ahuaques* e interceden ante ellos en nombre de la comunidad humana) y el hecho de adquirir

y dominar el punto de vista o la «mirada de los espíritus» dadores del «don», véase Lorente (2015). Cabe mencionar que esta capacidad de los ritualistas para adoptar y traducir los puntos de vista de los espíritus lo identifica con el papel de «diplomáticos cosmopolíticos» o de «conmutadores o conductores de perspectivas» que Viveiros de Castro considera como atributo distintivo de los chamanes (2010, p. 153). En este sentido, Johannes Neurath refiere el término de «multiempatía», acuñado en coautoría con Margarita Valdovinos y Aline Hémond, para denotar que ciertos ritualistas o chamanes mesoamericanos «asumen, de forma simultánea, dos o más modos de ver, visiones o perspectivas, al identificarse (parcialmente) con más de un ser o transformarse en diferentes personas, dioses y animales a la vez» (Neurath, 2013, p. 98). En el caso de los nahuas de Texcoco, las visiones no acontecen de manera simultánea —ni en los individuos legos ni en los chamanes—, sino que aparecen diferenciadas en dos modalidades distintas de percepción: la que caracteriza a la vigilia y la que se despliega, a través de la desencarnación del espíritu, en los sueños.

<sup>8</sup> Puede consultarse el artículo, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n° 771, 2014, pp. 69-78), «Tlálloc en la ciudad de México», así como un estudio histórico-etnográfico en Lorente (2010). Una descripción de la ceremonia aparece en la crónica de Fray Diego Durán (1984 I, pp. 84-85).

<sup>9</sup> Véase el *Proceso inquisitorial del Cacique de Texcoco* (2010), consignado en el Archivo General de la Nación, México.

<sup>10</sup> Véase el artículo «El remolino actuado: etnografía contemporánea del Monte Tlálloc» (Lorente, 2010) para una revisión de los estudios históricos y etnográficos relativos al monte, así como sobre su concepción contemporánea en la cosmología serrana. En las descripciones de Wicke y Horcasitas (1954) y Stanislaw Iwaniszewski (1994) podemos apreciar la distribución de piedras y rocas en la cima. Pese a las obras actuales de restauración del sitio, efectuadas por arqueólogos del INAH, la abundancia de piedras y rocas sigue siendo notable en las inmediaciones, algo enfatizado en los testimonios de los nahuas.

<sup>9</sup> Esta idea de la existencia de dos perspectivas distintas sobre el mismo paisaje diurno, una a partir de la mirada del cuerpo y otra a partir de la mirada del espíritu de una misma persona, podría ser puesta en diálogo con la concepción, planteada por Pedro Pitarch, de los mayas tzeltales de Cancuc, en Chiapas. Este autor partió del hecho de que los mismos informantes ofrecían dos tipos de descripciones, diferentes y en apariencia contradictorias entre sí, de un mismo aspecto de la geografía y la cosmología local: las montañas *ch'iibal* (montañas «reales», ubicadas fuera del pueblo de Cancuc, donde se concibe que vive cierto tipo de almas de los indígenas). En unas descripciones, las montañas son un espacio ordenado, jerárquico, de autoridad, con normas rigurosas, mientras que en otras descripciones aparecen como un lugar de ensoñación y vida carnavalesca. Según Pitarch, las diferencias derivan de que los indígenas son capaces de adoptar dos perspectivas distintas y simultáneas para conocer y describir la misma montaña: la primera corresponde al punto de vista del alma, el *ch'u'lel*, alojado en el cuerpo humano que habita en el mundo ordinario (una perspectiva, pues,

externa a la montaña); la segunda es propiamente la mirada del alma, *ch'u'lel*, que habita desdoblada en el interior de la montaña y que la mira en consecuencia desde dentro (una perspectiva, pues, interna); de esta manera, concluye que «una misma persona» implica «dos puntos de vista» (2013, p. 120).

## BIBLIOGRAFÍA

- Archivo General de la Nación. *Proceso inquisitorial del Cacique de Texcoco*. México, Eusebio Gómez de la Puente, 1910.
- Cipolletti, María Susana (org.). *Los mundos de abajo y los mundos de arriba: individuos y sociedad en las tierras bajas y los Andes. Homenaje a Gerhard Baer*. Quito, Abya-Yala, 2004.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires, Amorrotu, 2012.
- Fagetti, Antonella. *Iniciaciones chamánicas. El trance y los sueños en el devenir del chamán*. México, Siglo XXI Editores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- De la Garza, Mercedes. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México, FCE, UNAM, 2012.
- Durán, Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 vols. México, Porrúa, 1984.
- Glockner, Julio. «Las puertas del Popocatepetl», en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*. México, INAH, Conaculta, UNAM, 2001, pp. 83-93.
- Iwaniszewski, Stanislaw. «Archaeology and Archaeoastronomy of Mount Tlaloc, México: A reconsideration», en *Latin American Antiquity*, 5, 2, 1994, pp. 158-176.
- Knab, Timothy. «Geografía del inframundo», en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 21, 1991, pp. 31-57.
- Lorente Fernández, David. «El remolino actuado: etnografía contemporánea del Monte Tlálloc», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 65, 2, 2010, pp. 519-546.
- Lorente Fernández, David. *La razzia cósmica: una concepción nahua sobre el clima. Deidades del agua y graniceros en la Sierra de Texcoco*. México, Centro de Investigaciones y Estu-

dios Superiores en Antropología Social, Universidad Iberoamericana, 2011.

- Lorente Fernández, David. «Tlálloc en la ciudad de México», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 771, 2014, pp. 69-78.
- Lorente Fernández, David. «Los sueños y la mirada de los espíritus», en revista *Artes de México*, 118, 2015, pp. 34-43.
- Lorente Fernández, David. «Tesifteros, los graniceros de la Sierra de Texcoco: repensando el don, la experiencia onírica y el parentesco espiritual», en *Dimensión Antropológica*, Revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en prensa).
- Molina, Fray Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y castellana y mexicana y castellana*. México, Porrúa, 2004 [1970].
- Neff, Françoise. «La Lucerna y el Volcán Negro», en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*. México, INAH, Conaculta, UNAM, 2001, pp. 353-373.
- Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes. Arte huichol. México*, Artes de México, Conaculta, 2013.
- Perrin, Michael (coord.). *Antropología y experiencias del sueño*. Quito, Abya-Yala, 1990.
- Pitarch, Pedro. «La montaña mágica: dos puntos de vista», en Pedro Pitarch, *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*. México, Artes de México, Conaculta, 2013, pp. 117-140.
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1988.
- Tedlock, Barbara (ed.). *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Viveiros de Castro, Eduardo. «Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena», en Alejandro Surrallés y Pedro Hierro (eds.), *Tierra adentro*. Copenhague, IWGIA, 2004, pp. 37-83.
- Viveiros de Castros, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.
- Wicke, Charles y Fernando Horcasitas. «Archaeological Investigations on Monte Tlaloc, México», en *Mesoamerican Notes*, 5, 1957, pp. 83-96.



## Contrapunteo del ojo y del oído: Nicanor Parra y Nicolás Guillén

Por Milena Rodríguez Gutiérrez

En 1962, Nicanor Parra pronuncia el «Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda» ante el autor de *Residencia en la tierra*, con motivo del nombramiento de Neruda como miembro honorario de la Universidad de Chile. En ese discurso, Parra alude al *Canto general*, que coloca, junto al *Martín Fierro*, como las «obras máximas de la literatura hispanoamericana» (*Discursos*, 19). A continuación, menciona los nombres de varios poetas hispanoamericanos, a los que considera, junto a Neruda, autores de obras muy «categóricas». Nombra a cinco poetas; cuatro de ellos constituyen nombres predecibles: los chilenos Vicente Huidobro y Gabriela Mistral, junto a Darío y Vallejo; el quinto es, acaso, un nombre que puede resultar menos esperado en boca de Parra; se trata del cubano Nicolás Guillén (19). ¿Por qué elige Parra a Guillén? ¿Por qué lo ubica entre estos cinco nombres fundamentales de la poesía hispanoamericana? Sería el propio Parra quien tendría que responder. Sin embargo, la anécdota referida da cuenta de una indudable admiración de Parra hacia Guillén (¿y acaso de algo más?), y me servirá como pretexto para formular las preguntas que voy a hacerme a lo largo de este artículo y que intentaré contestar: ¿Es posible establecer relaciones, asociaciones, conexiones, confluencias entre la obra poética de dos poetas tan significativos para la literatura latinoamericana, pero aparentemente lejanos entre sí, como Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989) y Nicanor Parra (Chile, 1914)? A ambos los separan los distintos momentos históricos en los que comienzan a escribir

(los años veinte, Guillén; mediados de los treinta en el caso de Parra),<sup>1</sup> las generaciones, y las tradiciones particulares de los países a los que pertenecen: Chile y el Cono Sur, Parra; Cuba y el Caribe, Guillén. Pero, sobre todo, los separan sus propias obras poéticas, muy sólidas ambas, pero también muy diferentes entre sí según sus propuestas. La crítica apenas los ha relacionado; sin embargo, ¿es posible vincular la poesía mulata de Nicolás Guillén con la antipoesía de Nicanor Parra?

### CERCANÍAS, AFINIDADES, ENTRE GUILLÉN Y PARRA

Acaso la primera cercanía o afinidad entre Nicolás Guillén y Nicanor Parra sea el hecho de que en la obra de ambos son determinantes –con gran intensidad, pero a la vez desde concepciones muy personales, muy originales– los presupuestos vanguardistas, entendidos en un sentido amplio.

La crítica reconoce la influencia de las vanguardias en la poesía de Guillén en concreto y, sobre todo, de esa moda europea de lo africano, de lo negro, que sin duda es decisiva en su obra, como en otros poetas afroantillanos de la época. Pero la poesía negra, negrista, afroantillana, afrocubana o mulata (tal vez este último sea el nombre más apropiado)<sup>2</sup> de Guillén es, sin duda, una de las manifestaciones más interesantes y originales de la vanguardia hispanoamericana, al incorporar lo negro no como algo exótico, como se había hecho en Europa, sino como algo propio, autóctono. Lo negro, en Guillén, no es, como para el Apollinaire de «Zone», un lejano fetiche de Oceanía

o Guinea, «Cristos de otra forma y de otra creencia», «Cristos inferiores de las oscuras esperanzas» (15); para Guillén lo negro es lo que tiene al lado; es raíz de la identidad caribeña y cubana y de su identidad mulata; con su poesía, como él mismo dijera, «la moda resultó modo» («Charla en el Lyceum», 298); su resultado mayor es el poema-son, que constituye, en las distintas variantes en que lo construyó, el gran hallazgo de su obra,<sup>3</sup> de la poesía cubana y caribeña.

Por su parte, la llamada antipoesía de Parra, ha sido considerada postvanguardista o neovanguardista;<sup>4</sup> se trata de un proyecto que tiene también su fundamento en las llamadas vanguardias históricas, aunque muestre su rechazo a ciertas actitudes e ideas de autores vanguardistas; rechazo que encontramos, por ejemplo, en su «Manifiesto» (1963), incluido en *Obra gruesa*: «Los poetas bajaron del Olimpo. / [...] Nosotros condenamos / [...] La poesía del pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso.» (*Obra gruesa*, 163-167), clara referencia a Huidobro, Neruda y de Rokha. El propio Parra se ha referido a la influencia de la «savia surrealista» («Poetas de la claridad», 48) en su obra, a esa especie de «surrealismo criollo» (48) del antipoema. Pero creo que podríamos decir también que Parra practica una especie de estilo dadá muy personal, a pesar de otra declaración del «Manifiesto» alusiva al dadaísmo: «El pensamiento no nace en la boca / Nace en el corazón del corazón» (164). Y es que la negación, que distingue la antipoesía de Parra, es el rasgo esencial de Dadá;

«Dadá no significa nada», recordemos, decía Dadá (Tzara, *Siete Manifiestos Dadá*, 13), esa vanguardia que se burló de todo y también, como hace Parra, de las otras vanguardias y de sí misma.<sup>5</sup> No voy a extenderme en este punto, que podría constituir por sí solo un artículo, pero añado algunos comentarios: escribía André Gide que Dadá no era una empresa de construcción, sino de demolición (Béhar, *Dadá...*, 25) y ¿no es ésa también la apuesta principal de la poesía de Parra? Como escribe Iván Carrasco, lo que busca la antipoesía de Parra, en sus diversas expresiones, son «formas de demoler el arte» (114). Creo que sería bien interesante comparar a Parra con Tristán Tzara. Decía Tzara: «Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear» (24). ¿No parece casi de Parra –si cambiamos la palabra *Dadá* por *antipoesía*– esta *invitación* de Tzara: «Suscríbese a Dadá el único Préstamo que no rinde nada.»? (*Siete Manifiestos...*, 58). Sería posible imaginar un artefacto parreano surgido de la siguiente propuesta del dadaísta Ribemont-Dessaignes:

«Se podría construir una máquina de hacer política, con leva automodificable, y así reemplazar con ventaja el centro gubernamental; como una especie de maquiavelo automático, esta máquina mantendría la vida política de un país con una precisión impresionante, proporcionaría todas las combinaciones necesarias para su salud, e impediría su senilidad» (Béhar, *Dadá...*, 52).<sup>6</sup>

Podemos hablar así de rasgos vanguardistas claramente identificables tanto

en la poesía mulata de Guillén como en la antipoesía parreana, si bien se manifiestan de diversa manera y con distintas intensidades: el carácter experimental; la actitud antiartística y antiliteraria; el rechazo de lo solemne; la actitud provocadora, la irreverencia o la idea de libertad en el arte. Uno y otro pertenecen a esa tradición de la ruptura que destaca Octavio Paz. En ambos es sobresaliente, muy acusado, ese propósito de *épater le bourgeois*, que se ha entendido como escandalizar al burgués, ponerles zancadillas a los espíritus vulgares, provocar al biempensante, y que Fernández Retamar, siguiendo a Mariátegui, considera el rasgo que otorga el sentido más revolucionario a las vanguardias, carácter que estaría «en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués» («La vanguardia en la literatura hispanoamericana», 156). Este rasgo, befa o repudio del absoluto burgués se lee de manera implícita, pero nítida, en la poesía de Guillén. Parra, mucho más metapoético, incluye en sus poemas declaraciones explícitas en esta dirección, como en el ya citado «Manifiesto», donde reprocha a los poetas vanguardistas haber sido, en realidad, «unos reverendos poetas burgueses» (*Obra gruesa*, 165), y donde sigue apostando por el repudio y la befa del absoluto burgués, pero ya no como se hizo, según él, en épocas anteriores, con poemas que no asustan al pequeño burgués –«tiempo perdido miserablemente»–, sino con una poesía que sea como una especie de golpe en el estómago: «El pequeño burgués no reacciona / Sino cuando se trata del estómago» (166).

El segundo elemento común podría ser el hecho de que la poesía guilleñiana y la parreana pertenecen, ambas, a la que podríamos llamar la tradición poética comunicante de la poesía hispanoamericana, por decirlo con el término que usara Mario Benedetti en su libro de 1972 *Los poetas comunicantes*, que recogía sus conversaciones con, entre otros, Cardenal, Roque Dalton, Eliseo Diego y, por supuesto, el propio Parra.<sup>7</sup> Ni Guillén ni Parra se identificaron con la poesía hermética; ambos eligieron escribir para el lector común. Sobre Guillén, dice Fernández Retamar, que es el suyo un «lenguaje llano, que nunca se alborota en metáfora» (*El son de vuelo popular*, 68). Por su parte, Parra ha defendido «el canon de la claridad conceptual y formal» (*Poetas de la claridad*, 47). Asociada a esta característica, encontramos otra bien notoria, y es la presencia del lenguaje cotidiano, común, y aun lo marginal, lo prosaico, fundamental en la obra de ambos. Guillén introdujo en su obra personajes populares, negros y mulatos: *Bito Manué*, la mulata, el negro bembón, y habló con ellos, o como ellos, en un lenguaje que nada tenía de elitista. La intención comunicante de Parra es, por otro lado, muy evidente; según afirma Marlene Gottlieb, «el antipoema es el vanguardismo llevado al pueblo» («Del antipoema al artefacto...», 24). Leamos, una vez más el «Manifiesto» parreano: «Hay que decir las cosas como son: / [...] Los resplandores de la poesía / Deben llegar a todos por igual / La poesía alcanza para todos» (*Obra gruesa*, 167).

La tercera cercanía podría ser la gran importancia que ambos poetas conceden a la tradición popular. Par-

te de la poesía de Guillén ha sido vista como poesía neopopularista; es decir, se ha ubicado dentro de esa tendencia, o «actitud» (Rodríguez Rivera, «Nicolás Guillén...», 350), que recicla la poesía popular española, incorporando a ella «el espíritu renovador» de la época (350). Por cierto que el Lorca neopopularista del *Romancero gitano* constituye una influencia para el cubano y para el chileno, influencia que en el caso de Guillén se advierte, sobre todo, en algunos poemas de *Sóngoro Cosongo* (1931), como «Velorio de Papá Montero»;<sup>8</sup> y que en Parra encontramos en su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937).<sup>9</sup> Dentro de esta tradición popular o, mejor dicho, dentro de estas tradiciones populares latinoamericanas, a los dos poetas les han interesado apasionadamente las músicas populares de sus respectivos países y lo materializaron en poemarios concretos: Guillén en los *Motivos de son* (1930), que toma esta música, ritmo popular por antonomasia en Cuba, como *motivo* para su poesía; y *La cueca larga* (1958), en el caso de Parra, que recrea el baile nacional de Chile. Por cierto que Guillén, como recuerda Íñigo Madrigal, empleó también, aunque fuera de modo ocasional, la cueca en su poema «Cerro de Santa Lucía» (297).

Como quinto elemento común en la obra de ambos podríamos mencionar la presencia del campo del humor, que abarca un amplio espectro: la actitud lúdica, lo cómico, la ironía, la burla, la parodia, la sátira, el sarcasmo. Es cierto, sin embargo, que el humor tiene mayor predominio en Parra que en Guillén, ya que en el segundo hay

también una zona elegíaca, una zona grave, mucho más seria (no ausente tampoco totalmente en la poesía de Parra), pero no cabe duda de que parte de la poesía de Guillén se ubica dentro de ese amplio campo del humor. Como ha escrito Matías Barchino sobre el cubano: «Se puede decir que buena parte de su labor poética —pese a la importancia que él mismo da a los elementos elegíacos en su poesía— se puede interpretar como una cruzada contra lo serio y académico y las formas cultas que anquilosan la expresión poética y la llenan de tópicos vacíos» (Barchino, «La risa de Guillén...»). Retomaré algunas de estas afinidades o cercanías, que ahora se señalan rápidamente, a lo largo de este artículo.

Aunque me gustaría añadir, por último, una proximidad más concreta y específica; propiamente de libros y de textos, y es la que han visto algunos estudiosos entre los últimos poemarios de Guillén, como *El gran zoo* (1967) y *El diario que a diario* (1972), y la escritura de Parra. Sobre el primer poemario, dice Gustavo Valle:

«La crítica siempre ha querido ver El gran zoo como un familiar cercano de los Poemas y antipoemas de Nicanor Parra o de Estravagario de Pablo Neruda. No cabe duda de que el uso creativo del aviso publicitario que hace Guillén, la sentencia breve, afilada y a veces strafalaria, y el aprovechamiento de cierto discurso del graffiti, lo acercan a las postales poéticas de Parra» (Valle, «El mundo es un gran zoo»).

Por otra parte, sobre *El diario que a diario*, quizás aún más cercano a Parra,

señala Benítez Rojo que se trata de un «montaje» que «recuerda la técnica del *papier collé*» (173), mientras Selena Millares lo presenta como «un collage de prensa anacrónica y apócrifa al más puro estilo de vanguardia» (534), como una «jocosa marginalia, donde el humor se convierte en centro de la actividad poética, y que podría emparentarse con los artefactos de Nicanor Parra» (535). Luis Álvarez considera este libro «poesía-resumen, escritura-objeto» (286), y resalta la dimensión carnavalesca y la mezcla, la hibridez de lenguajes, que constituyen «entramados de escrituras», ya que aparecen «anuncios y comentarios periodísticos, bandos y decretos gubernamentales, decálogos, notas de sociedad, inventarios de almacén, muestras de casas comerciales, restaurantes, hoteles y farmacias; todos ficcionales, todos de mano del poeta, todos, sin embargo, encuadrados en un tono epocal» (284). Señala Álvarez que *El diario que a diario* es un diario «sutilmente invertido» (284); yo añadiría, incluso, que se trata de una especie de antidiario —en cierto modo, como la antipoesía parraena—,<sup>10</sup> y esto, en un sentido doble: por un lado, es un diario en el que nada se cuenta de íntimo, de personal; por otro, aceptando que la palabra diario no supone aquí al relato de lo íntimo, sino que equivale a periódico, es, también, un periódico en el que muchas noticias son, podríamos decir, antinoticias, parodias de noticias, y aun los anuncios publicitarios terminan siendo antianuncios; el libro constituye un relato fragmentario y fragmentado de la historia de Cuba, pero esa historia se

cuenta desde la parodia, con un tono jocoso, con un aire de broma, de burla, desacralizador. Veamos dos ejemplos, una noticia y un anuncio. La primera es el resumen en el diario guilleniano de la toma de La Habana por los ingleses en 1762, hecho histórico percibido como «batahola», es decir, según nos informa el diccionario, «ruido grande, bulla» y cuya consecuencia fundamental parece darse en el ámbito de los hábitos alimenticios:

*Luego de tan tremenda batahola  
Se fueron los ingleses:  
sírvese desde hoy cocido a la española,  
con aliños franceses.*  
(Guillen, *El diario que a diario*, 30).

El anuncio o, más bien, antianuncio, ofrece un intercambio comercial imposible e impensable, donde es ahora el blanco (en vez del negro) el que es convertido en objeto de venta o negocio, pero de un modo completamente burlón:

*Se cambia un blanco libre de tacha  
por una volanta de la marca Ford  
y un perro.  
Casa mortuoria de la Negra Tomasa  
junto al Callejón del Tambor  
(segunda cuadra después de la plaza)  
darán razón.*  
(Guillén, *El diario que a diario*, 16).

#### CONTRAPUNTEO DEL OJO Y DEL OÍDO

Pero pretendo detenerme en una cercanía, acaso, más sutil y apenas explorada. Se trata de la importancia que adquieren, en la poesía de Parra y Guillén, dos sentidos y dos artes diversas: el oído y la música, fundamentales para

Guillén; la vista y las artes visuales, decisivos para Parra.

El oído, la música, el canto, están siempre presentes en la obra de Guillén desde sus poemas más tempranos. Numerosos autores han destacado la presencia de la música y del ritmo en su poesía; Cintio Vitier señala que su obra está «basada en los valores rítmicos» (168); Fernández Retamar resalta que, dentro de la poesía negra cubana, la de Guillén ha apresado como ninguna la «condición musical, que lo acompaña aun cuando abandona la poesía negra» (*La poesía contemporánea en Cuba*, 71); por ejemplo, en ese primer libro que nunca publicó, cercano al modernismo, y que se titula *Cerebro y corazón* (1922),<sup>11</sup> se incluían varios poemas donde la música ocupaba un lugar central, como «Alma-música», donde se lee: «Tengo el alma hecha ritmo y armonía; / todo en mí ser es música y es canto» (*Obra poética*, 24), o como «Ansia», que prefigura ya su poética: «La palabra es la cárcel de la idea. / Yo, en vez de la palabra, / quisiera, para concretar mi duelo, / la queja musical de una guitarra» (20); y ahí está también, algo más tarde, su hermoso y juvenil «Violeta», poema de renuncia a la gloria, donde la voz poética se identifica con un pájaro como la alondra, que «no puede volar hasta el cielo, / mas sabe cantar» (68). Dentro de lo que sería ya su poesía canónica, pletórica de esta condición musical, me limito a citar el célebre «Si tú supiera...», uno de los poemas que integran los *Motivos de son* (1930) y cuyos primeros versos dieron título posteriormente al libro *Sóngoro cosongo* (1931),

donde los fonemas, como señala Mirta Aguirre, deben ser admitidos no gramaticalmente, sino como «puros hechos sonoros» («Cincuenta años de Motivos de son», 13):

[...]  
Sóngoro cosongo  
songo bé;  
sóngoro cosongo  
de mamey;  
sóngoro, la negra  
baila bien  
sóngoro de uno  
sóngoro de tre  
[...]

(Guillén, *Motivos de son*, 27).

Por otra parte, la crítica ha señalado la importancia de lo visual en Parra. Leonidas Morales, en sus «Conversaciones con Nicanor Parra», subraya la importancia que tiene lo visual incluso en las conversaciones de Parra, señalando que «el uso constante de la imagen visual» es uno de los rasgos del hablar de Parra, de su «esencia más entrañable», que da al discurso «un poder de concreción y de presencia notable» (*La poesía de Nicanor Parra*, 140). Esa relevancia, esa fuerza de lo visual se advierte en las propias teorizaciones de Parra sobre la poesía, como su conocida «Carta a Tomás Lago», de 1949:

«Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias, las venas, los pensamientos, las imágenes, las asociaciones, etc., etc. [...] Estoy convencido de que el poeta no tiene el derecho de interpretar sino simplemente de describir

fríamente; él debe ser un ojo que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve» (*Obras completas & algo + I*, 1023-1024).

Con imágenes siempre visuales, Parra concibe la poesía, al decir de la crítica, como un «modo de mirar, desde posiciones excéntricas» (Morales, *La poesía*, 62), o «como una iluminación de algunas zonas oscuras, de algunas zonas que aún no están a la vista» (Benedetti, 49).

Recordemos dos de sus poemas emblemáticos, «Manifiesto» (1963), antes mencionado, donde se declara propiciar «la poesía a ojo desnudo» (*Obra gruesa*, 165); y sobre todo, «Soliloquio del individuo», con el que se cierra *Poemas y antipoemas* (1954), definido por Parra como «documento», y elegido alguna vez por el chileno, si no su mejor poema, al menos el que gozaba de su mayor simpatía (Benedetti, 60), donde la actividad de mirar, siempre mirar (sea detrás de unas cortinas o por una cerradura) y junto a ella, como una especie de complemento, la de grabar figuras, son presentadas como cruciales, definitorias del individuo; mirar-grabar forman así como una especie de *continuum*; como las dos caras de un mismo acto:

Yo soy el Individuo  
Primero viví en una roca  
(Allí grabé algunas figuras).  
[...]  
Después traté de cambiarme a otra  
roca,  
Allí también grabé figuras,  
Grabé un río, búfalos,

Grabé una serpiente  
Yo soy el Individuo.

[...]  
Miré por una cerradura,  
Sí, miré, qué digo, miré,  
Para salir de la duda miré,  
Detrás de unas cortinas.  
[...]

Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
A esa roca que me sirvió de hogar,  
Y empiece a grabar de nuevo,  
De atrás para adelante grabar  
El mundo al revés.  
Pero no: la vida no tiene sentido.  
(*Poemas y antipoemas*, 102-106)

DOS MODOS DE ANTIPOESÍA:

MOTIVOS DE SON Y ARTEFACTOS

María Ángeles Pérez López considera «la antipoesía como la propuesta más arriesgada y radical de la poesía hispanoamericana contemporánea» (9) y me pregunto si no podría decirse algo parecido de la poesía afrocubana o mulata de Guillén.

Los *Motivos de son* (1930) constituyen, sin duda, el momento vanguardista por excelencia de Nicolás Guillén. Los *Motivos* pueden considerarse antipoéticos, ya que desacralizan la poesía, introducen al negro como personaje, recogen el habla popular de una población marginal, de bajo nivel cultural, recogen sus modismos, su prosodia e incluso sus faltas de ortografía; y, sobre todo, los motivos convierten al son, ritmo popular cubano por antonomasia, en poesía; es decir, dan la vuelta a la poesía con mayúsculas para introducir en ella aquello que no había sido aceptado hasta entonces,

aquello que probablemente la poesía nunca habría admitido de buen grado. Hay un dato poco citado y comentado por la crítica que, en mi opinión, no sólo refuerza la percepción de la dimensión antipoética de los *Motivos*, sino que coloca a Guillén, como a Parra, dentro de esa vanguardia y postvanguardia latinoamericanas que no sólo se ubican en la tradición de la ruptura, sino que ironizan, o se burlan también de las propias vanguardias. Se trata de la anécdota contada por Guillén en una conferencia de 1945, en el Lyceum femenino de La Habana, para explicar el supuesto origen de estos poemas. Contaba Guillén lo siguiente:

«[...] *El nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica, de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo una vivísima impresión. Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: negro bembón. ¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa: “Negro bembón, / negro bembón, / negró bembón...” Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos...*» («Charla en el Lyceum», 293).

Ángel Augier, principal estudioso de Guillén, señala que estas «extrañas circunstancias» de escritura deben relacionarse con «lo que algunos denominan memoria ancestral» («Hallazgo...», 42), quizás presente en Guillén «por razones de procedencia étnica y de plena convivencia popular» (42). Sólo Luis Álvarez, entre los críticos consultados, sitúa esta experiencia «onírica» como «muy al gusto de una época en que el surrealismo está todavía en pleno vigor» (374), añadiendo que ésta «se nutre asimismo de la percepción del lenguaje popular» (374). Ambos críticos se toman *en serio* el relato de Guillén. Sin embargo, me pregunto si la experiencia guilleniana, real o no (es posible cuestionar su veracidad, pues fue contada quince años después de publicados los *Motivos*), no supone, básicamente, una burla, una parodia del *Primer manifiesto surrealista* de André Bretón. Lo cierto es que el relato de Guillén resulta muy cercano al incluido en el *Primer manifiesto surrealista* de 1924; sólo que la insistente frase de Breton –«hay un hombre cortado en dos por la ventana» (Breton, 47)– es transformada por Guillén en una especie de estribillo popular y sonero: «negro bembón», que se ha despojado de toda dimensión de angustia, de gravedad, de esa *belleza convulsiva* característica del surrealismo. Guillén nos pone así, también y antes que Parra, frente a un «surrealismo criollo» que, repito, pienso que hay que tomar como parodia: ¿es posible *tomarse en serio* una voz extraña y nocturna que en lugar de susurrarnos, como a Breton, «hay un hombre cortado en dos por la

ventana» –frase que sin duda sobresalta e inquieta–, casi nos rumbea al oído mientras *duermevelamos* el estribillo «negro bembón»? ¿No estaba Guillén, al mismo tiempo que los homenajeaba, burlándose de Breton y del surrealismo al referir o inventar este recuerdo?

Pero, más que con los antipoemas, considero que cabe comparar los *Motivos de son* de Guillén con los llamados *Artefactos* visuales de Parra. Y es que los *Motivos* son, en cierto modo, los artefactos de Guillén. Me explico. Los artefactos de Parra son una especie de «depuración», o adelgazamiento, o perfeccionamiento del antipoema. Los explica el propio Parra: «Los artefactos resultan de la explosión del antipoema [...], son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía» (Morales, *Conversaciones*, 101). Los llamados *Artefactos* visuales<sup>12</sup> son, específicamente, fragmentos que se apoyan en lo visual, en el dibujo, que viene a reforzar la dimensión de inscripción, epigramática, de la escritura. Suponen, como dice el propio Parra, una «combinación de signos lingüísticos con imágenes visuales» (*Conversaciones...*, 110) o, como señala Iván Carrasco, «el texto (verbal) forma un conjunto indivisible con una imagen» (*Nicanor Parra: la escritura...*, 106); tienen, de este modo, un carácter interdisciplinar, pues se trata de productos híbridos que sólo son gracias a la mezcla de lenguajes: el escrito y el visual. Del mismo modo, los

*Motivos* de Guillén constituyen también un producto trabado, un producto de síntesis, un híbrido; en este caso, del lenguaje escrito y de la música. Sin la música, sin el son, los *Motivos* guillenianos no existirían ni funcionarían y ellos mismos están «estrechísimamente emparentados con su antecedente musical» (Aguirre, *Un poeta...*, 126); la dimensión musical es, así, tan importante en los *Motivos* como el registro visual en los *Artefactos*. Un hecho que demuestra, a mi juicio, la relevancia de lo híbrido y la importancia esencial que tiene esa arte *otra* que complementa la escritura, y la literatura y la poesía, en Guillén y en Parra, es que tanto los *Motivos* como los *Artefactos* han acabado por salir o por escapar del papel, proyectados, unos hacia el espacio artístico de la música, y los otros hacia el de las artes plásticas o visuales. Los *Motivos* volvieron al lugar del que procedían; así, notables, prestigiosos compositores cubanos como Amadeo Roldán, García Caturra o los hermanos Grenet, musicalizaron los *Motivos* y convirtieron muchos de ellos en sonos.<sup>13</sup> Por otra parte, también los artefactos han evolucionado hasta transformarse en poemas-objetos, *trabajos prácticos*, *obras prácticas* o instalaciones; Parra, desde luego, ha llegado más lejos que Guillén en su evolución; aunque habría que señalar que, en su caso, ha contado con la colaboración de otros artistas en la elaboración de los propios artefactos; así, los dibujos de los primeros *Artefactos*, de 1972, son de Guillermo Tejeda, y las más elaboradas ilustraciones de los que aparecen en los *Chistes parra desorientar a*

la *política poesía*, de 1982, fueron realizadas por cuarenta artistas chilenos; unos y otros, impresos en forma de tarjetas postales.<sup>14</sup> Con la evolución hacia los llamados poemas-objeto, como señala Gottlieb, ya «el poeta no escribe el poema sino que lo fabrica» (Gottlieb, «La evolución...»), y surgen así las llamadas «Bandejitas de la Reyna» y también las «Tablitas de Isla Negra», pedazos de madera encontrados que le sirven para grabar (siempre grabar) sus muy personales antiepigramas y antidibujos (advuértase, por cierto, cómo los diminutivos, bandejitas, tablitas, contribuyen a acentuar lo antiolemne; más que del poema-objeto, se trataría del anti-poema objeto), que algunos críticos, como la mencionada Gottlieb, han comparado con el *ready-made* de Duchamp («La evolución de la antipoesía...»). En el artefacto visual, como indica esta estudiosa, «las frases se convierten en objeto» (Gottlieb, «La evolución...»). Pero esta no es la única similitud entre ambos poetas.

Como el artefacto de Parra, el motivo de Guillén es un poema que, también, en cierto modo, se encuentra ya-hecho. Si los artefactos son una especie de *graffiti* recogido de los baños públicos (*WC Poems* iba a llamarse ese libro parreano de *Artefactos* publicado en 1972), los *Motivos* de Guillén son como pregones o estribillos, ya casi sonos, escuchados en el solar popular y marginal. En el caso de Parra, en lugar de pregones y estribillos, se trata, como ha señalado la crítica, de frases de lenguaje encontradas «ya listas» en la cotidianidad, «en la jerga de los estudiantes, en el habla coloquial y calle-

jera, en el lenguaje de los periódicos» (Morales, *Conversaciones*, 96).

Por último, tanto los *Motivos* como los *Artefactos* tienen una dimensión radicalmente desacralizadora y, en este sentido, radicalmente antipoética. Hasta donde conocemos, ningún estudioso ha puesto en relación los *Motivos* y los *Artefactos*, sin embargo, me parecen llamativas las palabras de María Golán, quien escribe:

«Motivos de son no sólo satisfacía ese imperativo que el nuevo arte vanguardista debía cumplir: actuar como revulsivo y ruptura, sino que ese artefacto, al explotar, mostraba, sacaba a la luz lo que a partir de ese momento se empezó a considerar como el pilar que sustentaba el entramado cultural nacional: Nicolás Guillén [...] había descubierto el meollo, la raíz de lo cubano, al elevar a rango de poesía un género popular, asilvestrado y mestizo» (330).

Golán no menciona a Parra, pero no me parece casual que llame artefacto a los *Motivos* y que hable de su explotar. Esta estudiosa pone el acento en este último rasgo al que me estoy refiriendo, rasgo común –y fundamental, a mi juicio–, entre los *Motivos* y los *Artefactos*; el hecho de que ambos explotan, y explotar puede tener aquí diversos significados: supone hacer ruido (un ruido que es irreverencia, risa, burla, atrevimiento, escándalo); supone, también, dinamitar: valores, ideas, modos de escribir, modos poéticos, modos de ser. Sobre este explotar de los *Motivos*, César López apunta al «revelador escándalo de *Motivos de son*» (514),

pero quizás nadie lo ha dicho mejor que Mirta Aguirre:

«[...] No era igual bailar el son que verlo insertado en la literatura; no tanto por su rejuego acentual, aunque recordase movimientos poco austeros, como por la ropa sucia que sacaba de casa para lavarla en la plaza pública: prosodia inculta; pero más que eso miseria, concubinato, promiscuidad y relajamiento de las burguesas buenas costumbres. Con música, el son podía pasar; directo y desnudo, llamando en palabras a las cosas por su nombre, era como la glorificación del basurero nacional» («El cincuentenario...», 8-9).

Sobre Parra, señala Iván Carrasco que su antipoema se construye «con los elementos textuales excluidos por la literatura» (36), y Sergio Holas apunta que con Parra «zonas de intensidad del cuerpo de la lengua chilena dejan de ser desecho o basura lingüística y pasan a ser las herramientas fundamentales del poeta cartógrafo: nuevas zonas vitales negadas por el orden simbólico reentran en la poesía» (39); mientras Marlene Gottlieb escribe que la revolución de la antipoesía parreana –y dentro de ella y acaso todavía más, añadimos nosotros, la de los *Artefactos*– «consiste en llevar lo pedestre al salón» (Gottlieb, «La evolución...»).

Guillén y Parra invaden así el salón poético de sus distintas épocas con las diversas *basuras* de su tiempo histórico, *basuras* que encuentran y rescatan de las calles o del solar, y que utilizan para desacralizar y hacer estallar la poesía de su época. La basura guille-niana es el negro, la mulata, su hablar y

su modo de ser, y su música, el son; el negro y la mulata cantando y bailando en medio de la poesía y del salón más culto, como se lee en «Mulata», donde conviven la mulata y el negro en su conversación de solar, con sus *narise* y su *cobbata*, su «pasa» *colorá* y el antipoético estribillo sonero «tanto tren...»:

*Ya yo me enteré, mulata,  
mulata, ya sé que dise  
que yo tengo la narise  
como nudo de cobbata.*

*Y fíjate bien que tú  
no ere tan adelantá,  
poque tu boca e bien grande,  
y tu pasa, colorá.*

*Tanto tren con tu cueppó,  
tanto tren;  
tanto tren con tu boca,  
tanto tren;  
tanto tren con tu sojo,  
tanto tren.*

*Si tú supiera, mulata,  
la veddá;  
¡que yo con mi negra tengo,  
y no te quiero pa na!  
(Guillén, *Motivos*, 26).*

La basura parreana está en otro sitio, en la jerga y el habla trivial de la calle, en la publicidad, en los anuncios, en la prensa, en el residuo oral; como sucede, por ejemplo, en uno de sus *Artefactos* visuales, ese en que vemos una mano sujetando un teléfono que recoge pregunta y respuesta: «–Aló, ¿con la casa de la Cultura?; –Sí, concheetumadre» (*Obras completas & algo + I*, 425),

artefacto visual donde no sólo la cultura se convierte en su opuesto a través de la irreverente y grosera *mala palabra* que la encarna, sino que, también y finalmente, la *mala palabra* termina entrando en la cultura como en su casa.

Me permito aún dos analogías más entre los *Motivos* y los *Artefactos*. Por un lado, la tendencia de ambos, por distintas vías, hacia la obra anónima, hacia una poesía sin autor, sin firma. Sobre los *Motivos* escribía en 1930 Fernando Ortiz: «Los versos de Guillén no son folklóricos en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto esos versos pasarán al repertorio popular y se olvidará quizás quién sea su autor» (Morejón, *Conversaciones...*, 320). Sobre los *Artefactos*, escribe Gottlieb: «El artefacto lleva a su máximo desarrollo la idea de una poesía pública ya que la postal circula»; «pone en duda la autoridad del autor ya que no son firmadas por el poeta» (Gottlieb, «La evolución...»).

Por último, puede señalarse además la posible analogía o equivalencia entre las faltas de ortografía que aparecen en los *Motivos*<sup>15</sup> y los borrones y tachaduras que encontramos en ciertos artefactos de Parra. Hemos visto antes las faltas de ortografía guillenianas en un poema como «Mulata». En Parra, la tachadura aparece, entre otros, en ese *Artefacto* visual donde se lee: «Esta mujer no me inspira confianza. De repente me puede estrangular. Evidentemente me refiero a mi sombra» (Parra, *Obras completas... I*, 450), donde la última frase aparece tachada, y cuya escritura se

complementa con el dibujo de un hombre mirando hacia atrás y, en el suelo, su sombra. Por cierto, que estos borrones y tachaduras quizás nos permitan hacernos una idea del estallar del antipoema en artefacto del que hablara Parra; y es que pienso que el borrón, la tachadura del artefacto aparecen prefigurados en su antipoesía, así, en el antiverso: «Me retracto de todo lo que he dicho» (Parra, *Obras completas... I*, 252); cuando ese verso estalla, se convierte en borrón: ¿un borrón en el artefacto, un borrón que no se borra y se deja visible, una tachadura, no es como la grabación de la retractación? La retractación vista por el ojo se transforma en borrón o en tachadura, porque para que la retractación sea percibida como tal debe dejar huella de lo que antes hubo y del propio acto de desdecirse. Pero volviendo a nuestra equivalencia, ¿las faltas de ortografía, como los borrones o las tachaduras, no suponen modos extremos y radicales de desacralizar el lenguaje; no implican arrojar a la poesía la basura lingüística? Ambas, faltas de ortografía y tachadura, constituyen ejemplos máximos de residuos lingüísticos.

#### EVOLUCIONES Y DERIVACIONES DEL ARTEFACTO Y DEL MOTIVO; O DE CHILE Y DE CUBA

Para terminar, quisiera referirme a otra proximidad entre Guillén y Parra; en este caso, en torno a las búsquedas que ambos desarrollan alrededor de la historia de sus respectivos países: indagaciones en torno a la chilenidad y la cubanidad. Búsquedas realizadas mediante textos que suponen evoluciones y/o derivaciones del *Motivo* y

del *Artefacto*, respectivamente, y donde la historia irrumpe a menudo en su dimensión violenta; búsquedas, en los dos, también antipoéticas, pues se lee en los textos de uno y otro la historia como parodia, la desacralización de la historia de sus países y, podríamos añadir, en cierto modo, de las identidades cubana y chilena. En concreto, se trata de comentar cierto aire familiar, ciertas cercanías que pueden advertirse entre un poema extenso guilleniano, «West Indies Ltd.»,<sup>16</sup> incluido en el libro del mismo título de 1934 y sin duda uno de los grandes poemas de Guillén, y una de las últimas instalaciones de Parra, «El pago de Chile», de 2006, que el poeta actualiza en 2014.

La instalación de Parra, derivación del artefacto, es de un humor inquietante, negrísimo, y absolutamente irreverente, corrosivo; en ella se muestran reproducciones a escala de todos los presidentes chilenos, incluido Pinochet, que aparecen ahorcados, cada uno suspendido del techo, colgado de su respectiva cuerda. En 2006, la instalación concluía con Ricardo Lagos; en 2014, Parra suma a los dos últimos presidentes, Sebastián Piñera y Michelle Bachelet.<sup>17</sup> «El pago de Chile» es una expresión popular chilena, que viene a significar el desagradecimiento u olvido que se ofrece por los servicios prestados; su historia la explica el propio Parra: «En la Colonia existía lo que se llamaba el Juicio de Residencia, que consistía en que a los gobernantes no se les podía cuestionar mientras estuvieran en el poder, pero una vez que lo abandonaban, recibían todo tipo de reclamos y acusaciones» (García Huidobro, 31).

El título y la obra resultan ambiguos: ¿El pago que da Chile está motivado porque los presidentes lo merecen o simplemente porque es todo lo que Chile puede dar? ¿Todos merecen el mismo pago, se llamen Pinochet o Bachelet? ¿Podrían ser intercambiables los presidentes por otros símbolos significativos de Chile? Toda la historia de Chile resumida, sintéticamente, desde la parodia, desde el humor negro, en esta instalación, sobre la que Parra declaró: «Ese artefacto es prácticamente una lección de historia y geografía, así debería ser visto y entendido» (30-1).

La dimensión grave, trágica, que sin duda existe en la obra (todos los presidentes de un país muertos, colgados del techo, ahorcados), es borrada o tachada (nada mejor para tachar que una soga) por la acumulación: precisamente que sean *todos* hace que lo trágico se diluya, se *suavice* en parodia, burla o sarcasmo. Un sarcasmo que no impide que, en medio de la mueca sonriente, nos preguntemos con inquietud en qué lugar borrado o tachado queda un país cuyas figuras más representativas cuelgan exánimes, tachadas por una soga.

El poema de Guillén es un poema-son extenso, derivación de sus *Motivos*; en él se cuenta la historia de Cuba y de las Antillas, del Caribe, y se hace una radiografía social del país; en este caso no se resume ni se sintetiza, sino, más bien, se amplifica; el poema tiene ocho o nueve partes y más de trescientos versos.<sup>18</sup> El poema posee también «un tono de sarcasmo e ironía», como señala Ángel Augier (Guillén, *Obras completas I*, xxii); la sátira se advierte ya desde el título: «West Indies, Ltd.», nombre en

inglés de Indias Occidentales, seguido de la abreviatura de «Limited», que convierte a Cuba y al Caribe en una empresa o sociedad mercantil norteamericana. Existe en este poema una dimensión trágica que planea al fondo: «El hambre va por los portales / llenos de caras amarillas / y de cuerpos fantasmales» (*Obra poética*, 144), o también: «Ayer vi a un niño jugando / a que mataba a otro niño; / hay niños que se parecen / a los hombres trabajando» (149). La violencia de y contra la historia late también en el texto, e incluso el deseo de cortar cabezas:

[...] Sale una voz llena de rabia,  
se alza una voz antigua y de hoy,  
moderna y bárbara:

–Cortar cabezas como cañas,  
¡chas, chas, chas!  
Arder las cañas y cabezas,  
subir el humo hasta las nubes,  
¡cuándo será, cuándo será!  
(Guillén, 143).

Pero esta dimensión violenta y trágica se ve rebajada, como tachada, por un aire de burla, de sarcasmo, que corroe el poema. Se trata, así, como bien ha visto Fernández Retamar, de «dos líneas que se van entrelazando maliciosamente» (*El son de vuelo popular*, 64). El aire burlón lo trae, precisamente, el ritmo y el modo del son, tal como sucede en la parte 2: «Los viejos líderes sonrían / y hablan después desde un balcón. / ¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra! / ¡Que siga el son!» (143). El son, la «llegada oportunísima» de la «charanga»

(Fernández Retamar, *El son de vuelo popular*, 65), es lo que interrumpe la seriedad y gravedad del poema y, con ella, la tragedia cubana y caribeña, esa tragedia de parias y olvidados; de hambre, azúcar; humillaciones.

El son es, podría decirse, un modo de puntuar la tragedia cubana y antillana, y es, también, en cierto modo, como una especie de descanso en medio de ella; así, hasta en tres ocasiones, el poema se interrumpe, siempre con el siguiente estribillo: «Cinco minutos de interrupción. / La charanga de Juan el Barbero / toca un son» (142, 145, 148).<sup>19</sup>

Ambos, la instalación parreana y el poema-son guilleniano constituyen textos dialógicos donde la dimensión trágica y la dimensión cómica se entremezclan, chocan, producen una especie de cortocircuito y dan lugar al sarcasmo. Ambos son, sin duda, textos desacralizadores: la visión de las imágenes (y los cuerpos) de todos los presidentes de un país colgados, ahorcados, en medio de un salón, con el rótulo de «El pago de Chile». O el relato de la dramática, opresiva historia de un país, que se ve sucesiva, continuamente interrumpida por el escándalo y la bulla de una charanga que toca, rítmicamente y sin cesar, un son.<sup>20</sup> Se trata de dos modos distintos, pero cercanos y muy eficaces, de ridiculización y desacralización de la historia.

Y es que lo que en Nicanor Parra y en Chile se ha denominado antipoesía acaso sea algo cercano a aquello que en Cuba, y en cierta zona de la poesía de Nicolás Guillén, se ha llamado choteo.<sup>21</sup>

<sup>1</sup> Guillén publica sus primeros poemas en 1921; en 1930 aparece su primer cuaderno, *Motivos de son*. Parra da a conocer sus primeros poemas en 1935; *Cancionero sin nombre*, su primer poemario, apareció en 1937.

<sup>2</sup> Guillén llamó a sus versos *mulatos*: «Nada más falso [...] que el término "afrocubano" para designar cierto arte, cierta música o cierta poesía: lo cubano, así sea en el negro como en el blanco, es lo español más lo afro, el amo más el esclavo» (Guillén, «Charla en el Lyceum» 298).

<sup>3</sup> Sobre el poema-son como hallazgo de Guillén pueden consultarse *La poesía contemporánea en Cuba* y *El son de vuelo popular*, de Fernández Retamar, o varios estudios de Ángel Augier, como «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén».

<sup>4</sup> Leonidas Morales considera la obra de Parra «heredera» de «las corrientes renovadoras y críticas de entre las dos guerras mundiales» (*La poesía de Nicanor Parra*, 108); Iván Carrasco señala que Parra es «una de las figuras centrales de la renovación de la escritura poética realizada en Hispanoamérica por la segunda vanguardia» (15); Nain Nómez destaca que la obra de Parra lleva «hasta las últimas consecuencias» la ruptura de las vanguardias (7).

<sup>5</sup> Álvaro Salvador ha llamado la atención sobre la burla de Parra hacia «lo sublime poético y aún de sí mismo» (618).

<sup>6</sup> Tal vez la presencia dadaísta sea mayor en la zona de los *Artefactos*, poemas-objeto e instalaciones parreanos. Escribe Niall Binns que los artefactos ofrecen «un humor escatológico de herencia dadaísta» (60). Por otra parte, en una entrevista de 2006, Cecilia García Huidobro le hacía a Parra el siguiente comentario a propósito de su recién inaugurada exposición «Obras públicas»: «Hay quienes sostienen que lo que ahí se muestra fue hecho por el dadaísmo», ante lo que Parra contestaba: «Ahhh, todo fue hecho por los dadaístas. Ahí está todo. Somos neodadaístas», y añade: «pero también neokitsch. [...] La gran diferencia es que el dadá trabajaba el espacio del museo, aunque fuera el museo del escándalo, pero los artefactos actúan en el espacio histórico» (31).

<sup>7</sup> Benedetti atribuye al título del libro un doble significado; por un lado, la preocupación «en comunicar, en llegar a su lector, en incluirlo también a él» (14); por otro, la idea del poeta como «vaso comunicante», que hace que se comuniquen «entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones» (15).

Utilizo el término de «poetas comunicantes» en su primera, y más obvia, acepción.

<sup>8</sup> Véase, entre otros, el libro de Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, que señala que en este poema «gravita fuertemente la influencia de García Lorca» (78).

<sup>9</sup> El propio Parra ha considerado este libro «un "pescado" de juventud», «un libro garcialorquiano, demasiado influido por el autor de [...] *Romancero gitano* y otros libros» (Benedetti 42). Leonidas Morales ha indicado influencias concretas de Lorca en varios poemas del libro (*La poesía...*, 23-24).

<sup>10</sup> Iván Carrasco considera la inversión y la satirización de los modelos textuales y extratextuales como dos mecanismos básicos en la antipoesía de Parra (Carrasco 26).

<sup>11</sup> *Cerebro y corazón* fue dado a conocer por Ángel Augier, quien lo incluyó en el primer tomo de la edición que realiza de la *Obra poética* de Guillén, publicada en 1965.

<sup>12</sup> Ha sido Parra el primero en establecer esta especificidad de los artefactos visuales en sus *Conversaciones* con Leonidas Morales (110).

<sup>13</sup> En 1980 se publicó en Cuba una edición especial celebrando los 50 años de *Motivos de son*. En el libro, junto a los poemas de Guillén, se reproducen las partituras de los sonos musicalizados: las de Amadeo Roldán («Negro bombón», «Mi chiquita», «Mulata», «Búcate plata», «Ayé me dijeron negro», «Tú no sabe inglés», «Si tú supiera...», «Si-gue», «Curujey»), Alejandro García Caturra («Bito Manué», «Mulata»), Eliseo Grenet («Negro bombón») y Emilio Grenet («Tú no sabe inglés»).

<sup>14</sup> Como señala Binns, los «chistes» de 1982 responden a la iniciativa de una galería y no alcanzan la excelencia de los *Artefactos* visuales de 1972, realizados por Parra en total sintonía con Tejada; asimismo, los de 1972 son los que Parra considera propiamente como artefactos (*Obras completas & algo más II*, 1026-27).

<sup>15</sup> Estas faltas de ortografía fueron suprimidas por Guillén cuando incluyó los poemas en *Sóngoro cosongo* en 1931.

<sup>16</sup> Sería apropiado retomar aquí uno de los últimos libros de Guillén, *El diario que a diario* (1972), comentado al comienzo de este trabajo; sin duda, ese texto nos ofrece también las búsquedas guillenianas alrededor de la historia y, probablemente, sus conclusiones; sobre *El diario...*, puede consultarse el estudio de Benítez Rojo «El poeta subversivo», en *La isla que se repite*, que considera este poemario un libro «escatológico», «anal», que presenta «el cadáver de la historia» (170).

<sup>17</sup> La instalación de Parra fue censurada y estuvo a punto de no ser inaugurada en Chile en 2006, por el escándalo que provocó. La instalación se incluía dentro de la exposición *Obras públicas*, exhibida en Santiago de Chile en el Centro Cultural La Moneda. Diversos medios han dado cuenta de la polémica y la censura; entre otros, puede verse el artículo de Roberto Careaga en *La Tercera* (12-7-14). <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/07/1453-586364-9-los-artefactos-de-parra-vuelven-a-escena.shtml>

<sup>18</sup> El poema presenta variantes; en la primera edición, la del libro de título homónimo de 1934, el texto se divide en nueve partes; en ediciones sucesivas, Guillén suprimió la parte v. (Ver «Notas y variantes», establecidas por Ángel Augier en Nicolás Guillén, *Obra poética...*, Tomo I: 407-411).

<sup>19</sup> La dimensión satírica, burlesca se percibe más nitidamente en la primera edición, de 1934. En sucesivas ediciones, Guillén introduce variantes que ubican el poema más cerca de la llamada poesía comprometida; así, mientras en la primera versión el son representa en el poema la burla hacia los poderosos y hacia la propia historia, aunque también la queja y la protesta de los de abajo, en ediciones posteriores, queja y protesta, y también el son, acaban convirtiéndose en propuesta o canto de combate; esta función combativa del son se advierte, fundamentalmente, en cinco versos de la estrofa final que no aparecían en 1934: «Lentamente, de piedra, va una mano / cerrándose en puño vengativo. / Un claro, un claro y vivo / son de esperanza estalla en tierra y oceano» (*Obra poética I*, 149). A nuestro juicio, en la primera edición prevalece el aire burlón, sarcástico, paródico y vanguardista (uno de los versos en esa misma estrofa final de 1934, posteriormente suprimido, decía: «Dolor. PAVOR.

Un aeroplano», 46), rasgos que refuerza la portada del libro, en la que aparece, sin terminar y tachada, la palabra «poesía», reemplazada por «poemas».

<sup>20</sup> Incluso cuando es más grave, cuando es queja y/o combate, el son no deja de ser escándalo, charanga bulliciosa, interrupción y burla de la historia.

<sup>21</sup> Sobre el choteo, puede verse Jorge Mañach y su *Indagación del choteo*. Rápidamente, cabe decir que este supone «discernir lo cómico en la autoridad» (63), «confusión, subversión, desorden» (67), o burlarse de «una autoridad falsa» (85); en este último caso, el choteo puede convertirse en «trompetilla» (85). ¿Y no son, en cierto modo, *trompetillas* a las respectivas historias nacionales chilena y cubana *El pago de Chile y West Indies, Ltd.*?

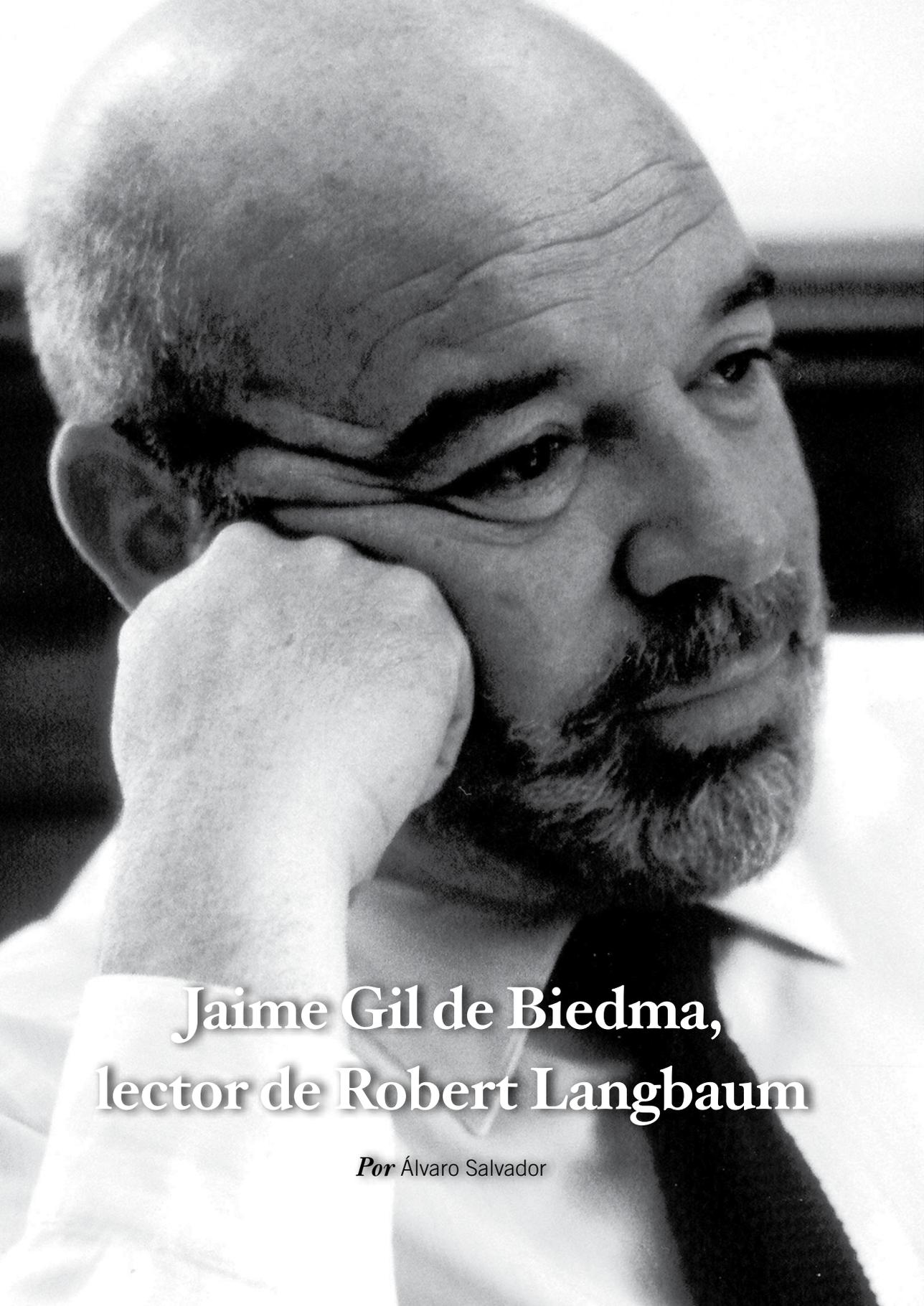
## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Luis. «Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén», en Matías Barchino y M. Ángeles Rubio (coord.), *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 273-286.
- Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de *Motivos de son*». Prólogo a *Motivos de son*. Edición especial cincuenta aniversario. La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 5-19.  
–. *Un poeta y un continente*. La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- Apollinaire, Guillaume. *Antología*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Visor, 1996.
- Augier, Ángel. «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén». *Casa de las Américas*, 132, 1982, pp. 36-53.
- Barchino, Matías. «La risa de Guillén: sonetos y sonetazos». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-risa-de-guillen-sonetos-y-sonetazos/>
- Béhar, Henri. *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1986.
- Benedetti, Mario. «Nicanor Parra o el artefacto con laureles», en *Los poetas comunicantes*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972, pp. 41-63.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- Binns, Niall (estudio y edición). *Nicanor Parra*. Madrid, Eneida, 2000.
- Breton, André. «Manifiesto del surrealismo». *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia. México, Siglo XXI, 1977. 37-55.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.
- Fernández Retamar, Roberto. *El son de vuelo popular*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1962.  
–. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana, Letras Cubanas, 2009 [1954].  
–. «Sobre la vanguardia en la literatura hispanoamericana». En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2013, pp. 154-158.

- García Huidobro, Cecilia. «Preguntas a la hora del té», en María Teresa Cárdenas (selección y edición), *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2012, pp. 29-36.
- Golán, María. «El grotesco popular en la obra de Nicolás Guillén: *Motivos de son*», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 327-338.
- Gottlieb, Marlene. «Del antipoema al artefacto al...: la trayectoria poética de Nicanor Parra». *Hispanamérica*, 6 (1974), pp. 21-38.  
–. «La evolución de la antipoesía: un siglo, un milenio más tarde». *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura*, 21, 2009. En línea en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v21/gottlieb.htm>
- Guillén, Nicolás. *El diario que a diario*. La Habana: Letras Cubanas, 1979 [1972].  
–. *Motivos de son*. Edición especial 50 Aniversario. Música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo Grenet, Emilio Grenet. Prólogo de Mirta Aguirre. La Habana, Letras Cubanas, 1980.  
–. *Obra poética (1922-1958)*. Compilación, prólogo y notas por Ángel Augier. Ilustraciones del autor. Tomo I. La Habana, Letras Cubanas, 1985 [1965].  
–. «Charla en el Lyceum». *Prosa de prisa (1929-1972)*. Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier. Tomo I. La Habana: Arte y Literatura, 1975, pp. 286-304.  
–. *West Indies, Ltd*. La Habana, Imprenta Úcar, García y Cía., 1934.
- Holas, Sergio. «Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra». *Fulgor. Flinders University Languages Group Online Review*, 3, 2007, pp. 38-50. En línea en: [http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/back\\_issues.htm](http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/back_issues.htm)
- Íñigo-Madrigal, Luis. «Lo oral y Nicolás Guillén», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 287-298.
- López, César. «El viajero y las encrucijadas», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 513-520.
- Mañach, Jorge. «Indagación del choteo», en *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. Edición al cuidado de Rosario Rexach. Miami, Universal, 1991. 51-94.
- Millares, Selena. «El vanguardismo como nostalgia: los últimos poemarios de Nicolás Guillén», en *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, 2004, pp. 521-536.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992.  
–. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Universidad Austral de Chile/ Editorial Andrés Bello, 1972.
- Neruda, Pablo y Nicanor Parra. *Discursos*. Santiago de Chile, Nascimento, 1962.
- Nómez, Naín. «Re-antologando a Nicanor Parra: un homenaje». Prólogo a Nicanor Parra. *Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*. Santiago de Chile, LOM, 2015, pp. 7-28.
- Ortiz, Fernando. «Sobre *Motivos de son*, 1930», en Nancy Morejón (selección y prólogo), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana, Casa de las Américas, 1994, pp. 320.
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971 [1969].

- . *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns, al cuidado de Ignacio Echevarría. Prefacio de Harold Bloom. Prólogo de Federico Schopf. Barcelona, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Poemas y antipoemas*. Prólogo de Federico Schopf. Santiago de Chile, Nascimento, 1971 [1954].
- . «Poetas de la claridad». *Atenea. Revista Bimestral de Ciencias, Letras y Artes*, 380-381, 1958, pp. 45-48.
- Pérez López, María Ángeles. «La poesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra)». Introducción a Nicanor Parra. *Páginas en blanco*. Selección y edición de Niall Binns. Madrid, Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2001, pp. 9-109.

- Rodríguez Rivera, Guillermo. «Nicolás Guillén, el neopopularismo y la música popular», en *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. Selección de Denia García Ronda. La Habana, José Martí, 2008, pp. 349-358.
- Salvador, Álvaro. «La antipoesía entre el neovanguardismo y la postmodernidad». *Revista Iberoamericana*, 159, 1992, pp. 611-622.
- Tzara, Tristán. *Siete manifiestos DADÁ*. Con algunos dibujos de Picabia. Traducción de Huberto Halter. Barcelona, Tusquets, 2003.
- Valle, Gustavo. «El mundo es un gran zoo». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mundo-es-un-gran-zoo/>
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958.



## Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum

Por Álvaro Salvador

### GIL DE BIEDMA Y LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

En el transcurso de un seminario que impartió Gil de Biedma en la Universidad de Granada, en diciembre de 1983, bajo el título de «El juego de hacer versos» y que luego fue editado por Eduardo Maqueda respetando las dos partes en las que lo dividió Jaime –«Leer poesía, escribir poesía»–,<sup>1</sup> yo mismo le hice la siguiente pregunta:

«A.S.J.: Jaime, desde ese punto de vista del lector que propones..., ¿se podría diferenciar, partiendo de la base de que tu poesía es una poesía de la experiencia, se podría diferenciar entre una experiencia –digamos– vital y una experiencia intelectual, la experiencia de los libros?».

A lo que Gil de Biedma respondió:

«J.G.B.: No, no, no, lo que ocurre es que la poesía de la experiencia no es una etiqueta o una definición de cierto tipo de poesía que atienda a los materiales que entran en la composición del poema, sino que alude a la forma de concebirlo y de realizarlo. En realidad, yo creo que lo que pasa es que experiencia en castellano conlleva una carga de sentido, que se impone casi inmediatamente: poesía de lo que le ha ocurrido a uno. No, no, quizá si en aquel momento la terminología orteguiana no hubiese estado tan próxima y recién empezaba a gritarnos, probablemente Gabriel Ferrater y yo hubiéramos empezado a hablar de poesía de la vivencia. Experiencia lo es todo. En la vida de uno, experiencia es leer un poema. Poesía de la experiencia consiste en concebir un poema como el simulacro de una experiencia real, como si el poema, en cuanto poema, estuviese ocurriendo, estuviese su-

cediendo. Ahora, claro, a nadie le suceden poemas, afortunadamente».

Yo sabía a la perfección lo que Jaime quería decir cuando hablaba de *poesía de la experiencia*, pero le hice la pregunta precisamente para que aclarase ante los alumnos y asistentes al seminario –que, por cierto, eran muchos y muy cualificados– el sentido de un término que ya, en aquellos años, se prestaba a no pocos equívocos.

La primera vez que Gil de Biedma utiliza el concepto de *poesía de la experiencia* es en un artículo temprano, publicado en 1959 en la revista *Ínsula* (número 147) con el título de «Infancia y poesía», y que sería recogido más tarde como «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» en su recopilación de ensayos *El pie de la letra*, que la editorial Crítica publica en Barcelona en 1980.<sup>2</sup>

En este artículo breve, muy sintético, de cuatro páginas que en *Ínsula* cupieron en una, el ya no tan joven Gil de Biedma, autor de un primer libro de poemas publicado ese mismo año, *Compañeros de viaje*, intenta formular su poética sirviéndose de dos conceptos clave para el desarrollo posterior de su magnífica obra: la importancia de la infancia en la formación de la sensibilidad del futuro poeta y la obra de un profesor estadounidense que él descubre gracias a su ampliación de estudios en Oxford, hacia la mitad de los años cincuenta, y cuyas teorías le fascinan y va a seguir casi al pie de la letra durante toda su trayectoria poética: Robert Langbaum y su *The Poetry of Experience*. Dice Gil de Biedma: «El mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que

la creación poética suscita a partir de la Ilustración». Y añade a continuación: «Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende». Y prosigue: «El poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración».

En realidad, lo que hace Gil de Biedma en este artículo es intentar reducir una teoría general, la de Langbaum, al caso particular de su propia trayectoria poética o, para decirlo más rigurosamente, a los poemas del personaje poético que ha comenzado a construir bajo el nombre de Jaime Gil de Biedma. Para la reducción, utiliza las imágenes simbólicas de la infancia y la madurez, que en el poeta Jaime Gil de Biedma serán su propia infancia y madurez y en el crítico serán la infancia y madurez de la historia de la poesía. ¿Qué le interesa a Gil de Biedma de la niñez? Pues precisamente el hecho de que «la sensibilidad infantil constituye un campo continuo», esto es, un territorio firme, lleno de referencias concretas y seguras, y la poesía «no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad», es decir, a devolver esa firmeza, esas referencias concretas y seguras. En la medida en que el ser humano crece, la experiencia –en este caso en su sentido más general– hace que esa unidad sensible se llene de fracturas. La poesía, a través de una serie de estí-

mulos como la mitificación, la sensación, el sentimiento, etcétera, intentará rescatar «la esencial unidad del campo continuo originario»; y a continuación utiliza Gil de Biedma un símil muy suyo: «Lo mismo que en un palacio venido a menos se reconoce, a pesar de los cielos rasos y los tabiques, lo que en otros tiempos fue un gran salón». Esa esencial unidad del campo originario se corresponde con lo que más tarde el propio poeta definirá como la construcción de «lo sagrado personal», a la que Robert Langbaum alude también de un modo más general, más abstracto, a través del procedimiento que denominará *poesía de la experiencia*.

#### ROBERT LANGBAUM Y SU *POETRY OF EXPERIENCE*

Aunque parezca mentira, el texto de Langbaum no se conoció en España hasta 1996. Sólo unos pocos tuvimos la curiosidad de leerlo en inglés para, entre otras cosas, entender mejor los planteamientos teóricos de Gil de Biedma, a pesar de que tanto en la década de los ochenta como en la primera mitad de la siguiente no se dejaba de hablar y de escribir de la «poesía de la experiencia» en España, banalizando y malinterpretando lo que tanto el uno como el otro querían decir al emplear ese concepto. Es más, el brillante traductor de la obra, Julián Jiménez Hefferman –que arremete a mi juicio de un modo injusto en la introducción del libro contra Langbaum– no tenía ni idea de que Jaime Gil de Biedma se había basado en ese libro para la elaboración teórica de su propia obra antes de que la editorial le propusiera el trabajo.

Como señala el introductor, el libro de Langbaum puede leerse de distintos

modos: «Como una revisión del concepto historicista de romanticismo; como una profundización en los presupuestos cognoscitivos de la poesía lírico-meditativa de Wordsworth y Coleridge; como una rigurosa excavación en el suelo escéptico y relativista de la poesía victoriana (sic); como una extensa glosa de los poemas de Browning»<sup>3</sup> y varias pedanterías más que el traductor añade a continuación. A nosotros, en principio, como a Gil de Biedma, nos interesa la revisión del historicismo romántico y el estudio de los monólogos dramáticos de Browning y otros autores. En este sentido, los capítulos más valiosos serán el primero, que Langbaum coloca como introducción con el título programático de «El Romanticismo como tradición moderna»; el tercero, dedicado al estudio del monólogo dramático, y la conclusión.<sup>4</sup>

Afirma en el capítulo introductorio el teórico norteamericano que «la Ilustración decretó la muerte del pasado y no ofreció modelo alguno para el futuro». El viejo mito de la sacralización del mundo fue abolido definitivamente, pero «la muerte del viejo Mito», añade Langbaum, «no exime a la humanidad de sustituirlo por uno nuevo». Yo diría, más bien, que la muerte del viejo mito no acaba con la «necesidad» de sustituirlo por otro, ya que, como diría más tarde Gil de Biedma, el único argumento de la historia humana sigue siendo el mismo: la muerte inexorable. Será necesario, entonces, para los intelectuales postilustrados, por decirlo de alguna manera, rescatar de las ruinas del viejo mito, no el dogma, sino sus restos positivos: los «cimientos de esa vida», dice Langbaum, expresada en el antiguo mito y

que puedan expresarse ahora con nuevos términos.

¿Cómo puede construirse el nuevo Mito sin recurrir al dogma? A partir del trabajo de quien Langbaum llama «el individuo superior», que «emprende su tarea de reconstrucción con la herramienta de un intelecto crítico o analítico que hereda de la Ilustración», y a la que se añade una nueva facultad creativa o sintética que los románticos denominaron *imaginación*. Es decir, con las mismas armas que les había proporcionado el pensamiento ilustrado, los primeros románticos se rebelan contra lo que parece un páramo, un sinsentido de la vida, acudiendo precisamente a uno de los descubrimientos más trascendentales del subjetivismo ilustrado: la imaginación. Apoyándose en la trayectoria de Wordsworth, Stuart Mill, Carlyle, etcétera, Langbaum señala ese primer momento de ruptura como aquél en el que el poeta se da cuenta de que puede sentir; es lo que llama «romanticismo negativo» o «estadio de las lágrimas». Sin embargo, no será plenamente un romántico «hasta que no haya formulado algún criterio positivo, hasta que no haya iniciado la reconstrucción de un mundo interno en el que poder creer». Esta formulación será la de una «ética de los sentimientos», una «cultura de los sentimientos», que no está plenamente lograda hasta que la antigua disociación entre pensamiento y sentimiento desaparece. «Las grandes verdades», dice glosando a Wordsworth, «son percibidas creativamente en una combinación de pensamiento y sentimiento», es decir, como imaginación o racionalidad superior.

Para Langbaum, el Romanticismo es el verdadero eje de la actitud moderna porque «tanto si el romántico alcanza una nueva formulación como si retorna a una formulación antigua, el gesto es el mismo. Es en el proceso de rechazo y afirmación donde se diferencia de quien jamás rechazó y de quien, habiendo rechazado, jamás reafirmó». Puede parecer que algunos poetas románticos regresan al lugar del que se partió, pero ese lugar jamás puede ser el mismo. «El lugar al que se retorna es un espacio *elegido*, una reconstrucción romántica y no una herencia dogmática». Esa dialéctica hace imposible que la formulación pueda convertirse en dogma porque renace cada día de la experiencia, es vivida, asume su origen subjetivo en la experiencia y en la autorrealización. Y concluye: «Lo que caracteriza al romántico no es un tipo u otro de compromiso político, filosófico, religioso o incluso estético. Es, más bien, la base subjetiva de su compromiso, el hecho de que jamás olvida que su compromiso fue el resultado de una elección».

El crítico estadounidense considera el Romanticismo un «empirismo corregido» en la medida en que afirma que la «formulación del romántico nace en la experiencia y se verifica continuamente en ella». La diferencia está en que «el experimento científico es una experiencia selectiva y sometida a análisis, mientras que para el romántico la experiencia es más empírica en la medida en que está menos racionalizada». El romántico impugna la visión del mundo del empirismo, aquella que afirma que la percepción del mundo que tenemos es ilusoria, apelando no a la tradición, al mito del pasado, sino a su experiencia concreta de la naturaleza, a su

intuición personal de la «vida de las cosas». Y aquí entendemos muy bien a qué se refería Gil de Biedma cuando hablaba de *poesía de la vivencia*, con permiso de Ortega y Gasset.

Más adelante, Langbaum explica que la experiencia inmediata proporciona una realidad viva porque «el acto de conocimiento espontáneo y completo es un acto de proyección imaginativa en el objeto externo, un acto de identificación con el objeto, y la conciencia viva que percibimos en el objeto es nuestra propia conciencia». Por este proceso el romántico, al proyectarse como persona dramática en el objeto, logra conocerse en el objeto mismo y adquiere un conocimiento doble, del objeto y de sí mismo. «Podríamos decir que, para conocer un objeto, se obstina en *serlo*», afirma Langbaum. («A mí, lo que me hubiese gustado en realidad es ser poema», afirmaba Gil de Biedma). ¿Cómo se produce este conocimiento, esta identificación? Pues precisamente a través de lo que el crítico estadounidense llama el «intelecto simpático», entendiendo simpatía en su sentido de «empatía», como «identificación mental y afectiva».

No obstante, como vimos que señaló el propio Gil de Biedma, «a nadie le ocurren poemas», nadie «puede llegar a ser un poema». Es decir, «la terca conciencia crítica de que la persona es distinta del objeto, de que la identificación ha sido establecida deliberadamente y es solamente provisional», está ahí acechando constantemente, problematizando el proceso. Este mecanismo es muy importante para Langbaum porque sostiene que la tensión dramática de la identificación se produce «a través de esta combinación

de simpatía decimonónica y conciencia crítica dieciochesca». Y concluye: «La experiencia es, para el romántico, un proceso de autorrealización, una tenaz expansión de la persona que se descubre en las huellas que ha impreso en el mundo externo». Pero, «aunque el romántico se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida –y esto es fundamental– *que está interpretando*».<sup>5</sup>

Más adelante, Langbaum dedica algunas páginas a demostrar la falacia de las distintas acusaciones que modernamente se han dirigido al Romanticismo: la subjetividad, el sentimentalismo y la falta de forma, el descuido de la forma. En cuanto a la subjetividad, Langbaum afirma muy acertadamente que «la subjetividad no es el programa sino la condición ineludible del Romanticismo». El Romanticismo parte de la subjetividad porque no puede partir de ningún otro lugar. Pero en todo el desarrollo del movimiento hay una clara voluntad por salvar la distancia abierta, el abismo heredado entre objeto y valor, descubriendo en la objetividad algo deseado y difícil de alcanzar. Este deseo de objetividad no sería solamente un rasgo distintivo del siglo XX, sino que habría marcado «el rumbo de la evolución poética» desde el final de la Ilustración.

En cuanto al sentimentalismo, Langbaum sostiene que este «no es el rasgo característico de la poesía romántica» sino la manifestación de su fracaso. Porque el «estadio de las lágrimas» se corresponde con un momento prerromántico, el momento de la desolación dieciochesca. Los románticos intentan romper esta situación transformando la realidad a través de una aprehensión emocional. Pero si, en el proceso, «la emoción per-

manece enfrentada a un objeto que jamás la devuelve», el poema cae en el sentimentalismo o la insinceridad. No llega a ser romántico.

En cuanto a la forma, Langbaum defiende que cuando se acusa al Romanticismo de lenguaje engolado, afectado, está en realidad señalándose una estructura formal más propia de la mitad del siglo XVIII y que perduró más tarde. Es cierto, señala, que el Romanticismo recuperó cierta dicción arcaica, pero esa recuperación no es fruto de la «supervivencia de lo anticuado», sino «el resucitar de lo ya extinguido», es decir, el fruto de la «elección» de unas formas determinadas. Y a continuación añade: «Si entendemos que la forma no sólo existe en los bordes del poema sino también en la relación de todas sus partes, es prácticamente imposible que un poema con significado carezca de forma, o de relación visible entre sus partes». Esta concepción formal del poema es fundamental para Gil de Biedma, como podemos ver a continuación:

*«Mi sistema de trabajo era tener una idea del poema, y esa idea era predominantemente una idea formal; no implicaba tanto una noción más o menos vaga de lo que quería decir como una noción más precisa de lo que quería hacer y del efecto que quería producir. Luego empezaba a plantearme –y ahí viene la autocrítica– los problemas de tipo formal que era necesario resolver. Digamos que la estrategia formal del poema, cuando ya me ponía a escribir, estaba totalmente formulada, hasta el punto de que, en muchos poemas, ya sabía con exactitud cuántos versos iba a tener».*<sup>6</sup>

El sacrificio de la forma, la apelación a la sencillez y al coloquialismo son resultado

en el Romanticismo del esfuerzo por conseguir lo que los románticos llamaron *sinceridad*. Pero, aunque el triunfo romántico se cifra en la creencia general de que su poesía brota directamente del corazón, lo cierto es que la antirretórica acabó creando una nueva retórica «porque entre el sentimiento sincero del corazón y el efecto de sinceridad media siempre el acto de comunicación».

Langbaum remata toda su construcción teórica basándose en la hipótesis de que si el esfuerzo por encontrar la objetividad es un rasgo común de la poesía desde la Ilustración hasta nuestros días, la poesía de los últimos ciento setenta y cinco años (de los últimos doscientos y pico, podríamos añadir), pertenece a una tradición única en continua evolución y en la que el Romanticismo, más allá de sus varios rechazos o reacciones, se materializa permanentemente. El núcleo central, el *deus ex machina* de esa tradición moderna de la poesía sería lo que él define como *poesía de la experiencia*: «La doctrina que afirma la primacía y certeza de toda aprehensión imaginativa originada en la experiencia inmediata, y relega a un segundo lugar los resultados, dudosos, de la reflexión analítica» produce «una poesía edificada sobre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, una poesía que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden extraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas».<sup>7</sup>

#### EL LUGAR DE GIL DE BIEDMA

En el coloquio celebrado entre Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Marsé y Beatriz de Moura y reproducido en la revista *Camp de l'Arpa* en 1976<sup>8</sup> con el título

«Sobre el hábito de la literatura como oficio de la mente y otras ociosidades», podemos ver claramente cómo Gil de Biedma había asimilado la influencia anglosajona en general y la de Langbaum en particular a la hora de debatir sobre asuntos relativos a la literatura moderna. A la afirmación de Carlos Barral de que la historia de la cultura cambia cuando se introduce en ella la autocritica, Gil de Biedma responde:

*«Eso es el Romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones por otro, e integrarlos en una entidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido».*<sup>9</sup>

No obstante, en el artículo dedicado a Luis Cernuda, *Como en sí mismo al fin*, publicado por la Universidad de Sevilla ese mismo año,<sup>10</sup> se refiere de nuevo al libro de Langbaum para hablar de uno de los recursos fundamentales de su poesía de la experiencia, el *monólogo dramático*, que Gil de Biedma analiza en Luis Cernuda. Señala que el monólogo dramático, utilizado por el poeta «para ayudarse a mejor objetivar la propia experiencia emotiva, proyectándola sobre una situación histórica o legendaria», es una variante específica de la poesía de la

experiencia. A continuación, hace una distinción muy interesante, no sólo para el análisis de la poesía de Cernuda sino de su propia poesía, entre el modelo más arquetípico, aquél que se supone dicho por alguien que no es el poeta, y el monólogo dramático en el que el protagonista puede ser el mismo autor. Y concluye con una afirmación fundamental para su concepción de la poesía: «La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje».<sup>11</sup> Advierte cómo en aquellos soliloquios en los que Cernuda habla consigo mismo, la persona del verbo es invariablemente la segunda. Y añade: «Únicamente alcanza a hablar consigo cuando la segunda persona del singular se le desdobra en interlocutor, en instancia superior a él pero creada a imagen y semejanza suya: dios padre o demonio hermano –amante y torturador: su doble».<sup>12</sup> La tesis sobre Cernuda que Gil de Biedma sostiene en el trabajo es la de que éste siempre osciló entre su condición de «hijo de vecino» y su aspiración a ser «hijo de Dios», unigénito. Es una tensión que en algunos lugares de su obra Gil de Biedma considera característica de la conciencia moderna: «La poesía moderna en gran parte consiste en conjugar, dicho irónicamente, la constante guerrilla que hay entre esas dos dimensiones de la conciencia que todos tenemos: la de hijo de Dios y la de hijo de vecino».<sup>13</sup> Finalmente, Jaime hace una precisión mayor de lo que él considera un poema moderno: «No consiste en una imitación de la realidad o en un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llama-

ban una imitación de la naturaleza– sino en el simulacro de una experiencia real». Y añade a continuación: «Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo».<sup>14</sup> No hay más que recordar poemas como «Pándemica y Celeste», «Contra Jaime Gil de Biedma» o «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» para darnos cuenta de hasta qué punto nuestro poeta llevó esos procedimientos a la práctica.

#### EL TRABAJO DEL POETA

En una entrevista clásica, concedida a Federico Campbell y que fue incluida en un libro de bastante éxito a comienzos de los años setenta, *Infame turba*,<sup>15</sup> hacía Gil de Biedma la siguiente afirmación: «Yo escribo poesía porque no quiero morir del todo». Es decir, la poesía es para nuestro poeta una empresa de salvación personal:

*«A partir del siglo XVIII, que es cuando empieza la poesía moderna con Blake y Wordsworth y Coleridge en Inglaterra, con Goethe y Hölderlin en Alemania y Leopardi en Italia... la poesía responde a ese vaciamiento del sentido sacral del mundo, que adviene con la era newtoniana, para convertirse en una empresa privada de salvación personal y además una empresa absolutamente desesperada».*

Hay que decir que lo sacral para Jaime Gil es «cualquier relación, cualquier persona o cualquier lugar que devuelva una imagen de uno mismo única y coherente desde el nacimiento hasta la muerte».<sup>16</sup> Recordemos lo que señalaba Langbaum a propósito del trabajo de los románticos cuando afirmaba que estos formulaban valores sin cesar y sin llegar a ninguna

parte, a ningún final, porque el único final posible es la muerte. Eso hace que el mecanismo dialéctico no sea nunca dogmático, pero a la vez imprime a la vida una fuerte sensación de orfandad y desamparo.<sup>17</sup> El poeta romántico y Jaime Gil de Biedma lo que intentan es que la poesía les devuelva esa imagen de uno mismo única y coherente. Ese es el tema fundamental de toda la poesía moderna: «Intentar explicar la relación con lo sagrado personal». No hay sentido religioso sincero en ese tema, sino que con él se intenta elaborar «un sucedáneo de la religión, una religión sin dogmas».<sup>18</sup>

El ejemplo extremo de esta empresa de «salvación personal» sería el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» («En paz al fin conmigo / puedo ya recordarte / no en las horas horribles, sino aquí / en el verano del año pasado, / cuando agolpadamente / –tantos meses borradas– / regresan las imágenes felices / traídas por la imagen de la muerte...») que, según el mismo poeta confiesa a Federico Campbell lo salvó de la muerte, evitó su suicidio:

*«En julio de 1966, yo tenía miedo de encontrarme suicidado antes de poder reaccionar... Entonces lo que hice fue autoinducirme una idea, inocularme una idea que me hiciera reaccionar histéricamente: crearme la idea de que yo ya me había suicidado... Lo cual era falso, pero me la inoculé, y reaccioné a la idea del suicidio, o a la idea de que había intentado suicidarme, como si fuese un hecho cierto. Ese poema está escrito precisamente para no suicidarme, para conjurar el miedo que tenía a suicidarme, para darme por suicidado ya, como se ve en la última parte, donde hay una alusión bastante clara. Cuando*

*escribí esa alusión al suicidio, tuve un ataque de miedo que me duró tres días»*:<sup>19</sup>

(«...Luego vino el invierno / el infierno de meses / y meses de agonía / y la noche final de pastillas y alcohol / y vómito en la alfombra. / Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»).

Langbaum señalaba en su libro que el monólogo dramático requiere una suspensión del juicio moral por parte del lector que experimenta la simpatía, la empatía, con el hablante del poema, la voz hablante en el poema. («Muchas veces yo he dicho autor cuando estaba hablando de un poema y debía haber sustituido autor por otra definición: la voz que habla en el poema. La voz que habla en el poema es la única que debe interesar al lector mientras lee el poema»). En el caso de Jaime Gil de Biedma, el funcionamiento del monólogo dramático se ejemplifica en «Pandémica y Celeste» mejor que en ningún otro poema. Esa suspensión del juicio moral queda establecida en el poema por la cita de Baudelaire («Que te voy a enseñar un corazón / un corazón infiel, / desnudo de cintura para abajo, / hipócrita lector –mon semblable –mon frère!»). Al identificarse con el hablante, con la voz hablante en el poema, el lector deja de ver el poema como verdad o mentira, considerándolo en cambio como una experiencia. Pero esa experiencia que presenta el hablante, y con la que el lector se identifica, es a su vez una experiencia que refleja una conciencia determinadamente moral: por una parte en la presentación del amor como una experiencia real y compleja y, por otra, en un intento idealizador –que él reconoce como tal– de darle un sentido

humano y duradero<sup>20</sup> («Para pedir la fuerza de poder vivir / sin belleza, sin fuerza y sin deseo, / mientras seguimos juntos / hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han amado mucho»).

El título del poema es una alusión al banquete platónico. Para decirlo con palabras de Jaime, «la Afrodita Pandémica popular es la Afrodita sensual, y la Afrodita Urania o Celeste es la Afrodita del amor como forma de autoeducación, de autorrealización y de autosalvación. Lo que el poema intenta demostrar es que la relación entre las dos afroditas es íntima, y que son las dos caras de la misma divinidad». El poema, desde un punto de vista que podríamos señalar como ideológico y formal, es una imitación del poema de Eliot «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», como la mayoría de los poemas de *Moralidades* son, según confesión del propio Jaime, imitaciones de otros tantos poemas.<sup>21</sup> En realidad, el poema es, como señaló Richard Sanger, un intento de formular una «teoría del amor». Gil de Biedma lo explicaba de un modo aparentemente más frívolo: «Precisaba demostrar –estaba muy enamorado y era completamente infiel– a mi amante y a un íntimo amigo, testigo de todo, que se puede estar muy enamorado y ser absolutamente infiel al mismo tiempo. También me movía la necesidad de rescatar una serie de imágenes, de mi vida, que yo amaba... Para ello precisaba hablarle a otra persona, no podía, como en otros poemas, hablarme a mí mismo... Tenía que buscar un interlocutor lo más neutro posible: el lector». Sin duda las estrategias que le ofrecieron el poema de Eliot, que comienza prácticamente igual que el suyo («Lets us go then, you and I, / When the

evening is spread out against the sky...»), y el verso de Baudelaire resultaron clave para el poema. Un poema moral en el que el lector sufre una experiencia que le lleva a la empatía con la voz del hablante en primer lugar, apartando el juicio de valor, para a continuación poder reflexionar sobre las limitaciones y las contradicciones de ese hablante.

¿Por dónde comienza la reconstrucción de lo sagrado personal, la recuperación de la unidad originaria, del sentido de la «vida de las cosas»? Indudablemente por la construcción de una identidad. Cuando se le preguntaba insistentemente a Jaime en los años ochenta por la razón que lo había llevado a dejar de escribir, o si escribía o no, siempre respondía del mismo modo: «Mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez que esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si ya he asumido esa identidad que inventé, y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación, y, por lo tanto, no necesito escribir poemas».<sup>22</sup>

¿Cuál era la identidad que Jaime Gil de Biedma se inventó para sí mismo? Recordemos que al comienzo de este trabajo dijimos que Gil de Biedma intentaba reducir una teoría general, la teoría de la *poesía de la experiencia* de Langbaum, sirviéndose de ella, al caso particular de su trayectoria personal, es decir, de su construcción, de la invención de sí mismo como «el poeta Jaime Gil de Biedma». En este sentido es muy significativa también la conversación que sostuvo con Carmen Riera en 1987; a la pregunta de que si lo que parece ser el centro temático de su

obra es la invención de una realidad (pregunta que llevaba la respuesta implícita porque años antes Gil de Biedma había afirmado taxativamente que sólo existían dos temas en su obra: el paso del tiempo y él mismo),<sup>23</sup> Jaime responde con una especie de primer itinerario en la invención de esa identidad en el que el libro de Robert Langbaum parece decisivo:

«Allá por el año 1956, yo tenía la costumbre, después de un día de mucho trabajo en la oficina, de sentarme a la máquina y hacer algo de escritura automática para vaciarme; de esos ejercicios hay dos que se convirtieron en poema: uno es “Aunque sea un instante”<sup>24</sup> y otro es “Idilio en el café”.<sup>25</sup> [...] Un año más tarde, leí el libro de Langbaum y lo vi mucho más claro. El personaje que hablaba en mis poemas durante casi todo el tiempo que yo escribía era un personaje afín a mí [...]. Ahora, la identificación de ese personaje clave en mis poemas conmigo mismo yo creo que se empieza a producir con “Ribera de los alisos”, continúa con “Pandémica y Celeste” y ya se cierra con un bucle al escribir “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”».<sup>26</sup>

Como señalaba en ese artículo de juventud que citábamos al comienzo, Gil de Biedma busca en la infancia y la adolescencia, en la edad anterior a la racionalidad dieciochesca, ese mundo firme, unitario, seguro, esa referencia de seguridad. Son los años en los que Gil de Biedma se da cuenta de que la poesía puede ser una mediación, que se pueden lograr con ella determinados efectos y que esa constatación es «una afirmación de uno mismo y una forma de crearse una identidad».<sup>27</sup> Son los años también de poemas como el

poema VII de «Las afueras», como «Noches del mes de Junio», «Infancia y confesiones», etcétera, hasta llegar a la madurez de «Ribera de los alisos». Pero como ya dijimos anteriormente, todo intento de formular valores duraderos inamovibles tiene que enfrentarse con las cosas de la vida que no son ni duraderas ni inamovibles –por ejemplo, el amor–, al igual que ocurría en «Pándemica y Celeste» («Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / –con cuatrocientos cuerpos diferentes– / haber hecho el amor. Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen») y que, por el contrario, nos obligan a analizar, a juzgar, de un modo siempre problemático. La crisis, en definitiva, una crisis quizá tardía, pero que Gil de Biedma escenifica con la fuerza de un adolescente en los poemas contra sí mismo, en los «poemas póstumos». Y más tarde, el único argumento de la historia, el final inexorable.

Y, en fin, para concluir estas reflexiones sobre la lectura que Jaime Gil de Biedma hizo de Robert Langbaum, dos nuevas citas. Una primera del profesor estadounidense:

«... La poesía de la experiencia puede entenderse como el instrumento de una era que debe aventurar una literatura sin significados objetivamente verificables –una literatura que se vuelve sobre sí misma generando sus valores propios sólo para disolverlos en la eventualidad de un juicio, transformándolos en material biográfico, manifestaciones de una vida que, como tal, buscará su propia justificación».<sup>28</sup>

Y otra de Jaime Gil de Biedma:

«En el momento de la crisis, que fue una crisis de identidad, de ponerte en cuestión todo lo que ha sido tu vida desde los dieciocho años, me di cuenta de que el haber hecho poemas que estaban bien no me servía para nada en cuanto a aprecio y estima de mí mismo, que es-

taba absolutamente en pelota; es decir, perdí la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a construirse, a llegar a ser; creo que no fue un proceso formulado ni consciente; al cabo de los años me he dado cuenta de eso: que debí decepcionarme mucho de la poesía en aquella crisis».<sup>29</sup>

<sup>1</sup> «Leer poesía, escribir poesía», ed. de Eduardo Maqueda, Madrid, Visor, 2006. Incluido en *Poesía y prosa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 1123-1183.

<sup>2</sup> Recogido en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 529-532.

<sup>3</sup> Jiménez Hefferman, J., en «Introducción» a *La poesía de la experiencia de Robert Langbaum*, Granada, De Guante Blanco / Comares, 1996, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 61-97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, desde la página 67 a la 83.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. «Con Jaime Gil de Biedma. El lenguaje de la poesía y la conversación», por Santiago Sylvester, en *Poesía y prosa*, ob. cit., p. 1235.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 90-95.

<sup>8</sup> Núm. 36-37, pp. 6-12, Más tarde sería recogido en *El pie de la letra* en 1984 y finalmente en *Poesía y prosa*, ob. cit.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 722.

<sup>10</sup> «Como en sí mismo al fin», en 3 *Luis Cernuda*, AA.VV., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 11-33. Incluido más tarde en *El pie de la Letra* (1984) y finalmente en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 804-820.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 814 y 815.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 808.

<sup>13</sup> En «Leer poesía, escribir poesía», en *Poesía y prosa*, ob. cit., p. 1166.

<sup>14</sup> En «Como en sí mismo al fin», ob. cit. p. 815.

<sup>15</sup> «Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo» en Campbell, Federico, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 243-248. Incluida más tarde en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 1184-1197.

<sup>16</sup> En «La poesía es una empresa de salvación personal», entrevista de Lola Díaz en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 1258 y 1263.

<sup>17</sup> Langbaum, Robert, *La poesía de la experiencia*, ob. cit., pp. 84 y 85.

<sup>18</sup> En «La poesía es una empresa de salvación personal», ob. cit., p. 1262.

<sup>19</sup> «Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo», ob. cit., pp. 1188 y 1189.

<sup>20</sup> Vid. Sanger, Richard, «Jaime Gil de Biedma, poeta moral», en revista *Caja del Agua*, nº1, Huelva, otoño de 1982, pp. 32-37.

<sup>21</sup> Para la influencia de Eliot en este y otros poemas, véase el trabajo de Iona Gruia, *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2009, especialmente el capítulo 5.

<sup>22</sup> «El juego de hacer versos», entrevista de José Batlló publicada en *Camp de l'arpa*, núm. 100 (junio de 1982), pp. 56-64, incluida en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 1263-1279 (1275).

<sup>23</sup> En «Jaime Gil de Biedma y el paso del tiempo», ob. cit., pp. 1189. La cita exacta es: «En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo».

<sup>24</sup> (Aunque sea un instante, deseamos / descansar. Soñamos con dejarnos. / No sé, pero en cualquier lugar / con tal de que la vida deponga sus espinas...).

<sup>25</sup> ([...] Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio / arriba, más arriba, mucho más que las luces / que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados. / Queda también silencio entre nosotros, / silencio / y este beso igual que un largo túnel).

<sup>26</sup> En «Escribir fue un engaño. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo», entrevista realizada para televisión por Carmen Riera y Miguel Munárriz en 1987 y publicada en el diario *El País* póstumamente, el 14 de enero de 1990.

<sup>27</sup> En «Memoria, experiencia, poesía» entrevista de Danubio Torres Fierro, realizada en 1980 y publicada en la revista *Vuelta*, núm. 189, (agosto de 1992), pp. 30-35. Incluida en *Poesía y prosa*, ob. cit., pp. 1241-1257.

<sup>28</sup> Langbaum, Robert, *La poesía de la experiencia*, ob. cit., p. 362.

<sup>29</sup> En «Escribir fue un engaño...», ob. cit., p. 1318.



# Rafael Argullol:

**«Lo poético no es un género, es una  
actitud espiritual expresada literariamente»**

*Por* Beatriz García Ríos

Rafael Argullol Murgadas (Barcelona, 1949), narrador, poeta y ensayista, es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Colaborador habitual de diarios y revistas, es autor de más de treinta libros en distintos géneros literarios. Entre ellos, de poesía: *Disturbios del conocimiento*, *Duelo en el Valle de la Muerte*, *El afilador de cuchillos*; novela: *Lampedusa*, *El asalto del cielo*, *Desciende, río invisible*, *La razón del mal* (Premio Nadal, 1993), *Transeuropa*, *Devalúo el dolor*; y ensayo: *La atracción del abismo*, *El Héroe y el Único*, *El fin del mundo como obra de arte*, *Aventura: Una filosofía nómada*, *Manifiesto contra la servidumbre*, *Maldita perfección*. *Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, *Una educación sensorial* (Premio Ensayo de Fondo de Cultura Económica, 2002). Como escritura transversal más allá de los géneros literarios ha publicado: *Cazador de instantes*, *El puente del fuego*, *Enciclopedia del crepúsculo*, *Breviario de la aurora*, *Visión desde el fondo del mar* (Premio Cálamo y Ciudad de Barcelona, 2010). Sus últimas publicaciones son *Pasión del dios que quiso ser hombre* (2014); *Mi Gaudí espectral. Una narración* (2015) y, de inminente aparición, *Poema*.

**Comencemos por el final, que es un nuevo comienzo: su libro *Poema*, escrito entre enero de 2012 y enero de 2015. Se trata de un libro de poesía extensísimo, lo contrario de lo que se esperaría de un libro en este género: una suerte de memoria, à la Wordsworth, pero sobre todo, como usted confiesa, de captura tanto del pasado como de lo que está pasando. ¿Es, en alguna medida, un diario? Y si lo piensa así, ¿cómo concibe eso que algunos llaman poesía y que en nuestros días parece diluirse en otros géneros, en la ambigüedad?**

*Poema* no es un libro de poesía ni, tampoco, un diario aunque tenga algo de ambos. Es una captura literaria de momentos realizada diariamente a lo largo de tres años. En ella hay pasado, presente y también presentimiento del futuro,

mucho presentimiento del futuro. Para desplegar esta captura he utilizado procedimientos presentes en mi obra anterior, sobre todo en *Visión sobre el fondo del mar*. No me gustan los conceptos entresacados de la teoría literaria y prefiero recurrir a figuras simbólicas de uso personal: el escritor como cirujano, el escritor como astrónomo.

Con esto quiero aludir a un doble desplazamiento, a un doble viaje. Con la recurrencia al cirujano indico que el escritor hurga en la piel de las palabras hasta llegar a los subsuelos del lenguaje. El astrónomo es la reivindicación de lo objetivo, de lo universal. El mundo íntimo deriva, entonces, en mundo exterior y compartido. Para explicar este doble desplazamiento también me sirve la metáfora de dos instrumentos: el mi-

croscopio y el telescopio. Con el microscopio contemplo a través de la lente que traslada a lo interior. Por ahí transcurre la memoria personal, la memoria íntima. Por ahí se desciende a lo que casi es inexpresable por demasiado próximo. Pero cuando siento que lo que capta la lente llega a la frontera de lo descarnado, casi de lo obscuro, giro el significado de aquella. El microscopio se transforma en telescopio. Es el momento de partir hacia la indagación de las ideas y de los conceptos. Lo particular deviene universal. No obstante, simétricamente, cuando surge el temor de que lo universal se traduzca en abstracción reoriento de nuevo la lente para dirigirla otra vez hacia el microcosmos. Lo literario, por tanto, es un juego circular que parte de la sensación y vuelve a la sensación. Y en medio, las redes lógicas y lingüísticas desplegadas dan constancia de los sentimientos, de los pensamientos, de los recuerdos, de las presunciones.

Respecto a mi aproximación a la poesía, nunca se me ocurriría decir que lo poético es un género literario. Considero lo poético como una destilación de lo expresable, como una esencialidad. Para el escritor, los géneros literarios son estados anímicos y actitudes ante el lenguaje. Por mi experiencia, se escribe en medio del ruido y a veces rozando el silencio. Se escribe asimismo en todo el espectro de posibilidades entre el ruido y el silencio. El ensayo periodístico, por ejemplo, tiene que discurrir en el ruido; el relato narrativo depende de una situación intermedia. Lo poético casa bien con el silencio, es un fruto del silencio. Lo poético no es un género, es una actitud espiritual expresada literariamente.

**¿Se ha planteado el problema de los géneros literarios y, dentro de la poesía, la tensión entre el poema extenso y el poema corto? Adelanto al lector que su libro está amparado por una estructura que podríamos denominar autobiográfica, pero que supone el testimonio de mundos externos, pasajeros. La biografía parece sostener al poema, pero está minada por rupturas de instantes.**

Me planteé tempranamente la cuestión de los géneros literarios, no por voluntad clasificadora sino por falta de ella. Cuando empecé a escribir me di cuenta de que mi cabeza funcionaba en dirección opuesta a las clasificaciones literarias. En un determinado momento se me ocurrió reivindicar una *escritura transversal*. Se hablaba poco entonces de transversalidades y la expresión ha tenido cierta resonancia. Es verdad que al hablar de escritura transversal yo me refería a ir más allá de los géneros, y así lo he intentado en varios de mis libros. Sin embargo, lo que yo pretendía y pretendo no es tanto una transgresión de los géneros como la búsqueda de una unidad entre sensación y conocimiento. Mi libro *Poema* es mi tentativa más acabada en esta dirección. Eso quiere decir que aspira a ser poético y narrativo al mismo tiempo.

Con demasiada frecuencia la cultura occidental ha incurrido en una suerte de dualismo. Por un lado, lo que Nietzsche denominaba una «filosofía sin cuerpo»; por otro lado, lo que podríamos denominar «una literatura sin cabeza». Creo que las causas son antiguas. Soy un ferviente admirador de Platón, como filósofo y como literato, pero pienso que fue Platón quien inauguró este dualismo de

efectos demoledores. En *La República* el arte queda a expensas de la mentira mientras que la filosofía es la tuteladora de la verdad. En la ciudad ideal la máscara es prohibida, y con ella la auténtica representación diversa de lo humano.

No obstante, la máscara y el hombre son lo mismo. El conocimiento y la sensación son dos caras de una misma realidad. El cuerpo y el espíritu también. Por eso en algún lugar he escrito que «el espíritu es el cuerpo sometido a su máxima tensión». En relación al dualismo tan predominante en nuestra cultura he defendido un monismo que he extendido a mi literatura. Expresado de manera radical, ese monismo me lleva a concluir que también el yo y el cosmos son dos caras de una misma realidad.

*Poema* es totalmente autobiográfico y, por lo mismo, totalmente disuelto en una especie de mar cósmico. Somos náufragos en este mar que algunas veces alcanzamos, o creemos que alcanzamos tierra firme. El lenguaje da testimonio de estas travesías.

---

#### LO QUE YO PRETENDÍA Y PRETENDO NO ES TANTO UNA TRANSGRESIÓN DE LOS GÉNEROS COMO LA BÚSQUEDA DE UNA UNIDAD ENTRE SENSACIÓN Y CONOCIMIENTO

---

En su obra narrativa hay, por momentos, una fuerte presencia del mito, y también en algunos momentos de *Poema*. ¿Qué es un mito para usted?

El mito lo es todo. Es el puente entre el hombre y el enigma. Esto explica que

no habiendo hombres iguales, sino infinitamente distintos, haya brotado una infinidad de mitos. El mito es la gran telaraña sobre la que se sostiene la imagen del mundo y, en el centro de ella, nuestra propia imagen. De hecho, estoy convencido de que, si pudiéramos trazar un mapamundi que contuviera todos los mitos de todas las culturas, tendríamos por fin una idea aproximada de lo que es la humanidad. Es evidente que, partiendo de esta convicción, cualquier empobrecimiento en el tejido mítico redundaría en un empobrecimiento de nuestra conciencia. En nuestra actualidad debemos permanecer alerta contra la masiva destrucción de los mitos que implica la uniformidad global. Cada mito destruido, cada lengua mutilada, nos lleva a una percepción más pobre de nosotros mismos.

El mito lo es todo tanto en el plano colectivo como en el individual. Esto es fácil de comprobar en la memoria que tenemos de nuestro pasado. En ella fusionamos sin contemplaciones lo que realmente ocurrió con lo que hemos mitificado. Dicho de manera más rotunda: somos nuestro mito personal. Y lo mismo sucede con las comunidades, cuya historia es una mezcla indeslindable entre hechos acaecidos y mitificaciones de esos hechos. La épica de todos los tiempos ha hecho visible esta unidad.

De ahí, asimismo, la gran identificación entre literatura y memoria. Baudelaire decía que el poeta era el maestro de la memoria. De una manera todavía más hermosa Mandelstam afirmaba que el poeta era un maestro de los ecos. No puedo concebir mi literatura al margen del mito porque el mito es la carne y el espíritu de la literatura. Yo hablo en mi

tiempo y desde mi experiencia de lo que tantos otros han hablado desde sus tiempos y sus experiencias: el mito de la infancia, el mito del origen, el mito de la Edad de Oro. El mito de la caída. El mito de la resurrección.

Estos dos últimos mitos podrían servir para resumir toda la historia de la literatura. En un solo día podemos vivir varias veces la caída y la resurrección. *Poema* recoge abundantemente esta paradoja, que es quizá la principal del ser humano y aquella que le ha permitido sobrevivir.

---

#### NO PUEDO CONCEBIR MI LITERATURA AL MARGEN DEL MITO PORQUE EL MITO ES LA CARNE Y EL ESPÍRITU DE LA LITERATURA

---

Los sueños aparecen en sus escritos, están presentes en *Poema* y mucho en su obra –le confieso que me parece espléndida– *Visión desde el fondo del mar*. Usted llega a decir, creo que con un poco de exageración, que tenemos la misma responsabilidad moral de lo sucedido en los sueños que en la vigilia. ¿Puede hablarnos de su relación con los sueños?

Los sueños son nuestros viajes por los mitos. Por los del cosmos, por los de la humanidad, por los propios de cada uno. Y, de acuerdo con lo que he dicho anteriormente, son aproximaciones al enigma. Por eso desconocemos sus leyes y es inútil su interpretación. Durante una época estuve muy interesado por la interpretación de los sueños, aunque no

era un entusiasta del psicoanálisis. Quería encontrar una geografía simbólica de los sueños, pero con el paso del tiempo me he ido desentendiendo de esta aspiración. Ahora he renunciado a interpretar los sueños e incluso me parece más sabia la actitud de los antiguos –quienes veían en los sueños augurios de futuro– que la de los modernos –los cuales han visto en ellos las huellas del pasado–.

Para llegar a un conocimiento de los sueños deberíamos llegar a un conocimiento más avanzado de los universos en los que estamos inmersos, empezando por el de nuestro propio cerebro. No tengo pruebas para demostrarlo pero intuyo, o me gusta imaginar, que los sueños son puertas entre universos. Como al entrar en una casa desconocida y prohibida, al entrar en los sueños nos adentramos en una *terra incognita* que no podremos colonizar. Esa sensación me ha llevado con el transcurso de los años a creer que no soñamos sino que somos soñados. No poseemos a los sueños sino que los sueños nos poseen. Estamos espléndidamente indefensos ante esas posesiones irreductibles, si bien con frecuencia somos sujetos de angustia y dolor.

De la misma manera que la literatura es hija de la memoria, lo es también del sueño. Pero el remolino de los sueños es todavía más violento que el remolino de los recuerdos. Estos pueden ser hasta cierto punto domesticados a través de disciplinados ejercicios del pensamiento. Los sueños, por el contrario, siempre permanecen evasivos, huyen de nuestra capacidad de doma. Los sueños, incluso los que parece que se repiten, siempre ocurren por primera vez y siempre nos

desconciertan, tomándonos por asalto. La literatura ha tratado de reflejar los sueños, sin alardear de comprenderlos.

Como insomne estoy muy familiarizado con los sueños, aunque siga en una total ignorancia respecto a ellos. No obstante sí sé, con un conocimiento oscuro, que somos responsables de nuestros sueños como lo somos de nuestros pensamientos y como lo somos de nuestras acciones. La particularidad es que nosotros mismos somos el tribunal. Nadie nos juzgará por nuestros sueños. Nadie nos salvará, nadie nos condenará. A través de ellos nosotros mismos creamos nuestros infiernos y nuestros paraísos.

**Su obra narrativa, en ocasiones, retoma la tradición romántica alemana y francesa –creo, por ejemplo, que de esta última, a Gérard de Nerval–, una tradición que inaugura la modernidad al tiempo que se interna en lo más lúcido de la analogía y propone la ruptura entre prosa y poesía. ¿Ha sido una actitud consciente en usted?**

Sobre todo al principio me interesaron mucho los románticos. En especial Hölderlin, Leopardi, Keats. Goethe, por encima de todos, ha sido un referente constante. Lo considero uno de los escritores que mejor representan la multiplicidad de la literatura. Me interesa de una manera muy particular su intento de establecer unos vasos comunicantes continuos entre escritura y vida.

De los escritores del siglo xx leí mucho a Rilke y a Valéry, y, entre los narradores, a Kafka, Mann, Musil, Beckett... A medida que pasaba el tiempo más me importaban los clásicos: Dante, Shakespeare. Más atrás, la tragedia griega, que

considero la más profunda expresión cultural de la humanidad. Seguramente en el teatro de Atenas se concentraron ya todos los argumentos que, con posterioridad, se reflejaron en lo que denominamos historia de la literatura.

Sin embargo, con el paso del tiempo, el tema de las influencias se hace neblinoso, confuso. Vas perdiendo los perfiles que, con anterioridad, se presentaban con nitidez. Hoy, sinceramente, no sabría indicar qué autores me han influido especialmente. Muchos y ninguno. Por eso prefiero substituir la idea de influencia por la de complicidad. Intuyo con agradecimiento que he tenido numerosos cómplices. Pero no se me presentan con la apabullante sombra de la influencia sino con el sutil guiño de la compañía. Es como si en el camino uno fuera encontrando sucesivos caminantes con los que dialoga, y que aparecen y desaparecen por arte de magia. En realidad esa magia no es sino la constatación de que todos los senderos de la escritura están misteriosamente comunicados, de modo que los escritores son interlocutores en un diálogo infinito.

**Hay algo que me parece también importante en toda su obra más personal, la apelación a la experiencia. Pensar es experimentar. En este sentido se emparenta usted con Montaigne, y no sólo por esto. ¿Qué puede decirnos al respecto?** En *El Breviario de la aurora* escribí que «Literatura = experiencia + experimentación». No pienso que haya literatura que no parta de algún modo de la experiencia pero, naturalmente, esta experiencia no debe ser entendida de manera pragmática o positivista, ya que está sometida al



cincel de la experimentación. Mediante el lenguaje literario experimentamos con las cosas del mundo pero, especialmente, experimentamos con nosotros mismos. La realidad se ensancha ilimitadamente. Lo que es, o creemos que es, se fusiona con lo que podría ser, con lo que debería ser, con lo que hubiera podido ser. Esto es, precisamente, la imaginación: nuestra capacidad para pulverizar las fronteras de la supuesta identidad que habitamos.

La imaginación es la potencia para la experimentación. A través de ella rescatamos la multitud de voces que somos, y a través de ellas sabemos que nuestra vida no es un monólogo sino una polifonía. De manera más taxativa puedo decir que el monólogo no existe ni siquiera en nuestros pensamientos más íntimos, que también están sujetos a la más estricta polifonía: lo que soy se confunde con lo que desearía ser o con lo que debería ser o con lo que podría ser.

Este policentrismo esencial de la literatura es lo que me permite apoyar la idea de que toda la escritura parte de la propia experiencia. Genéricamente eso lo aceptamos en determinadas expresiones literarias como pueden ser la lírica o la novela de formación. No obstante, voy más allá y defiendo que incluso la épica es siempre una emanación de la experiencia del autor. Aunque quizá cueste aceptarlo, creo que la *Iliada* o la *Eneida* son frutos directos de la experiencia subjetiva de Homero o Virgilio.

A este respecto, claro está, son particularmente modernos los autores lanzados a la autoindagación: san Agustín, Montaigne, Baudelaire, Kierkegaard. En estos escritores se hace evidente el hecho de que la literatura es la experiencia filtrada por una permanente transformación experimental. Esta conciencia, por así decirlo, se hace estilo, como subrayó muy bien Baudelaire en *Mi corazón al*

*desnudo*. Montaigne, en esta historia, tiene un singular protagonismo porque sintetiza la definición de la literatura en el título de su obra mayor, ya que los ensayos o tentativas que practica parten explícitamente de su personalidad, carácter y concepción del mundo.

---

LA IMAGINACIÓN ES LA POTENCIA PARA LA EXPERIMENTACIÓN. A TRAVÉS DE ELLA RESCATAMOS LA MULTITUD DE VOCES QUE SOMOS, Y A TRAVÉS DE ELLA SABEMOS QUE NUESTRA VIDA NO ES UN MONÓLOGO SINO UNA POLIFONÍA

---

**Pocos escritores españoles han incidido tanto en la experiencia de lo larvario y la metamorfosis, de las sucesivas etapas de la vida marcadas por la idea de la iniciación. ¿La crisálida es el proceso que explica los cambios en su vida?**

Si tuviera que quedarme con una idea maestra de cuantas ha elaborado la cultura, me quedaría con la idea de metamorfosis. Es una idea central. Somos un cambio incesante, una cadena de muertes y resurrecciones, una alternancia de centros y periferias. El gran equívoco es la ilusión de ser una identidad y de poseer un yo. Por formación, por genética, no puedo compartir la idea oriental de la absoluta disolución del yo, pero sí creo en la danza de yoes, en el baile de las identidades en el que participamos como en una mascarada. Por eso antes reivindicaba la máscara de la tragedia. Para los griegos, la máscara era la persona mientras que el término *individuo*

implica un drástico reduccionismo que, en buena medida, se constituye en fuente de malestar.

No estoy seguro de que podamos conocernos. El lema delfico «Conócete a ti mismo», que probablemente debería ser traducido como «Concíliate contigo mismo», es excesivamente optimista. Es difícil que incluso el más sabio de los hombres, en el caso de existir, llegue a conocerse. Únicamente se me ocurre una posibilidad simbólica: el individuo que se convierte en la máscara absoluta, en la persona total. Sólo el individuo capaz de romper su individualidad hasta el punto de representar todos los papeles de la tragedia y de la comedia estaría en condiciones de conocerse. De ahí que el teatro naciera como una forma de representación contra la cárcel de la identidad. Ésta es la grandeza del teatro y también su peligro social, como ya advirtió Platón al querer erradicar la máscara de su ciudad.

Somos una hermandad de sombras en continua transformación. Entre esas sombras está lo que somos, lo que tememos ser, lo que quizá nos atreveremos a conquistar. De ahí que la vigilia no sea suficiente para tutelar esa multitud que somos cada uno de nosotros. Se necesitan los sueños, se necesita la anarquía de los sueños, su carácter ingobernable, su subversión. Partiendo de estas ideas se comprende que la crisálida se haya erigido en una metáfora nuclear en mi obra. La crisálida es el nexo de tensión entre lo uno y lo múltiple, entre lo que está muriendo y lo que está naciendo. La literatura, al menos como yo la veo, es el testimonio de las fases por las que transcurre la crisálida.

**Y, quizás como corolario de la pregunta anterior, añadido que pocos en su tiempo se han enfrentado con mayor entereza y lucidez a la experiencia de la muerte. La idea, pero también la vivencia, en los otros, incluso en usted mismo, porque llega a desear e imaginar su día final ideal, o digamos ideal desde lo que usted es y ha sido. ¿Enfrentarse a la muerte es una forma de vivir más intensamente y de manera más ética?**

---

SI REPASAMOS LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y, EN ESPECIAL, DE LA POESÍA, COMPROBAREMOS QUE, EN GRAN PARTE, ES UNA EXPOSICIÓN DE LOS HORIZONTES DE LA MUERTE

---

Nuestras imágenes de la muerte dependen de nuestras ideas de la vida, y nuestras ideas de la vida dependen de nuestros estados del espíritu. Así, simultánea o sucesivamente, la muerte puede ser algo atroz y oscuro, la muerte puede ser un final absoluto, la muerte se presenta como una disolución en el camino, la muerte es una compañera de la vida. Para ser sincero, yo he experimentado todas esas aproximaciones a lo que, en definitiva, es el reducto más inexpresable. Naturalmente esto no es un pensamiento exclusivo. De hecho, si repasamos la historia de la literatura y, en especial, de la poesía, comprobaremos que, en gran parte, es una exposición de los horizontes de la muerte.

En ocasiones percibimos la muerte como algo casi abstracto, como un vacío, como una nulidad. En otras ocasiones

la sentimos como una mutilación de la vida. Esto la hace particularmente dolorosa y siniestra. En casos excepcionales el hombre que ha asumido una serenidad asimismo excepcional puede ver la muerte como un capítulo más, y no el peor, del libro de la experiencia. Sin embargo, de todas las posibles representaciones que podemos hacernos, la que quizá en mi talante se ha hecho más evidente es aquella en la que la muerte es un testigo presencial aunque invisible. He sentido a menudo una suerte de corporeidad de la muerte, como si estuviera ahí, a mi lado, formando parte inseparable de lo que llamamos vida. Quizá por esto he sentido una especial simpatía por los artistas que han sido capaces de corporeizar de tal manera la muerte. Me impresionaron, y me siguen impresionando, los grabados medievales con el tema del caballero y la muerte, o de la doncella y la muerte. Considero, por ejemplo, que los de Durero pueden considerarse una de las obras más importante del arte occidental. El cine, a veces, ha sido capaz de trasladar con eficacia aquellos contenidos albergados en los grabados medievales. Es difícil encontrar un mayor acercamiento a la muerte corpórea que el que hace Bergman en *El séptimo sello*. Es una de las obras maestras acerca de esta cuestión, pues introduce el elemento capital del duelo, del juego, a través de la partida de ajedrez. La actitud preferible es aceptar la muerte y, simultáneamente, luchar contra ella, no únicamente por nosotros sino por aquellos a los que amamos.

Desde alguna perspectiva todo el arte y la cultura son una aceptación de la muerte y una protesta frente a ella. Si tu-

viera que expresar una hipótesis acerca de cómo nace el arte, diría que nace en el momento en el que el descubrimiento de la muerte viene contrarrestado por la belleza de su transfiguración. Tenemos el arte porque tenemos a nuestro lado a la muerte y porque queremos combatirla.

Entre la presencia casi corpórea y la ausencia en la nada, el espectro de posibilidades que ofrece la muerte es ilimitado. Nuestros estados de ánimo dictan, creo, estas posibilidades. Con frecuencia lo que llamamos muerte son todas esas posibilidades al mismo tiempo. O ninguna. La completa alteridad. El misterio absoluto. Pero, aun llegando a esa conclusión, no podemos permanecer largo tiempo sin buscar nuevas formas, nuevas siluetas. Necesitamos que el enigma se vea y se revele. Y en los instantes de esa alternancia se cuelan nuestras palabras de temor y de consolación.

---

PARA LLEGAR A UNO MISMO HAY QUE ROMPER LAS PROPIAS FRONTERAS Y VERTERSE EN ESE JUEGO ILIMITADO. DE AHÍ QUE EL CONOCIMIENTO PASE POR LOS SENTIDOS, Y SEAN LOS SENTIDOS LOS QUE PUEDAN RECONducIRTE HACIA TI MISMO

---

La individualidad, la idea, su articulación jurídica, social, familiar, en lo filosófico, en la conceptualización psicológica, es una realidad y al mismo tiempo una fantasmagoría. Aprecio mucho que usted conciba al individuo como límites que son rebasados continuamente. ¿Le molesta la individuali-

dad? ¿Hemos hecho de ella una realidad hiperbólica?

El individuo, como antes he dicho, es una fantasmagoría. Ciertamente es la única representación por la que creemos tener un acceso al mundo que nos rodea, pero eso no cambia su estatuto fantasmal. Cuando uno avanza en esta constatación se da cuenta de que nuestra fe en el individuo nos obliga a la imagen misma del prisionero: somos prisioneros en un nombre, somos prisioneros en una piel, somos prisioneros en una identidad. Lo paradójico es que nos pasamos la vida afianzando esta fantasmagoría y, simultáneamente, tratando de escapar de ella. Queremos escapar de nosotros, sin saber hacia dónde, de modo que nuestro encierro en el individuo acaba siendo el principal obstáculo para conseguir una libertad interior que es, en definitiva, la condición necesaria para cualquier libertad exterior.

De ahí la importancia de lo otro, de los otros, para llegar a conocernos. El camino de Narciso conduce a la autodestrucción. El de Narciso es el mito que mejor nos introduce a las aspiraciones y penurias del individuo. Narciso, encerrado en el estrecho margen de su propia piel, se contempla obsesivamente pero es incapaz de penetrar en el agua en cuya superficie se refleja su figura. Yo escribí mi libro *Visión desde el fondo del mar*, entre otras cosas, como una forma de rebatir la estrategia de Narciso. Metafóricamente, desde el fondo del mar uno contempla el mundo como un juego inacabable de iridiscencias, de matices, de presencias sensoriales. Para llegar a uno mismo hay que romper las propias fronteras y verterse

en ese juego ilimitado. De ahí que el conocimiento pase por los sentidos, y sean los sentidos los que puedan reconducirte hacia ti mismo.

Desde algún ángulo a través de esta perspectiva podemos apreciar la importancia del arte a lo largo de los milenios: ha actuado ante nosotros como un espejo transfigurador que rompía el hechizo en que está sumido el individuo. Quebraba, por así decirlo, su piel, mostrándole, aunque fuera provisionalmente, el centro y la salida del laberinto. Como individuos somos desorientados habitantes de un laberinto; en cambio, mediante la atracción por lo otro, podemos llegar a tener la sensación de desvelar el enigma en el centro o la de conseguir la libertad única de la salida.

Respiramos cuando rompemos el caparazón en el que estamos metidos, y que creemos que actúa como coraza cuando en realidad se trata de una cárcel. Lo más sorprendente que nos ofrece la experiencia es que, precisamente, en los momentos extáticos es cuando somos capaces de ver en nuestro interior, de ver en los otros, de ver el mundo. Un ver que es un sentir; un sentir que es un conocer.

---

MUCHAS VECES SE CONFUNDE EL VIAJE CON UNA DIMENSIÓN CUANTITATIVA. SIN EMBARGO, ESTE EXPERIMENTO DE DESCENTRAMIENTO PUEDE REALIZARSE IGUALMENTE A TRAVÉS DE GRANDES DESPLAZAMIENTOS O DESDE LA MÁS PURA INMOVILIDAD

---

Usted ha sido y es un viajero apasionado, constante, y afirma en algún sitio que «los libros me han ofrecido preguntas, y los viajes, respuestas». ¿Esos viajes, en esta frase, son una metáfora de la vida? ¿No ha habido respuesta en los libros mismos, quiero decir, no hay experiencia en ellos?

Tanto los libros como los viajes pueden ofrecer la experiencia única de hacerte salir de ti mismo. Estás en otro mirador, contemplas con otra mirada. Esta es la verdadera substancia del viaje. Nos obligamos a descentrarnos, a poner en cuestión nuestras fronteras. Somos el otro que creíamos que estaba allá fuera cuando, en realidad, nos acompañaba en la intimidad.

Muchas veces se confunde el viaje con una dimensión cuantitativa. Sin embargo, este experimento de descentramiento puede realizarse igualmente a través de grandes desplazamientos o desde la más pura inmovilidad. Si se produce aquella operación, el viaje inmóvil es un viaje alrededor del mundo. Esto acerca, pienso, la travesía de los místicos y la travesía de los exploradores. El falso viaje es aquel que realizamos con una supervisión externa, sin que apenas cuente nuestra libertad interior. En nuestros días tenemos el ejemplo, o la plaga, del turismo masivo que está constituido por una aglomeración asfixiante de falsos viajes. Ninguno de ellos proporciona experiencia, y, en cualquier caso, la que proporcionan seguro que es menor que la de aquel *Viaje alrededor de mi habitación*.

Algo similar sucede con la mala literatura. Los estantes de nuestras librerías están repletos de pésimos libros de

la misma manera que los museos están atiborrados de turistas. Son libros que no producen en quien los lee ningún anclaje. Son pistas de patinaje a través de las cuales uno se desliza. En ningún caso se produce inmersión, verticalidad. Por el contrario, los buenos libros son, en efecto, auténticas experiencias de vida, auténticos camaradas de viaje. Por eso Pushkin, antes de morir, se giró hacia su biblioteca para despedirse. Sabía que allí estaban, acompañándole, amistades fieles y amores portentosos. Un libro que haya significado una aventura espiritual está siempre con nosotros, aunque quizá haga muchos años que no lo leemos. Pero así se explica también el placer de la relectura, de volver a leer páginas que han dejado en ti una fuerte impresión. Uno renueva lo que ya sintió de una forma distinta, más sutil, más compleja, más rica. Exactamente ocurre cuando volvemos a paisajes y ciudades que representaron mucho para nosotros. Los volvemos a habitar con ecos amplificadas y, siempre, con nuevos descubrimientos.

---

EL AMOR TIENE QUE SER LA CONSECUENCIA DE LA CAPACIDAD DE AMAR. POR ESO ES TAN NECESARIO EL AMOR PROPIO, EL QUE PARTE DE LA RIQUEZA Y NO DE LA CARENCIA, PARA EMPRENDER EL ABANDONO QUE IMPLICA LA AVENTURA AMOROSA

---

No sólo ha sido un lector de gran curiosidad, un escritor prolífico en varios géneros y un viajero, sino... alguien para quien el amor ha existido y existe. Pero

el amor, aunque siempre es una pasión, un vértigo aceptado, no es lo mismo, tiene variantes, formas distintas según qué épocas, y diría que según qué personas. ¿El amor, el abrazo amoroso, es el crisol que otorga sentido a lo que somos, criaturas un poco –o un mucho– perdidas en este mundo nuestro hecho de cosmos, sí, pero también de imaginación, algo que no termina nunca de coincidir?

En algún lugar he dicho que nacemos con la mitad de la frase escrita y nos pasamos la vida intentando escribir la otra mitad. Así se realiza la realidad o el espejismo de una entereza que es, aun ignorándolo, nuestra máxima aspiración. Dicho de otro modo: en todas las épocas de las que tenemos constancia documental el ser humano ha expresado un sentimiento de escisión, de separación, difícilmente consolable. Si bien lo miramos, la mayoría de las acciones humanas, físicas e intelectuales, han buscado un consuelo, por otro lado muy difícil de alcanzar. La cultura nos enseña que el hombre ha marchado siempre en esa dirección: la religión, el arte, la filosofía, las exploraciones de todo tipo. Sea a través de Dios, de la creatividad o del adentramiento en tierras desconocidas, el hombre ha intentado completar su entereza porque se ha sentido un morador de la escisión y la soledad.

La amistad ha sido una de las formas más recurrentes de conseguir lo que frecuentemente es inalcanzable. Por eso la historia de la literatura, que expresa la frustración y aspiración humanas, es una historia de la amistad desde los primeros ejemplos que conocemos. Recordemos la pareja amistosa formada por Gilgamesh y Enkidu o la compuesta por Aquiles

y Patroclo. En tiempos modernos no se entiende la monumental obra de Montaigne sin la conmovedora apelación a la amistad que atraviesa los *Ensayos*.

La historia de la literatura es asimismo la historia del amor. No obstante, este siempre se ha presentado de forma más compleja y más tensa que la amistad porque el amor nos parece la tentativa más concluyente de construcción o reconstrucción de esa unidad que anhelamos. Y al ser la más concluyente es también la tentativa más abismática. Si debemos juzgar a través de las obras literarias, el ser humano ha creído que realmente mediante el amor sería capaz de escribir la otra mitad de la frase. Y eso lo significa todo, pues esa frase completada es la que nos introduciría al sentido de la vida.

Esa cualidad casi alquímica que otorgamos a la pasión amorosa nos ha proporcionado una epopeya tan vigorosa como frágil. Ahí reside el lado trágico del amor, pues conduce, con frecuencia, al amante a apuestas de todo o nada. Por eso el amor ha sido temido y también rebatido de forma que, en todas las culturas, los caminos de sabiduría debían implicar la superación de la pasión amorosa. Budha, Sócrates. La fantástica ironía es que Sócrates, en *El Banquete*, para

exponer el camino de la sabiduría tiene que recurrir a la fuerza de Eros, y al final de su discurso es una mujer extranjera, Diotima, quien le introduce en la naturaleza de la sabiduría que es también la naturaleza del amor.

Puedo decir que a lo largo de mi vida he oído a muchos alardear de que dejarían de lado el amor para ser más sabios, pero aún no he conocido, en persona, a ninguno de estos sabios que haya renunciado voluntariamente al amor. Ocurre como en la dialéctica entre caída y renacimiento: el ser humano siente una oculta necesidad de darse una respuesta y, al pasar esta por la búsqueda de una entereza, no puede residir indefinidamente en la soledad. Se necesita el amor de una mujer, de un hombre, de Dios, o de cualquier otra manifestación que permita la ilusión de completarse. Pero eso no puede llevarnos a equívocos. El amor no puede ser la consecuencia egoísta de la soledad. Si es así, se trata, con seguridad, de un sentimiento fallido. El amor tiene que ser la consecuencia de la capacidad de amar. Por eso es tan necesario el amor propio, el que parte de la riqueza y no de la carencia, para emprender el abandono que implica la aventura amorosa.



# LA GRAN GUERRA

## El arte de la profecía entre los primeros artistas de la abstracción

Por Javier Arnaldo

En los años previos a la Revolución soviética y al estallido de la Primera Guerra Mundial asistió la cultura artística a una revolución de la imagen. De la alianza entre creación e iconoclastia hizo el arte joven en torno a 1910 condición para el afianzamiento de una imagen nueva que conjeturaba lo insospechado. Las líneas, las manchas y las relaciones internas del cuadro son «destinos»,<sup>1</sup> según escribió Kandinsky en 1912 a Hans Arp desde Odessa a propósito del entendimiento de su hoy desaparecida acuarela *Improvisación con caballos*. Jinetes liberadores, salvíficos o justicieros, especialmente figuras del Apocalipsis, se habían incorporado a sus ya muy sumarias imágenes al óleo como portadores de la pintura nueva y fundadores de la abstracción. Los trazos y las manchas barruntaban, entre otras, las formas de los actores anunciados para el Juicio Final y se aliaban de este modo con el cumplimiento de un destino último. Un acto de desvanecimiento de los contornos y de la apariencia sensible de las cosas, un acto iniciático para la experiencia de la abstracción, tenía lugar en virtud de una inherencia substractiva, atribuida a los agentes de la pintura –las líneas y las manchas– como su destino secular. Contra las imágenes falsas se afirmaba la pintura liberada de la materialidad de los objetos externos, manumitida del engaño de las apariencias visuales; se legitimaba como verdadera una nueva imagen «que puede hacerse sonar»<sup>2</sup> en virtud de sus atribuciones sinestésicas, y cuyo sentido interno era facilitado en la forma de un borrado de las apariencias. «La verosimilitud no tiene ya importancia alguna»,<sup>3</sup> afirmaba por su parte Guillaume Apollinaire cuando instaba en 1913 a deshacerse de la contingencia del impuro

arte de la imitación como de un cadáver: «No se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos».<sup>4</sup> La denuncia de las imágenes falsas, a las que sustituía el mesiánico Kandinsky con sus cuadros a inicios de la década de 1910, no se amparaba en la obediencia a una norma religiosa o política, sino en la salvaguarda de una «necesidad interna» de la pintura coincidente con la verdad. Los actos de iconoclastia legitimados antaño por prohibiciones bíblicas o por otras prescripciones externas<sup>5</sup> a la obra de arte hallaban remisión en el trabajo artístico de vanguardia, pero poniendo en juego prescripciones internas de la pintura, atentas al propio destino liberador. El carismático pintor contribuía muy significativamente a la revuelta contra la idolatría que a juicio de Gottfried Boehm<sup>6</sup> y otros autores se produce de nuevas en la Modernidad, cuando un impulso iconoclasta, no justificado ya en una norma externa, se desplaza al interior del trabajo artístico. La victoria sobre falsos órdenes visuales en el cuadro apremiaba como requerimiento estético, explícitamente interno, en pugna contra la figuración. En la medida en que la pintura nueva encarnaba, por obediencia a su propia necesidad interna, la cruzada contra el enajenamiento idólatra, a la par que postulaba –así lo apuntó Kandinsky, como también lo hicieron František Kupka, Vladimir Baranov-Rossiné, Carlo Carrà y otros adelantados de la abstracción– la cualidad implícitamente sonora del cuadro, en competencia acústica con la palabra, las acciones del arte alcanzaban a determinar en consecuencia principios de prohibición y de legitimidad. La catarsis de las apariencias prevista en el gobierno de las

imágenes por la vanguardia no emanaba de ningún otro postulado que esa «necesidad interna» o endógena del arte, reconocida conforme a una predestinación que se expresa. El escrito programático que redactó Kasimir Malevich con motivo de la exposición *0,10*, celebrada en diciembre de 1915 en San Petersburgo, introducía al flamante estadio de la vanguardia que llamó «suprematismo». Encarnado ejemplarmente en la imagen de un cuadrado negro, el suprematismo aparecía ante todo como corrector del «entendimiento artístico falso». La vanguardia se asignaba el poder de la transfiguración y anunciaba con autoridad una nueva era, una época madura para el verdadero «espíritu creador» o «espíritu abstracto», como solemnemente Kandinsky había proclamado en su escrito *Sobre la cuestión de la forma*.

#### POR EL FIN FINAL DEL INTERREGNO

En el almanaque *Der Blaue Reiter*, publicado en mayo de 1912, donde se dio a conocer ese ensayo de Kandinsky, intercedía asimismo Franz Marc en favor del espíritu que «rompe fortalezas» para hacer valer imágenes verdaderas. En su escrito *Dos cuadros*, dedicado a distinguir lo que hace a una imagen legítima, Franz Marc se servía de la pintura de Kandinsky titulada *Lírico* como ejemplo paradigmático de autenticidad artística. Reconocemos lo auténtico, según Marc, «en su vida interna, que garantiza su verdad»,<sup>7</sup> en su inmanente elocución expresiva, no subordinada a la satisfacción idólatra del estilo, y concretamente en las aptitudes reveladas por los cuadros de Kandinsky y de otros autores nuevos cuyas creaciones se reproducían

en el almanaque, así como por la pintura popular y por el arte de los primitivos. Allí mismo diagnostica Marc que el nuevo espíritu ocupado de la creación desde sus requerimientos internos va por delante en el viraje entre «dos largas épocas». El presente es un intervalo, «de forma similar a la del mundo hace mil quinientos años, cuando también hubo un tiempo de transición exento de religión y de arte, en el que lo grande, lo viejo, moría, suplantado por lo nuevo, lo insospechado».<sup>8</sup> La medida del intervalo temporal era explícitamente invocada en los cuadros de Kandinsky como el lapso de las calamidades, en temas como el del Diluvio Universal. El santo caballero, san Jorge, emblema de *Der Blaue Reiter*, se afanaba en el tránsito hacia lo nuevo lanceando un monstruo. Apollinaire había postulado asimismo la concurrencia de colapso y creación en la tarea del arte nuevo: «Concebimos ante todo la creación y el fin del mundo».<sup>9</sup>

En noviembre de 1914 Kandinsky escribiría desde su refugio en Suiza que «expansión es la ley de la cultura en todos los ámbitos». En un texto escueto distinguía el pintor la cultura (*Kultur*) de la civilización (*Zivilisation*) como paradigmas enfrentados en la guerra que acababa de estallar, coincidentes con los términos que en la propaganda bélica oponían la cultura alemana a la civilización francesa. Se refería a la civilización como «impedimento para el próximo desarrollo de la humanidad», como «petrificación de los conceptos», frente a una cultura que entiende la «inaprensible forma de la conciencia» y posee un concepto de moralidad más elevado. «El sentido interno oculto de la guerra actual radica en la voluntad de combatir y

destruir ese actual estado de cosas»,<sup>10</sup> sentenció. En la contienda armada se enfrentaba la cultura a su enemigo y se daba fin a un tracto temporal exhausto. La condena de la civilización lo es de la *civitas*, de la ciudad, cuya zozobra habían anticipado ejemplarmente los cuadros de Umberto Boccioni y a cuyo «deprimente pasadismo» retaba el «génie aveniriste» de aquella vanguardia que Filippo Tomasso Marinetti describió en 1913 con entusiasmo como «ruido estrepitoso de todas las piquetas demolidoras».<sup>11</sup> Los modernos, según escribió el escultor Henri Gaudier-Brzeska en 1914, tenían que «emplear mucha energía en una incesante lucha en la compleja ciudad».<sup>12</sup> Las «fuerzas centrífugas» a las que Carlo Carrà y otros correligionarios del futurismo se esforzaban por dar representación en la pintura eran energías de la disolución de lo dado. «¡Empuñad las piquetas, los segures y los martillos y demoled, demoled sin piedad las ciudades veneradas!»,<sup>13</sup> había ya proclamado en 1909 el primer manifiesto futurista. La destrucción de la ciudad se convertiría en Berlín en el tema predilecto de los «paisajes apocalípticos» de Ludwig Meidner, afines al patetismo intimidatorio de los poetas del expresionismo, en cuya bufonería lírica, con aportaciones como las de Jakob van Hoddis y Georg Heym, se frecuentó obsesivamente el tema de una vida urbana engañada por la rutina autocomplaciente y materialismos burgueses y visitada sin clemencia por las causas de su desmoronamiento.

Meidner se dio a conocer con un grupo de pintores de muy efímera existencia llamado *Die Pathetiker* en la galería berlinesa *Der Sturm* durante noviembre de 1912. Aquella galería, creada por

Herwarth Walden en marzo de 1912, llevaba el mismo nombre que la revista que dos años antes publicara su primer número, *Der Sturm [La tempestad]*, un título atemorizador que se alineaba con la invocación de calamidades que nutrió de evidencia profética a la vanguardia en los preámbulos de la Gran Guerra. Allí se publicaron, por ejemplo, el tremendo cuadro escénico de Oskar Kokoschka *Asesino, esperanza de las mujeres*, aparecido en julio de 1910, así como escritos de Alfred Döblin, Paul Scheerbarth y Else Lasker-Schüler. Pero, si durante sus primeros dos años *Der Sturm* fue ante todo una revista del expresionismo literario y artístico, ilustrada por Kokoschka, Kirchner y Pechstein, entre otros, tras la apertura de la galería se convirtió paulatinamente en tribuna internacional de la vanguardia. El semanario publicó entonces, a partir de 1912, múltiples manifiestos futuristas, escritos de Jacques Rivière, Robert Delaunay, colaboraciones de Blaise Cendrars y Apollinaire y dibujos de Picasso, Boccioni, Munch, Marc, Kandinsky, Arp, Léger y varios más, a la vez que se programaban exposiciones que buscaban hacer converger en Berlín la producción artística internacional emergente. Todo ello logró su apogeo en la exposición celebrada en el otoño de 1913, el *Erster Deutscher Herbstsalon*, en el que participó casi un centenar de artistas de muy diversas nacionalidades y tendencias. Franz Marc, principal artífice de esta exhibición de *Der Sturm*, escribió un prólogo para el catálogo en el que señaló lo que consideraba el denominador común del arte nuevo europeo: «No vivimos hoy en tiempos en los que el arte sea ayudante de la vida. Lo que hoy surge como arte verdadero parece ser, antes

bien, la derrota de todas las fuerzas que la vida no acaba de consumir, de absorber». <sup>14</sup> La producción de vanguardia estaba para derrotar el estancamiento de una sociedad estragada. El Herbstsalon, completo fracaso comercial de Walden, resultó ser el certamen más significativo para la convergencia del joven arte europeo antes de la guerra, pero también el último previo a la conflagración, cuyo presagio Franz Marc <sup>15</sup> reconoció después en un cuadro de gran tamaño que había presentado en la muestra: *Destino de los animales*. Esa pintura monumental, imagen del sacrificio de la naturaleza, se correspondía, según Marc, con las cualidades de los «cuadros constructivos futuros» por los que había abogado el arte nuevo. Si los preámbulos de la guerra comparten un mismo tejido histórico con el surgimiento de las vanguardias, *Destinos de los animales* destacaba entre los cuadros aptos para la predicción. Tras la clausura de la exposición, los números del semanario *Der Sturm* de diciembre de 1913 llevaban en primera plana sendos dibujos de Paul Klee –*Estirpe guerrera* y *El suicida sobre el puente*– cuyo tema era no ya la amenaza de la guerra, sino el anuncio de una contienda por cumplirse. Al tiempo se reforzaban las polémicas de carácter chovinista en sus páginas: un escrito de Umberto Boccioni reclamaba en el segundo número de diciembre para el genio futurista italiano la invención de la estética simultaneísta, y al mes siguiente lo replicaba una *Carta abierta al Sturm* de Robert Delaunay, que se proponía devolver el «descubrimiento» del simultaneísmo al trabajo artístico llevado a cabo en Francia. Los *Discos simultáneos* de Delaunay, verdadero hito por entonces para los jóvenes pintores centroeuropeos del entorno de

Der Blaue Reiter, habían ocupado la sección más prominente del Herbstsalon, privilegio que quiso ensombrecer Boccioni reavivando querellas que desde las grandes exposiciones futuristas de 1912 en París, Londres, Berlín, Bruselas y otras ciudades habían tomado carta de naturaleza en el debate interno de la vanguardia: las disputas por la hegemonía.

Las agrupaciones del arte nuevo, fueran los futuristas, Brücke, Der Blaue Reiter, como también diversos círculos cubistas, los vorticistas británicos o las primeras asociaciones de la vanguardia rusa estuvieron inmersas en formidables esfuerzos de publicitación de sí mismas, con despliegues de exposiciones y proclamas que ni se sustraían al enfrentamiento entre sí ni soslayaban las oportunidades de medirse en convergencia. Pero, en todo caso, se sumaban al nervio de la ruptura con un estado de cosas que denunciaron como vergonzosa molicie de la civilización. «El artista del movimiento moderno es un salvaje», <sup>16</sup> dirían Wyndham Lewis y los suyos en el manifiesto vorticista de 1914. «En nuestra época de gran lucha por el arte nuevo combatimos nosotros como “salvajes”, no organizados, contra un poder viejo y organizado», escribía Franz Marc en uno de sus artículos de 1912 para el almanaque *Der Blaue Reiter*. Sus exposiciones, añadía, traían al país «nueva, peligrosa vida». <sup>17</sup> El *Manifiesto futurista contra Montmartre*, publicado en agosto de 1913 por Félix Mac Delmarle en la revista *Lacerba* junto a una *Carta abierta* de Marinetti, amedrentaba a sus lectores con esa misma caracterización de lo nuevo como «salvaje», esta vez dotado de armas mortíferas:

«¡Llamadnos salvajes, bárbaros, qué más nos da! Somos fuertes, os digo, y nos

lanzamos al asalto de vuestro gruyere putrefacto, seguidos de todo el ejército de los vencedores [...], armados de dinamita y de explosivos». <sup>18</sup>

George Steiner explica las circunstancias para tales disposiciones del arte joven como resultado de una situación sostenida: la cultura había incubado una nostalgia por la destrucción en el *grand ennui* sobrevenido tras las guerras napoleónicas, prolongado durante una centuria de desarrollo de la civilización urbana y burguesa, de impaciencia por el advenimiento de la regeneración, de enojo ante la realidad. Y recuerda Steiner el aserto de Théophile Gautier «¡Antes la barbarie que el tedio!» [«Plutôt la barbarie que l'ennui!»], <sup>19</sup> en el cual se conjetura tácitamente un fin final al que prestó oídos la vanguardia, predispuesta a entender la Gran Guerra como ocasión de un viraje apto para vencer la insatisfacción de la cultura. <sup>20</sup> En lo que Walter Benjamin explicaría como «un nuevo concepto positivo de barbarie», <sup>21</sup> consignado para apremiar a un comienzo nuevo, se confió, en efecto, por ser la vía de incitación a redimir de la molicie. En sus apuntes autobiográficos de 1913 Giacomo Balla se lamentaba de vivir una época «de decadencia total en todas las artes». <sup>22</sup> Se prolongaba insoportablemente, en definitiva, el «interregno» al que se refirió Stéphane Mallarmé en su muy célebre carta a Paul Verlaine de noviembre de 1885: «Considero en el fondo la época contemporánea como un interregno para el poeta». Pero mientras que Mallarmé añadía que el poeta «no tiene necesidad de inmiscuirse en ello», <sup>23</sup> la actitud de los nuevos apuntaba a la necesidad de entrar en combate

o de practicar «el salto mortal» que cantó Marinetti.

El éxito en la segunda década del siglo xx de figuras como Fantômas, popularizado con los folletines de Marcel Alain y Pierre Souvestre y las películas de Louis Feuillade, y como el Golem, revitalizado por la novela de Gustav Meyrink, se correspondía con una intensa prórroga de la fascinación decimonónica por el malditismo y la amenaza a la civilización ejercida por sobrenaturales enemigos públicos, de un afecto por lo siniestro que ya Baudelaire había explicado como producto del tedio. Escritos e imágenes de Franz Kafka, Alfred Kubin, Edvard Munch, James Ensor, Oskar Kokoschka, el joven Feininger y otros autores no menos señalados situaron la creación artística y literaria en los umbrales de la intimidación pública. El vampiro reaparece en la obra de Munch, el licántropo en la de Kubin y los asesinos y asesinas en la de Bohumil Kubišta y en la de Kokoschka, autor entrenado en la lectura de Frank Wedekind; Max Jacob, Guillaume Apollinaire y otros poetas de *Les Soirées de Paris*, fundaron una Sociedad de Amigos de Fantômas <sup>24</sup> por confiar a esa mano negra el minado de un orden establecido. La risa demoleadora del hiperbólico Alfred Jarry había sido asimismo aliada de estos y otros poetas. Los vorticistas evocarían la risa diabólica en su manifiesto: «Sólo queremos la Tragedia si puede contraer sus músculos laterales como manos en su barriga y sacar a la superficie una carcajada como una bomba». <sup>25</sup> La proyección que cosechó la modalidad del fatalismo encarnada en los «dramas estáticos» de Maurice Maeterlinck alcanza a autores tan distantes como Fernando Pessoa y Wassily Kandinsky, y se suma a ese ritual de la condena grotesca,

bufa, macabra, alucinada o indolente de la realidad que celebraron tan prolijamente artistas y escritores en el cambio de siglo. El componente de la paranormalidad, común a tantos temas fantásticos, sobrenaturales o de ficción mística que convergieron en los epígonos del *grand ennui*, traía indefectiblemente consigo una nueva actualización del compromiso visionario del artista, retomado con fuerza por la vanguardia en torno a 1910, que se afilió con los agentes de la adivinación. «El arte precisaba permanecer siempre en la embriaguez de los símbolos»,<sup>26</sup> consideraba el protagonista de la novela publicada en 1912 por Carl Einstein *Bebuquin o los diletantes del milagro*. Alfred Kubin, ilustrador, entre otros, de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, decía de sí mismo: «Soy, además de artista, cavilador, visionario».<sup>27</sup> «Nuestro saber es el antiguo manto mágico del hechicero»,<sup>28</sup> dejó escrito Franz Marc en uno de sus aforismos. Significativamente aparecen en la obra pictórica de František Kupka la visión terrífica y la visión puramente abstracta como episodios consecutivos, aproximadamente ordenados antes y después de 1909. El arte nuevo de esa época fascinada por el hipnotismo y el terror cósmico, pero también por el poder emancipador de las nuevas ciencias aplicadas, excede y transgrede toda convención, abole y espanta la idolatría moderna, al tiempo que se crece en su aptitud para la visión en la distancia y la anticipación de un futuro purificado. Excede y transgrede desde luego apoyando la soberanía de su discurso en una autonomía estética visionaria, pero también contraviniendo la medida de lo que no es *verdaderamente* artístico, las aporías del presente a las que reta, los antagonismos

que subvierte en su proceso emancipatorio.

En una entrada de 1915 del *Diario* de Paul Klee leemos: «Cuanto más aterrador este mundo (como es hoy el caso), más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte del más acá».<sup>29</sup> En efecto, si la temporalidad del presente o del «más acá» prevalecía aún en artistas como Claude Monet, Pierre Bonnard y otros de las generaciones previas, una querencia por la *visio in distans*, por la imagen que se desdice del presente para facilitar el paso al presentimiento de lo que está por acontecer conquistó la voluntad de los jóvenes «salvajes».

#### LA NOTICIA DEL MAÑANA

Muy elocuentemente los artistas emergentes en torno a 1910 se inhibieron de la publicitación de objetos de consumo. El cartelismo publicitario tuvo un fortísimo desarrollo como compañero de la industria y el comercio entre 1890 y 1914. Muchos artistas eminentes se emplearon en el diseño de carteles, como lo hicieron Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Steinlen, Alfons Mucha, Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde, Santiago Rusiñol y tantos otros, pero, ante todo, el cartelismo de la época denota una transferencia fluida de los lenguajes artísticos dominantes en la pintura nabi, en el *art nouveau* y en otras diversas manifestaciones de los nuevos estilos hacia la representación comercial de ferias, marcas, locales, eventos y bienes, que no se produce desde los lenguajes nuevos. Aun Kandinsky en un momento muy temprano de su trayectoria diseñará carteles comerciales; pero la participación en el cartelismo comercial de los lenguajes aportados por

el cubismo, la pintura *fauve* y expresionista y demás en los años previos a la Gran Guerra es prácticamente nula, y signo de una fractura entre los nuevos ideales artísticos y el reclamo para el acomodaticio progreso material que encarnaba la imagen publicitaria para el consumo. La revocación de la idolatría comercial ciudadana por el purismo de la vanguardia se sumó en aquellos años al gesto iconoclasta de la abstracción artística. Las vanguardias se prestaron en esos momentos decisivos exclusiva y llamativamente a la publicitación de sus propios ideales. La propaganda política, dicho sea de paso, empezó a ser objeto de incumbencia del cartelismo precisamente durante la Gran Guerra, y ahí sí se produjo una transferencia del lenguaje de vanguardia. Sin embargo, hasta después de 1919, con la entrada en escena de la Bauhaus, no tendrá recorrido la colaboración de la vanguardia histórica con la producción utilitaria, las artes aplicadas y la publicidad de bienes de consumo. El primer elemento extrínseco al de la propia creación artística sobre el que se proyectó fue el designio de la guerra. El tránsito de la publicitación de los «salvajes» a la propaganda política, y particularmente bélica, se produjo con mayor elocuencia, bien lo sabemos, en Rusia y, más tempranamente, en Italia. Pero quizá ningún ejemplo es tan expresivo para ese tránsito de la comunicación artística a la política como el que aporta en Alemania la ya mencionada galería Der Sturm, lugar de encuentro por excelencia. Sus salas y su semanario fueron portavoces eminentes del arte joven en el período que nos incumbe. Su conexión con artistas vinculados a la Bauhaus en la postguerra también fue destacada. En los años de la guerra mantuvo un programa

de exposiciones y siguió publicando la revista; pero la actividad fundamental de Der Sturm durante la contienda, desde sus inicios en agosto de 1914, fue la agencia de noticias que Herwarth Walden y su mujer dirigieron desde la galería.<sup>30</sup> Dependía de los servicios secretos del Reich y trabajaba para promover la propaganda proalemana en Escandinavia y los Países Bajos. La dinámica publicista, de la que Walden había adquirido mucha y eficiente experiencia como protector de la vanguardia, ampliaba sus cometidos hasta las funciones de información y propaganda. De forma comparable, el Franz Marc soldado –al igual que los Apollinaire, Boccioni y Gaudier-Brzeska soldados– se empleó en el frente entendiendo con todo patetismo la guerra como continuación de la lucha por el arte nuevo. Lo leemos, por ejemplo, en el texto que publicó el 15 de diciembre de 1915 en un prestigioso diario de Berlín, el *Vossische Zeitung*:

«En los últimos años hemos dado en el arte y en la vida muchas cosas por acabadas y podridas y señalado hacia lo nuevo.

Nadie lo quería.

No sabíamos que con tanta celeridad acontecería la gran guerra, que, más allá de todas las palabras, despedaza lo podrido, extirpa lo putrefacto y trae al presente el porvenir».<sup>31</sup>

El «vórtice de la destrucción» y el «vórtice de la fecundidad» se presentaban como energías alternas en el manifiesto de 1914 de Gaudier-Brzeska en *Blast*. Un esfuerzo ímprobo por transmitir el viraje histórico en ciernes se repartió en múltiples publicaciones. Las jóvenes vanguardias de la segunda década del siglo xx participaron de una intensificación asombrosa en los esfuerzos de comunicación de lo artístico

que en los decenios precedentes vino preparada por la ya importante proliferación de revistas y certámenes en ciudades como París, Bruselas, y Múnich.<sup>32</sup> También las querellas en torno a la hegemonía de unas u otras corrientes nacionales y la pugna por la pertenencia de estilos distintivos, que tanto dominaron en los protocolos de las exposiciones universales y en los certámenes artísticos de carácter internacional, les fue transferida desde el debate precedente. Una de las últimas citas previas a la Gran Guerra había sido precisamente la Exposición Universal de Bruselas de 1910. En todo caso, el impulso comunicador de lo artístico, por grande que su desarrollo ya hubiera sido con *L'Art Moderne*, *The Studio*, *Ver Sacrum* y tantas otras célebres publicaciones periódicas, desborda en la forma de la proclama vanguardista todos los extremos hasta entonces conocidos, y mucho más cuando, como en el caso del primer manifiesto del futurismo, se inserta en un medio de comunicación de masas, el diario *Le Figaro*. En la portada de ese poderoso periódico el manifiesto anunciaba una «primerísima aurora»<sup>33</sup> en forma de nota de prensa: «¡He aquí el sol primero saliendo sobre la tierra!... Nada iguala el esplendor de su roja espada, que esgrime por vez primera en nuestras tinieblas milenarias».<sup>34</sup> El justiciero discurso de Marinetti instaba con arrojo a lo nuevo entendido como supresión de lo efectivo. La misma disposición se prolongaría en la propia actividad artística futurista. En diciembre de 1911 escribía Boccioni a Apollinaire acerca de los preparativos de la gran exposición futurista de 1912: «Trabajamos con ahínco para acabar de prepararnos para la exposición nuestra en la galería Bernheim, el campo de ba-

talla en donde dentro de dos meses colocaremos en batería nuestros cañones».<sup>35</sup> El carácter combatiente de todas las apariciones públicas de los futuristas, lo mismo que el tono amedrentador de sus manifiestos se prestaban a hacer irreversible la modernidad. Con el efecto disolvente de los «dinamismos pictóricos», aliados del maquinismo, hacían purga de toda decoración y figuración, a la vez que anunciaban lo nuevo. Pero para la irreversibilidad de lo nuevo es principal y definitiva la alianza entre el imaginario artístico y la prensa, sellada con la publicación del manifiesto inaugural de Marinetti en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. El periódico presenta un modelo expresivo para el poeta y para la acción artística, y la vanguardia se inserta en el plano de la primera línea de novedad, la prensa, en un momento de auge de los rotativos, que para esas fechas habían logrado comercializar tiradas masivas. Ya en 1912 Pablo Picasso incorporó titulares y recortes de prensa a sus *collages* y poco después Georges Braque, Juan Gris y, con nueva intención, los futuristas Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini y Ardengo Soffici. No se trataba ya de un gesto emulador de las comunicaciones de prensa para la conquista de la opinión pública, sino de un acuerdo de la poética visual con la específica percepción del tiempo aportada por los diarios de noticias. El *collage* de Pablo Picasso *Pipa, copa, diario, guitarra, botella de Vieux Marc*, ya de 1914, perteneciente a la colección Peggy Guggenheim, tiene particular significación por incluir un recorte de la cabecera de la revista futurista *Lacerba*, que, sin ser un diario, compite ventajosamente con las cualidades atribuidas a éste como gestor del presente en el momento de

auge de esa poética. Comparte la alusión a *Lacerba* con otras composiciones emblemáticas del momento, como la *Naturaleza muerta italiana* de Liubov Sergejevna Popova, también de 1914. Pero el agregado sincrético de elementos que incluyen referencias propias del noticiero excede como fórmula de enunciado artístico moderno las técnicas del *collage* y del *papier collé* y forma parte de las composiciones ideogramáticas del tipo de las *parole in libertà* y del *poème simultanée*, en cuyo cultivo se apunta una alternativa radical al cartelismo publicitario comercial. Como «autoilustración tipográfica» definió Marinetti sus «cuadros sinópticos de valores líricos»,<sup>36</sup> que eran las *parole in libertà*. La presencia en la información de la actualidad, propia de los rotativos, de signos de lo que está aún por acontecer, de lo que puede ser interpretado como augurio, y la multiplicación de referentes en las páginas del periódico como agregado total para la representación del devenir fueron señaladas como modelo de la poética emergente. Apollinaire, el poeta de los *Calligrammes*, atestiguaba en 1917 el carácter paradigmático del diario de noticias para la creación moderna:

«El poeta reclama una libertad tan grande como la de un diario, que puede hablar de todo en una sola página. Resultan de ello poemas sintéticos.

No hay ya nada de wagnerianismo en nuestra alma.

[...]

La poesía nueva es toda estudio de la naturaleza y de nuestro mundo nuevo.

Le compete ante todo la sorpresa.

Imagina fábulas proféticas que más tarde realizarán los inventores».<sup>37</sup>

A ese poema sintético, apto para una imaginación profética, que equipara su «libertad» con la de un diario de noticias encaminadas al porvenir, le auxilia la técnica del agregado de fragmentos, como Apollinaire hizo, por ejemplo, en los poemas que reunió bajo el título *Case d'Armons* en 1915, mientras combatía en las trincheras. Las *parole in libertà* de los futuristas y sus correlatos *versi liberi* y *tavole parolibere*, guardan en común la ambición «poliexpresiva», a la que se confió –con su llamada a la insurgencia y sus promesas de victoria– un efecto determinante sobre el destino. Con su programa para la *Dstrucción de la sintaxis*, como reza el título de su manifiesto de mayo de 1913, Marinetti abogaba por un efecto de liberación de la palabra correlativo al de la liberación de la imagen consumada mediante la fórmula de iconoclastia con que la vanguardia ensayó su purga interna de lo artístico. Este agitador se esforzó por evitar que se dieran «confusiones similares a aquellas que hacen nuestros amigos de las *Soirées de Paris* entre sus *ideogramas* pasadistas, puramente decorativos y casi mallarmeanos y nuestras *parole in libertà*»,<sup>38</sup> como escribió a Ardengo Soffici; pero ciertamente los fenómenos de la nueva poesía visual, al igual que los de la nueva pintura sonora, alcanzaron a un espectro muy amplio e internacional de la creación y estuvieron estrechamente emparentados.<sup>39</sup> Resultaban de un formidable denuedo por granjearse para la representación el anhelado rendimiento expresivo, esto es, de desocultación, de revelación, de impaciente y ávida anticipación de fuerzas reparadoras. Objetivo de las *parole in libertà*, apuntaba Marinetti en la misma carta a Soffici, era «expresar cada vez más profundamente

todas las fuerzas de la vida moderna».<sup>40</sup> De 1914 data la edición de *Zang Tumb Tumb* de Marinetti en Milán, modelo del *motlibrisme* futurista. En un manifiesto de noviembre de 1913 señaló la necesidad de una presencia en el paroliberismo del «componente del presentimiento».<sup>41</sup> La poesía ha de ejercer como gestora del vaticinio, incorpora a sus notaciones la onomatopeya como significante vivo, registra las palabras como al dictado de un telégrafo proverbial, pulsado por una sabiduría apofántica, distribuye la grafía de las voces en el papel como cuerpos desiguales en pugna para un criptograma cuya única certidumbre radica en su compromiso de colaboración con el destino, y predispone al poeta al sacrificio en su virtud de embajador del futuro, a ofrendarse, al modo de Marinetti, «como voluntario o como simple proyectil a introducir en un grandísimo cañón de larguísimo alcance explosivas palabras italianas en libertad».<sup>42</sup> Los cuadros que realizaron Gino Severini, Umberto Boccioni y Carlo Carrà con componentes *motlibristes* en medio de la campaña futurista por la intervención de Italia en la Gran Guerra, pertenecientes al género de los llamados *dipinti paroliberi*, acusan esa misma cualidad de artefactos del vaticinio, aliados de la literatura de profecías. Toman el aspecto temible del vórtice o de la embestida, del remolino o del curso de líneas fuerza en una compenetración de planos direccionada como un ataque, un arrebató o una explosión, y se acompañan de recortes impresos con noticias, palabras, sargas de letras que soportan y determinan el criptograma. *Persecución* es uno de ellos. Realizado por Carlo Carrà en 1915, se sumaba a los iconos del belicismo futurista. El jinete a galope se recor-

ta sobre un tapiz de elementos impresos que cortejan la probidad de su destino: la batalla. Un agregado de letras compone la palabra NUOVA [nueva], que se adhiere a su montura. En un signo astrológico impreso parece envainarse su sable. Un recorte de prensa con la cartelera de cine, pegado en la franja inferior, sirve de suelo y otro con la palabra AVVENIMENTI [acontecimientos] queda por encima del horizonte. Los caracteres estarcidos JOF a la altura de la boca del caballo hacen referencia al apellido de Joseph Joffre, general al que se atribuyó la victoria francesa en la primera batalla del Marne, precursor, por tanto, de la buena fortuna en los acontecimientos de la contienda. La materia con que se muestra la cabeza del jinete es letra impresa y de toda la composición resulta una parataxis de depósitos del lenguaje que trasmuta los significantes periodísticos en significados esotéricos, defendidos por el jinete como bienaventuranzas.

#### LA IMAGEN IRRADIANTE

En ocasiones, como en la mencionada controversia que enfrentó a Delaunay con Boccioni, las reservas de diversos artistas ante los planteamientos programáticos de los futuristas, tan entusiastas de la polémica, se expresaron en debates que tuvieron visibilidad pública. Otras veces, las más, las diferencias en relación al futurismo, que fueron notables en artistas como Franz Marc, August Macke, Constantin Brancusi, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein, Wassily Kandinsky, Alexander Archipenko y Amadeo de Souza-Cardoso, por sólo mencionar algunos muy significativos, no se discutieron tan manifiestamente. Pero ni unos ni otros escapaban a un entendimiento del arte, característico

de las vanguardias en los preámbulos de la Gran Guerra, como anuncio o anticipación de una forma de inmanencia para un devenir anhelado. František Kupka decía sobre el proceder que concierne a la pintura: «El arte consiste en hacer de lo invisible e intangible, de lo que se siente pura y simplemente, una realidad visible y tangible».<sup>43</sup> El poeta Apollinaire, primer teórico del cubismo, abundó en el compromiso de la pintura con lo que denominó la *cuarta dimensión*, una medida extraña a la mera apariencia del volumen y que residía en el «sentimiento» de una «realidad interior». La pintura nueva es estrictamente productiva según Apollinaire, y adelanta lo ignoto: «Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que no se trata ya de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede reflejar lo tridimensional a través de una especie de estereometrización».<sup>44</sup>

La pesquisa de lo irrealizado y la tarea de la desocultación apremian a los artistas en el giro de la imagen desde la imitación hacia la expresión que dominó las diversas corrientes de vanguardia. Gino Severini se impone como tarea «lo esencial específico», Gaudier-Brzeska el «vórtice», que «es el punto germinal e indivisible». Las preguntas por la «originalidad absoluta» (Emil Nolde), la «forma secreta» (August Macke), la «esencia de las cosas» (Constantin Brancusi), el «trabajo con los elementos del espíritu» (Juan Gris), el «coeficiente de profundidad» (Carl Einstein), la «visión [...] entera, completa» (Guillaume Apollinaire) y demás se disponen para recortar la distancia entre el presente y una visualidad emancipada de todo extrañamiento vital.

El arte es desposesión y requerimiento apremiante de vida, de una vida irrealizada que urge a encontrar su propio acabamiento histórico como cultura. La instancia del «ya», de un «ya» que ha de compensar con una forma de inmanencia el presentimiento, se privilegia en el trabajo artístico, una y otra vez entendido como ocasión para el resurgir de la vida.

El pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso, que, como Umberto Boccioni, August Macke, Franz Marc y Henri Gaudier-Brzeska, está entre los artistas de la joven generación muy tempranamente fallecidos, dejó un emotivo texto que tituló *La imagen irradiante*, cuyo contenido nos devuelve a la instancia expresiva de la visión. Distingue entre espejo e imagen, entre la cualidad de la imagen como reflejo y una categoría beatífica de la visión, por la que se revela a las percepciones lo oculto:

*«Ayer hablé del espejo, lo que me ha dado / hoy la idea de hablar de la imagen. / Pero no es la imagen reflejada lo que / quiero señalar, es la imagen / irradiante, aquella que puedo / comparar al disco del sol que ilumina y caliente. / La imagen del espejo / es aparente, externa, y jamás / me ha desvelado un / trazo de lo que / llamo mi / alma oculta. / Mientras que la imagen / irradiante es aquella que, como / el sol, se difunde / para iluminar nuestra / alma oculta».*<sup>45</sup>

La cualidad del cuadro como visión se rubrica mediante ese feliz enunciado de «la imagen irradiante». Los primeros cuadros puramente abstractos de Souza-Cardoso datan de 1912 y 1913 y son los que sintonizan en su obra de modo más elocuente con esa concepción de

la imagen como visualidad revelada. Al igual que ocurre en la pintura de Franz Marc, sus composiciones abstractas derivan de una visión del paisaje conformado como segunda naturaleza. La mueca de la insatisfacción ante el rendimiento que aporta el ejercicio de la imitación de la naturaleza externa, necesariamente sometido a la circunstancia del aislamiento del individuo en el cosmos, a una ausencia de identidad entre sujeto y objeto, es común a la pintura de ambos, enraizada, eso sí, en sus respectivos paisajes locales, sobre los que sus cuadros operan como verdaderos catabolismos, susceptibles de restituir una experiencia en la que se desvelaría una plenitud oculta.

Las diversas fórmulas de la abstracción pictórica en torno a 1910 no sólo se empeñaron en proscribir las funciones imitativas y, por supuesto, decorativas del arte, sino que cuestionaron la relevancia epistemológica de la apariencia objetiva del mundo. Franz Marc tomó por hito de la creación apartarse de la naturaleza «impura». Lo no casual, lo que es conforme a necesidad interna, se afianza como objeto de su trabajo artístico al tiempo que su pintura deriva hacia una mayor abstracción, como ocurre en sus obras de 1914. La imagen, comprometida con el enunciado de una revelación, adquiere un sentido eminentemente oracular. *Formas en combate* es una de esas pinturas que se leen como una especie de sortilegio. Presenta el choque entre dos torbellinos de color tan opuestos como el rojo y el negro, entreverados como el devenir y el declinar en un precipitado visual de lo radiante y de lo sombrío. La cabal abstracción de esa pintura libera,

con todo, a la imaginación de forma expresa para que reconozca en el remolino rojo los rasgos de un ave rapaz que se cierne sobre la masa oscura de otro ser, que podría parecernos el pesado cuerpo de un búfalo. Las energías formales que se miden en el cuadro reclaman del lector la disposición de un vidente ante unos posos de café o una carta astral, que revelan lo desconocido. Una temporalidad en la que todo el pasado y todo el presente son fiados al vislumbre de un futuro. Es la temporalidad omnisciente de la pintura nueva, a la que se había referido Apollinaire en *Los pintores cubistas*, cuando dijo que hace falta «abarcar de un vistazo: el pasado, el presente y el futuro».<sup>46</sup> Sobre el cuadro incide la solicitud del tiempo nuevo, heraldo del acontecer, y del rendimiento expresivo, que harán de la imagen no ya un espacio reflejo, sino un espacio gestante, en insospechado devenir. Un maestro en el dominio de los recursos expresivos, František Kupka, anotó hacia 1912-13 en *La creación en las artes plásticas*: «Es necesario que los artistas plásticos unan el móvil que se exterioriza a la idea de los medios expresivos sin la intermediación de formas que se tomen prestadas del mundo objetivo».<sup>47</sup> En la exploración de la que convenimos en designar con Souza-Cardoso «imagen irradiante» se producía el desplazamiento de la visualidad descriptiva por otra de naturaleza emisora, totémica: se conjeturaba la exteriorización de lo visible. Con fervor iconoclasta, pero en forma de imágenes artísticas, la vanguardia pionera había dado expresión al esfuerzo por una visualidad reparadora.

<sup>1</sup> Borrador de carta, noviembre de 1912. Wassily Kandinsky: *Gesammelte Schriften, 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, ed. Helmut Friedel, Múnich, Prestel, 2007, p. 490.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, trad. Lydia Vázquez, Madrid, Visor Dis., 1994, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Cfr. Jan Assmann: *Poder y salvación. Teología y política en el antiguo Egipto, Israel y Europa*, trad. Manuel Cuesta, Madrid, Abada, 2015, pp. 285-321.

<sup>6</sup> Gottfried Boehm: «Iconoclastia. Extinción-Superación-Negación», en Carlos A. Otero (ed.), *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012, pp. 37-54.

<sup>7</sup> *Der Blaue Reiter*, ed. de Wassily Kandinsky y Franz Marc, Múnich, Piper, 1912, p. 10, [más arriba, p. 4.]

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>9</sup> Guillaume Apollinaire: *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> Texto datado en Goldach el 11.11.1914. Wassily Kandinsky: *Gesammelte Schriften, 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, ed. Helmut Friedel, Múnich, Prestel, 2007, p. 625.

<sup>11</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *Archivi del futurismo*, Roma y Milán, De Luca Ed. y Arnaldo Mondadori Ed., 1986, vol. I, p. 26.

<sup>12</sup> De «Gaudier-Brzeska. Vortex», en *Blast*, 1, 1914, p. 158.

<sup>13</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 18.

<sup>14</sup> Del «Vorwort» redactado por Franz Marc (sin su firma) en el catálogo: *Erster Deutscher Herbstsalon*, Berlín, Der Sturm, 1913, p. 9.

<sup>15</sup> Carta a María Marc del 17.03.1915. Franz Marc: *Briefe aus dem Feld*, Berlín, H. Rauschenbusch, 1948, p. 50.

<sup>16</sup> *Blast*, 1, 1914, p. 33.

<sup>17</sup> *Der Blaue Reiter*, ed. cit., p. 5.

<sup>18</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 24.

<sup>19</sup> George Steiner: *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, trad. Alberto L. Budo, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 27. Sobre el *ennui* en la cultura francesa de la Monarquía de Julio véase la tesis doctoral inédita de Daniel Lesmes: *El ennui en la escena revolucionaria*. París, 1830-1848, UCM, 2016.

<sup>20</sup> Cfr. Javier Arnaldo: *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, cat. exp. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, MTB, 2008. Uwe M. Schneede (coord.): *1914. Die Avantgarden im Kampf*, cat. exp. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Colonia, Snoeck, 2013.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, II-1, p. 215.

<sup>22</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. II, p. 50.

<sup>23</sup> Stéphane Mallarmé: *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, ed. Bertrand Marchal, París, Gallimard, 1995, p. 587.

<sup>24</sup> Cfr. Maria Dario: «Le Douanier Rousseau, Fantômes et Cie: la culture populaire, ressort majeur des Soirées de Paris», en *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, ed. Sasha Bru, Laurence van Nuijs, Benedikt Hjartarson, Peter Nicolls, Tania Ørum y Hubert van den Berg, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2011, p. 315.

<sup>25</sup> *Blast*, 1, 1914, p. 31.

<sup>26</sup> [*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders.*] Carl Einstein: *Werke*, vol. I [1908-1918], ed. Rolf-Peter Baacke, Berlín, Medusa, 1980, p. 77.

<sup>27</sup> Alfred Kubin: *Die andere Seite: Phantastischer Roman. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers*, Múnich, Georg Müller, 1923, p. XLIV.

<sup>28</sup> Franz Marc: *Schriften*, ed. Klaus Lankheit, Colonia, DuMont, 1978, p. 200.

<sup>29</sup> Paul Klee: *Diarios*, ed. Felix Klee, trad. Jas Reuter, Madrid, Alianza, 1993, p. 242.

<sup>30</sup> Hubert van den Berg: «... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen». Jacoba van Heemskerck und das geheimdienliche «Nachrichtenbüro *Der Sturm*», en Petra Josting y Walter Fähnders (eds.), «*Laboratorium Vielseitigkeit*». *Zur Literatur der Weimarer Republik*. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2005, pp. 67-87.

<sup>31</sup> Franz Marc: *Schriften*, ed. cit., p. 159.

<sup>32</sup> Cfr. Anita Kühnel: «So wussten wir alles aus ersten Hand. Transfer der künstlerischen Moderne», en *Avantgarde!*, ed. Anita Kühnel, Michael Lailach y Jutta Weber, cat. exp. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlín, Berlín, 2014, pp. 65-107.

<sup>33</sup> Literalmente en el manifiesto en italiano, publicado también en 1909 en la revista *Poesia*. Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 15.

<sup>34</sup> *Le Figaro*, 20.02.1909.

<sup>35</sup> *Quaderni del Novecento Francese* [vol. 13: Guillaume Apollinaire. *Corrispondenza*, ed. B. Zoppi], Roma, Bulzoni, 1992, p. 150.

<sup>36</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 344.

<sup>37</sup> De «L'esprit nouveau», publicado en el *Bulletin des écrivains*, diciembre de 1917. Guillaume Apollinaire: *Œuvres en prose complètes*, ed. Pierre Caizergues y Michel Décaudin, vol. II, París, Gallimard, 1991, p. 1322.

<sup>38</sup> Carta redactada entre el 15 de agosto y el 1 de diciembre de 1914. Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 344.

<sup>39</sup> Cfr. Giovanni Lista: *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Módena, Panini, 1984, pp. 131-140.

<sup>40</sup> Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 344.

<sup>41</sup> Manifiesto *Dopo il verso libero le parole in libertà*. En: *Lacerba*, I, 22, 1913, p. 252.

<sup>42</sup> De la misma carta a Ardengo Soffici redactada entre el 15 de agosto y el 1 de diciembre de 1914. Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.): *op. cit.*, vol. I, p. 345.

<sup>43</sup> František Kupka: *La Création dans les arts plastiques*, trad. Erica Abrams, París, Cercle d'Art, 1989, p. 167.

<sup>44</sup> Guillaume Apollinaire: *op. cit.*, p. 30.

<sup>45</sup> Escrito sin datar, probablemente de 1913-14. Publicado en Helena de Freitas: *Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1918. Catálogo raisonné*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 37.

<sup>46</sup> Guillaume Apollinaire: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, ed. cit., p. 15.

<sup>47</sup> AA.VV.: *Vers des temps nouveaux. Kupka, œuvres graphiques, 1894-1912*, cat. exp. Musée d'Orsay, París, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 209.

# El mundo de los salones

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña



## UNA PROVOCACIÓN

En la novela *Orlando*, de Virginia Woolf, leemos estas provocadoras líneas:

*«La vieja Madame du Deffand y sus amigos hablaron cincuenta años sin parar. Y de todo eso, ¿qué sobrevive? Tal vez, tres frases ingeniosas. Por consiguiente, es lícito suponer que no dijeron nada o que no dijeron nada ingenioso, o que esas tres frases ingeniosas llenaron dieciocho mil doscientas cincuenta noches, lo que no significa un apreciable porcentaje de ingenio para cada uno de ellos».*

Como todas las paradojas que buscan provocar, también esta tiene algo de verdad. Si es cierto que alguien podría intentar oponer a estas palabras las novelas o los epistolarios que los salones como el de Madame du Deffand produjeron, no lo es menos que, en efecto, poco ha quedado de la actividad más característica de ellos: la conversación. Y, sin embargo, los salones parisinos del siglo xvii y xviii son tenidos por una institución clave en la Francia del Antiguo Régimen y en la historia de nuestra cultura. ¿Cómo es posible que algo tan importante y duradero haya dejado tan exiguo legado?

## SE ABRE EL SALÓN

El de Madame de Rambouillet pasa por ser el primero de esos salones donde, en los siglos xvii y xviii, se reunía para divertirse y conversar la nobleza francesa. Aunque la palabra *salón* constituye un anacronismo, pues no empezó a utilizarse hasta finales del xviii, su éxito y la falta de una opción clara impone su

utilización en este artículo. En el primer cuarto del siglo xvii, Madame de Rambouillet creó un entorno armonioso y adecuado al juego que iba a desarrollarse en él, cuyas reglas van a mantenerse, con las variaciones de todo lo vivo, a lo largo de dos siglos.

De un juego, en efecto, se trataba. De espaldas a la corte y a su mundo, en un ambiente risueño y entretenido, se conversaba con destreza pero sin hostilidad, con galantería pero sin amor, con perspicacia pero sin grandes ambiciones intelectuales. Lo que no fuera divertido quedaba excluido. Cualquier tema tenía cabida en las conversaciones, lo más banal y lo más profundo, siempre que fuera tratado con ingenio. Porque, pese a las palabras de *Orlando*, el ingenio no sólo estuvo presente en los salones, sino que fue su alma. Incluso el rango cedía ante él.

Todo lo que los salones dieron de sí (conversaciones, cartas, retratos escritos, poesías, memorias) proviene de esos elementos presentes ya en el salón de Madame de Rambouillet y que se mantendrán durante los años en que el trono de Francia va pasando de un Luis a otro (xiii, xiv, xv, xvi) hasta que la guillotina interrumpe la cuenta.

Esta continuidad resalta más si tenemos en cuenta la diferencia de sensibilidad de los dos siglos, xvii y xviii, en los que se suceden los salones. El siglo de las luces las tuvo diferentes al *Grand Siècle*, cuya iluminación procedía de la divinidad o del Rey Sol. Pero la tradición de los salones, las maneras, las reglas de juego se mantendrán inalteradas en todo ese tiempo, aunque cambien los contenidos de las conversaciones,

los sentimientos o incluso su propia fisonomía.

Una institución viva precisa continuidad y cambio, adaptación a los nuevos tiempos desde unos inmóviles principios. Es lo que ocurre con los salones. De hecho, cada salón es ya una interpretación de la institución, y tiene el propio sello que le imprime su dueña.

Porque otro elemento que atraviesa los dos siglos de conversaciones galantes es la presidencia femenina. Los salones son dirigidos por mujeres, algo que llama la atención a los extranjeros, y de ellas depende su fisonomía. Diferentes serán, por ejemplo, el de Rambouillet, donde estaba mal visto la exposición intelectual, académica y sistemática de un tema, y el de Madame de Lambert, en el cambio entre los dos siglos, abierto a literatos, filósofos y científicos y a discusiones académicas sobre asuntos previamente fijados.

Pero, como decimos, soportando esas diferencias, a veces afectados por ellas (pues los principios son flexibles hasta que se parten), se mantienen reconocibles unos elementos que constituyen la tradición de esta institución y que vamos a mirar más detalladamente.

#### FRENTE A LA CORTE

El primer salón, el de Madame de Rambouillet en la rue Saint-Thomas-du-Louvre, surge como una retirada del entorno de la corte. El mundo de los salones da la espalda al ámbito real, se configura por oposición a él, y busca un espacio grato y entretenido alejado de intrigas políticas. Los que entran a la vivienda de la marquesa son sorprendidos por una sensación de intimidad y de

comodidad, que incita a la conversación y a la distracción. Dado que los nobles que frecuentan los salones y la corte son los mismos, será su manera de comportarse la que diferencie un ámbito de otro. Su conducta mundana será distinta de su conducta cortesana.

No obstante, habrá momentos de intersección. Con la regente Ana de Austria la corte instaurará un círculo mundano y elegante que, ciertamente, no podrá competir con los grandes salones parisinos. Estos quedan luego eclipsados por el gran salón en que Luis XIV convierte Versalles. Aunque, bien mirado, algo faltará siempre a la corte para ser realmente un salón: la libertad de elegirse mutuamente por afinidad y no por rango. Y algo le sobrarán: una autoridad (la del rey) que frena el fluir de las conversaciones y una rivalidad cortesana que impide la jubilosa complicidad. Eso explica que la duquesa del Maine se alejara de Versalles y revitalizara el ideal mundano en su castillo de Sceaux. Con Luis XV, finalmente, París retomaría el mando de la vida intelectual y mundana, quedando Versalles como centro político y administrativo.

#### VOITURE: RANGO Y TALENTO

En los salones, como hemos visto, la simpatía –y no el título– creaba las relaciones y un buen conversador podía tener éxito pese a su origen. Lo que no quiere decir que los títulos nobiliarios quedasen abolidos. Un ejemplo es lo que le ocurrió a Voiture, el brillante conversador hijo de un mercader de vinos que tuvo un éxito sorprendente en el salón de Madame de Rambouillet. Su *esprit*, esa habilidad ingeniosa tan valorada en los salones,

ponía a los participantes ante un espejo en el que se veían a sí mismos. Era un gran versificador y un excelente escritor de cartas, pero no pretendía ser un sabio o un autor (modelos alejados de la vida mundana), sino sencillamente gustar. Su literatura es de ocasión y está basada en un profundo conocimiento de sus destinatarios. Un conocimiento que le falló, no obstante, cuando se batió en duelo, un símbolo aristocrático que no le estaba permitido, y por el que fue expulsado del salón a cuya autoconciencia tanto había contribuido. Algo similar le ocurriría después a Voltaire, aunque la presencia de los *philosophes* en los salones del XVIII acabará siendo decisiva para la abolición de las diferencias del Antiguo Régimen.

#### LA RELIGIÓN Y EL MUNDO

Dios y el amor son los dos temas del siglo XVII. Mientras que el segundo encuentra su acomodo fácilmente en los salones con los pasatiempos de las *questions d'amour* y la *maximes d'amour*, el primero supone una tensión continua. La propia palabra que se usaba para el ámbito de los salones, *mundo*, era también utilizada para designar la dimensión secular opuesta a la religiosa. Habrá *salonnières* como Madame de la Sablière que se retiren del mundo decididas a dedicarse a Dios, y otras, como Madame de Sablé o Madame du Deffand (ésta ya en el XVIII) que irán a vivir a un convento, aunque con una independencia que les permitirá mantener su propio salón. Capítulo importante en esta historia es la relación entre el jansenismo, un movimiento religioso muy influyente en la Francia del XVII, opuesto a los jesuitas, y

los salones. El jansenismo fue una doctrina religiosa de corte agustiniano que denunciaba la falsedad de los valores mundanos y de la grandeza e invitaba a la introspección y al retiro. A diferencia de los jesuitas, que intentaban conciliar la religión y el mundo, los jansenistas proclamaban su incompatibilidad. ¿Por qué, pues, triunfaron estos y no aquellos en los salones?

La explicación no es sencilla, pero fue fundamental que los escritores jansenistas se dirigieran directamente a las mujeres y consiguieran su apoyo. Ellas eran la llave de la sociedad mundana. Para ganárselas había que usar un francés (y no el latín) adecuado y bello que abordara los problemas contando con la capacidad de juicio del lector. Pero había también una sintonía entre el moralismo, el intelectualismo y sobre todo la tendencia a la introspección de los jansenistas y las preocupaciones de los miembros de los salones, así como un afán de distinción nada ajeno a la aristocracia. Además, se permitirá una retirada del mundo incompleta y, como hemos visto, Madame de Sablé seguirá con su salón en la casa que se construye dentro de los muros del convento jansenista de Port-Royal.

Cercano al jansenismo y gran conocedor de la vida mundana, Pascal supone la voz crítica más penetrante al mundo de los salones. Su tesis es que la función de las diversiones es ocultarnos a nosotros mismos, evitar una quietud en la que no tendríamos más remedio que mirarnos y descubrir así nuestra miseria o sentir un profundo hastío. La miseria que vio en sí Madame de la Sablière o el aburrimiento al que tanto temía Madame du Deffand.

## EL TEATRO DEL MUNDO

En realidad, la de Pascal es una crítica al todo, y no sólo al todo de los salones. Pero una sociedad como la nobiliaria de tan fina psicología y con una autoconciencia tan desarrollada habría de generar también su parcial autocrítica. Ninguna obra humana es perfecta, y aunque la que estamos viendo apunta al ideal de un lugar libre de animadversión y de falsedad, entregado a la comodidad y al entretenimiento, encontramos voces que desde dentro nos dan cuenta de superficialidad y engaño. Así, Madame du Deffand dice: «Cada uno interpretaba su papel por costumbre: la duquesa d'Aiguillon reía sin parar, Madame de Forcalquier lo despreciaba todo, Madame de La Vallière parloteaba de todo lo habido y por haber».

Asistimos aquí a una tensión entre autenticidad como ideal y falsedad como amenaza que podemos ver en multitud de ejemplos. Es por ello por lo que la idea de naturalidad frente a lo afectado cobró una gran importancia en los salones, aunque esa naturalidad se lograra a base de un enorme esfuerzo y artificio. Precisamente fue el mencionado Voiture quien incorporó ese rasgo de estilo que se extenderá a la conducta de los nobles y, a la postre, a la literatura francesa. Por supuesto, el esfuerzo empeñado en el resultado no había de notarse. El arte consistía en esconder el arte.

Pero esa naturalidad no dependía solamente de la dedicación y el trabajo. Éstos no le faltaron a la mujer del ministro de Finanzas Necker, dueña del último gran salón del Antiguo Régimen. Pese a ellos, a su belleza, a su cultura y a su virtud, había algo forzado en su comporta-

miento, como el bailarín que ejecuta sus movimientos con absoluta corrección pero sin gracia. Marmontel nos dice: «Se la veía de lo más preocupada por agradar a su sociedad, solícita cuando recibía a las personas que había invitado, siempre con el afán de decir a cada uno lo que más le podía gustar; pero todo era premeditado, nada era espontáneo, nada parecía natural». Hasta el punto de que uno de sus invitados descubrió un día un cuadernillo en el que había anotado de qué hablaría a algunos de ellos. En la comida, el invitado comprobó divertido cómo la anfitriona se ajustaba al guión.

Quizá la falsedad que se detectaba en los salones y la conciencia de estar representando un papel explica la enorme importancia del teatro en la vida mundana, aunque también podría decirse esto exactamente a la inversa. En cualquier caso, el teatro será uno de los *loisirs* principales de la vida mundana. Madame de Rambouillet, por ejemplo, aparece retratada en una comedia como una muchacha virtuosa que sólo ama el teatro y en su salón no sólo interpretaban grandes actores como Molière, sino que sus habituales actuaban como aficionados. Un autor teatral como Corneille confiaba tanto en el juicio de estos mismos nobles que sometió a ellos su obra *Polyeucte*.

## UN ARTE EFÍMERO

El *De sermone* de Giovanni Pontano pasa por ser el primer tratado sobre el arte de la conversación, el primer texto que la concibe como un fenómeno ético y estético que puede educar al hombre y hacerlo más pacífico y tolerante. Ese carácter modélico lo seguirá teniendo al pasar a

Francia y constituir el más importante elemento de los salones.

En ellos, la conversación acaece dentro de un marco establecido y conocido, regido por las palabras *politesse*, *bienséances*, *honnêteté*, lo que podemos llamar –en general– el buen gusto. Ese buen gusto se adquiere observándolo y practicándolo. Aunque hay manuales de buenos modales, se coincide en que, como toda habilidad, es la práctica la que permite dominar este arte. Sus límites son irrebasables, pero no inflexibles, y jugar con ellos es parte importante del encanto de esas conversaciones. La *raillerie*, por ejemplo, esa burla simpática, supone un tacto exquisito, pues si uno se pasa se cae en la ofensa y el mal gusto. Es lo que denuncia Duclos a mediados del siglo XVIII al decir que «la malicia ha dejado de ser odiosa, hoy es solamente una moda» y es considerada un mérito de aquellos que no tienen ninguno más. Saltado el límite, la *raillerie* deja de serlo para ser *persiflage*.

Otra actitud en la que también se juega con los límites es la complacencia (*complaisance*). Esta virtud consiste en tener en cuenta al otro y su amor propio, hacerle sentir bien consigo mismo. Pero, si no se comporta uno con cuidado, se cae en la proscrita adulación.

La propia *politesse*, un comportamiento que descubre o supone en el otro alguna excelencia, también tiene sus límites, que traspasados suponen quedarse en las formas sin mostrar cordialidad, un interés real en la otra persona. Las reglas para aplicar en cada circunstancia concreta esa *politesse* reciben el nombre de *bienséances*, y se han configurado por la razón, las convenciones y el uso.

Hemos visto antes la importancia otorgada en los salones al *esprit*. La buena conversación tiene ingenio, es chispeante, rápida, sus transiciones son veloces. Se pasa con celeridad de un tema a otro, se pregunta y se responde sin solución de continuidad. Como decía un cronista, «cada frase recuerda un golpe de remos, leve y a la vez profundo». Se diría una asociación de ideas freudiana *avant la lettre*. Hay entretenimiento y certera oportunidad: todos los analistas coinciden en que es fundamental adaptarse a las circunstancias (el lugar, las personas con las que se está, el momento justo).

Era inevitable, pues, que se dedicara una atención especial a la lengua. Alejadas del habla popular tanto como de la pedantería o los tecnicismos de los sabios, las nobles del siglo XVII son tenidas como autoridades en el uso del francés y su arbitraje al respecto se considera fuera de toda duda.

Mirando al trasluz estos elementos nos aparece un ideal: el de la sociabilidad, la grata convivencia con los demás. No hay verdadera conversación sin saber escuchar, sin tener en cuenta al otro. El caballero de Méré dice que debemos hacer que el interlocutor tome la palabra y saque lo mejor de sí. La Rochefoucauld y La Bruyère confirman esta idea: el éxito en la conversación está, según ellos, en hacer que los otros brillen. Cómo no acordarse de la mayéutica socrática, en la que el filósofo servía de partera para que el otro llegara por sí mismo a la verdad. Algo así ocurre con el buen conversador, que hábilmente logra que los otros se conozcan mejor a sí mismos, se descubran ante sí.

También la dueña del salón tiene una función mayéutica, que se asimila a la de un buen intérprete o director de orquesta que maneja con maestría a sus músicos. Madame Geoffrin, por ejemplo, le dijo a un invitado que se marchaba: «Señor abate, habéis tenido una excelente conversación», a lo que el abate respondió: «Madame, soy un simple instrumento que vos habéis sabido tocar».

Algo que –puede adivinarse– sería impensable sin otro componente fundamental en los salones: la penetración psicológica. Así como los psicólogos prácticos de hoy son los publicistas y los expertos en marketing, los del Antiguo Régimen eran los miembros de los salones. Dos buenos conversadores podían llegar a conocerse hasta el punto de un entendimiento mutuo sorprendente: «Sabéis bien, señor conde, que antes teníamos el don de entendernos antes de empezar a hablar. Cada uno de los dos respondía perfectamente a lo que el otro tenía ganas de decir; y si no hubiésemos querido concedernos el placer de pronunciar con cierta facilidad palabras, nuestro recíproco entendimiento habría hecho casi las veces de conversación», escribía Madame de Sévigné a un amigo.

Los temas de las conversaciones son de lo más variado, pero destacan, dada esta afición a la psicología y a los matices, el amor y la amistad. Las *questions d'amour* eran preguntas sobre aspectos de ese sentimiento que permitían a los participantes lucir su agudeza psicológica. Por ejemplo: ¿La presencia de la persona amada suscita una dicha mayor que el dolor que provoca su indiferencia? Esas inquisiciones, junto con las *maximes d'amour* (tesis sobre el amor)

tuvieron un gran éxito como pasatiempo a mitad del siglo xvii. Por la misma época La Rochefoucauld jugó con un amigo y con Madame de Sablé (experta en el tema amoroso) a un juego de intercambio de sentencias que está en el origen de las famosas *Máximas* del primero. La finura psicológica de algunas de ellas servirá de ejemplo del sustrato de las conversaciones que se llevaban a cabo en los salones: «El deseo de parecer hábil impide a menudo el llegar a serlo»; «No deberíamos sorprendernos más que de poder todavía sorprendernos»; «El verdadero hombre honesto (*honnête homme*, un concepto propio de los salones) es el que no se jacta de nada».

Otro pasatiempo muy cultivado por la aristocracia fue el de los retratos. Mademoiselle de Scudéry lanzó la moda a través de sus novelas, que retrataban en clave la sociedad de su época. Un escritor avisado aprovechó la circunstancia para hacer una lista de las privilegiadas de su época, idea que ha llegado hasta nuestros días en el concepto del *Who's who*. Pero los retratos saltarían de la novela a la vida mundana y se convertirían en *divertissement* inspirado que servía para homenajearse (autorretrato) o para homenajear a otro. Madame de Lambert y Madame du Deffand destacaron en este juego.

#### SE RESPONDE A LA PREGUNTA DEL COMIENZO

Es hora de responder a la pregunta que nos suscitaban las provocativas líneas de *Orlando*. Recordémosla: ¿Cómo es posible que esta institución tan importante y duradera haya dejado tan exiguo legado? Aunque nos han quedado ejemplos

de conversaciones galantes y anécdotas ocurridas en los salones, el narrador de la novela lleva razón cuando apunta a lo poco que ha quedado de todo cuanto se dijo e hizo durante dos siglos en los *cercles*. En lo que no la lleva es en el motivo, pues nos da justamente la explicación contraria a la pertinente. No es por falta de ingenio por lo que nada queda de aquello, sino precisamente por abundancia de él. La constancia, la inteligencia, el genio pueden crear obras duraderas, que permanezcan en el tiempo. El ingenio crea hermosas pompas iridiscuentes que explotan tras unos segundos de existencia. Las obras del ingenio surgen con la misma rapidez con la que desaparecen. Ser efímeras es su condición. La razón de ello es que el ingenio se calza el guante de la circunstancia más concreta. La moda de la temporada, lo ocurrido el día de ayer, los sentimientos de las personas presentes son la materia con la que el ingenio construye. Una materia volátil, que se deshace al instante. Las obras del ingenio se disfrutaban sabiendo que desaparecerán dejando todavía menos rastro que las del arte efímero del siglo xx, que al menos cuenta con los medios de grabación que el hombre empezó a inventar en el xix. Por eso el mundano no se reconocía en el *savant* o en el *autor*, y su aire es lúdico, ocioso e imaginativo, sin que eso impida abordar temas serios.

Pero hay más. Un aspecto fundamental en las conversaciones viene dado por algo tan etéreo e inasible como la voz, la entonación, la postura del cuerpo, el gesto, incluso el silencio. Aunque hoy en día nada escapa al ojo de la cámara, en el Antiguo Régimen toda esa parte de la conversación se vivía como algo tan

efímero como el propio ingenio, al que estaba ligado. Yourcenar se sorprendía al pensar que carecemos de las voces de la gente que vivió durante tantos siglos. Lo que para nosotros es una costumbre, oír nuestras palabras reproducidas o ver nuestro rostro o nuestros movimientos con la nitidez de la fotografía o del vídeo, era algo imposible para los participantes en los salones. Las aladas palabras de Homero no habían sido todavía cazadas como dóciles pajarillos y encerradas para siempre en una jaula.

Un ejemplo del carácter efímero del contenido de estos salones lo constituye la literatura que se hace en ellos. Versos, cartas o *billets* no buscan la inmortalidad literaria, sino la diversión ocasional, y están tan ligados a la situación como las conversaciones. Lo que merece la inmortalidad, la obra de arte que la nobleza está creando en esos dos siglos, es una conversación circunstancial, ininterrumpida y efímera. Su propia brevedad es su fuerza; su chispeante ingenio, su grandeza.

#### SOCIABILIDAD FRANCESA

Este estilo de conducta elitista basado en la sociabilidad converge con el de la nación francesa. Montesquieu había dejado constancia de ello tanto en las *Cartas persas* –donde dice que, si el hombre es un animal social, el francés es el hombre por excelencia– como en *El espíritu de las leyes* –donde habla del temperamento sociable y la alegría de vivir de los franceses–. Decir en Francia de una mujer que conversaba bien era mayor elogio que alabar su elegancia o su belleza. Cabe preguntarse (pero no responderse) en este artículo si el modelo de compor-

tamiento nobiliario que estamos mirando se transmitió al resto de la sociedad o si fue la sociedad quien propició esa sublimación de la sociabilidad. A lo primero parece apuntar la especialista Benedetta Craveri; a lo segundo una conocedora de los salones del XIX llamada K. O'Meara, que escribe: «París es la cuna y la patria del salón, suerte de planta que crece naturalmente sobre el suelo de esta ciudad tan animada».

En cualquier caso, eso explica que el llamado *mal du pays*, la nostalgia de la patria, se refiera, según Madame de Staël, al placer de conversar que los franceses no pueden encontrar en ningún otro lugar. En la segunda mitad del XVII, Arnould de Pomponne, que había sido nombrado embajador en Suecia, escribía al ministro de Estado, recordando el ambiente de conversación de la residencia campestre de éste y el río en el que tanto se habían divertido, que, pese a tener el mar Báltico a su disposición, se sentía «un pez fuera del agua». Una sensación que el exilio ordenado por Napoleón le hizo conocer a la propia Madame de Staël, a quien, según dijo a su marido, una conversación «animada e inteligente» le era indispensable.

Y es que Madame de Staël, hija de Madame Necker, desde muy joven era admitida a las comidas de sus padres con la condición de estar en silencio. Pero el suyo era un silencio muy elocuente, al decir de una de sus testigos: «No abría la boca, y sin embargo parecía que también hablaba, tan vibrantes y expresivas eran sus facciones». Esa joven, que tendrá la naturalidad que le faltaba a su madre, será la última intérprete del mundo de los salones y nos dejará unas líneas cer-

teras sobre el arte de la conversación que resumen cuanto llevamos dicho:

«*La clase de bienestar que ofrece una conversación animada no consiste precisamente en el argumento sobre el que se habla; ni las ideas, ni los conocimientos que se pueden desplegar constituyen el principal interés, sino cierto modo de actuar uno sobre los otros, de agradarse recíprocamente y con celeridad, de hablar en el acto mismo de pensar, de gozar al instante de uno mismo, [...] de exhibir el ingenio con todos sus matices por medio del acento, los gestos, la mirada*».

#### FUGAZ MIRADA AL SIGLO XIX Y AL PRESENTE

Nunca, según Talleyrand, el placer de vivir ha sido tan intenso y extendido como en el París de los años ochenta del siglo XVIII. Quizá fuera el canto del cisne de los salones. En su documentado libro *La cultura de la conversación*, del que este artículo es deudor, Benedetta Craveri justifica que su estudio de los salones se detenga en 1789 porque considera que sólo en el Antiguo Régimen la ociosa aristocracia podía dedicarse de lleno a la vida mundana. La Revolución Francesa supone en este sentido «un punto de no retorno».

Para K. O'Meara, sin embargo, en un librito titulado *Un salon à Paris* (1886), la desaparición de los salones vendría algo después, cuando la mujer ya no se queda en casa y, al llamar el amigo a la puerta, teme oír: «La señora ha salido». Aunque el título se refiere al salón de Madame Mohl, el libro nos habla también del de Madame Récamier. La autora conoce bien ese mundo, a juzgar por las pertinentes notas que nos

ofrece sobre la esencia de los salones (a diferencia de las reuniones en su país), como que precisa una *maîtresse*, pero no necesariamente un *maître*, o que la conversación lo es todo, sin que sea preciso nada material (una comida, por ejemplo). Su exposición de los salones mencionados nos hace pensar en una cierta continuidad con el pasado. Lo que atraía de Madame Récamier, nos dice, eran el *esprit* y el *charme*. Hombres de todos los partidos y opiniones iban al salón y olvidaban sus diferencias. Un Chateaubriand desencantado era la figura que reinaba en ese salón y al que la dueña de la casa dedicaba sus atenciones. Por eso fue tan bien recibida en él Mary Clarke, la futura Madame Mohl,

que tenía un gran talento para divertirlo. Mary Clarke abriría su propio salón en la rue du Bac y lo aprendido en el de Madame Récamier la haría destacar en el arte de la conversación.

Los salones nunca perdieron de vista el ideal que pretendían plasmar y se juzgaron conforme a él (dando lugar a una corriente autocrítica). ¿Qué queda hoy de ese ideal? Quedémonos pensando en nuestras conversaciones y nuestros encuentros, reales o virtuales: el lugar que en ellos ocupa el cuidado de la palabra, el dominio de los gestos, la modulación y el volumen de la voz, la naturalidad, la atención al otro, el mutuo entendimiento, el gusto por la convivencia...



► Sala de lectura de la biblioteca Sainte-Geneviève (París). Henry Labrouste (1844-1850)



**Timothy Snyder:**

*Tierra negra.*

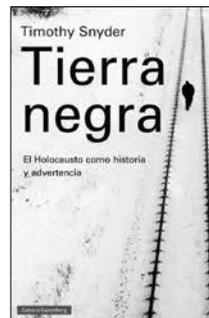
*El Holocausto como historia y advertencia*

Traducción de Paula Aguiriano, Inés

Clavero, Irene Oliva y David Paradela

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

528 páginas, 24.90 € (ebook 17.38 €)



## Mirar de nuevo el Holocausto

**Por** MANUEL ARIAS MALDONADO

Para quienes operan en el mercado global de la divulgación académica, cuyo vehículo es la monografía especializada pero accesible al lector culto, la producción de argumentos originales es una obligación que no puede dejar de existir. Sin embargo, es fácil imaginar la dificultad que comporta cumplir con ese deber cuando se escribe, como es el caso que nos ocupa, sobre el exterminio nazi de los judíos europeos. Se ha escrito tanto sobre el particular, con tal grado de sofisticación en el manejo de las fuentes, que queda poco por decir. Naturalmente, las nuevas generaciones de historiadores se acercarán al tema con renovado ímpetu, deseosos de participar en la conversación especializada y dispuestos a aportar el punto de vista de su época. Pero dado

que la materia prima del historiador son los hechos revelados por los documentos o los registros orales existentes, no parece que el Holocausto deje hoy en día espacio para revelaciones capaces de modificar sustancialmente los puntos de vista dominantes en la literatura. Claro que, si los hechos no cambian, siempre pueden hacerlo nuestras interpretaciones de los hechos. Así, por ejemplo, en ausencia de una orden escrita, es imposible saber cuándo adopta Hitler la decisión política de acabar con los judíos, problema cronológico nada marginal si tomamos en consideración la diferencia que media entre hacerlo cuando se está ganando la guerra y cuando se está perdiendo. Ya que no es posible resolver esa incógnita, el historiador se inclinará por una de esas

dos hipótesis, presentando un relato (*story*) asentado sobre los hechos probados (*history*), denidamente re combinados: una interpretación cualificada derivada del análisis experto.

Es en ese género, la filosofía del Holocausto, donde habría que ubicar el libro de Timothy Snyder, que sigue a su también exitoso *Tierras de sangre* (Galaxia Gutenberg, 2015), donde estudiaba la masacre humana cometida al alimón por Hitler y Stalin *fuera* de los campos de exterminio. En *Tierra negra*, nuestro autor quiere llamar la atención del público sugiriendo que las interpretaciones tradicionales del Holocausto son incorrectas: «Puesto que el Holocausto es un acontecimiento axial de la historia moderna, su malinterpretación dirige nuestras mentes hacia la dirección equivocada» (p. 380). Su obra, faltaría más, permite corregir ese error colectivo presentando una tesis novedosa sobre el significado de la Solución Final, que incorpora como propina una reevaluación de su actualidad. Y es que como entendíamos mal el Holocausto, lo habíamos relegado a la condición de episodio irreplicable cada vez más lejano en el pasado histórico. Pero la interpretación de Snyder demostraría que no hemos cambiado tanto, ni estamos tan lejos de propiciar otra catástrofe: «La combinación exacta de ideología y circunstancias del año 1941 no volverá a producirse, pero tal vez sí algo parecido. [...] El Holocausto no es sólo historia, sino advertencia» (p. 17). Hitler, en otras palabras, es nuestro contemporáneo.

Para consolidar esta impresión, Snyder enfatiza la dimensión ecológica de la ideología nazi, dando especial relieve a las formulaciones del pensamiento hitleriano –por ejemplo, en su escrito *Raza y destino* (1928)– que con más claridad revelan sus

preocupaciones de orden malthusiano. Para el historiador británico, Hitler era un pensador ecológico porque razonaba desde la escasez (como hace el movimiento medioambientalista contemporáneo) y concebía las razas como especies. De acuerdo con esta premisa general, la única moral válida es la fidelidad a la propia raza, siendo la piedad un error ecológico que permite la propagación de los más débiles. Por consiguiente: «La lucha contra los judíos era ecológica, ya que no incumbía a un territorio o a un enemigo racial específico, sino a las condiciones de vida en la Tierra» (p. 27). De ahí la importancia del hábitat específico de cada raza, el *Lebensraum* o espacio vital al que Alemania, humillada en Versalles, tenía derecho. Un país como Ucrania, granero de Rusia, representaba así el fin del hambre alemana. Deduce de aquí Snyder que una explicación de la masacre de los judíos debe ser forzosamente planetaria, colonial, internacional y contemporánea: «Debe permitirnos experimentar lo que queda de la época de Hitler en nuestras mentes y en nuestras vidas» (p. 17).

Sin embargo, que el ideario hitleriano contiene una explosiva mezcla de malthusianismo y darwinismo social no era precisamente un secreto. Se trata, además, de una influencia intelectual que dista de ser exclusiva del nazismo; constituía más bien un rasgo de su tiempo que no podía sino influir sobre un movimiento tan agresivo como el hitlerismo. Por eso, el problema es convertir esta faceta del mismo en la preponderante, minimizando las demás, arguyendo de paso que quien sea incapaz de reconocerlo así estará tomando un falso camino analítico. Otros reproches que Snyder dirige a los demás historiadores son la minusvaloración del papel de los no alemanes

en el exterminio (aunque Hannah Arendt *herself* ya lo subraya en su libro sobre el juicio a Eichmann), la distorsión del sentido de los campos, una desacertada mirada sobre el papel del Estado (Snyder cree que su destrucción allí donde llegaron Hitler y Stalin facilitó los asesinatos, aunque quizá sea al revés: la burocracia francesa fue de ayuda para la deportación masiva de los judíos de ese país) e incluso sobre el papel jugado por la ciencia. Y lo hace en un tono algo arrogante, sin aportar pruebas de sus aseveraciones más allá de oscuros testimonios individuales (como el de Abraham Stern, cabecilla del grupo paramilitar sionista en Palestina conocido como Lehi) y el conveniente apoyo de citas textuales del magro *corpus* hitleriano. De paso, incurre a menudo en el molesto vicio del apotegma banal («Los Estados deberían invertir en ciencia para poder contemplar el futuro con serenidad», escribe en la página 385). La seguridad aparente de sus aseveraciones, en definitiva, deja una extraña sensación de debilidad argumental.

El libro está estructurado de forma peculiar. Si el primer capítulo es un análisis algo convencional del pensamiento hitleriano que —como se ha insistido— subraya los aspectos ecológicos de su cosmovisión, después vira hacia las relaciones germano-polacas en la segunda mitad de los años treinta, cuyo nivel de detalle delata la especialización del autor. A continuación, se ocupa de las políticas desarrolladas por Alemania y Polonia respecto de Palestina, con obsesiva atención por el sionismo polaco de derechas. Su tesis sobre la destrucción del Estado y las ocupaciones nazi y soviética de Polonia y los países bálticos preceden a una notable descripción de los *Einsatzgruppen* y la policía nazi como agen-

tes de destrucción en los países ocupados, sin desatender la siniestra ayuda prestada por la población local en el asesinato de los judíos allí establecidos. Snyder no abandona esta zona y se detiene en la ocupación nazi y soviética del Este (Ucrania, Bielorrusia, Lituania, Polonia), dedicando un capítulo a Auschwitz (un «emblema del Holocausto» cuya evocación mítica crea el peligro de que desvinculemos el exterminio judío de las acciones humanas), antes de trasladarse al resto de Europa con el objetivo de asentar su discutible tesis según la cual a menos Estado, más exterminio. Antes de desembocar en la conclusión, relata con brío historias individuales de valerosos hombres y mujeres que ayudaron a salvar de la muerte a muchos judíos en Polonia, como el conocido Jan Karski: «salvadores grises» que debían colaborar con los nazis para poder engañarlos y unos pocos «justos» que lo arriesgaban todo en ese noble empeño.

Finalmente, Snyder vuelve la vista al presente y retoma el tema insinuado al comienzo: si pasamos a comprender el Holocausto como el producto de un ideario ecológico que a través de los medios estatales persigue agresivamente garantizar la propia supervivencia en un contexto de escasez global, su vigencia no puede ofrecer dudas ahora que el cambio climático llama con fuerza a nuestra puerta. A su juicio, no demasiado fundado, la revolución agrícola de los años sesenta ha agotado su potencial y las élites futuras podrían volver a preocuparse por las provisiones alimentarias. Más aún: «El planeta está cambiando de tal forma que las descripciones hitlerianas de vida, espacio y tiempo podrían volverse más verosímiles» (p. 367). El genocidio ruandés es invocado como prueba de cargo, se estudia la

amenaza latente en China y África entera es presentada como una bomba de relojería que los efectos del cambio climático podrían detonar en algún momento del futuro próximo. Y, si nuestro autor ha insistido durante todo el libro en la importancia que tiene el mito judeobolchevique como creación de un enemigo para Alemania, insinúa ahora, en un libre ejercicio de futurología, que colectivos como los musulmanes o los homosexuales podrían ser elegidos como nuevos chivos expiatorios a escala mundial. La advertencia contenida en el Holocausto debe ser atendida a fin de que nada de esto llegue a suceder. Y su libro, afortunadamente, está aquí para ayudarnos.

Sucede que el paralelismo histórico planteado por Snyder resulta algo forzado. Depende, en primer lugar, de que aceptemos que la principal motivación hitleriana era ecológica; también, de ignorar que el control de los recursos no es una preocupación estatal nueva, sino una que atraviesa la historia universal de punta a cabo. Si el cambio climático confirma su amenaza en las próximas décadas, podemos padecer las consecuencias en forma de guerras civiles y migraciones masivas, como ha profetizado Harald Welzer. Pero también es posible que la combinación de constitucionalismo democrático y desarrollo tecnológico logre, como ha sucedido en las últimas décadas, redefinir socialmente los límites ecológicos. Sea como fuere, no parece que los problemas medioambientales contemporáneos necesiten del Holocausto para ser discutidos y aborda-

dos, aunque quizá algunos ecologistas políticos se alegren de disponer de un nuevo argumento favorable a sus advertencias. Más bien se tiene la impresión de que Snyder está creando un argumento original que le permite presentar la actualidad del Holocausto bajo una luz distinta de la habitual.

Desde luego, no sería justo despachar este libro como la inesperada frivolidad de un historiador experto. Pero tampoco sería razonable ver en él una historia definitiva del Holocausto que incorpora de paso una tesis renovadora sobre su significado. Estamos ante una obra de interpretación que se apoya en la historia, no ante un relato histórico que mediante el acceso a nuevas fuentes o la adopción de un punto de vista inédito modifica nuestra visión de los hechos. Su valor reside sobre todo en el conocimiento que el autor tiene del caso polaco y en su discusión sobre el papel del Estado. En cuanto a su énfasis en la dimensión ecológica del pensamiento de Hitler, constituye un interesante recordatorio del papel que las ideas malthusianas y socialdarwinistas jugaban en la ideología nazi, pero el empeño del autor por crear una revolución historiográfica, tomándola como base, se antoja infundado y en ningún momento, pese a sus esfuerzos, coge vuelo durante la lectura. Aunque, bien mirado, reseñas como ésta vienen a probar que este tipo de apuestas monográficas suelen salir bien en un mercado editorial regido por el principio de la novedad sensorial en el marco de una atención escasa.

**Ernesto Pérez Zúñiga:**

*No cantaremos en tierra de extraños*  
Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016  
294 páginas, 20 € (ebook 12.99 €)



## De la anhelante necesidad de una épica

**Por** JUAN ÁNGEL JURISTO

La escasez de frecuencia en la incursión en el género épico en nuestros días se debe a ciertas identidades con las que se afronta la realidad: la tendencia a acotar espacios cerrados, la falta ya de tierras incógnitas que hace que la indagación se vuelva hacia uno mismo, la desconfianza hacia las ideologías totalizadoras, la inmersión definitiva en un mundo lleno de matices y de grises –en agudo contraste con ese planteamiento en blanco y negro, casi dicotómico, del siglo XIX que hacía aumentar el aspecto melodramático que hoy día se antoja artificial– hacen que las amplias perspectivas en que se mueve la épica y cierto esquematismo inherente a ella sean terreno poco habitado en la literatura actual. Con actual

nos referimos a una narrativa que comienza tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se inicia la labor de demolición del enfrentamiento entre valores burgueses y revolucionarios que hasta bien entrado el siglo había condicionado buena parte de la narrativa –que hasta bajo el género del recién creado *thriller* era literatura de denuncia, de revulsión–. La crisis del 29, por ejemplo, fue el último acontecimiento capaz de generar una épica: *Las uvas de la ira*, *La ruta del tabaco...*, las atmósferas trágicas del sur faulkneriano son ejemplos señeros de haber rozado, quizá por última vez, el género. Y no hay que olvidar que es justo en esos años cuando en el cine aparecen los primeros films del *western*, la última gran frontera del género épico en Occidente: *La*

*diligencia*, de John Ford, madre nutricia de ellos, es de 1939.

Curiosamente la Guerra Mundial subsiguiente no dio obra de alcance épico de calidad en la narrativa, la sombra demoleadora del expresionismo había dado sus frutos, salvo en el cine, con estructuras estéticas mucho más convencionales. Y, luego, ya es sabido, las corrientes estéticas de posguerra no favorecieron ese resurgir del género que para muchos tenía ya el aspecto de una nostalgia mal llevada pero doblemente anhelada. En cierta manera la épica nos acerca al mito y éste es necesidad recurrente en el arte.

De ahí que para mí tenga un valor inexcusable la última novela de Ernesto Pérez Zúñiga, *No cantaremos en tierra de extraños*, que rebasa el ámbito de su calidad literaria para ingresar en la categoría de obras de rara ambición, lo que las hace doblemente preciosas. La novela, además, representa un salto adelante respecto a su evolución como autor, con una escritura más despojada que en sus novelas anteriores y donde el modo manierista, presente más como tendencia que como feliz resultado, ha desaparecido casi por completo. *No cantaremos en tierra de extraños* es novela de tonos decididamente épicos, en la estela que quiso el Max Aub de los *Campos* –éste en la estela de los *Episodios Nacionales*, de Galdós, pero con una decidida inmersión en la ironía, no hay otra manera de encarar hoy día la Historia–, lo que hace que el libro posea una mirada decididamente contemporánea, y si bien es cierto que, como el propio Pérez Zúñiga ha dicho en más de una ocasión cada vez que se le ha entrevistado, desde Valle-Inclán toda referencia épica tiene que estar teñida de ironía, es decir, de distancia, esta novela mez-

cla la recuperación del tono sentimental, decididamente infrecuente en la narrativa actual, con la épica, lo que tiene como resultado que la ironía se atempere. Y, desde luego, el raro equilibrio entre destino individual y destino colectivo, inherente a una buena obra épica desde Homero. Todas son cualidades inherentes a esta novela. Como veremos, no las únicas.

Frecuento la obra de Pérez Zúñiga desde que publicó *El segundo círculo*, segunda novela de su autor, una narración enmarcada en el problema de la hipocresía pero tomado desde la perspectiva de Dante –de ahí el título de la novela–, un autor muy querido por Pérez Zúñiga, que, en su labor como poeta, ha rendido homenaje a la Beatrice dantesca en un libro de rara belleza. En esta novela Pérez Zúñiga incidió en la creación de ruinas imaginarias, en tierras baldías a consecuencia del abandono de los pueblos, en concreto de los pueblos sorianos. Luego me aconteció la lectura de *El juego del mono*, estamos en 2011, donde el autor nos introduce en un mundo opresivo, el de la marginación y la droga, en que se sumerge un profesor de instituto de la Línea de la Concepción, Montenegro, mientras la narración nos describe, asimismo, un mundo paralelo, salvífico, el de la indagación de Montenegro sobre un escritor que había vivido tiempo atrás en la misma casa que habita y que había sido secuestrado por una mujer a la que acompañaba un mono. Estas inmersiones en atmósferas extrañas, cercanas a la ensoñación, nos revelan la inclinación de Pérez Zúñiga por ciertos aspectos del Romanticismo que considera presentes aún.

Lo que se hizo más patente si cabe en una magnífica novela, *La fuga del maestro Tartini*, narración que se quiere una re-

creación del mito de Fausto. Pérez Zúñiga es autor que ama las fronteras y esta novela roza ciertos límites que, apelando al equilibrio goethiano, ha sabido resolver con acierto. Tartini, el músico conocido por «El ritmo del diablo», rememora su vida, y Pérez Zúñiga, con afamada tendencia por lo romántico, ha recreado en la rememoración un personaje propio de esa época de pelucas, cuando el canon neoclásico era inmutable. Hay en la creación de este personaje un débito que considero obligado con el *Eugenio Onegin*, una querencia por amplios horizontes a lo Childe Harold; y conviene tomar nota de esa simpatía por personajes teñidos de una profunda entrega a la pasión para entender ciertos aspectos de *No cantaremos en tierra de extraños* determinantes en su peculiar atmósfera sentimental, la que creo es una de sus más preciosas cualidades.

*La fuga del maestro Tartini* era una obra de marcada modernidad gracias a recursos muy sutiles y queridos por el autor, de los que ha hecho gala en cada uno de sus libros. El problema de que un autor de nuestros días caiga en anacronismos de sensibilidad a la hora de recrear tiempos pretéritos radica en dejar la narración sin elementos ambiguos que jueguen con recursos propios de la narrativa de la posmodernidad, momento en que nos encontramos hoy. Pérez Zúñiga resuelve esa caída recurriendo a una segunda voz, que actúa al modo de segundo Tartini y que hace que el lector sepa de aspectos desconocidos del músico, incluso para él mismo.

Ni que decir tiene que las novelas mencionadas poseían cierto aire manierista, rozaban el goce de sí mismo, del propio estilo (del mismo modo en que le sucede al gran manierista Stanley Kubrick, por poner un

caso ajeno a la literatura que alcanza cotas de marcada excelencia), lo que en *La fuga del maestro Tartini* se hace especialmente relevante y con muy afortunada incidencia. Tenía interés por saber de la evolución de esa tendencia en la obra del Pérez Zúñiga posterior y mi sorpresa –relativa, porque sé de los *tours de force* de que gusta el autor– fue gozosa cuando comencé a leer *No cantaremos en tierra de extraños*. Esa incidencia es casi inexistente y el estilo se ha depurado en aras de mostrar realidades menos dadas al cultismo.

Pérez Zúñiga es autor de altos vuelos y prueba de ello es que en cada una de sus novelas se enfrenta con un problema literario de alcance. El autor es, *rara avis* en nuestra tradición, escritor muy consciente de sus recursos y que reflexiona sobre ellos. Si en *La fuga del maestro Tartini* se roza una recreación del mito faústico, en esta última novela Pérez Zúñiga recrea el modo épico en tiempos de marcada desconfianza hacia esos valores. Es más, es capaz de hacer de la épica un género proclive a la fascinación, lo que demuestra bien a las claras la maestría del autor en relación con ciertos recursos literarios que creíamos ya agotados, cuando sólo estaban preteridos.

El *western* está presente en la novela. Según confiesa el autor, había sido su padre el Virgilio que le había guiado por el paraíso del cine del Oeste, donde Pérez Zúñiga descubrió la épica. Según cuenta el escritor, la canción que Marilyn Monroe canta en *Río sin retorno*, de Otto Preminger, le acompañó como soniquete mientras redactaba el libro, al igual que el tema musical de *Centauros del desierto*. Todo esto poco o nada tiene que ver con el resultado del libro, pero nos revela el modo de trabajar del autor, que necesita de la inmersión

en los ambientes que recrea, y a toda costa. Para mí, que la deuda mayor de Pérez Zúñiga no está, sin embargo, en los ejemplos del *western*: Max Aub es aquí sombra, sobre todo en la primera parte de la novela, y desde luego el ejemplo de los *Campos* es determinante, esencial, para entender el modo en que Pérez Zúñiga resuelve muchos de los problemas respecto a la atmósfera épica del libro.

Trata esta novela de Manuel Juanmaría y Ramón Montenegro. El mismo nombre, Montenegro, ya había aparecido en *El juego del mono*, también profesor de literatura, que fue suboficial de la Nueve –la columna de españoles bajo las órdenes de Leclerc y la primera en liberar París–; dos supervivientes en el otoño de 1944 se encuentran y deciden ir al rescate de una mujer; Beatriz siempre aparece de una u otra manera en la España terrible del momento. Como es novela de trama apasionante, eso que se llamaba hace años suspense, no voy a destripar aquí los hechos, pero sí conviene resaltar que el autor ha sido escrupuloso con el canon inherente a una historia de amor a distancia y que una de las cualidades de la novela es esa mezcla entre pasión y acción que hace las delicias de los libros de aventuras. Porque *No cantaremos en tierra de extraños* es novela de tono épico pero está resuelta, como no podía ser menos, como un libro de aventuras donde la lealtad es una condición esencial para el desarrollo cabal de la misma, donde lo terrible es

parte esencial de la trama pero no determina el carácter de la narración. Y no porque el autor haya creído que el libro debía ser optimista, nada de eso, sino porque lo horrible se exorciza mediante el amor, único modo de que este mundo siga girando a pesar de todo.

La novela, por otra parte, está llena de guiños al lector avisado, ese lector que sabe de los campos de refugiados y sabe del destino de Max Aub, y del de Antonio Machado, y esta narración abunda en estos guiños porque el autor, bajo ningún concepto, ha querido que el lector se sienta transportado con ingenuo modo a la época descrita. Es la manera en que Pérez Zúñiga recrea el pasado y me parece muy acertada: no deja que el lector pierda conciencia de que asiste a un tiempo pasado, por muy ejemplar y fascinante que éste sea, o no los imaginemos.

Creo que *No cantaremos en tierra de extraños* es, por ahora, la novela más acabada de su autor, su novela más equilibrada y donde los ingredientes narrativos están mejor mezclados, en rara conjunción, condición esencial para una buena novela. El libro es novela épica, de aventuras, de pasión amorosa, de destinos cruzados, posee la obligada melancolía que le suponemos a la época y que teñimos de blanco y negro, como los sueños. De ahí que nos suene a inquietante melodía la que canta la Monroe en *Río sin retorno*: «No return, no return. Never». Gran lección.

**Jonathan Galassi:**

*Musa*

Traducción de Jaime Zulaika

Anagrama, Barcelona, 2016

240 páginas, 19.90 € (ebook 13.99 €)



## Editores de ayer

**Por** JULIO SERRANO

Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida, dice la letra de una conocida canción. El lugar al que regresa Jonathan Galassi (Seattle, 1949) en su novela *Musa* –su mundo de ayer, añorado e idealizado (a su satírica e irónica manera)– es el mundo editorial neoyorkino tras la Segunda Guerra Mundial y hasta los años ochenta, antes de la revolución digital. En él un joven Paul Dukach, que puede asemejarse a Galassi en sus inicios en la profesión, trabaja como editor jefe en las oficinas algo destartaladas de una de las editoriales más prestigiosas de su tiempo, *Purcell & Stern*, una editorial independiente con gran olfato para el talento y el éxito, poblada de personajes exuberantes, apasionados, amantes del libro e incluso de la propia industria del libro –competitiva, mi-

tómana, codiciosa– de un modo que probablemente ya no exista. Tiene el sabor de otro tiempo. Al frente de la editorial está Homer Stern, un tipo inteligente, astuto, mujeriego, vulgar e inmensamente chismoso que «en la oficina se parecía bastante a Enrique VIII, o quizá a Iósif Stalin», y cuyo rival es otro de los grandes editores del momento: Sterling Waingwright. Ambos comparten una obsesión: la veneración sin matices por la poeta Ida Perkins, figura mítica de las letras norteamericanas, cuya belleza, vida escandalosa y obra excelente hacen de ella una suerte de musa. Ida es una invención, al contrario de los hombres que revolotean a su alrededor, inspirados en personas reales.

*Musa* es entretenida, ágil y mordaz. Es una novela fetichista de una época, un viaje a las

oficinas, conversaciones, ferias y encuentros entre editores y escritores en el Nueva York de hace unas décadas. Tiene una atmósfera próxima a la que vemos en películas clásicas como, por ejemplo, *Primera plana* de Billy Wilder, con personajes carismáticos e infames pero desbordantes de vida (¿recuerdan al incorregible Walter Burns, el director del periódico *Chicago Examiner* encarnado por Walter Matthau?). A un tiempo es una sátira –la descripción de la Feria de Frankfurt como un multitudinario estercolero es un capítulo muy logrado– y un homenaje, porque bajo la crítica subyace la fascinación. Galassi ama ese mundo, imperfecto, tramposo, pero a sus ojos deslumbrante. Con nostalgia afirma que el encuentro de Frankfurt ya «no es tan divertido como solía ser, ahora está todo basado en el negocio y no tanto en aquellos grandes personajes que pululaban por allí», aunque no vacila en admitir que «sí, era un poco así, todo lleno de burgueses y ladrones».

La novela comienza así: «Ésta es una historia de amor», y cuando de amor se trata no podemos apelar a objetividad alguna sino acompañar el embeleso del otro desde la curiosidad o incluso desde el desconcierto. Esta pasión está reforzada por el hecho de plasmar un mundo ya inexistente, fagocitado por la eclosión de las grandes corporaciones –el gigante de Amazon– y la revolución digital. «Quizá existen todavía, en la clandestinidad, en algún lugar, adoradores secretos del culto a la palabra impresa». En *Musa* nos asomamos no tanto a ese culto (me atrevería a contradecir aquí a su autor) como al culto hacia aquellos que orbitan en torno a la industria del libro: poetas, traductores, editores. Un aire de veneración algo pueril recorre la novela, una suerte de idolatría hacia los aspectos más humanos –demasiado humanos– de estos personajes: «Había llegado a

comprender que los escritores eran como todo el mundo, salvo cuando aún lo eran más».

Galassi se ha tomado su tiempo antes de decidirse a escribir esta novela y, una vez escrita, la ha dejado reposar hasta estar seguro de ella. No hay una edad determinada para escribir el libro que uno debe escribir. A veces, fruto de un continuado amor por la literatura, surge un prudente novelista que ha sabido no precipitarse hacia publicaciones que pudieran ser meras tentativas y nos ofrece, con más de sesenta años, una buena primera novela. Si bien hasta ahora era conocido fundamentalmente por su labor como editor –aunque también es autor de tres poemarios y traductor al inglés de la poesía de Leopardi y de Eugenio Montale–, ha sorprendido a sus sesenta y seis años con esta chismosa novela en la que si el lector está familiarizado con el mundo editorial neoyorkino o ha leído *Hothouse* de Boris Kachka –la biografía de la prestigiosa editorial *Farrar, Straus & Giroux*–, puede reconocer a algunos escritores y editores relevantes bajo nombres ficticios. Y es que Galassi conoce bien los entresijos de esta industria, ya que empezó su carrera editorial en *Houghton Mifflin*, en Boston; de ahí pasó a *Random House*, en Nueva York, de donde fue despedido por ser «demasiado comercial», y finalmente, en 1985, fue rescatado en *Farrar, Straus & Giroux* por el legendario editor Roger W. Strauss (1917-2004), uno de los últimos grandes hombres de la edición, quien fundó la compañía en 1946 y la dirigió durante casi seis décadas hasta 2002, fecha en la que Galassi, su *delfín*, se convirtió en su sucesor. Ha sido el editor de Jeffrey Eugenides y Jonathan Franzen y afirma que le «hubiera gustado publicar a Elena Ferrante. Y a Svetlana Aleksíevich». Es de esta última experiencia editorial de donde se nutre esta no-

vela de ficción tan cercana a lo que debieron ser las oficinas de FSG bajo la dirección del mítico Strauss.

Strauss fue muy culto y extraordinariamente carismático. Atrajo a su editorial a los mejores autores del siglo xx cuando todavía eran prácticamente desconocidos. Es abrumador el número de premios Nobel en su catálogo, desde Herman Hesse, quien lo obtuvo en 1946 –año en que se fundó la editorial–, hasta Seamus Heaney, pasando por T. S. Eliot, Isaac Bashevis Singer, Joseph Brodsky, Czesław Miłosz, Salvatore Quasimodo, Alexandr Solzhenitsin, Pablo Neruda, Elías Canetti, Camilo José Cela, Nadine Gordimer, Derek Walcott y muchos más. Además de los premiados con el Pulitzer, el National Award y un sinfín de galardones. Jorge Herralde cuenta de él que era «todo un personaje, *larger than life*, tan respetado como temible, con una lengua mordaz y un humor sarcástico que desenfundaba con la rapidez del más experto pistolero». Fácilmente reconocible bajo el editor de P&S –una editorial «especializada en premios Nobel»–, Homer Stern («Stern era el último de los editores *caballeros* independientes, vástagos de las fortunas de la Revolución Industrial que habían decidido gastar lo que les quedaba de la herencia en algo que les divertiera y que quizá también, en general, valiera la pena»). También están presentes en el libro, con nombres ficticios, el editor James Laughlin o escritores como Susan Sontag, con quien se dice que Strauss mantuvo un romance.

El atractivo de esta satírica disección del mundo editorial es que nos acerca a un sugerente pandemónium, tan seductor como abyecto, en el que conviven pasiones de toda índole: mitomanías, traiciones, capitulaciones. Homer y Sterling se mueven en ese mundo como peces en el agua sosteniendo

un hábil equilibrio entre la pasión lectora y la destreza financiera, manejando con pericia egos y, sobre todo, divirtiéndose –y divirtiéndonos– con ese circo en el que cada persona –vista un poco como si fuera el actor de una comedia bufa– cumple un rol en este estimulante engranaje de agentes literarios, editores parásitos, autores instalados en la conciencia de su excelencia y comerciales acomodados en la aceptación cínica de «él me miente y yo le miento», un fango a todas luces ruin pero en el que Galassi se regocija con embeleso. No deja de ser el mundo, imperfecto pero atrayente, de los editores como guardianes de la cultura y de los escritores como héroes de los editores, en palabras de Galassi. El autor no pretende mostrar un mundo editorial ejemplarizante ni se le ocurre aspirar siquiera a ello, es una suerte de mitomanía hacia un mundo de fieles lectores, de coleccionistas, una época en la que «los libros eran libros, con las tapas pegadas o incluso cosidas, con cubiertas de papel o de tela, con sobrecubiertas preciosas o no tan preciosas y un maravilloso olor a polvo, a moho». Es una reverencia hacia escritores y vendedores de libros, parroquianos en vías de extinción del culto a la letra impresa, que son para Galassi los «sumos sacerdotes» de la idolatría que se profesa en *Musa*, «rehuidos y considerados sospechosos por el populacho pero idolatrados por los fieles iniciados».

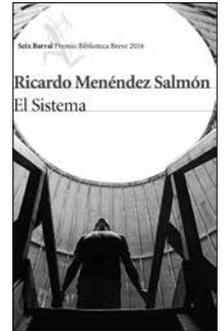
La lectura de esta novela –algo frívola quizá en su regocijo en el chisme– supone un sabroso bocado a un placer bastante corriente, el de asomarse a los vicios ajenos, a la psicología social de un conjunto de variopintos personajes enredados en el entramado del mundo (editorial). A propósito de este malicioso deleite exclama con desparpajo un personaje de la novela: «¡La comedia humana! Me mantiene joven».

**Ricardo Menéndez Salmón:**

*El Sistema*

Seix Barral, Barcelona, 2016

328 páginas, 19.90 € (ebook 12.99 €)



## Esperando a los bárbaros

**Por** MARIO MARTÍN GIJÓN

En los últimos años asistimos a un resurgimiento de la novela distópica, subgénero que, en *Un mundo feliz* (1932) o *1984* (1949), Aldous Huxley y George Orwell definieron como parábolas sobre la libertad del individuo frente al control del Estado. Si en otras literaturas destacan obras como *La posibilidad de una isla* (2005), de Michel Houellebecq; *El método [Corpus Delicti. Ein Prozess]* (2009), de la alemana Juli Zeh, o *El Libro de las cosas nunca vistas* (2014), del holandés Michel Faber, en la hispánica los ejemplos abundan: desde *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández, a *2020* (2013), de Javier Moreno; de *Plop* (2002), del argentino Rafael Pinedo, a *Iris* (2014), del boliviano Edmundo Paz Soldán, por nombrar

sólo algunos. A pesar de que la novela histórica sigue surtiendo de *best sellers* los escaparates, esta literatura prospectiva, aunque más reducida, atrae el genio de algunos escritores.

Es el caso ahora de Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971), cuya trayectoria novelística, con una decena de títulos anteriores, aúna dilemas filosóficos (no en vano el autor es licenciado en dicha disciplina) con un cuidado estilístico cada vez más raro en la novela española de nuestros días. Más influido por lecturas centroeuropeas y francesas, por Onetti o Benet, que por la novela norteamericana hoy tan dominante, la orfebrería de su prosa se caracteriza por engastar comparaciones osadas, imágenes poéticas; se trata de un

autor cuyos dos primeros libros, casi desconocidos, fueron poemarios (*La soledad del grumete* y *Konstantino Kavafis vierte lágrimas arcádicas*, cuyos temas, por cierto, no dejan de estar relacionados con *El Sistema*). La cuestión ontológica del mal centró sus primeras novelas, en especial la conocida como «Trilogía del Mal» (*La ofensa*, sobre un crimen de guerra nazi; *Derrumbe*, sobre la violencia adolescente, y *El corrector*, sobre los atentados de Atocha), mientras que *La luz es más antigua que el amor* ahondaba en los enigmas de la creación artística y *Niños en el tiempo*, en el misterio de la paternidad relacionándolo osadamente con la infancia de Jesús. Pero si por algo se distinguen sus novelas es por la radical novedad que, al aparecer, muestra cada una de ellas frente a las anteriores. Como apuntara acertadamente Eloy Tizón, el asturiano ha hecho «de la negativa a acomodarse una disciplina de lucidez» y, si bien hay autores que dan a sus lectores lo que creen que éstos están esperando, Menéndez Salmón no teme provocarlos. Al fin y al cabo, en su caso, lo único que esperamos es que nos sorprenda.

Su última novela, *El Sistema*, supera ampliamente en extensión a las anteriores, y no deja de retomar, sin agotarlos, hilos pendientes de aquéllas. Como es habitual en las novelas del asturiano, la obra se articula en cuatro partes («En la Estación Meteorológica», «En la Academia del Sueño», «En el *Aurora*» y «En la Cosa»), cada una narrada desde una ubicación y perspectiva distintas (tercera, primera, segunda persona), que en este caso desarrollan la peripecia del que sólo es nombrado como «el Narrador». Habitante de un futuro hipotético de nuestro mundo,

en el cual la globalización se ha organizado férreamente en un Sistema que divide (tópico ineludible de estas ficciones prospectivas) a la humanidad en Propios y Ajenos, exclusión inclusiva sustentada sobre el temor y el desconocimiento del Otro, el Narrador asiste a la crisis y colapso del Sistema desde su puesto de vigilante solitario.

Menéndez Salmón no nos abruma con la descripción de avances tecnológicos, excepción hecha del fármaco T29, síntesis que suprime el sueño en sus pacientes y que, paulatina y consecuentemente, va borrando sus memorias. Su novela se interesa más por la especulación sobre el poder, la opresión y la rebeldía. Como siempre, la novela futurista habla también de nuestro presente. El Sistema, organizado en «islas» bautizadas con sustantivos definitorios, va mostrando pronto las identidades de sus divisiones. Así, «Empiria», la isla que, víctima de un supuesto accidente nuclear, es relegada a la categoría de los «ajenos» se nos revela como Grecia, en una fácil metáfora de la crisis helena vista de manera empática. «Realidad» no es sino España; «Poliplástico», Japón y «la Innombrable», Alemania, país donde «barbarie y cultura son una sola cosa, el mismo juego, idéntico logos», y de donde es oriundo el doctor Klein, que en la Academia del Sueño dirigirá el tratamiento del Narrador. Para Menéndez Salmón, que trabajó en esta novela en Bamberg con una beca para escritores, las tierras germánicas están inextricablemente ligadas al exterminio nazi y, a través del pasado del padre de Klein, criminal de guerra, nos asomamos al misterio de la banalidad del mal en torno al cual giraban *La ofensa* y *Medusa*. Con todo, la revelación de

las correspondencias entre las islas y los países actuales daña el poder sugestivo de esta historia al cerrar esas zonas de indeterminación de las que hablaba Ingarden, más aún cuando, en casos como el de Empiria, el paralelismo griego salta a la vista del lector menos avisado.

Pero *El Sistema*, sobre todo en su primera parte, es también una historia sobre la soledad y sus demonios. No por nada, la situación inicial del Narrador evoca la del teniente Giovanni Drogo en *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, y, sobre todo, la misión de Aldo, protagonista de *El mar de las Sirtes* de Julien Gracq, escritor por el que el gijonés siente verdadera devoción. El Narrador descubrirá, con ocasión de la enfermedad que le lleva de vuelta a casa, que vive el exilio de un exilio, y que su verdadero hogar está en la Estación Meteorológica: «Como un farero, ese oficio extinto [...], el Narrador se vigila a sí mismo en esta soledad. Él es su mar y su luz. Al hacerlo se descubre, se define y se explica. La soledad es la verdadera metafísica». También se evoca inevitablemente el poema «Esperando a los bárbaros» de Cavafis, que es parafraseado, y que ya diera título a la primera y genial novela de J. M. Coetzee. Como en éste, y al contrario que en Cavafis, los bárbaros sí llegarán, aunque serán menos ajenos de lo que la propaganda sistémica había hecho creer al Narrador.

La tercera parte, «En el *Aurora*», la más morosa, es quizás la menos original. Concebida como un viaje mítico en barco (medio de transporte tan obsoleto para el futuro descrito), el exceso simbólico con el que quiere cargarse este desplazamiento náutico acaba por perjudicar la sencilla intensidad que caracteriza las mejores

páginas del escritor asturiano. Los pasajeros del *Aurora* son argonautas, pero también tripulación que acompaña a Odiseo; es el viaje de Arthur Gordon Pym (tiene Menéndez Salmón un sagaz ensayo sobre Edgar Allan Poe), y hasta el Arca de Noé. El «Juego» de miles de piezas que se suministra a los pasajeros y que lleva a la locura a algunos sólo se alude, no se describe, y, si la elipsis puede sugerir en algunos casos, en otros es un fácil recurso para escapar a un ahondamiento de la trama.

El Narrador, lector voraz en un tiempo en que la literatura se habría convertido en una ocupación casi extinguida, condimenta su narración con citas de Céline, Nietzsche, Kafka, Gide, Conrad, Musil o Coover, entre otros. Más interesantes son las iluminaciones que va recibiendo sobre la escritura y que, aisladas, podrían formar una sintética poética narrativa. Así, el descubrimiento de un detalle artístico imposible de captar sin una lupa de aumento le lleva a concluir la dignidad de la obra al margen de su recepción. Al igual que «lo importante en una actividad humana no es el resultado, sino el proceso», la historia debe ser «escrita o contada como si nadie fuera a disfrutarla. La recompensa de la virtud es la propia virtud». Pero ¿cómo contarla? Para el Narrador, hay «dos estrategias posibles: prosa exaltada o mirada entomológica, plétora o precisión».

Mitómano apasionado, el Narrador se identifica con personalidades históricas, como la del bolchevique Anatoli Lunacharski, que impulsó el célebre juicio a Dios por crímenes contra la humanidad, o la del doctor Tulp de *La lección de anatomía* de Rembrandt, lienzo sobre el que medita sin descanso. La sensibilidad visual del Narrador nos regala des-

cripciones inolvidables: el tránsito entre icebergs del *Aurora*, el pez agonizante que salta desde el buche abierto de un pelícano muerto; simbolismos múltiples que quedan resonando en la convicción del Narrador de que «la vida ama las metáforas» y «el mundo es una sinestesia».

La narración no ahorra los golpes de efecto y, a medida que el Narrador, en la heteróclita compañía de su «falange fraterna» (un niño sin piernas con poderes divinatorios, una zahorí, una pareja de mellizos in-

cestuosos, ella embarazada), avanza en busca de «el Dado» como de un nuevo El Dorado cuya existencia se duda hasta el final, nos precipitamos en una catarata de acontecimientos. El Narrador cree que ciertos gestos encierran la dualidad de «resultar ridículos y memorables a un tiempo». Él, por su parte, se ha decidido al impudor convencido de que sólo la pasión permite el conocimiento, quizás por lo mismo que el autor abandonó la filosofía como instrumento de indagación en favor de la literatura.

**Peter Stamm:**

*Noche es el día*

Traducción de José Aníbal Campos

Acantilado, Barcelona, 2016

176 páginas, 16 €



## El espejo y la máscara

**Por** CRISTIAN CRUSAT

En la aventura poética moderna, la esencial heterogeneidad del yo, su condición múltiple, pluritensional y estratificada, ha constituido uno de los temas y desafíos expresivos fundamentales. «Je est un autre» –la archiconocida aseveración contenida en la famosa carta de Rimbaud a Paul Demeny en 1871– dejaba constancia de que el yo era múltiple y coral y, en consecuencia, exigía nuevos cauces literarios. Uno de ellos fue sin duda el «monólogo dramático», asociado habitualmente a Robert Browning y su libro *The Ring and the Book* (1868), aunque la lista de autores que han explorado la compleja variedad de perspectivas verbales es muy amplia y no excluye a los antiguos, pues además este método ha representado siempre una audaz manera de tender puen-

tes con la tradición o de recrear vidas pasadas de autores clásicos, como ocurre en algunos textos de Pound, Pessoa, Borges, Mandelstam o Cernuda. En el ámbito narrativo, este fenómeno de desdoblamiento se manifestó a través del microgénero de la «vida imaginaria», puesto en circulación por Marcel Schwob, o mediante la proliferación de elementos y figuras como los del espejo y la máscara, de enorme predicamento entre los estetas *fin de siècle*. Por fortuna, la infatuación simbolista no consiguió ahogar las inextinguibles resonancias de estos dos poderosos motivos literarios, tan propicios a la hora de simbolizar el difícil equilibrio entre el individuo y el mundo, su análogo, conflictivo y recíproco trayecto. En el caso de Peter Stamm (Weinfelden, 1963),

apelar a la tradición y convocar los ecos literarios de las máscaras resulta particularmente oportuno. En primer lugar, porque su escritura elude con gran finura el acervo de influencias que se le suponen a un escritor de expresión alemana nacido en Suiza y, en segundo lugar, porque su conciso, breve y firme estilo es la forma más adecuada para enunciar los anhelos y temores de unos personajes heridos, frágiles y, en suma, inequívocamente aislados.

En la escritura de Stamm late un indisimulable aliento chejoviano. No tienen cabida en ella ni la sintaxis retorcida ni los consabidos escauceos filosóficos de la tradición alemana posterior a Thomas Mann; en lo sustancial, el nervio narrativo se concentra en los personajes y en el mesurado fraseo mediante el que su autor se acerca a las intimidades de los protagonistas. A semejanza del maestro Chéjov, Peter Stamm bucea en las insondables profundidades psíquicas del ser humano, lo cual no obsta para que –como afirmó Walter Benjamin a propósito de otro insigne autor suizo, Robert Walser– sus criaturas no estén marcadas al mismo tiempo por una conmovedora superficialidad. Sí, al igual que en el autor de *Jakob von Gunten*, *Los hermanos Tannero El ayudante*, hallamos en las obras de Stamm una idéntica inclinación por la miniatura afectiva, por lo antiheroico, por una extraña normalidad que, en última instancia, conlleva el desentramamiento de una existencia banal.

*Noche es el día*, publicada originalmente en 2013, coloca en el centro de la escena a Gillian, una joven y atractiva periodista cultural. Ésta se nos presenta, sin embargo, bajo la macilenta luz de la habitación de hospital donde permanece ingresada tras un grave accidente automovi-

lístico en el que ha fallecido Matthias, su marido. Gillian, desfigurada e irreconocible para sí misma, deberá someterse a numerosas operaciones para reconstruir sus rasgos faciales; pero, sobre todo, deberá asumir que, en lo sucesivo, la vida discurrirá por derroteros muy distintos. Para empezar, está sola. Evidentemente su aspecto físico no le permite ya plantarse delante de las cámaras para desarrollar ningún trabajo periodístico. Y, gracias al hábil manejo de los diálogos de Peter Stamm, advertimos que la relación con sus padres se encuentra bastante envenenada. Su existencia gravita ahora en torno al sabor de los restos de sangre, el tacto de las gasas secas y la desafiante presencia de un espejito que, inconvertible, le devuelve su nuevo semblante. Entre operación y operación vuelve a casa, aunque sentada en una silla de ruedas. Tras los flecos de su anterior vida le sobreviene un súbito acceso de desdoblamiento. Recorre los pasillos del hogar mientras descifra el carácter y las rutinas de «la mujer que vivía allí»; al repasar los vídeos grabados de sus propios programas de televisión, Gillian se convierte en «la mujer en el televisor». Nada de aquello existe ya, tan sólo el breve parpadeo de una existencia fragmentada como una sucesión inconexa de borrosos fotogramas: «Veinticuatro fotogramas por segundo, veinticuatro personas que no tenían demasiadas cosas en común con ella, salvo las señas personales, el color del pelo y de los ojos, la talla y el peso. Sólo la sucesión de imágenes creaba esa amalgama que conforma a una persona». A este respecto, Antonio Tabucchi acertó a formular de la siguiente manera uno de los principales enigmas de nuestra identidad: ¿somos la misma persona segmentada en varios tiempos o más bien el tiempo

segmentado en diferentes personas? En su caso, Gillian llega a la conclusión de que su vida anterior había consistido en una endeble puesta en escena, una representación terriblemente quebradiza: «Algo falso debía de tener cuando había sido tan fácil destruirlo todo, sólo por una falta de atención, por un movimiento imprevisto. La desgracia iba a sobrevenir tarde o temprano, como algo repentino o como algo que se desgasta de forma lenta, pero inevitable». La presentada amenaza que Gillian advierte en el fondo de su anterior rostro se halla confinada en el estudio de Hubert, un artista local: allí, entre esas cuatro sucias paredes, se había sometido a una sesión de fotos días antes del accidente. Como es habitual en las tramas de Stamm desde *Agnes*, su primera novela (1998, 2001), el lector asiste con asombro a la implacable necesidad que guía a Gillian hacia sus propios límites. En la descripción de la escena y de los razonamientos que determinan que Gillian se preste a ese intercambio de imágenes –y de desnudez– se signa todo el arte narrativo de Peter Stamm: esquirlas de belleza herida, ademanes fingidos, atmósferas vagamente sórdidas, la confusa comunicación entre los amantes. Y, sobre todo, la insoslayable certeza de que el ser humano es el mayor misterio de todos, un laberinto impenetrable. Huyendo de su anterior vida, Gillian busca refugio en una casa de montaña, cerca del bosque y de una anónima estación de esquí.

La segunda parte de *Noche es el día* focaliza la acción en las rutinas del artista y fotógrafo Hubert, quien mientras tanto ha tenido un hijo con su novia Astrid y ha empezado a impartir clases en la universidad. Las obligaciones docentes lo alejan poco a poco de su quehacer artístico. En mitad de

la cotidianidad doméstica emerge la figura de Rolf, una suerte de mentor espiritual para su novia, fascinada repentinamente por la sofrología. La convivencia se resiente y Hubert se muda a un apartamento. Entretanto, recibe una invitación de un centro cultural en las montañas para preparar una exposición. Hubert, dubitativo, accede, pero en cuanto se instala en la habitación del centro artístico se da cuenta de que difícilmente podrá presentar nada digno de interés al final de su estancia. Sus jornadas de residencia artística se desperdician entre la barra del bar del hotel adyacente y las despobladas calles de un pueblo que parece sacado de un melancólico cuento de hadas. Pero un día, conducido por el aburrimiento hacia un tablón con las fotos del personal del hotel, descubre un rostro que le resulta familiar. El lector asiste al reencuentro de Hubert y de Gillian seis años después: ahora, Gillian se llama Jill y trabaja como animadora cultural en el hotel, tiene un Twingo rojo y parece reconciliada consigo misma. También forma parte de la comisión cultural del centro artístico del lugar; de hecho, fue Jill quien tuvo la iniciativa de invitar a Hubert.

Lo que sigue es la narración del embrollado sistema de gestos, actitudes y confesiones entre Gillian/Jill y Hubert. Se abre paso entre ellos una leve, áspera intimidad. En esa línea de sombra afectiva sobresalen las virtudes de Peter Stamm, un autor superdotado para el uso de la elipsis y el análisis de los más sutiles visajes de sus personajes. Así, la tercera parte se abre con el paisaje dividido desde la ventana de la oficina de Jill: un grupo de clientes del hotel, descalzos y en pantalones cortos, dibujan al aire libre bajo la supervisión de Hubert. Por un momento, la idea de que Hubert y

Jill puedan dedicarse a cultivar el delicado jardín de sus comunes equívocos parece realmente viable. Y, sin embargo, el presagio de un nuevo desenmascaramiento se vuelve perentorio. En congruencia con el contenido de una de las réplicas de Jill —«En esa época yo esperaba conocerme a mí misma a través de tus cuadros, pero luego me di cuenta de que tú no me veías en absoluto. Por eso me desvestí. La idea de que un ser humano es algo acabado, como una silla o una mesa, es absurda»—, resulta evidente que cualquier trabajo humano está condenado a su inconclusión. Tampoco el afecto es ajeno a esta sutil mecánica.

*Noche es el día* no alcanza el voltaje narrativo de la anterior novela de Stamm, publicada en España también por Acantilado, *Siete años* (2009, 2011), la obra maestra de su autor —quien, por lo demás, también nos ha brindado, en el terreno del relato corto, una de las mejores y más emocionantes colecciones de cuentos en lo que llevamos de siglo: *Lluvia de hielo* (1999, 2002)—. No obstante, goza de todas

sus virtudes estilísticas, entre las que sobresale un cuidado tratamiento de las imágenes, tan elocuentes como ambiguas, y un fraseo al que se suma, junto al magisterio de Chéjov, la rica tradición minimalista norteamericana encarnada en Richard Ford, o la sencilla y lírica expresión de Albert Camus. El origen de las novelas de Peter Stamm, un autor verdaderamente esencial en estos tiempos inciertos, podría proceder de la misma alfaguara de la que brotan las fotografías de Hubert: «El único impulso para su trabajo era el deseo, una especie de búsqueda de realidad, de presencia, también de intimidad, en oposición a lo público. Se trataba de trascendencia en el sentido más amplio». De un modo análogo, página a página, novela tras novela, Stamm se afana en despojar a los personajes de todas sus corazas públicas y grabar en ellos su verdadera máscara privada —su *persona*—, reduciéndolos a un íntimo masculleo del alma que, como en las antiguas tragedias griegas, realza y engrandece su auténtica, fragilísima voz humana.

### Juan Manuel Silvela Sangro:

*Diario de una vida breve*

Selección y prefacio de José Muñoz Millanes

Epílogo de Julián Marías

Pre-Textos, Valencia, 2016

238 páginas, 22 €



## Juan Manuel Silvela, la intimidad y la calle

*Por* CARMEN DE EUSEBIO

Curioso este diario de Juan Manuel Silvela Sangro (1932-1965), madrileño, hijo de una familia de clase alta y adinerada, ilustrada (tanto los Silvela como los Sangro), inteligente, políglota, licenciado en Derecho, lector, melómano, amante de la pintura vanguardista, delgado y muy alto, estilo Anthony Perkin, como él mismo insinúa. El diario fue publicado a los dos años de su muerte, muy pronto si se tiene en cuenta que no era escritor, aunque sin duda pretendía serlo. Muy probablemente su madre, mujer culta, amante de la literatura, la música y la pintura, tuvo algo que ver con esa inmediata publicación, a la que siguió, en 1970, la correspondencia que mantuvo con una novia suya, italiana, *Cartas a Anna*, escritas en francés, que era la lengua que uti-

lizaban. El diario fue prologado por Julián Marías, que fue amigo suyo y de la familia; y las cartas fueron precedidas de un texto de Federico Sopena, que tuvo en cuenta las referencias musicales del diario, que dan noticia de algunas de las actividades madrileñas. También señaló cierta falta de énfasis católico, a pesar del indudable cristianismo de Silvela, pero la época era así de vigilante de sus dogmas. Junto a estos lectores notables de primera hora, hay que mencionar a Guillermo Díaz-Plaja y Vintila Horia. La edición actual (una selección, no sabemos por qué), basada en los manuscritos, se debe a José Muñoz Millanes, que nos da una valiosa información del autor y de su familia en la introducción, aunque olvidarnos algunas fechas y datos que po-

dían haber sido preciosos, si es que los tiene, porque sospecho que la madre de Juan Manuel Silvela, Pilar Sangro, fue un personaje digno de algunas páginas. He podido ver por la esquila de ABC, que la madre del autor falleció en Madrid en 1997, ya viuda (aunque estaba separada de su marido desde la adolescencia de «Manolo Silvela»).

El diario, comenzado en enero de 1949, es valioso por varios aspectos que han sido señalados desde que se publicó por primera vez, y que Millanes amplía. Por un lado, como ya he dicho, es rico en comentarios sobre la vida musical madrileña, prestando especial atención a la música que ya la había renovado (Stravinski, Bártók, Hindemith) durante la primera mitad de siglo. Silvela fue amigo, por ejemplo, del compositor danés Gunna Berg, en cuya casa de París se hospedó en alguna ocasión. Por otro lado, por generación y afinidad, fue amigo de los pintores de lo que sería el grupo abstracto de Cuenca (cuyo Museo de Arte Abstracto Español, empresa en la que colaboró su madre, fue inaugurado en 1966), especialmente de Gerardo Rueda. El diario también es valioso por el testimonio de primera mano de la muerte y entierro de Ortega y Gasset, con cuya familia tenían amistad la madre y él mismo. Silvela fue sensible al arte moderno, tanto musical como pictórico, y también a lo literario. Está lejos del realismo anecdótico en pintura y persigue «lo puramente plástico». Durante algunos años siguió las conferencias y cursos del Instituto de Humanidades y del Cine Barceló, donde Ortega dio a conocer sus ensayos de filosofía de la historia que forman el libro *El hombre y la gente*. Ahí asiste también a las conferencias y coloquios de Julia Marías, Garagorri, Vela, García Valdecasas y otros. Entre los poetas

españoles del momento, lee con mucho interés a José María Valverde, también a Luis Felipe Vivanco, pero al parecer ignora a Valente y Gil de Biedma. De literatura foránea: ama a Rilke, Proust y Kafka, y admira a Supervielle, Eliot, Katherine Mansfield... Pero no sólo se dedica a los estudios jurídicos, en los que finalmente no prospera, aunque acabó la carrera, sino que es un apasionado del ajedrez, el fútbol y el bridge.

Como señala Muñoz Millanes, se trata de un diario de formación o aprendizaje. De hecho, los primeros años son ricos en pequeños apuntes relacionados con las reflexiones filosóficas del mundo orteguiano, que luego va desapareciendo, como si se fuera despojando de filosofía y se acercara a un mundo descriptivo, sensible a lo biográfico, a lo visual y sonoro. De hecho, creo que estos dos últimos aspectos marcan todo el diario: Juan Manuel Silvela es alguien para quien las cosas tienen colores, y no los olvida. Y el mundo suena: no sólo hay música formal, sino que está lleno de sonidos. Es un escritor que sabe oír el sonido de las calles, o el del tictac de un reloj en mitad de la noche desde su cuarto; y que señala siempre el color de un traje, de un sombrero, de un objeto. Gerardo Rueda, al que el autor dejó leer algunas páginas del diario, le confesó que era una obra «de sensaciones. Sensaciones producidas por cosas, más que por personas. Manolo y su paisaje». Desde el comienzo, el tono del diario tiene algo que le da fuerza y lo lastra: la percepción de la ausencia de futuro, de la fugacidad. De ahí, creo, el hincapié en lo ya vivido, leído, experimentado, como si la vida ya hubiera sido vivida. Sin duda esto tiene que ver con la grave dolencia cardíaca que padeció desde niño y que, tras varias intervenciones, le causó la muerte en ma-

yo del 65, en Neully. Pero el diario se interrumpe en 1958. Veremos al final por qué.

El diario, con ausencia de noticias durante semanas y hasta meses, está escrito en un tono sencillo, nada pedante, cercano a la prosa de Azorín, a quien admira, pero menos puntillista y elaborada. Tiene un tono rápido, algo conversacional, aunque de pronto se cuaja como una pequeña pintura de pocos pero esenciales elementos. Silvela es al comienzo del diario un adolescente maduro intelectualmente, que quiere pensar serio y con amplitud. Quiere ser todo un intelectual «y al mismo tiempo lo más aristócrata posible». Es un hombre tímido que busca lo confidencial. Pero es un tímido extrovertido: se lanza al mundo y el mundo existe para él. Tras escuchar a Gómez de la Serna en el Ateneo (1949) afirma: «Yo no soy conferenciante ni conferencista, sino confidencial». Habla para pocos y en voz baja. Su tiempo es minucioso, de ahí su atención al reloj «que se empeña en hacer picadillo el tiempo y mi paciencia» (¿Eco de las greguerías de Ramón?). Lo más personal se mezcla con noticias del mundo: «Fuimos a la boda de Joselín Ortega» (con Simone Klein, con cuyo libro de cocina hemos aprendido todas), o bien: «Se murió el hijo de Julián Marías y fui con mamá a verlos». Se mira a sí mismo y define las actitudes que lo identifican: recordar, esperar, soñar. Aunque es un hombre activo, que toca el piano, callejea, va a exposiciones, se para en los bares a tomar un vino y busca siempre «una novia» (sin encontrarla), en realidad esas tres palabras lo perfilan como un hombre, dada su juventud, estático o que gira sobre lo mismo: el recuerdo y el sueño que apenas lo lleva a la acción. Sobre todo, la relación con las mujeres pareciera que le causa angus-

tia (no dudo en emplear el término) kafkiana. De hecho, analiza al detalle a cada chica que conoce y acaba concluyendo, desanimado, que no puede enamorarse de ella. Frente a estas sucesivas desilusiones (Casy, Bela, Coqui, Ürsula, Inés María), prestigia, de manera obsesiva, la imagen de alguna chica, vista un solo día, como en el caso de Françoise Legonidec, «un recuerdo de un día, de un único día en París [...], cuya memoria, sin embargo, me acompaña y me asiste desde hace tres años en los momentos más caóticos de mi vida». Hombre piadoso, y muy sensible, busca en la mujer la sencillez, los valores y la afinidad cultural, «amor como comunidad de pasado», pero ninguna resiste el escrutinio. Él mismo se extraña: «Hasta dónde llega mi capacidad de apreciación de defectos físicos femeninos». A pesar de todo es un denodado buscador de novias, quiere tener «su novia».

Su momento del día favorito es la tarde, un momento de contemplación. Tiempo de reflexión, de observación, de dejarse llevar por la atracción del pasado. No es desdeñable que algo haya contribuido, en su percepción del tiempo, el hecho de que una hermana suya, Carmen, muriera con tres años, cuando él tenía seis. Es lo contrario de su madre, que calculo que vivió más de noventa años: «Mamá», dice su hijo en este diario, «es la acción. Mamá vive proyectada hacia el futuro [...]. Está recogida en sí misma pero abierta a las cosas, como una corola». En 1955 define su diario como el álbum de fotografías de su vida. Instantes fijos a los que vuelve una y otra vez, obsesivo y melancólico, soñador y estático: «Estoy hecho de la misma sustancia de los espejos; de tal manera pienso en lo que vivo, y reflejo lo que pienso, y vuelvo a reflexionar sobre la reflexión misma». La lentitud, por

un lado, y por el otro la conciencia de que no hay tiempo, ese es el espíritu que alimenta estas páginas, que no quisieron ser más que las que fueron, que no se quejan de los meses en los que no deja noticias, ni trata de contarlas en diferido, porque lo que el diario busca es el instante que está anotando, cercano, a pesar de que él es un soñador (futuro) y un recreador acucioso del pasado, pero siempre en la fisicidad del ahora, corporal. Ahí está su cuerpo, ese que al parecer no encontraba en tantas jóvenes a las que se acercó y de las que se alejó.

Juan Manuel Silvela interrumpió el diario el 31 de diciembre de 1958. Por José Muñoz Millanes sabemos –y por el volumen de *Cartas a Anna*, desde 1960 a 1965– que sintió una gran necesidad de dejar Madrid, de apartarse de su familia, cuya presencia llegó a agobiarle; y se marchó a Zúrich en 1959, donde dio clases de Lengua y Literatura Española, y también de Alemán para inmigrantes. La falta de interés por lo jurídico y los fracasos amorosos también fueron decisivos en su

abandono de España. En Suiza, aconsejado por algunos, comenzó a psicoanalizarse. «Comprobé», le escribe a Anna, «que mi relación con mi familia, especialmente con mi madre, estaba psicológicamente “neurotizada” [...], al fin he sentido también que mi relación con algunos aspectos de la vida y del ambiente de Madrid están neurotizados. También supe que la imagen de Dios, por mi creada, lo estaba igualmente». Con Anna se encuentran alguna vez en Zúrich y en la costa ligur, hablan de casarse, pero Juan Manuel Silvela, convaleciente de una operación, fallece en mayo de 1965. Es una pena que no sepamos mucho más de su psicoanálisis. ¿Por qué no llevó un diario? Sin duda habría sido otro diario, que sólo podemos conjeturar. El 19 de diciembre de 1954 escribió: «Noche, ventana negra, lámpara, mis manos sobre el cuaderno; la música, la alegría, las sombras poblando los rincones».

Ahí lo dejamos, en su intimidad ya fija para siempre.

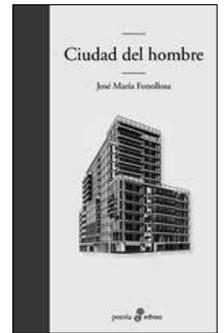
**José María Fonollosa:**

*Ciudad del hombre*

Prólogo y edición de José Ángel Cilleruelo

Edhasa, Barcelona, 2016

384 páginas, 24 €



## La ciudad desolada

**Por** EDUARDO MOGA

José María Fonollosa (Barcelona, 1922-1991) es un caso infrecuente de poeta: alguien que, tras alumbrar un primer libro, *La sombra de tu luz*, en 1945, amoroso, juvenil y ecoico –con perceptibles influencias de los principales autores del 27–, y un opúsculo, de tintes religiosos, con el título de *Umbral del silencio*, en 1947, no vuelve a publicar versos en España hasta 1990, salvo cinco poemas en la revista *Poesía Española* en 1961. (Sí lo hará en Cuba, a donde se trasladó en 1951 y vivirá diez años, vendiendo productos de alimentación y estampas religiosas: en el periódico habanero *El País* dará a conocer, por entregas, su monumental *Romancero de Martí*, integrado por 3505 octosílabos). Pero sólo un año antes de su muerte, en 1990, se publica *Ciudad del*

*hombre: Nueva York*, una antología de su *opus magna*, que había empezado a escribir en 1948 con el título de *Los pies sobre la tierra*; y en 1996, ya póstuma, aparece otra importante selección de esa misma obra, *Ciudad del hombre: Barcelona*, en la entonces joven editorial DVD, de Barcelona. Veinte años después de esa última antología se da a conocer la versión completa y definitiva de *Ciudad del hombre*, de la que es responsable José Ángel Cilleruelo, uno de los mayores especialistas en la obra de Fonollosa, en la que incluye –además de su propia y clarificadora introducción–, en apéndice, los 28 poemas de *Los pies sobre la tierra*, el embrión de *Ciudad del hombre*; un artículo en el que el poeta reflexiona –aunque somera y, como siempre, irónicamente– sobre su propia es-

critura, publicado en el periódico *El Sol* en 1991; y un interesante aparato gráfico –que, por la tenacidad con la que Fonollosa evitaba las fotografías, resulta especialmente valioso–.

El enorme lapso de silencio de Fonollosa –toda su vida, de hecho– revela a un autor aislado del mundo literario –y casi del mundo, a secas– y concentrado en la draconiana depuración de un proyecto tan ambicioso como singular; un proyecto con un propósito épico –si entendemos por épico lo coral, lo multitudinario del lenguaje (y del yo)–, en el que alientan algunas de las grandes obras de la humanidad: la *Odisea* de Homero –al leerla, a los catorce años, «encargué al inconsciente hacer algo igual, hacer una obra parecida o mejor», reveló en cierta ocasión–, los *Idilios* de Teócrito, *Hojas de hierba* de Walt Whitman y el *Ulises* de Joyce, al igual que algunas piezas destacadas de la literatura anglosajona contemporánea, como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, y *Tortilla Flat*, de John Steinbeck, pero sin impregnaciones expresivas, sin préstamos estilísticos, sin ecos ni reminiscencias de nada ni de nadie. Fonollosa no leía a sus contemporáneos porque no quería recibir de ellos la menor influencia. Esa búsqueda despiadada de la propia voz, esa austeridad, o más bien ascetismo, con el que escarba en su interior para dar con la forma íntima, radical, desnuda, que mejor lo exprese, culmina en una poesía desoladamente narrativa, sin apenas imágenes, despojada de todo lirismo, filosófica por la áspera y perseverante exposición de sus razones, al servicio solamente de su pensamiento quebrantador y sus turbulencias existenciales, aunque encajada en el molde inexorable del endecasílabo blanco; una poesía que tran-

sita en todo momento, como dice el poeta en «Zelete 2», por «el difícil camino a lo sencillo».

*Ciudad del hombre* –un título que Fonollosa ideó por oposición al de la célebre apología de Agustín de Hipona: *La ciudad de Dios*– se estructura por barrios y calles: cada una de sus cinco partes corresponde a un barrio de Barcelona, y cada poema ostenta el nombre de una de sus calles o locales (como el mítico bar Zelete, que da título a una serie de dieciséis composiciones). Pero, si bien esta disposición refleja el convencimiento del poeta de que la ciudad constituye el cosmos del hombre moderno –como para el antiguo era la naturaleza–, no supone que la geografía urbana, objeto de descripción o cavilación, sea la protagonista del poemario. Su verdadero protagonista son los conflictos y angustias vitales de un yo colosal y múltiple, de un yo que pasa por los poemas dejando jirones de reflexión cruda y ahogo existencial: «Esta clave», escribe José Ángel Cilleruelo en el prólogo, «resulta esencial en la comprensión de la poesía de Fonollosa como fruto de una fragmentación del sujeto poético en multiplicidad de yoes que conviven en la mente del autor, fundando en su “cerebro” una visión renovada de la realidad, de la ciudad, que no se refleja desde la convencionalidad del espacio, sino desde las múltiples personalidades que la contemplan». En muchos poemas, pese a estar perfectamente identificado el lugar en el que suceden, no sabemos lo que pasa; sólo sabemos los sentimientos, normalmente pesarosos, de quien protagoniza –o contempla, o intuye, o recuerda– eso que pasa.

Los principales asuntos de *Ciudad del hombre* son estos: el fracaso, la desesperación, la resignación, la muerte, el olvido. Los personajes que desfilan, anónimamente, por el libro destilan una rabia, un abandono y un

miedo –aunque se muestren enardecidos a veces, electrizados por el sexo o la violencia– que son trasunto de su desconcierto por el hecho incomprensible de haber nacido y por el más incomprensible todavía de tener que morir. En *Ciudad del hombre*, la muerte, como aseguraban los estoicos, está en uno, en el yo, viva, activa, interior: «Está la muerte en mí. Yo la cobijo», escribe en un poema; y en otro: «Yo soy sólo el lugar de muchos muertos». La muerte es el eje del ser: «La plenitud del ser está en la muerte», concluye. Esa omnipresencia de la muerte se prolonga o traduce en una sostenida reivindicación de sí misma, a través del suicidio o el asesinato. Son incontables los poemas en los que las voces a que da cuerpo Fonollosa sugieren matarse uno mismo o matar a los demás, incluso a escala masiva, con bombas de neutrones. La firmeza y sequedad con que lo aconsejan no nos hacen olvidar su condición irónica y orquestal, pero casi lo consiguen: la detestación de la existencia parece dolorosamente real. *Ciudad del hombre* es una gran, tentacular proclama contra la vida, una diatriba contra sus lodos y oscuridades, su insustancialidad y sinsentido, una execración que no teme resolverse en asesinato.

Pese al carácter ominoso de los temas que articulan *Ciudad del hombre*, lo más gustoso del poemario, lo que sostiene la lectura con amenidad y hondura, y veces con asombro y hasta con pasmo, deriva singularmente de él: se trata del torrente de pensamiento, liberado de toda atadura y toda convención, que desata la certeza de la propia insignificancia y de lo absurda que es la vida, coronada irremisiblemente por la muerte. Ese torrente, plagado de brutalidades, de juicios atroces, hosco y sarcástico a partes iguales, se reduce por la impresión de verdad que produce, aunque no se nos escape que se trata de

una ficción, de la manifestación de una polifonía apenas controlable. Cuando la poesía y, en general, los discursos públicos han perdido su espíritu iconoclasta y provocador, su ética zarandeadora, es saludable, más aún, es regenerador asistir al despliegue de misantropías que exhibe Fonollosa. Casi nada –incluyendo las muchas causas que son hoy casi intocables, como el feminismo o la ecología– queda a resguardo de su furia siempre endecasílabicamente ahormada.

La mujer, por ejemplo, es un mero objeto, una simple procuradora de placer, alguien a quien puede forzarse y hasta matar. Su naturaleza apenas excede la de las mascotas: «Deben [de] ser una especie superior / al animal doméstico, porque hablan / igual que lo hace el hombre; pero ahí queda, / comparada con él, su semejanza». Coherentemente, el poeta elogia a las prostitutas, la masturbación, el incesto y la necrofilia: el sexo –acaso la principal potencia que lo impulsa, junto con la voluntad de crear una obra literaria perdurable– aparece desvinculado del amor (contra el que se pronuncia expresamente: «Está llegando, / avanzando su garra horripilante, / rozándome, el amor. [...] / Embustera emoción que me promete / deleites que transforma en dolor luego») y de cualquier norma social, y sólo apunta a la satisfacción de una necesidad fisiológica, tan urgente como avasalladora. Sus denuestos de la mujer se hacen, a veces, brutales, como en «Rambla dels Caputxins 2», donde reduce a una que se presenta con aires de gran dama a la condición de «puta / que sirve la lujuria de ese mierda / que te lleva del brazo». Sin embargo, Fonollosa, en la turbamulta de un poemario coral, en el que se insertan las múltiples facetas de su pensamiento, no renuncia a la paradoja, y varios poemas pueden considerarse profeministas, aunque siempre teñidos de un

aura burlona o relativizadora, valga la redundancia, como «Carrer del Bisbe Laguarda 2» («Debiera liberarse la mujer / de la opresión en que la tiene el hombre») o «Pla de Palau 1», donde su elogio del cuerpo femenino concluye así: «De haber sido mujer fuera lesbiana». Por otra parte, el fruto indeseado del sexo, los hijos, que representan la detestable perpetuación de la vida, son asimismo aborrecibles: monstruosos, repulsivos, rastreros, retrasados mentales, feminoides.

Fonollosa –o, insisto, esa galería de personajes que hablan, sin revelar su identidad, en sus poemas– es antianimalista y contrario a la naturaleza; y lo es radicalmente: matar animales «no es un trauma / [sino el] puro reflejo placentero / de liquidar urgencias sin reparos»; y a aquella, asoladora y cruel, habría que destruirla sin miramientos. Ambas solicitudes no son sino nuevas manifestaciones de su oposición a toda forma de vida. Las grandes causas, las ideologías, no aportan nada; ni Dios, al que el poeta no encuentra por ninguna parte, y que concluye que es «un mito, entelequia, una invención / del ser inteligente para el fuerte / y así ambos dominar mejor al débil». En la misantropía feroz de Fonollosa, en su nihilismo sin recovecos, sólo un drástico individualismo le permite sobrellevar la existencia; un individualismo en soledad, necesaria para reconstruirse cada día, con la ayuda de las drogas y del jazz, uno de sus grandes placeres, sobre el que llegó a publicar, con Alfredo Papo, en 1951, una *Breve antología de los cantos espirituales negros*, y en el que coincide con otros grandes poetas de la segunda mitad del siglo xx, como Antonio Gamoneda, Manuel Álvarez Ortega y Basilio Fernández: «El oscuro milagro de este siglo», lo llama en «Plaça Reial 1». Ni siquiera la poesía le proporciona la seguridad o alegría necesarias para sobrevivir.

En «Carrer de la Formatgeria», se burla de su propia obra; y en «Zelestes 14», detesta el soneto con un soneto. Curiosamente, la razón por la que lo hace –obliga a acomodar la dicción a la forma, perjudicando la precisión y autenticidad de lo dicho– es lo mismo que puede decirse de algunos versos suyos, que, forzados a encajar en el endecasílabo, acartonan la sintaxis –con pronombres enclíticos, conjunciones adversativas o adverbios de relativo arcaicos (*mas, cual*)– o incluso vulneran la gramática: en el poema «Zelestes 4», por otra parte, uno de los mejores del libro, leemos «Le (sic) acepté y me cuidé que (sic), año tras año, / creciéramos los dos al mismo tiempo». Si hubiese respetado el régimen preposicional del verbo *cuidarse*, el verso sería hipermétrico: «Lo acepté y me cuidé de que, año tras año, / creciéramos los dos al mismo tiempo».

La acritud y crudeza de *Ciudad del hombre* acaso explique uno de sus principales motivos: el deseo constante de huir. En muchos poemas, quien nos habla aspira a abandonar la casa o la ciudad en la que vive y a las personas que lo acompañan («Este cuarto / inhóspito, estos seres inquietantes, / esta urbe aterradora»), o a liberarse de sí mismo, o a dejar atrás los problemas y las incomodidades, o, simplemente, a desaparecer entre desconocidos. Aunque sea imposible, o no sirva de nada, porque el peor enemigo de uno es uno mismo, que siempre acaba atrapándose. Esta búsqueda de una salida, o de un lenitivo, para el horror de la existencia es coherente con el cuadro sombrío, más aún, tenebrista que es *Ciudad del hombre*, aunque al lector no le inspire esa misma necesidad de huida. Por el contrario, el lector es atraído irremisiblemente a estos versos demudados y demoledores, en los que quisiera sumergirse hasta desaparecer.

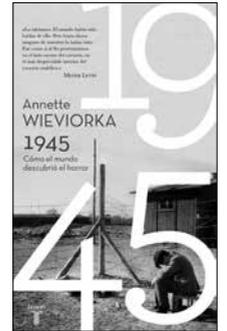
**Annette Wieviorka:**

*1945. Cómo el mundo descubrió el horror*

Traducción de Núria Petit

Taurus Historia, Madrid, 2016

222 páginas, 19.90 €



## Una reconstrucción del horror

**Por** ISABEL DE ARMAS

Ohrdruf, Buchenwald I, Buchenwald II, Dachau, Bergen-Belsen, Terezin... Este libro reconstruye el descubrimiento de los campos de concentración nazis a medida que avanzaban las tropas aliadas en abril y mayo de 1945. Annette Wieviorka, directora de investigación emérita en el Centre National de la Recherche Scientifique francés y especialista de prestigio mundial en la memoria del Holocausto, retoma este trillado tema del hallazgo de los campos con su personal estilo –breve, conciso y sensible–, adoptando un enfoque original que consiste en seguir los pasos del recorrido que en su día hicieron dos corresponsales de guerra: Meyer Levin, escritor y periodista estadounidense, y Éric Schwab, fotógrafo francés de la agencia France Presse.

Nacido en 1905, en Chicago, de padres judíos emigrados de la región de Vilna a finales del siglo xix, Meyer Levin está profundamente anclado en su tiempo. Toda su vida y obra pueden leerse como un deseo de comprender lo que es ser judío, «un deseo de asumir –afirma Wieviorka– valientemente este hecho de nacimiento en todas sus dimensiones». En París, en septiembre de 1944, entra de lleno en la concreta tarea que se ha propuesto: seguir día a día la crónica de la supervivencia judía, la búsqueda de los «restos de Israel». La autora destaca que Meyer Levin se interesa especialmente por la resistencia judía en Francia bajo la ocupación, «muy poco celebrada por el conjunto del país –escribe–, que globalmente la ignora». También se reafirma

en que es a partir de abril de 1945, con el impacto del descubrimiento de los campos del Oeste, cuando el mundo tomará conciencia de la amplitud inaudita y del horror de los crímenes del nazismo: las fosas, los agonizantes y el aspecto esquelético de los supervivientes, entre ellos, muchos judíos. Todavía faltarán varias décadas para conocer a fondo Auschwitz y la distinción entre campos de concentración y «centros de exterminio», donde los judíos en masa fueron asesinados.

Éric Schwab nace en 1910 de un padre francés y una madre alemana y judía. La autora apunta que se sabe poco de su vida en el París ocupado y de cómo subsistió. Está en París los días de la Liberación y se une a la agencia France-Presse, que acaba de crearse. En octubre de 1944, se le acredita ante el Ejército estadounidense y empieza su trabajo como reportero de guerra. Desde finales de febrero hasta mayo de 1945, su vida se confunde con la de Meyer Levin y con la de su inseparable *jeep*, fundamental para el trabajo. «Ambos son judíos –matiza Annette Wieviorka– pero de forma distinta. Éric está menos torturado que Meyer por la cuestión de la condición judía. Se siente totalmente francés. Pero su odio hacia la Alemania nazi es total, casi rabioso». Guiada por las palabras de Levin y por la mirada de Schwab, empapada de los escritos de uno y de las fotografías del otro, la autora del trabajo que comentamos parece que se hubiera subido al *jeep* que transportó a sus personajes para seguir paso a paso la revelación de los campos entre el 5 de abril y finales del mes de mayo de 1945. «Este descubrimiento se produce –escribe– cuando unos rumores y unas visiones confusas lo presentían sin conocer su alcance y cuando el Tercer Reich se desmorona en

medio del furor y la excitación de los últimos combates». También cuando millones de hombres, mujeres y niños son arrojados a las carreteras en un éxodo caótico.

Al primer campo que este libro dedica especial atención es Ohrdruf porque allí Levin y Schwab descubren los primeros «cadáveres vivos». El espectáculo es para ellos inédito: unos esqueletos con el cráneo rapado y los ojos febriles hundidos en las órbitas, numerosa gente enterrada en un gran agujero. Al abrir la puerta de un hangar, encuentran una pila de cuerpos desnudos y tiesos, amontonados como leños. Y el descubrimiento aún no es completo. En una colina cercana han excavado una fosa, del tamaño de una piscina, en la que se ha construido una especie de parrilla que permite quemar cadáveres con el fin de hacer desaparecer las pruebas del crimen. Meyer Levin escribe: «Ahora hemos penetrado en el corazón tenebroso de Alemania. Hemos alcanzado la zona de los campos de la carnicería humana que los nazis, en su terror culpable, querían ocultarnos».

A los primeros campos encontrados con anterioridad a Ohrdruf, los dos periodistas no les prestan demasiada atención por estar vacíos. Los hombres que han sufrido ya no están allí, y el lugar vacío no suscita horror. Los barracones no son más impresionantes que los de un cuartel, de un campo de refugiados o de un campo de tránsito. Se estima que en Ohrdruf, en 1944, llegó a haber 25.000 presos trabajando en condiciones terribles, lo que causó una escalofriante mortandad. Los reconocidos testimonios de estas páginas aseguran que «el trabajo era tan cansado que un hombre que llegaba en buen estado de salud estaba agotado y moría de caquexia al cabo de un mes». Los judíos de Europa cen-

tral y oriental conformaron la mayoría de los presos de este campo. Un informe alemán del 25 de marzo de 1945 hace constar que había entonces 9.943 prisioneros, de los cuales 6.000 eran judíos, es decir, unos dos tercios. El hallazgo de los campos fue casi siempre fortuito, como lo fue el de Auschwitz, y más tarde el de Buchenwald, el de Dachau o el de Bergen-Belsen. El 11 de abril, la División Timberwolf encuentra, en Nordhausen, el Dora-Mittelbau, otro campo satélite de Buchenwald. Ese mismo día los estadounidenses entran en Buchenwald. En los tres el horror se repite. En el transcurso de la visita –cuenta Levin– «Eisenhower palidece y permanece en silencio, pero insiste en ver el campo en su totalidad. El general Patton tiene que retirarse discretamente detrás de un barracón para vomitar». Seguidamente, los norteamericanos deciden dar máxima publicidad a tan espantoso tema. Wieviorka pone especial empeño en mostrar que esta operación es fundadora de una imagen unificada de los campos nazis: «Todos idénticos –escribe–, todos lugares de muerte en masa para el conjunto de los internos, todos lugares de tortura donde se ejercía el sadismo, lo cual no es falso, pero borra las diferencias entre los distintos campos y los propios internos»; e insiste en que esta representación se instala hasta la década de 1980, cuando el auge de la memoria del genocidio judío la hace pasar a un segundo plano. Y como en su día intentaron Levin y Schwab, Wieviorka no cesa en su obstinación de hacer tomar conciencia de lo que supuso el exterminio. Podemos decir que éste es el objetivo fundamental de su trabajo.

Al referirse a las masacres, Annette Wieviorka destaca la de Thekla. Aquí y allá, los nazis en su huida asesinaron a concen-

tracionarios por diversos medios, que podían ser balas o fuego. Hace una mención especial a un espantoso descubrimiento, poco antes de entrar en Dachau, cuando los soldados aliados, horrorizados y estupefactos, encontraron allí un tren de unos cuarenta vagones abiertos donde yacían unos dos mil cadáveres en fase de descomposición. En cuanto a la apertura de los campos por parte de los aliados occidentales, nos recuerda que fue desigual. En Buchenwald, no hubo epidemias, y la repatriación se pudo hacer con rapidez y eficacia. En Bergen-Belsen, en Dachau y en Mauthausen, siguió muriendo mucha gente tras la liberación, debido a las epidemias de tifus y de gripe española.

La autora dedica un apartado especial a la liberación de «ese *Who's Who* encerrado en el castillo de Itter». No es que Itter fuera un caso único, hubo otros personajes en otros castillos, pero este ejemplo le sirve para indicarnos cómo funcionaban todos estos lugares acondicionados para los presos de élite, que poco tenían que ver con los campos del horror. «No compartieron –escribe– la suerte común de los que fueron trasladados desde Francia y otros países para ser, como la mayoría de los judíos, asesinados nada más llegar o para incorporarse a los campos del universo concentracionario: ni el transporte en vagones, ni la extrema brutalidad a la llegada que hace caer a los presos en otro mundo». Efectivamente, a aquellos presos no se les forzó a hacer ningún trabajo, no fueron ni martirizados, ni humillados ni vejados.

El último capítulo de este breve pero intenso libro está dedicado a Terezin. Theresienstadt, nombre alemán para el checo Terezin, es un campo o un gueto o un campo-gueto, «las denominaciones son

erráticas –afirma la autora– para ese lugar de internamiento tan particular». Fue creado por Adolf Eichmann para internar, a partir de 1941, a ciertas categorías de judíos del «Gran Reich» (Alemania, Austria, protectorado de Bohemia-Moravia): los que habían combatido en los ejércitos de Guillermo II durante la Gran Guerra; los que habían servido al Estado. También se internaron en este lugar los que habían demostrado un mérito excepcional: grandes médicos, investigadores, artistas... Los responsables de las comunidades judías de Berlín, Viena o Praga conservaban allí, en cierto modo, su papel dirigente, siempre bajo el control estricto de las SS. Pero no todos los que estaban internados en Terezin estaban destinados a quedarse. A partir de 1942, este lugar fue utilizado como campo de tránsito hacia lugares de asesinato en masa: el bosque de Rumbula, cerca de Riga; Treblinka, Majdanek; Auschwitz-Birkenau, etcétera. O hacia guetos como los de Minsk y Varsovia. Este libro recoge que de los 140.000 judíos que pasaron en este campo-gueto un tiempo variable, 90.000 fueron deportados más al este, hacia la muerte; 33.000 murieron en el campo de enfermedad o de hambre, y unos 30.000 sobrevivieron. Y añade que en el mismo Terezin también había barracones donde se confinaba a los evacuados. Meyer Levin lo vio con sus propios ojos, y define el panorama como «las entrañas del infierno». «Es como caminar de nuevo por

Buchenwald –escribe–: los supervivientes yacían, desnudos, en el suelo o cojeaban medio muertos por los pasillos encharcados y repugnantes. El contraste es impresionante con el hospital, limpio, tranquilo y bien equipado, donde trabajaban médicos famosos de Praga, Viena o Berlín».

A principios de la década de 1970, las voces que se alzan a favor de la tesis de Meyer Levin son cada vez más numerosas. Sobre todo porque la percepción del genocidio de los judíos como un acontecimiento distinto de los demás aspectos de la criminalidad nazi tiende a generalizarse. Primero es el proceso de Adolf Eichmann en 1961; luego la difusión por televisión del serial *Holocausto*. Para Annette Wieviorka, el final de esta década de 1970 marca un irreversible punto de inflexión. En Estados Unidos, el presidente Carter encargó en 1978 a Elie Wiesel la dirección de una comisión presidencial sobre la Shoah que debía diseñar un futuro memorial. El Museo Conmemorativo del Holocausto de Washington fue inaugurado en 1993. «En la década de 1990 –finaliza la autora–, el combate de Meyer Levin consistente en lograr que se reconociera la identidad judía de las víctimas de Hitler se ganó. Él ya no vivió para verlo».

Éste es un ensayo divulgativo, breve y conciso, que no hace ningún tipo de rebaja a lo que fue una realidad de auténtica pesadilla.

## CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENÉNDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMLINSON, GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZCO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



**RDL**  
Segunda época  
Núm.  
186

REVISTA DE  
**libros**

Septiembre - octubre 2016

Idioma y poder: el caso del español  
¿Nos acercamos al fin de la democracia?  
1776: comienza la globalización  
Transición, democracia y nihilismo  
La construcción de la España progresista  
Franquistas contra franquistas  
Guerra Civil: los que no ayudaron a matar  
Los diarios de Rosenberg  
¿Por qué Europa conquistó el mundo?  
El gran poder de Jesús de Polanco  
Una biografía de Cortázar  
Hitler: el hombrecillo detrás del monstruo  
La literatura coral de Svetlana Aleksievich  
Las cartas a Vera de Vladimir Nabokov  
Segundas celestinas  
Vida de Scott Fitzgerald  
El arte insostenible  
Heidegger secreto y los judíos

# CUANDO HUELE A PODRIDO

*La corrupción como cáncer de la democracia*

CON LA COLABORACIÓN DE

MANUEL VILLORIA \* FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ \* ANDRÉS HERZOG  
ROBERTO TOSCANO \* REBECA GRYNSPAN \* CARMEN LÓPEZ ALONSO \* ANTONIO ELORZA  
ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA \* JAIME NICOLÁS \* JORGE LOZANO \* MIGUEL DE UNAMUNO



Nueva edición en papel de la más  
prestigiosa revista española de libros

Suscripciones: [rdl@deliberar.es](mailto:rdl@deliberar.es)

[www.deliberar.es](http://www.deliberar.es) | [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

# 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)*

<b>España</b>	<b>Europa</b>	<b>Resto del mundo</b>
Anual (12m): 52€	Anual (12m): 109€	Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 5€	Ejemplar mes: 10€	Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.  
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.  
T. 915827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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