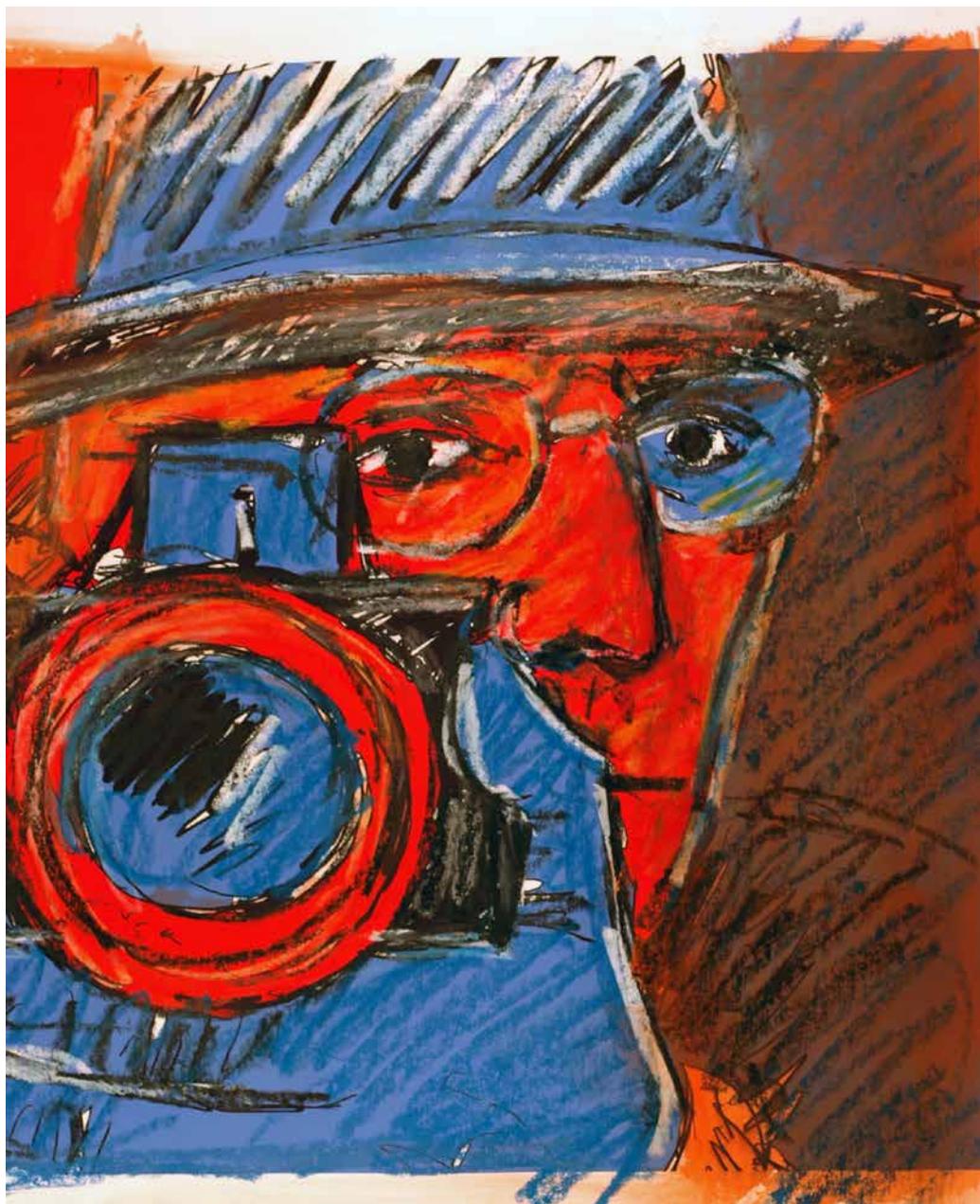


CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

CARLOS SAURA, MIRADA PLURAL
Coordina Antonio Fernández Ferrer

MESA REVUELTA

Antoni García Porta. Diálogo
con José Vidal Valicourt

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Becas Redacción

Alba Ramírez Rozenillo

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Estilo Estigraf 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

Alfonso María Dastis Quecedo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica

Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Luis Tejada

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Roberto Varela Fariña

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Jorge Manuel Peralta Mompalder

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

CARLOS SAURA, MIRADA PLURAL

- 4 *Jean-Claude Carrière* – Carlos, único
 8 *Antonio Fernández Ferrer* – Presencias de *Ausencias*.
 Conversación con Carlos Saura
 28 *Carlos Saura* – Fotografía y literatura
 32 *Román Gubern* – Carlos Saura o La versatilidad ejemplar
 38 *Manuel Gutiérrez Aragón* – Presencias de Carlos Saura
 44 *Agustín Sánchez Vidal* – Parpadeos
 58 *Manuel Hidalgo* – La literatura y lo literario en Carlos
 Saura
 66 *Enric Bou* – La mirada de Saura. Fotografía, cine,
 palabra, ilustración
 78 *Carlos Reviriego* – La espiral sauriana



MESA REVUELTA

- 84 *Antoni García Porta* – El poeta Tono Masoliver
 94 *Carmen de Eusebio* – Diálogo con José Vidal Valicourt



BIBLIOTECA

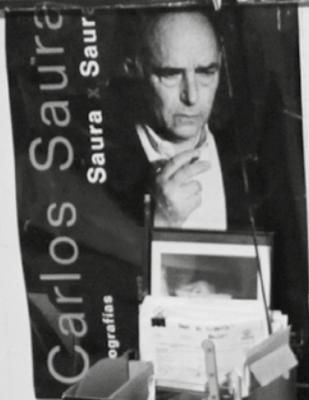
- 112 *Álvaro Valverde* – El último pasaje de Walter Benjamin
 116 *Ana Rodríguez Fischer* – Celebración de la ciudad
 120 *Juan Carlos Abril* – En la zona tarkovskiana
 123 *Antonio Rivero Taravillo* – Mar sin naufrago
 127 *Blas Matamoro* – El vampiro de sangre azul
 133 *Javier Serena* – Buscando una historia verdadera
 137 *Julio Serrano* – Lo infinito: aquí
 141 *Fernando Castillo* – Panamá Al Brown, en el ring
 del siglo xx
 145 *Juan Ángel Juristo* – A la salvación por el arte
 149 *Daniel B. Bro* – El clan Baroja
 153 *Isabel de Armas* – Retorno a la vieja memoria



Carlos Saura, mirada plural

Coordina Antonio Fernández Ferrer

TANGO





CARLOS, ÚNICO

Cuando vine a Madrid para trabajar con Luis Buñuel por primera vez, en 1963, ya al segundo día, me dijo Luis: «Mira, no pienses que España está acabada. Hay, en la nueva generación, jóvenes cineastas de gran talento, a pesar incluso de las dificultades que tienen para realizar películas».

Dos o tres días después organizó, para mí solo, una proyección privada de *La caza*, de Carlos, y, como yo no comprendía aún el español, se sentó a mi lado y me tradujo todos los diálogos. Carlos se enteró y le conmovió mucho. Fue en esa ocasión cuando nos conocimos y, desde entonces, la relación no se ha interrumpido en ningún momento.

Resulta rarísimo que un artista –y, en concreto, un cineasta– represente por sí solo, o casi, todo lo que permanece de libertad, de inteligencia, de energía y de belleza de un país. Tal fue el caso de Carlos, durante casi quince años. *Viridiana*, de Buñuel, Palma de Oro en Cannes, era una película que seguía prohibida en España, y Luis tuvo que esperar diez años para rodar *Tristana*.

Por fortuna, teníamos a Carlos, una mirada y una voz sin par. Sus películas nos mostraban lo que queríamos ver y saber de España, y nos lo mostraban con fuerza y talento. Con habilidad también, porque a menudo era preciso actuar astutamente con la censura. Íbamos a verlas varias veces, hasta el punto de sabernos escenas de memoria. Para nosotros, no era ya el cine, sino la propia España –aquella que se nos ocultaba y que reconocíamos como la verdadera–.

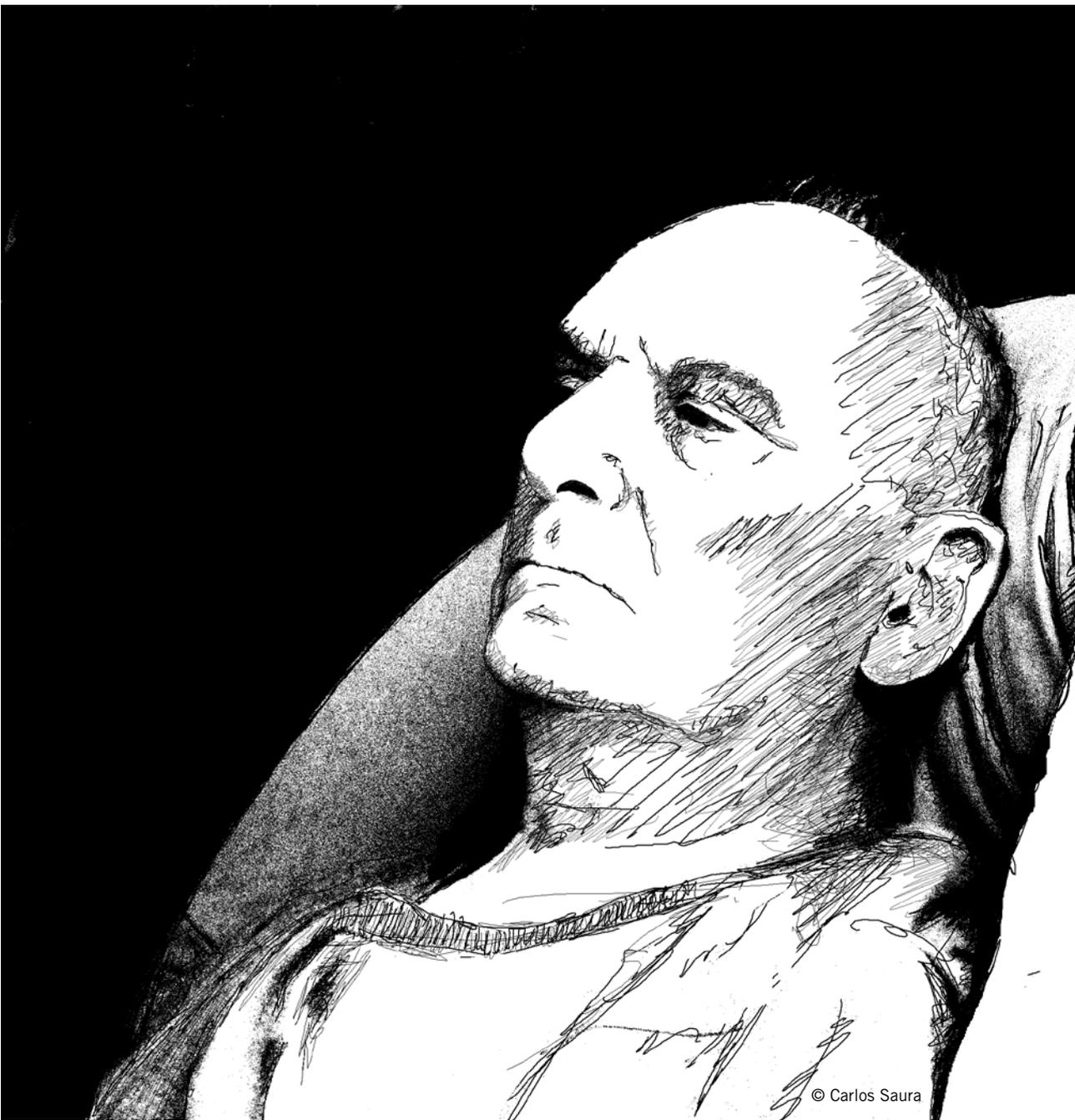
Recuerdo su tristeza, en 1968, cuando fue cancelado el Festival de Cannes. Lo habían invitado por vez primera y no pudo mostrar su película (lo mismo que Milos Forman, invitado, asimismo, por primera vez el mismo año).



© Carlos Saura

La vida de Carlos ha sido un combate permanente, difícil e increíblemente múltiple. Se ha sumergido con pasión en la danza, en la música, en la fotografía, en la pintura –y no para-. Hemos viajado y trabajado juntos, hasta en México, país que él no conocía. Incluso me encomendó el papel de rabino en una de sus películas (*La mesa del rey Salomón*), lo cual demuestra la confianza que me tiene.

La última de sus exposiciones que he visto, en París, era hermosísima. Sé que aún trabaja todos los días. Espero que nos depare aún mil sorpresas.



PRESENCIAS DE *AUSENCIAS*

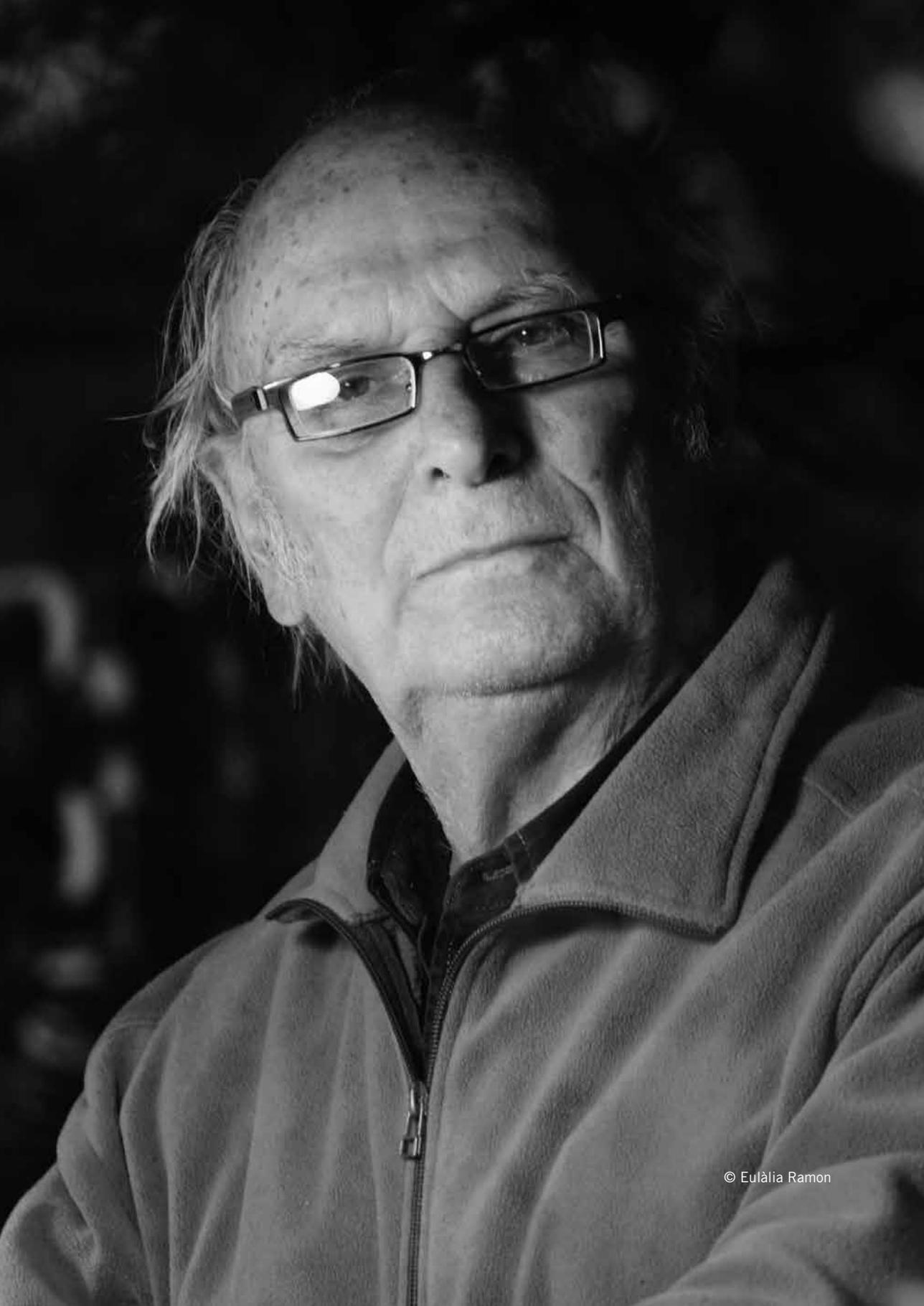
Conversación con Carlos Saura

La intensa y constante producción artística –cine, fotografía, pintura, literatura, dirección operística y teatral– de Carlos Saura (Huesca, 1932) no ha menguado ni un ápice desde mediados del pasado siglo hasta hoy mismo. Resumir razonablemente una trayectoria que suma ya más de cuarenta películas –entre ellas, varios hitos cinematográficos–, junto con una contribución también inagotable como fotógrafo y dibujante, resultaría una vana pretensión.

Destaco, para este número de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a las confluencias artísticas en la obra de Saura (literatura, cine, fotografía, pintura), las aportaciones novelísticas del director aragonés: *Pajarico solitario* (1997), *¡Esa luz!* (2000) y *Elisa, vida mía* (2004).

Cuando leí un primer borrador de su nueva novela *Ausencias*, dado que las cámaras fotográficas desempeñan en ella papeles de verdaderos personajes, así como elementos desencadenantes de sus intrigas y conflictos, le sugerí a Carlos que el libro se podría editar acompañado de las ilustraciones correspondientes a las cámaras más significativas. Dicho y hecho: con su proverbial disponibilidad, dibujó de inmediato veintisiete cámaras mencionadas en su novela (véanse, más adelante, algunos ejemplos).

Aún más. Después de ver los dibujos de las cámaras-personajes, se me ocurrió plantear otra sugerencia, motivada, esta vez, por mi recuerdo de aquellas viejas ediciones de las obras de Julio Verne que, al pie de sus ilustraciones, seleccionaban una breve frase extraída del texto novelístico. En mis lecturas juveniles esos pies de los grabados tenían el encanto del más intenso de los rela-



tos o, incluso, en los casos más afortunados, la fascinación de un verso inconcluso de libérrimas resonancias. Así pues, le propuse a Carlos que dibujase, esta vez a todo color, láminas a partir de fragmentos escogidos que le iba presentando previamente con frases «recortadas» del propio texto de su novela.

Por fin, de forma simultánea a la edición de *Ausencias*, se publican ahora, en tirada única de doscientos ejemplares de una caja-estuche diseñada por Laura Casalis, veintiocho láminas a todo color dibujadas por Saura ex profeso e inspiradas en frases seleccionadas de su novela. Debo añadir que mi propósito al presentar esta primicia *sauriana* (subrayo, de paso, mi extrañeza al escribir este adjetivo) consiste en que, además de gozar del intrínseco valor artístico de la serie de láminas, el lector que se anime a ello pueda utilizarlas a modo de artefacto o máquina de combinatoria narrativa por cuenta y capricho propios para construir, barajando los dibujos y sus leyendas, una o varias narraciones, no sólo la propuesta como ejemplo. Maestro en esta modalidad fue Italo Calvino cuando llevó a cabo dos relatos suyos (*El castillo de los destinos cruzados* en 1971 y, posteriormente, *La taberna de los destinos cruzados*) a partir de bazas más o menos aleatorias con las cartas del tarot.

Para celebrar la aparición de esta caja-estuche con la novela, las láminas y demás complementos publicada por el proyecto editorial Laborinto, de la que me considero algo así como el montador de una película convertida en libro de arte, viajo hasta la casa de Carlos en la sierra madrileña y aquí estoy con él en pleno sanctasanctorum sauriano –estudio siempre en efervescencia creadora– con el fin de conversar sobre estos asuntos. De entre la impresionante colección de cámaras que atesora este amplio y laberíntico recinto felizmente atestado de dibujos, fotografías, grabados, objetos diversos, útiles de pintura y archivadores repletos de variopintos materiales, escogemos las cámaras más significativas que, como auténticas heroínas de la historia o estrellas de una película, jalonan las páginas de *Ausencias*.

Nos llevamos las cámaras seleccionadas a la confortable sala de estar y comienzo por preguntarle a Carlos acerca del significativo detalle que en su novela inicia la fabulación: un libro al que, según se cuenta, le falta una página cuya fotografía ausente insiste en reconstruir o imaginar, minuciosa y obsesivamente, Mario, el protagonista de la historia. Sin mediar palabra, como movido por un resorte, se dirige a uno de los estantes de su biblioteca, saca, de entre los copiosos anaqueles de libros sobre fotografía, el ma-

motreto dedicado a Diane Arbus y me muestra, al paginarlo, el resto de una hoja arrancada cuyo borde aserrado resulta llamativo. Ante mi estupefacción, precisa: «Te aseguro que encontré así, tal cual, la página, misteriosa y sorprendentemente rasgada. Y estuve a punto de devolver el libro, muy cabreado. Luego me dije que no, que, sin duda, era un defecto de fábrica».

La sorpresa me lleva a imaginar que Cervantes, en realidad, sí que encontró el manuscrito del moro Hamete en la Alcañá de Toledo y que, a partir de su traducción, fue escribiendo el *Quijote*...

Ya no me acordaba. Pero ahora, al abrir el otro día el libro, la he vuelto a ver. Soy incapaz de romper una hoja de cualquier libro de fotografía y más de Diane Arbus, una fotógrafa que admiro. Pasada la primera sorpresa y cavilando sobre qué fotografía podía ser la que faltaba, se me ocurrió escribir la novela.

Muchas obras de arte han surgido de un enfado o de una sorpresa.

De una sorpresa y de un enfado, en efecto. En mi caso, siempre que escribo algo es a partir de una imagen. Y esta vez es por su ausencia, por la falta de una imagen. Podía haber reclamado otro ejemplar del libro a la editorial: «¡Oiga, usted, a este libro le falta una hoja!». Sin embargo, preferí olvidar el asunto.

En un relato de Borges, el intrigado protagonista penetra de manera furtiva en la siniestra mansión ocupada por una criatura inconcebible que utiliza los muebles más inquietantemente extraños. De pronto, ese monstruo que allí habita empieza a subir por la escalera hacia donde está el aterrorizado intruso... y el cuento se queda ahí, suspendido en la hábil alusión –clásico truco narrativo– al indescriptible ruido que hace el monstruo al acercarse. El propio Borges me contó que un lector, escasamente perspicaz, le protestó: «¡A este relato le falta el final!»; y a él se le ocurrió la broma de asegurarle: «A su ejemplar le falta una página, es defectuoso; puede pedirle a la editorial, de mi parte, uno nuevo». Menuda tomadura de pelo...

El caso de mi libro con la hoja arrancada se parecería un poco a eso. Por lo demás, he tenido y tengo una relación extraña con Borges. Algo muy curioso. Con Buñuel, con Borges, con Goya; hay una serie de autores en cuyas obras pueden encontrarse ciertas simetrías –eso de las simetrías le gustaba también mucho a

Borges–: los espejos, las dobles o triples visiones, los sueños...
Dicen que Velázquez tenía su casa llena de espejos.

Los laberintos...

Sí, el laberinto. Y, asimismo, la imagen maravillosa de la espiral. No sé si Borges trabajó sobre ello. Posiblemente, dado que andaba obsesionado con el mundo de las runas... En lo que a mí respecta, la espiral siempre me ha parecido algo mágico: el primer invento del hombre, la imagen más primitiva. Parece ser que una de las primeras imágenes trazada por un humano es una espiral, que representa el sol, la vida que nace, se desarrolla... y se expande.

Símbolo del huracán también.

Así es, pero, sobre todo, un símbolo de la vida y el sol.

Precisamente, en las primeras y últimas imágenes de tu película *Goya en Burdeos* aparece la espiral y se dice que «La espiral es como la vida: nace y girando, girando, desaparece en el infinito».

En efecto, es una de las primeras imágenes, cuando Goya (Paco Rabal) dibuja una espiral en el vaho del cristal de una ventana.

Volviendo al libro de Diane Arbus...

Toda esta parte de la biblioteca está reservada a la fotografía; el libro dedicado a Arbus es un volumen imprescindible para conocerla mejor. Diane Arbus era una gran fotógrafa, una mujer que tenía todas las bazas para vivir bien y ser feliz, pero –no se sabe muy bien por qué– se suicidó en el momento en el que hacía exposiciones y ya era reconocida en el mundo entero. Tendría algún problema sentimental o le pareció que ya había vivido suficiente. ¡Vete a saber!

Revisando este libro, como te decía, me encontré con que una página había sido arrancada de cuajo. Al principio, me produjo una gran indignación porque no podía entender quién había sido el bárbaro que lo había hecho. ¿Habría algún motivo para ello? Entonces, empecé a cavilar: algún misterio debe de tener esta página para haber sido sustraída. Aunque lo más probable es que se trate de un defecto de la propia fabricación del libro. A partir de eso, inicié la pesquisa preguntándome cuáles podrían ser las imágenes que había en esta página. Y comencé a imaginar lo que habría en esa hoja y a escribir la novela. Una na-

rración sobre el mundo fotográfico, en cierto modo, sobre Diane Arbus como una de las protagonistas, pero, sobre todo, se trata de contar la historia de un hombre imaginativo, coleccionista de cámaras fotográficas, en una peripecia que no se sabe si es real o imaginada.

Carlos, ¿podrías ir dando unas brevísimas referencias de las cámaras que hemos seleccionado?

Empezaría por la que sirve de base de la historia, la Ernemann Ermanox. Se trata de una cámara de los años veinte, una década gloriosa para la óptica y para la fabricación de cámaras en Alemania. El mundo entero se queda atónito al ver la cantidad de empresas que producen cámaras fotográficas en Alemania: la Zeiss, la Ernemann, la Voigtländer, la Leitz... Este modelo de Ernemann es precioso, tiene una poderosa espiral para el enfoque manual y un objetivo de una luminosidad fuera de lo corriente para la época.

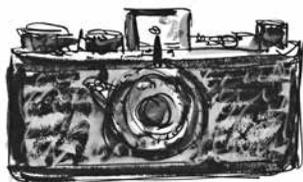


Una especie de tornillo. Aquí tenemos de nuevo la espiral.

La Ernemann Ermanox tenía un objetivo muy luminoso, un $f/1.8$, algo revolucionario para aquellos años. Fue diseñado por un famoso ingeniero óptico alemán que se llamaba Ludwig Jakob Berthele. Sirvió para que uno de los más grandes fotógrafos que ha habido inventara el reporterismo: Erich Salomon, un judío que, lamentablemente, murió en un campo de concentración, asesinado por los nazis. Empezó a hacer sus primeras incursiones fotográficas con esta cámara por la luminosidad que poseía el objetivo, que le permitía fotografiar con la luz normal, sin utilizar ni la luz artificial ni esa explosión del magnesio con la que se hacían en esa época las fotos. Es una cámara muy querida por mí. Y tiene en

la intriga de la novela el papel estelar porque, en su chasis, guarda el más tremendo secreto que no vamos a desvelar antes de hora.

En segundo lugar, casi contemporánea de la Ernemann, aunque algo más reciente, es este modelo réplica de la Leica 0. Del original quedan muy pocos ejemplares –se fabricaron sólo treinta y dos– y están superando en las subastas el millón de euros. Desgraciadamente, ésta es una réplica, pero mira qué preciosa es, tan pequeña y manejable, con su visor plegable y un objetivo que, como todas las Leicas de la época, se introduce en el interior de la cámara.



Y también está ese modelo posterior de la Leica, con el que aparezco en un autorretrato tuyo, convertido en uno de los «fotosaurios» (así llama Saura a las fotografías sobre las que dibuja, transfigurándolas), reproducido en la cubierta de la novela.

Sí, es una Leica I, que fue el inicio de toda la serie y la primera que se vendió al público. Continúa siendo maravillosa, ligera, muy bonita, todavía con una óptica fija, aunque el modelo posterior es ya con óptica intercambiable. De los años veintipoco. Una cámara preciosa y, además, muy cuidada que compré en Alemania.

Ya en la década de los treinta o cuarenta aparece una cámara muy interesante, la Exakta. De hecho, la primera réflex manejable. Esta del dibujo es ya de 35 mm, si bien la original era 4.5x6. Fue novedosa y, de alguna manera, la base de todas las cámaras actuales. En realidad, es la misma historia: el espejo que se levanta, el obturador, el objetivo.



Una cosa es cierta: con cualquier cámara, hasta con la más mediocre que tenga sólo un menisco por objetivo, se puede disparar una magnífica fotografía. No es tanto la maquinaria –y conste que a mí me encantan las maquinarias, los refinamientos de algunos modelos–, creo que, con cualquier cámara, incluso la más elemental, consigues una buena fotografía.

Aquí tienes una también alemana, revolucionaria. Ha sido, durante muchos años, la de todos los reporteros del mundo: la Rolleiflex. En cierto modo, sustituyó a las Speed Graphic voluminosas y de gran formato en Estados Unidos. En cambio, la Rolleiflex, formato 6x6, es muy manejable; está dotada de dos objetivos: uno es para ver (en espejo, réflex); el otro, para enfocar. Van en sincronía los dos, con la enorme ventaja de que se trata de una cámara que cuenta con un obturador muy silencioso, apenas se oye, tiene fama de eso: es la más silenciosa para hacer fotografías de reportaje. Pasabas desapercibido con ella. Puedes hacer, además, fotos a la inversa levantándola por encima de la gente.



ROLLEIFLEX

¿No es con esa cámara con la que Dora fotografiaba las fases del *Guernica*, dicho sea, cruzando los dedos, ahora que estás ultimando definitivamente el proyecto para rodar, con Antonio Banderas de estrella, sobre el tremendo periodo de 1937 en el que Picasso pinta el cuadro y es amante apasionado de Dora Maar?

La que llevaba Dora es anterior, de las primeras, de 1937; ésta es de 1940, pero el sistema de enfoque no ha cambiado, es igual. Con posterioridad, se ha fabricado una más moderna, una Rolleiflex con muchos más aditamentos, aunque a mí no me interesa. La que es más bonita es ésta, la estándar, por llamarla así.

Vamos a pasar ahora a esta cámara sueca, la Hasselblad; este modelo tiene un motor para desplazar la película como las que han ido en las naves espaciales americanas. Los que han viajado con el Apolo a la Luna la han llevado. Uno de los astronautas compró una como ésta e hizo todas las fotografías espléndidas de la Tierra en la primera expedición. Luego, la empresa Hasselblad ha fabricado una serie de cámaras llamadas «lunares», preparadas con los mandos más grandes, plateadas. La Hasselblad ha sido la herramienta de los profesionales del mundo durante mucho tiempo, incluso ahora. Para la moda, para el estudio...



Ésta es la famosa cámara de reportaje americana, la Speed Graphic, con su *flash* de bombilla. Todavía en los años setenta u ochenta, los americanos llevaban estas cámaras cuando ya las de 35 mm habían demostrado su calidad y, sobre todo, su tamaño reducido. La mayor parte de los fotógrafos americanos tenían las Speed Graphic por el gran formato, que evitaba tener que ampliar el negativo, y porque el objetivo era descentrable, tenía corrección de líneas para arquitectura y una serie de accesorios, innecesarios para el reportaje, pero que permitían otras posibilidades. Las Speed Graphic se utilizaron durante muchos años, Weegee fue el más famoso de los fotógrafos que la usaron.



SPEED GRAPHIC

En fin, éstas son las cámaras, digamos, básicas, fundamentales en la intriga de la novela. Luego hay otras. Podríamos continuar hablando de esto durante mucho muchísimo tiempo.

Son verdaderos personajes de la novela *Ausencias* y, en los casos que has citado (la Ernemann, la Leica, la Exakta, la Rollei-flex, la Hasselblad, la Speed Graphic), podríamos considerarlas incluso verdaderas protagonistas.

Sí, aparecen todas en la novela, pero también aparecen más cámaras, aunque, sobre todo, el personaje fundamental, la estrella, es la Ernemann.

¿Podrías resumir la historia del manuscrito encontrado en la cámara fotográfica?

Esta Ernemann ahora mismo no tiene el chasis, pero se quita, y tienes un cristal esmerilado para el enfoque, ¿ves?, y aquí está el obturador. Entonces, en vez del cristal esmerilado, que posibilita enfocar con mayor precisión, puedes poner un chasis y, en ese chasis, de película rígida o de placas, es en donde estaba escondido el texto especial que encontró Mario –el sufrido protagonista– en la Ernemann. Un manuscrito que sirvió, desde luego, para motivar al personaje, dramatizar la novela y explicar una serie de sucesos. Ahí estaba metido, oculto en el chasis.

¿Y qué dirías sobre el personaje del fotógrafo valenciano llamado Julián Sánchez Bernal?

Julián Sánchez Bernal está influido, incluso casi literalmente copiado, de una persona real, de un fotógrafo que me encontré en París. Andaba yo por la Rue Beaumarchais –en donde están las tiendas de fotografía para profesionales–, viendo una *Ebony*, una preciosa y costosa cámara de estudio japonesa de titanio y madera de ébano, todo un lujo, cuando este fotógrafo me reconoció. Hablamos de fotografía, de muchas cosas y, de repente, me dijo algo que me impresionó: que tenía un cáncer en un ojo y estaba perdiendo la vista, y no sólo eso, sino que, además, le estaba afectando ya a parte del cerebro, a parte de la cara, que estaba condenado a muerte y que la enfermedad se debía al manejo de la hidroquinona, uno de los productos que hemos utilizado todos los fotógrafos en el laboratorio, en el revelado de los negativos y de los positivos; el metol, la hidroquinona, el carbonato, el hiposulfito... Y yo que, por

supuesto, he manejado la hidroquinona, ¡miles de veces!, me quedé aterrado. De hecho, hasta ese momento no sabía que la hidroquinona era cancerígena, como también se dice que hay algunos objetivos que son radioactivos porque están fabricados con cristales elaborados con arenas exóticas. Vidrios para óptica, de una limpieza enorme que evita los reflejos perjudiciales. Pero se ha comprobado que algunos de esos vidrios que se empleaban en la industria óptica eran radioactivos y muchas de las cámaras de Kodak, sobre todo profesionales, con objetivos Ektar, estaban hechas con ellos.

Todo eso vino bien para caracterizar al personaje del fotógrafo valenciano.

Es un detonante, de alguna forma, útil para explicar que hay personas que son amantes apasionados de la fotografía, locos por el mundo fotográfico. En este caso –dicho sea, sin desentrañar la historia–, a partir de las fotografías de éste, se descubre todo un mundo que Mario, el protagonista de la novela, desconocía. Una ida y una vuelta. Mi idea era que los personajes van y vienen; que algunos, después de muertos, tienen de nuevo vigencia y marcan, en cierto modo, la narración.

Cambiando de tema, ¿no crees que en España la fotografía como arte no se ha considerado mucho, especialmente, si comparamos el nuestro con otros países?

España es España. No te sorprendes, ¿verdad? A mí no me extraña nada, ocurre en todos los terrenos. Todo se olvida enseguida. Todo es muy inmediato, muy rápido. He estado ahora en la República Checa, en Francia, en Alemania y te das cuenta de que allí la cultura es otra cosa, es diferente; hay un respeto enorme hacia los artistas, a la cultura en general. Aquí son pocos los que te hacen caso. Aunque eso es bueno también, porque nunca te puedes creer que eres alguien. No está mal. Sin embargo, por ejemplo, coges una revista francesa de fotografía y ves cómo defienden sus productos, hablan de sus fotógrafos, de las cámaras que han construido. Es un problema cultural, ya desde la escuela. Como la literatura. En Francia todos los niños leen, mientras que en España apenas se lee y nuestra educación, al final, sirve para poco. Y con la fotografía pasa lo mismo; veamos: primero, ha sido un país pobre, lo que es un inconveniente fundamental, dado que no ha habido posibilidad de fabricar buenas cámaras fotográficas ni, duran-

te muchos años, tampoco medios para que se pudiese adquirir una cámara decente. Por lo demás, cuando realmente ha existido más afición, aparte de los antiguos –como Ortiz Echagüe, pero esos son clásicos puntuales–, es ahora. No deja de ser curioso que, durante nuestra Guerra Civil, aparte de algunas excepciones, fueron fotógrafos rusos, alemanes, franceses o americanos los que dejaron imágenes inolvidables, y fueron los que en la Segunda Guerra Mundial habían estado en la División Azul quienes empezaron a traer de Alemania las Leicas y las Contax, que aquí no se encontraban. A partir de ese momento, ha habido fotógrafos que se pusieron al día. Ahora, por el contrario, hay una inflación y los móviles y las tabletas están sustituyendo a las cámaras fotográficas. En cambio, en los años cuarenta y cincuenta, cuando yo empecé como fotógrafo profesional, era difícil comprar una cámara decente en España. Estaban en Inglaterra, en Francia, en Alemania, en Rusia, en Estados Unidos..., estaban en Argentina, que es en donde yo inicié más tarde mi colección. Cuando llegué allí para filmar *El Sur* era un paraíso. Compré todas las Speed Graphic, las Graflex, las cámaras americanas que veía en las películas y que tanto me atraían, y algunas Leicas alemanas a precios aceptables. En Buenos Aires adquirí mi primera Ermanox.

¿Ahí empezó tu colección?

En realidad, el culpable de mi coleccionismo fue Gonzalo Menéndez-Pidal, una persona excepcional. A mí me gustaba mucho la fotografía, ya era fotógrafo en aquel momento, y un día, en su casa, me regaló una réflex fantástica, alemana, de gran formato. En aquel momento comprendí que las cámaras no sólo servían para hacer fotos, sino que eran, además, hermosos objetos y algunos, un alarde de tecnología. Gonzalo era un gran aficionado a la fotografía –muy buen fotógrafo– y al cine, inteligente, amable. Sabía mucho de cine, tenía una moviola en su casa en la sierra de Madrid, en San Rafael, y hacía cosas en 16 mm. Contacté con él porque le gustó mi primera película, *Los golfos*, y nos hicimos muy amigos. Iba a menudo a verlo. Su mujer, Elisa, era también un encanto. Aprendí tanto de él, la verdad. Y no sólo como fotógrafo: era realmente íntegro, fantástico. Vivía aislado, investigando aquí y allá, interesado por todo. Era muy habilidoso y tenía en los bajos de su casa un pequeño taller de carpintería en donde

hacía sus muebles. Venía de «otro mundo»: de la Institución Libre Enseñanza.

Que parece otro país y otro era... ¿Se podría pensar que en *Ausencias* hay, como en tu vida, un paso, un camino desde la fotografía al cine?

Verdaderamente, en esta novela no creo que haya nada de autobiográfico. He dirigido más de cuarenta películas y, en ellas, sin duda, aparecen recuerdos o vivencias mías, pero siempre transformadas. Lo más aproximado a lo autobiográfico sería *Pajarico*. Mi intención entonces fue crear el ambiente mediterráneo, la luz, los paisajes, la huerta, la vida provinciana que recordaba de mi infancia en Murcia: todo está manipulado y, en gran parte, inventado. En concreto, en *Ausencias*, hay muy poco mío, nada de autobiográfico, salvo, eso sí, mi afición a la fotografía, al misterio, mi indignación ante esa página rota del libro de Diane Arbus. Parto, asimismo, de toda una cultura visual que yo quería aprovechar en la novela, sobre todo, de las películas de gánsteres de los años cuarenta. Una de las historias que más me ha fascinado fotográficamente es la de un fotógrafo americano que retrataba grandes crímenes, enormes tragedias, asesinatos, suicidios, arreglos de cuentas entre gánsteres... Se descubrió que las instantáneas eran falsas, que había utilizado como modelos a figurantes y actores, eran fotografías preparadas. Ésa me sigue pareciendo una idea inquietante pero novedosa y tiene algo que ver con mi novela. No es el caso del famoso Weegee, porque él era un reportero de crímenes y sucesos que estaba en contacto con la policía, vivía de su trabajo, y obsesionado por llegar antes que nadie al lugar del suceso para hacer una primera foto con su Speed Graphic y mandarla inmediatamente al *New York Times*.

Según tengo entendido, su apodo, Weegee (se llamaba Arthur Fellig), viene de que acudía al lugar del suceso antes que nadie, como por arte de magia, como ayudado por el tablero espiritista de la «güijja» (pronunciado a la neoyorquina). ¿No te hubiera gustado hacer una película sobre él?

Sin duda. Acerca de Weegee ya existe una película titulada *El ojo público*. La única que he visto, entre las dedicadas al tema de la fotografía, que me ha gustado. Mucho. Aunque verdaderamente me parece que hay una estupenda película en esta novela de *Ausencias*, estoy seguro, no me he preocupado de

moverla como película. Por ahora, prefiero que se publique como novela.

Desde luego, la película que no te gustó –y eso queda rotundamente claro en la novela– fue la de Antonioni, *Blow-Up*, sobre el cuento de Cortázar «Las babas del diablo».

Así es, no me gusta nada, me resulta muy artificiosa. Hubo unos años en los que Antonioni era como una especie de dios. Había que verlo y admirarlo: la incomunicación humana, lo difícil que era poder relacionarse con las personas, pese a que estén muy cercanas a ti; eso es un tema interesante, sin duda; aunque *Blow-Up* se me antoja un despropósito. Es más, yo había leído el cuento de Cortázar mucho antes y lo encontré precioso, misterioso, se prestaba a una adaptación más seria. Antonioni se deslumbró cuando surgió en Inglaterra el movimiento de libertad juvenil, de ropas, de cambios, de peinados, de los Beatles. Fue entonces una revolución; no obstante, su película, ya digo, me parece un despropósito. A mí me sonaba demasiado impostado, pero, bueno, es una opinión muy personal...

Sin embargo, el cuento de Cortázar sigue vigente.

El cuento de Cortázar tiene un problema a la hora de adaptarlo, como cualquier cuento: resulta muy sucinto. Para hacer una película a partir de un cuento, es necesario inventarlo todo, que es lo que hizo Antonioni. Quizá se pueda inventar todo de otra manera distinta a como él lo planteó.

Y qué puedes decir del diálogo entre pintura y cine, con lo cual nos acercamos a tu nuevo proyecto: «Picasso y el *Guernica*». ¿Cómo ves las relaciones entre fotografía, pintura, cine y literatura?

Desde muy pequeño, he sentido una fascinación enorme por la imagen. Y esa imagen vale no sólo para la fotografía, que la he practicado y no dejo de hacerlo, sino también en lo que atañe a la pintura, al dibujo. Por supuesto, está el hecho de tener un hermano pintor, Antonio Saura; me he llevado de maravilla con él; lo admiro mucho y creo que, además, cada día es más reconocido; realmente, lo que ha hecho es muy personal, encontró una vía nueva y diferente. Después de Picasso, resulta difícil hallar un camino nuevo en la pintura; ha abarcado tantos ámbitos distintos (dibujante, escultor, pintor) que no es nada fácil. Yo he pertenecido al grupo El Paso, cuando Antonio lo fundó en España; he rea-

lizado fotografías de ese grupo, he sido uno más de ellos, como fotógrafo, y he vivido una relación muy estrecha con los pintores del grupo y con mi hermano, aquí y en París. En ocasiones, Antonio y yo hemos colaborado juntos, como cuando hicimos la ópera *Carmen* en Stuttgart.

No soy experto en nada. Quizás de lo que más sé es de fotografía, pero, lo repito, yo soy un aficionado, aunque practicar el dibujo y la pintura me parece una de las cosas más atractivas que se pueden hacer en esta vida. El dibujo, la pintura son para realizar en solitario: «yo me lo guiso y yo me lo como». No tienes que contar con nadie. Luego, te saldrá bien o mal, lo publicarás o no. A mí lo que me resulta interesante de un escritor es que no publique nada. Es decir, que se guarde para él lo que escribe. Hay autores que se descubren después de muertos, escritores secretos, silenciosos, que nunca publicaron en vida. Lo sé, es una contradicción, porque uno está deseando que lo que escribe lo lea alguien, que te diga si está bien o si es un desastre. Es una satisfacción personal extraordinaria utilizar la imaginación. Eso es lo importante: no retratar solamente lo que ves, sino imaginar lo que no ves. Ahí está la gran ventaja de la literatura. La pintura también, pero la literatura llega mucho más lejos. El cine, como la música, es otra cuestión, trabajas en solitario, o con algún colaborador cuando escribes un guión o una partitura, en cambio, más tarde, para su realización tienes que contar con otras personas. En el cine, el teatro, la ópera, tienes que construir todo poco a poco y levantar el edificio como un arquitecto, con elementos concretos: actores, escenógrafos, fotógrafos, técnicos, músicos, con muchas cosas; esa soledad del pintor, el escritor –angustiosa a veces o maravillosa cuando das con lo que estás buscando– es incomparable. Ahora mismo, estoy preparando una película musical para realizar en México, sobre «Picasso y el *Guernica*», y escribiendo otro guión sobre un «Peregrino», y me he metido en ello no sé por qué. Empiezas a raspar y empiezas a escribir y a encontrar que los personajes comienzan a cobrar vida y vas avanzando paso a paso en el relato, es estupendo, escribir es como tener una doble vida. En el cine hay que materializar las cosas, es más físico y concreto; con todo, rodar una película es uno de los grandes placeres de mi vida.

Siempre que he planteado una película sobre un personaje, y he hecho ya varias, he tratado de ofrecer mi visión personal y libre, interpretando lecturas y datos: san Juan de la Cruz, Lope de Aguirre, Goya..., o en *Io, don Giovanni*, con Mozart

y su letrista, Lorenzo Da Ponte, y ahora con Picasso. En tales casos, he intentado ponerme en la situación de quien tiene que iniciar una obra: ¿cómo lo haría?, ¿cómo lo haría yo? Yo no soy Picasso, obviamente, pero podría intentar ponerme en su piel. Y decir: ¿cómo podría yo empezar a pensar en cómo pintó el *Guernica*? Por ejemplo, en *Carmen*, en el musical: ¿cómo se puede hacer *Carmen*? O en *Elisa, vida mía*: ¿cómo puede arrancar una novela, una historia, un cuento? ¿Con qué elementos?

Lo más destacable de la película sobre Picasso para pintar el *Guernica* es el proceso de una persona que sufre una cantidad considerable de presiones por todas partes, personales y externas (el Gobierno español, la guerra española, el bombardeo de Guernica, los alemanes, el nazismo, las relaciones con sus amantes). ¿Cómo salir adelante sin perder la compostura? Entonces, pinta esa especie de cartel quizás influido por su amigo y cartelista Renau, aunque de otra manera que no tiene nada que ver con él. Ese cartel publicitario gigante de ocho metros por cuatro, que hoy es una pintura conocida en el mundo entero, representa el símbolo de las guerras de todo el mundo y es totémico. En cualquier parte a la que vayas, puedes encontrar una reproducción del *Guernica*. Sin embargo, Picasso jamás debió imaginar que iba a ser así. Estoy seguro de que pensó que otros cuadros suyos serían mucho más conocidos que el *Guernica*.

La novela *Ausencias* explora un género, en el mejor sentido de la palabra, «híbrido» que no es ni un guión ni una novela clásica. Algunos lectores o ciertos críticos podrían entender que eso resulta reductor; en lo que a mí respecta, creo que no, que incluso es al contrario.

Existe una relación muy íntima entre las dos cosas. Sería fácil escribir una novela basada en uno de mis guiones, puedes ir rellenando cosas, ampliar descripciones, estados de ánimo: la historia es la misma, los personajes están allí, los diálogos más o menos pueden ser idénticos. Es decir, el material de base de una novela, lo que vas a contar, los ambientes, los lugares, los recuerdos, lo puedes tener ya de entrada. La ventaja de la novela, como hemos hablado antes, es que te permite hacer «literatura», extenderte, llevar la imaginación mucho más allá, llegar más lejos. En ese sentido, alguno de mis guiones podría ser una novela. Y uno de ellos es mi novela *Elisa, vida mía*; la escribí debido a que había una

serie de aspectos en la película que se podría, no digo explicar, pero sí ahondar y profundizar en ellos.

Hay una época en el cine español en la que yo hice películas producidas por Elías Querejeta, Emiliano Piedra o Andrés Vicente Gómez, porque interesaban en Europa y en el mundo entero. Había ese afán por conocer un tipo de cine más personal, más de búsqueda, de indagación. Un tiempo estupendo: de ahí salieron Kurosawa, Fellini, Buñuel, Bergman, la *nouvelle vague*, Welles y tantos otros... Evidentemente, son los grandes cineastas que han marcado una época. En resumidas cuentas, se puede escribir una novela basada en un guión de cine, ¿por qué no?

Siempre he tenido la curiosidad y me he preocupado de preguntarle a los escritores que he conocido qué era lo primero que utilizaban para escribir una novela. La mayor parte de las personas con las que he hablado me dijeron que las imágenes son fundamentales, no sólo para describir un personaje, el lugar, el ambiente en donde suceden las cosas, por mucha imaginación que tengas, es inevitable la relación con el mundo que conoces: en qué lugar, en qué país, si está el mar, si está la tierra, si hace calor, si hace frío... En el fondo, nuestra percepción es más visual que literaria. Desde pequeños, es lo que nos queda en la memoria, aunque, indudablemente, la memoria la falsificamos, la reinventamos a veces, pero quedan las imágenes del pasado y esas imágenes perviven prácticamente durante toda la vida. Incluso, según los neurólogos, se recuperan las imágenes de la infancia y se van perdiendo las más recientes. Sin duda, manipulamos los recuerdos. El cine, en mi opinión, no es más que una manipulación de las imágenes. Estamos contando que, en el mejor de los casos, *quizá* sucedió así.

Tú te has preocupado, asimismo, de editar guiones como el de *Goya en Burdeos*, ilustrados con tus dibujos, y editarlos como lectura, no sólo como lectura únicamente ilustrativa de la película *a posteriori*, por así decirlo, sino como sustanciosa lectura en sí misma.

¿Sabes qué pasa? No he sido exclusivamente yo, porque ahí desempeñan un papel muy importante los que lo han publicado, pero, en mi caso, he hecho una prueba que ha sido muy interesante. Si tú eliminas en un guión cinematográfico los personajes escritos y acotados como si fuera una obra de teatro y lo escribes como si fuera una novela, como si se tratase de una simple na-

rración, verás que se lee mucho mejor y la historia es más fluida. Estás, por tanto, muy cerca de un relato. No tienes más que quitar el nombre de los personajes en los guiones, en las obras de teatro. En realidad, es una lata leer con esas interrupciones. Aunque, desde luego, yo también lo hago así cuando escribo un guión para una película porque es necesario para la producción y para que los actores sepan quién habla.

Sobre esa cuestión, recuerdo que Carson McCullers me influyó mucho cuando la leí, hacía algo elemental. Escribía, por ejemplo, lo siguiente:

Juan se volvió y le dijo:

-¡Hola!, ¿cómo estás?

María le contestó:

-Estoy bien.

Y entonces le dijo Juan...

A mí me pareció efectivo, sigues perfectamente toda la narración; en el fondo, es como el cine, lo que pasa es que, en vez de «dijo», anotamos:

JUAN

-¡Hola!, ¿cómo estás?

María se volvió hacia él para decirle:

MARÍA

-Estoy bien.

Y, por ejemplo, algo que hacen muchos novelistas, y les viene muy bien, es dividir en secuencias la novela. ¿Hasta qué punto la división en secuencias puede resultar un recurso muy grato o efectivo?

En un guión de cine las escenas son interrupciones, pausas para el rodaje, para cambiar de escenario. Es decir, los capítulos, en este caso, vienen limitados por el cambio de lugar o de espacio o de situación. El capítulo de una novela es como una secuencia en un guión de cine, lo mismo; es una separación, pasas a otra cosa. Algunos novelistas contemporáneos continúan la historia sin interrupciones, lo cual considero válido, pero ya es rizar el rizo.

Tal vez la enseñanza de las artes y de la literatura sufre de excesivas supersticiones teóricas.

No lo sé. Yo, en eso, no es que sea muy clásico, pero, para contar una historia, tienes que hacerlo por partes y eliminar lo superfluo. En fin, allá cada cual. Yo encuentro difícil la mecánica de

explicar varios hechos simultáneos, el cine es más rápido a ese respecto y lo que se llama «acciones paralelas» es una solución satisfactoria para explicar lo que sucede en espacios distintos. Uno de los temas que más me ha preocupado, sobre todo cuando era profesor, es el plano y el contraplano. En novela es más sencillo: en un diálogo pasas de un personaje a otro y ya está. Sin embargo, en la imagen, ¿cómo vas de una imagen a otra en una conversación entre dos personas si quieres acentuar la imagen de cada una de ellas? Los de la *nouvelle vague*, para evitar el plano y el contraplano, inventaron llevar la cámara de uno a otro lado en continuidad, aunque es un latazo espantoso, porque pierdes una cantidad de tiempo enorme en el recorrido y hay que rellenarlo con diálogo y, además, no tiene ningún sentido. El invento del plano y el contraplano es muy eficaz y, al mismo tiempo, supone una ruptura brutal. Cambias de una persona, ¡pam!, a otra, y, claro, es nuestro lenguaje, es el lenguaje del cine ya aceptado. En un relato todo es más fluido.

En *¡Esa luz!* publicaste la novela, pero no has conseguido realizar la película, de cuyos dos guiones realizó Agustín Sánchez Vidal una concienzuda edición.

A veces creo que hablar de proyectos da mala suerte, quién sabe, yo tengo cuatro o cinco de películas que quiero filmar y que quizás nunca podré. Siempre estoy con películas en la cabeza y guiones escritos y antes pensaba que, tarde o temprano, irían saliendo. Ahora ya, con ochenta y muchos, algunos no se llevarán a término.

Una de las razones por las cuales escribí la novela *¡Esa luz!* fue porque era un guión cinematográfico en dos partes: la vida del hombre (Diego) y la de la mujer (Teresa); dos biografías en donde los dos protagonistas solamente se unían al principio y al final. Luego, reduje y crucé las dos historias para hacer la película en dos horas. Más tarde, al ver que eso tampoco funcionaba –era una película muy costosa, ningún productor quería arriesgarse–, la escribí en forma de novela, para que quedara, al menos, lo que pensaba sobre la guerra española. En ese sentido, la novela es significativa para mí. Considero, y así lo viví, que la guerra española fue cruel por parte de los dos bandos, aunque hay evidentes diferencias. En mi novela se narra la historia de un matrimonio separado por el conflicto. En cierto modo, fue el drama del novelista Ramón J. Sender y de su mujer lo que me sirvió de base argumental. Sender era aragonés y fue novio de mi madre... y, en fin,

me apetecía mucho poder llevar a cabo esa película que se quedó en novela. Ojalá, para compensar, *Ausencias* pudiera desarrollar algún día la película que lleva dentro.

Todos los dibujos de cámaras fotográficas que ilustran esta conversación son de Carlos Saura.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbus, Diane. *Revelations*, Nueva York, Random House, 2003.
- Saura, Carlos. *Ausencias*, Madrid, Laborinto/Oportet Editores, 2017.
 - . *Ausencias. Imágenes para una novela*, edición de Antonio Fernández Ferrer, caja-estuche con ejemplar de la novela, *plaquette* con textos y veintiocho láminas a color. Edición limitada y firmada por Saura, Madrid, Laborinto, 2017.
 - . *Elisa, vida mía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
 - . *¡Esa luz!*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
 - . *¡Esa luz! (Guión cinematográfico)*, edición e introducción de Agustín Sánchez Vidal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.
 - . *Goya en Burdeos*, guión original de la película dirigida por Carlos Saura. Prólogo e ilustraciones de Carlos Saura, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002.
 - . *Pajarico solitario*, Madrid, Libros del Alma, 1997.

FILMOGRAFÍA

- Antonioni, Michelangelo. *Blow-Up* (Blow-Up. Deseo de una mañana de verano), 1966, Reino Unido, color, 108 min, guión de Tonino Guerra y Antonioni (adaptación libre del cuento de Julio Cortázar «Las babas del diablo»).
- Franklin, Howard. *The Public Eye* (El ojo público), 1992, Estados Unidos, color, 98 min, guión de H. Franklin.
- Saura, Carlos. *Carmen*, 1983, España, color, 102 min, guión de Carlos Saura y Antonio Gades.
 - . *Elisa, vida mía*, 1976, España, color, 125 min, guión de Carlos Saura.
 - . *El Sur*, 1990, España-Argentina, TVE (serie: *Los cuentos de Borges*), color, 53 min, guión de Carlos Saura.
 - . *Goya en Burdeos*, 1999, España, color, 100 min, guión de Carlos Saura.
 - . *Io, don Giovanni*, 2009, Italia-España-Francia, color, 127 min, guión de Raffaello Uboldi, Alessandro Vallini y Carlos Saura.
 - . *Los golfos*, 1959, España, blanco y negro, 88 min, guión de Carlos Saura, Mario Camus y Daniel Sueiro.
 - . *Pajarico*, 1997, España, color, 100 min, guión de Carlos Saura.

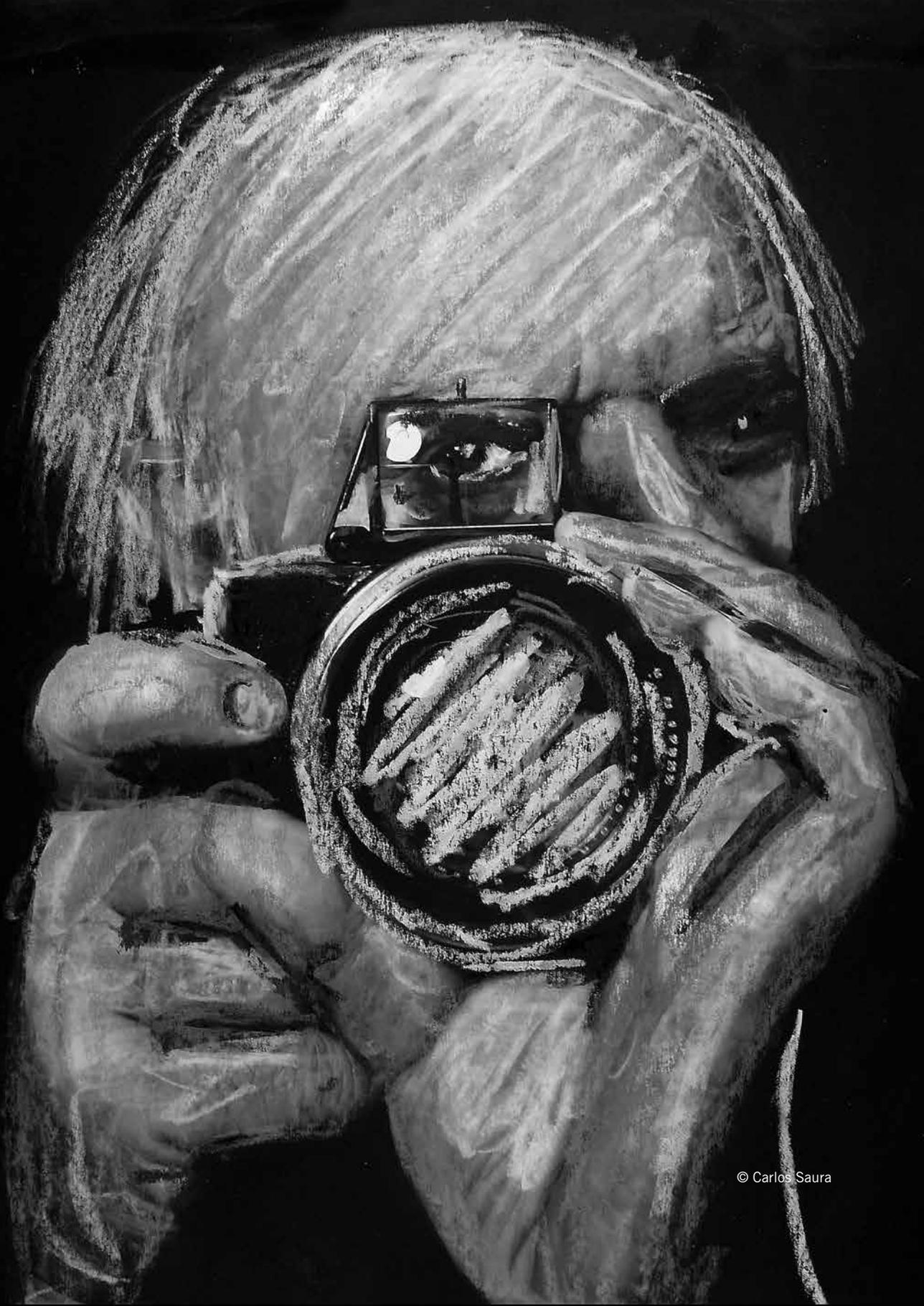
FOTOGRAFÍA Y LITERATURA

¿Qué es para un escritor lo primero? Más de una vez he hecho esa pregunta a escritores amigos.

Los que trabajamos en el mundo del cine sabemos que escribimos para más tarde reproducir en imágenes lo que hemos plasmado en el guión. En este caso no cabe duda: la literatura y la imagen caminan por el mismo sendero. Los que hacemos cine conocemos nuestros límites, esos que la literatura desborda con la palabra escrita. En una película existe la posibilidad de recurrir a una voz en *off* para que nos cuente lo que no vemos: pensamientos, hechos del pasado, estados de ánimo, incluso hay ejemplos en los que el protagonista es el yo-presente que narra y reflexiona sobre su vida, usurpando recursos literarios propios de la literatura.

¿En quién piensa un escritor cuando describe a sus personajes, los lugares, los paisajes, una imagen, un estado de ánimo? ¿Puede ahora, en este momento en el que la fotografía reina por doquier, no utilizar como referencia las imágenes que lo han acompañado en vida? Decía Gerald Brenan en su *Memoria personal*: «Lo verdaderamente trágico de la vida es que olvidamos. Los momentos felices llegan y se van, nuestros amigos se mueren y todo acaba por destruirse, pero esto sería soportable si pudiéramos conservar imágenes más claras y más precisas del pasado. La muerte verdadera es el olvido, porque si hay algo que conservamos y atesoramos son nuestros recuerdos».

En el momento en que el fotógrafo acciona el disparador de la cámara encapsula el pasado. Ya no hay presente, sólo pasado, los rostros y los paisajes ya no se pierden en la niebla de la imprecisión del recuerdo, están aquí, frente a nosotros, y nos permiten, al mismo tiempo, elucubrar e ir más allá estimulando y enriqueciendo nuestra



memoria con el material visual que tenemos a nuestro alcance. Un cambio de vía y estás al otro lado, quizá en el lugar soñado, o, simplemente, cambias de piel y te despiertas en cualquiera de las múltiples personalidades que anidan en nosotros, en cualquiera de los paisajes que un día visitamos. Estábamos allí, pero ya no estamos.

Si «imaginación» viene de «imagen», en todo caso, la supera y amplía. Más de una vez me he planteado si existe relación entre la fotografía y la literatura. Siempre me ha llamado la atención cómo en *Madame Bovary* Flaubert describe durante páginas y páginas los vestidos de las damas, sus adornos, las telas, con una minuciosidad casi enfermiza.

Hoy sería inútil, aunque siempre interesante, retomar ese camino y perderse leyendo sin otro sentido que la precisión en el detalle. Es allí cuando las descripciones literarias tratan de «fotografiar» a sus personajes y los lugares que habitan, donde la fotografía y el cine superan a la literatura.

No hace falta recurrir a frases como «espejo de la vida», «testigo de los hechos», «testimonio histórico», etcétera, para entender que la fotografía es uno de los más grandes inventos del hombre y que de él se derivan el cine, el vídeo y la televisión: una verdadera revolución que marca la época en que vivimos. Incluso podríamos especular sobre si la aparición de la pintura impresionista y de otros caminos pictóricos y literarios es el resultado del invento de la fotografía y, más tarde, del cine. Porque resulta lógico que, después de su surgimiento en los albores del siglo XIX, los pintores se replanteen su visión de la realidad. La precisión, el detalle, el intento de reflejar y reproducir la realidad a través del dibujo y de la pintura tienen ahora otro sentido. Es preciso buscar nuevas vías y se avanza en caminos inexplorados: impresionismo, expresionismo, cubismo, informalismo, la abstracción... y, así, hasta ahora.

Se inicia una nueva época y el escritor puede estrujar su memoria para rememorar lugares y personas o revisar el enorme material visual que tiene a su alcance. Queda la imaginación, el talento creativo, la capacidad de invención, pero ¿será verdad que todo lo que se escribe forma parte de la propia vida? Si es así, hay en lo que escribimos una parte visual que está memorizada en la mente del autor. Podemos manipular el recuerdo a nuestro antojo y que sirva de trampolín para la imaginación, aunque a veces sería más fácil recurrir al material visual del momento en el que la narración sucede. ¿Cómo eran los automóviles en los años treinta, pongo por caso? ¿Y los vestidos de las damas en los años veinte? ¿Y las canciones? ¿Cómo son en la actualidad las grandes ciudades: París, Londres,

Roma, Venecia, Nueva York? ¿Cómo eran antes y después de la última y terrible guerra mundial Berlín, Varsovia, Tokio? Y, así, imágenes y sonidos se superponen conformando nuestro universo.

Desde la invención de la fotografía, las imágenes que hemos visto quedan archivadas en algún lugar de nuestra mente y, si surge alguna duda, podemos acudir a ellas; ahora sabemos cómo eran nuestros padres, la evolución de nuestros hijos, de nuestros amigos, de los personajes que han marcado nuestra vida y también conocemos mejor la historia reciente y sus protagonistas, conocemos sus rostros y, a veces, sus voces, junto con lo que hicieron o dejaron de hacer.

Hoy habitamos un mundo en donde las imágenes nos saturan: están en los teléfonos móviles, en las tabletas, en los documentales y las películas, en la televisión, en periódicos y revistas, a través de internet... Vivimos bajo un bombardeo visual continuo y es imposible sustraerse a la presencia de la fotografía en cualquier actividad artística.

Los sabios dicen que no existe una biblioteca organizada en nuestro cerebro ni unos cajones en donde se guardan fechas e imágenes. Ahora sabemos que las imágenes, los recuerdos, las palabras, toda nuestra imaginación surge como chispazos eléctricos que recorren espacios diferentes de nuestro cerebro y que, de ese aparente caos de millones de combinaciones, brotan las palabras y los escritos, que son una forma de dejar constancia de lo que queremos decir, contar, narrar. Escribimos porque hablamos, por lo que recordamos, por el susurro de los pensamientos.

El hecho de poder contar con una memoria fidedigna de acontecimientos pasados es algo novedoso en la historia del hombre, nunca hasta ahora habíamos podido dar fe con tanta precisión de cómo somos ni con quién compartimos nuestras vidas. Sin duda, la fotografía ha cambiado nuestra forma de pensar e incluso de ser.

La literatura es otra cosa, más evanescente, porque deja al lector la posibilidad de recrear con la imaginación personajes y acciones que se relatan, sus motivaciones y sus deseos. La literatura, ya se sabe, como la música, como el teatro, como el cine, se desarrolla en el espacio-tiempo. La fotografía es diferente: ahí está, inmobilizada como por arte de magia.

Para dar forma a las historias imaginadas en ese cine virtual que todos llevamos dentro de nuestro cerebro, tenemos que recurrir a la escritura, al teatro o al artificio del cine. Somos esclavos de la imaginación; inventamos lo que no somos o lo que quisiéramos ser, o, simplemente, contamos a los demás lo que pensamos del mundo que nos rodea. En eso la literatura y el cine superan a la fotografía.

CARLOS SAURA

o La versatilidad ejemplar

No es fácil hablar de la obra oceánica de Carlos Saura. Como Jean-Luc Godard, paradigma de la inflexión de los *nuevos cines* que iniciaron la modernidad estética en este campo creativo, Saura, también desde su propuesta renovadora de *Los golfos* (1959), contemporánea de *À bout de souffle* –el *Hernani* de la modernidad cinéfila–, lleva ya siete décadas consecutivas de actividad creativa intensa y fecunda –a veces con dos largometrajes en un año–, por no mencionar su creación fotográfica, novelística, gráfica y escénica.

Los golfos fue un punto de encuentro de la revelación testimonial neorrealista, que llegó con cuentagotas a España, y el impulso estético creativo –eco de la *révolte* parisina–, que ya había asomado en la actividad fotográfica y documental de Saura. Desde entonces, su obra sería un banderín de enganche para el que se llamaría más tarde «nuevo cine español». Durante más de dos décadas se erigió en la proa del cine esópico para comentar oblicuamente las desventuras de nuestra sociedad, hija de una cruel Guerra Civil, bajo la dictadura franquista.

Entre *La caza* (1965) –que triunfó en los festivales de Berlín y Nueva York– y *Cría cuervos* (1975) –el film que lo lanzó en el mercado norteamericano–, sus fantasmas se encarnaron en diversos registros alegóricos o metafóricos y hasta el propio realizador se incluyó como fantasma al evocar un bombardeo de una escuela de Barcelona que padeció en su infancia, al inicio de *La prima Angélica* (1973). Estos fantasmas políticos no desaparecerán enteramente en su obra posterior, tras la muerte del dictador, como demostró su espléndida *¡Ay,*



Carmela! (1990) o, para mi generación –que es la de Saura–, la resurrección del fantasma infantil del jesucristo del Cerro de los Ángeles, fusilado por los anarquistas en la Guerra Civil y evocado en *Deprisa, deprisa* (1980). Pero este sólido filón sociopolítico no acaparó su interés con exclusividad. Los fantasmas de la sociedad de consumo y sus fetiches burgueses también asomaron en films como *Peppermint frappé* (1967), con un médico provinciano rehén de su deseo –y con guiños buñuelescos–, o *La madriguera* (1969), protagonizada por una pareja del desarrollismo capitalino y sus fantasías. Como irrumpió el fantasma matriarcal ibérico en *Ana y los lobos* (1972) y *Mamá cumple cien años* (1979).

Saura ha demostrado una versatilidad ejemplar al inspirarse en ocasiones en autores tan diversos como san Juan de la Cruz y Jorge Luis Borges. Y ocurriría lo mismo con sus géneros, cohesionados por su mirada autoral y su sensibilidad. De modo que, cuando falleció el dictador, figuraba ya en el panteón internacional de los grandes maestros del cine.

Bodas de sangre (1981), con la colaboración esencial de Antonio Gades, supuso una inflexión importante. Artista de la imagen, hermano de un prestigioso pintor, la matriz estética de Saura está también enfeudada en la cultura del ritmo, tan importante en su cuna aragonesa, y brillaría en su ciclo musical iniciado con este título. Y en el que no faltarían, obviamente, *Sinfonía de Aragón* (2008) y *Fota de Saura* (2016). Cuando se mide la distancia que media entre la austera introspección de *Elisa, vida mía* (1976) y la exuberancia coral de *Io, don Giovanni* (2009), con su esplendor operístico, puede calibrarse la magnitud y versatilidad del talento de Carlos Saura.

A la cultura de la imagen y a la cultura del ritmo se añade en su obra el talento del narrador literario, bien probado en *Pajarico solitario* (1997), *¡Esa luz!* (2000), *Elisa, vida mía* (2004) y *Ausencias* (2017), novela de enigma que acaba de editar Laborinto. Este reciente texto, que explora el género de intriga, posee, además, una dimensión autorreflexiva, pues en él la fotografía –la cuna matricial del autor– se convierte en un elemento clave de la peripecia argumental, subrayado por los veintisiete dibujos del propio Saura, al inicio de cada capítulo, que expone, mediante su plumilla, una galería de cámaras fotográficas –algunas, verdaderas joyas históricas–, modelos que proceden de la valiosa colección de Saura, digna de un museo

monográfico, y cuyo tesoro atribuye en la ficción a su protagonista, el abogado Mario Romero. No faltan la Ernemann Ermanox, con la que el judío alemán Erich Salomon inventó el reportaje fotográfico –el «momento decisivo» del disparo– antes de ser asesinado en Auschwitz por los nazis, ni modelos clásicos de Hasselblad, Leica, Contax, Nikon, etcétera. Ese tesoro histórico, desplazado como colección del propio protagonista, otras veces adquiere en el relato una verdadera dimensión fetichista, que culmina en la obtención por parte del protagonista de la mítica Ernemann Ermanox. Y puede decirse que otras cámaras fotográficas menos prestigiosas tienen el papel de distinguidas figurantes a lo largo del texto, como las Speed Graphic, las voluminosas cámaras con *flash* que usaban los reporteros en las películas de gánsteres de los años treinta y cuarenta. Mientras que, en otro momento, Saura nos relata con deleite y erudición la historia de la Leica alemana y de su falsificación rusa. Por su parte, el capítulo apropiadamente titulado «Los sueños» constituye un verdadero ensayo, en formato dialogal al modo platónico, sobre técnica y estética fotográfica.

El protagonista de *Ausencias* es un abogado cuarentón, que, naturalmente, cultiva la fotografía –un *alter ego* del novelista–, cuyas crisis lo llevan al internamiento en una clínica psiquiátrica, recurso que le sirve al autor para conducir la novela al terreno de la intriga laberíntica, en la difusa frontera entre realidad, apariencia e imaginación.

Así, entre la realidad y el ensueño se desarrolla la peripécia narrativa, que se abre ya con una referencia implícita al lenguaje cinematográfico, pues, al inicio mismo del relato, el sonido de una página de periódico rasgada fuera de campo evoca en el protagonista la página cortada de un libro de fotografías de Diane Arbus que posee (y que Saura también atesora). Esta traslación sinestésica audiovisual en el seno de una banda sonora es, a la vez, un discurso autorreflexivo acerca de la turbadora dialéctica entre imaginación, apariencia y realidad. Un texto coherente con la poética que Saura ha desarrollado en varios de sus films precedentes.

La separación de María, que pereció en el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001, dejó un vacío en la vida de Mario, una herida reacia a la cicatrización. Precisamente, Saura escribió su libro poco después de aquel atentado, según declaró. Y la acción de la novela se ini-

cia cuando el protagonista, tras sufrir un desmayo, se interna en una residencia terapéutica y conoce a diversos personajes, como Elena, una paciente epiléptica con quien escribirá una narración de carácter especular, y su antagonista, el doctor Correvidile, personajes que afectarán de manera decisiva a su vida. A partir de este momento, la intriga se irá convirtiendo en un laberinto en el que realidad y ficción desdibujan sus fronteras, a la vez que irá adquiriendo un corte de enigma detectivesco, sin excluir los ramalazos oníricos.

Ausencias aborda, con llamativa explicitud, situaciones sexuales –calificando en una ocasión el coito como «un calambré»–, con una desinhibición que el autor no había cultivado jamás en su producción cinematográfica. Probablemente, la naturaleza ostensiva de la imagen icónica no lo invitaba a acometer aquello que la palabra sugiere pero no muestra con la crudeza de la iconicidad. Artista de la imagen y de la palabra, Saura ha utilizado ambos vehículos expresivos con funcionalidad, como se reveló ya en su etapa iniciática como fotógrafo. Tal vez la película en la que el vector lingüístico ha sido más determinante haya sido *Elisa, vida mía*, que fue, en sentido estricto, una incursión en el experimentalismo intersubjetivo, que, de algún modo, se emparenta con su nueva ficción literaria. Curiosamente, el autor ha asociado la novela a las atmósferas oníricas de este film, que en su día generó también un libro. Y, como en un ciclo borgiano, la narración concluye, de forma laberíntica, con un sueño en el que Mario se percibe en su casa de la sierra sentado en un sillón con el libro de fotografías de Diane Arbus antes mencionado en el regazo, abierto por la página arrancada. Así se clausura elegantemente el bucle imaginario. El onirismo, poco frecuente en su cine, adquiere en su novela gran relevancia.

Ausencias es, por tanto, en buena medida, una narración experimental, de estructura laberíntica, que oculta su barroca arquitectura al lector, vistiéndola como novela de intriga(s). Una de tales intrigas desemboca, de hecho, en un estrato representado por la famosa cámara Ernemann, que permite al protagonista desvelar la verdadera identidad de la evasiva Elena. Ahí residiría el aspecto propiamente cognitivo del relato, con aroma detectivesco.

Una de las virtudes técnicas de *Ausencias* radica en la brillantez de su montaje, un recurso fundamental en la narrativa cinematográfica y que, en la novela, se enriquece con los

cambios de tipografía. Y el lector, al confrontarse con el texto, puede recrearlo en buena medida en su lectura, como si fuera una película, pese a su nítida concepción literaria. Y, desde luego, es un libro muy recomendable para los fetichistas de la fotografía.

PRESENCIAS DE CARLOS SAURA

La publicación de la novela de Carlos Saura *Ausencias* (edición al cuidado de Antonio Fernández Ferrer) nos ofrece una magnífica ocasión para hablar de su autor, personaje escondido entre las páginas de una ficción que narra lo que las fotos enseñan, también lo que no muestran pero que se puede descubrir en ellas, e incluso lo que se puede fantasear a partir de una imagen tomada de la realidad. En definitiva, parece que estamos hablando del propio cine de Carlos Saura.

Por las páginas de esta novela se mueven fotógrafos de referencia en la historia del arte de la cámara que parecen invocados por el autor como espíritus protectores de las páginas que escribe, empezando por Diane Arbus, a la captura de personajes marginados en barrios conflictivos de Nueva York, o siguiendo con Erich Salomon, inventor del reportaje fotográfico, que terminó su vida en las cámaras de gas de Auschwitz.

Al texto lo acompañan una serie de dibujos de cámaras de variada invención que forman parte del juego narrativo. Todos están realizados por el autor, a manera de comentario visual. De vez en cuando, tras el aparato fotográfico asoma un señor de calva redonda y ojos que miran para afuera y ven para adentro, algo melancólicos. Una extraña pareja esta la del autor y su cámara. Una suerte de aparición inesperada del fotógrafo en la toma, en la acción –en este caso, un dibujo–.

Visto lo visto, y leído lo leído, no puedo sino recordar la de veces que ha aparecido Carlos Saura en mi vida, y también



su fascinación por ese ojo mecánico que ha dejado de pertenecer al mundo externo para convertirse en órgano vivo y propio.

La primera vez que toqué una cámara de cine –una Arri-flex de 35 mm, sin insonorizar– fue durante una clase de Carlos Saura en la Escuela de Cine de la calle Monte Esquinza. Y digo toqué porque el tacto me produjo una impresión distinta a la que proporcionaba el manejo del bolígrafo, el lápiz o la pluma, que son como prolongaciones de la mano. La cámara tarda un poco más en convertirse en amiga, siempre tiene algo de ortopédico o de querer obrar por su cuenta. Yo creo que algunos de mis colegas directores nunca han perdido el miedo a la cámara. Algunos primerizos, al salir de la Escuela de Cine, eran sometidos a cierta prueba por parte de técnicos veteranos: les hacían mirar por el visor de cámara cerrando adrede el obturador. Si les daba apuro decir que no conseguían ver nada y daban su aprobación al encuadre, estaban perdidos. La cámara y los técnicos harían la película por ellos, la puesta en escena la decidirían otros.

Hoy ya no se suele mirar tanto por la cámara, sino que el encuadre se hace desde un monitor. Bueno, en realidad, en vez de tener ante los ojos una sola máquina tenemos dos. Las máquinas crecen en su propia simplificación.

Carlos Saura, profesor de dirección, manejaba la cámara como a una amiga, no sé si íntima, pero sí con algo de seductor: el aparato se dejaba llevar. Se notaba.

Por mi parte, miré y toqueteé la cámara con cierta aprensión, había que aflojar las roscas para los movimientos y volver a apretarlas para que el encuadre se fijara, además de manejar la palanca de la base con suavidad. Pero todo como quien no quiere la cosa, como si fuera lo más natural del mundo.

Las clases de Carlos Saura eran diferentes de las de los demás profesores. Nos movíamos en una escuela de cine muy marcada por la resistencia a la dictadura y, por lo tanto, inevitablemente politizada. Las prácticas escénicas, aunque tuvieran una duración de tres o de diez minutos, eran consideradas sobre todo desde el punto de vista de las ideas, del sesgo, de la intención. Y ya se sabe que el infierno está lleno de buenas intenciones. Pero las clases de Saura eran distintas, se hablaba también de la puesta en escena, del encuadre, del montaje. En definitiva, eran rigurosas, por no decir tan implacables como la realización misma de una película. En un rodaje no valen

disculpas o explicaciones externas. En la pantalla sólo existe lo que se ha rodado.

Quizá a algunos aquellas clases les parecieran frías. A mí no, la verdad. Me atraía la seducción de la forma, de la imagen sin explicación literaria, ya que yo venía, precisamente, del ámbito de la literatura, en el que había transcurrido mi infancia y adolescencia. Así que comencé a aprender lo que era captar el mundo con la cámara y a distinguir el cine de la literatura. No sé si habré terminado de diferenciar una cosa de la otra, pero Carlos hizo todos los esfuerzos que pudo para que así fuera.

La siguiente gran impresión que me proporcionó el ojo cinematográfico de Carlos Saura fue el visionado de *La caza* en la pequeña salita de proyección de la Escuela de Cine. *La caza* demostraba que en España se podía hacer un cine exigente con el cine mismo, casi ascético, aunque por eso mismo de terrible impacto. Un cine despojado de adherencias extra-fílmicas, de ruido, pero no menos apasionante. Y, desde luego, era una película que parecía que se iba construyendo delante de la cámara, en un tiempo y espacio propios. El ver *La caza* me mostró que era posible una manera de expresarse que no fuera el burdo cine nacional que veía en las pantallas habitualmente. No me refiero a que ese cine fuera malo –con frecuencia lo era–, sino que en el medio cinematográfico mismo podía encontrar una cierta transparencia independiente del tema y del argumento.

Bueno, una revelación, sí. Y, además, al alcance de la mano.

*

En una ocasión Carlos Saura y yo coincidimos en Shanghái durante una estancia profesional. Carlos tenía interés en encontrar antiguas cámaras Leicas, que colecciona. Así que nada de ir a la casa Leica de Xin Tian Di, en el barrio comercial de la ciudad. Tuvimos que atravesar las infernales autopistas elevadas, las vías atestadas de coches, motos y bicicletas, en medio del estrépito y los atascos. Al llegar a los mercadillos del sur, llovía y el suelo estaba embarrado. Recorrimos por largo tiempo varios puestos sin suerte. «Todo sea por encontrar la cámara perfecta», pensé.

Al volver al hotel, durante el trayecto y contestando a mi pregunta sobre los míticos objetivos exquisitamente pulidos

que han retratado a grandes estrellas y hazañas bélicas, Carlos contestó que todo eso era agua pasada: «Las cámaras digitales tienen objetivos tan buenos o mejores que las Leicas».

*

Muchos años más tarde –más que muchos– me encontré en La Habana con una exposición de fotografías de Saura realizadas con una cámara Polaroid. Resulta curioso que tuviera que ver esa exposición fuera de España, pero los caminos del cine, como los del Señor, son inescrutables.

Sobre la superficie aún fresca de la foto instantánea, el autor había trazado, unas veces con rotulador y otras con el dedo, unos trazos sobre la imagen captada. Era un resultado muy expresivo, de cierto primitivismo visual, por la mezcla entre lo real inmediato y la figuración-desfiguración de la captura. Saura cambiaba o transformaba lo que había retratado, lo hacía más suyo, se lo apropiaba.

Toda fotografía tiene algo de sorpresa. «¿Qué ha salido?», se oye decir a veces después de hacer una foto a alguna persona, como si el que lo pregunta desconfiara un poco de que el que salga no sea él (o no salga como se imagina). Pero ¿quién iba a ser si no? En la Escuela de Cine los directores y los operadores estaban nerviosos hasta poder contemplar, en la pequeña sala antes mencionada, lo que ellos mismos habían rodado el día anterior. Es el factor sorpresa ante la realidad aprehendida, por si acaso ella se escapa por los bordes del fotograma o, más simplemente, no somos como nos imaginamos.

También hay algo de arqueología cuando buscamos en las antiguas fotos –la antigüedad es un concepto difuso– el rostro de alguien al que intentamos recordar: olvidado, muerto, desconocido...

Uno de los más hermosos ensayos de Roland Barthes –a condición de no tomárselo demasiado al pie de la letra– es sobre la fotografía, *La cámara lúcida*. Su madre –a la que estaba especialmente unido– acababa de morir y Barthes nos habla de una fotografía suya que conserva, a la que llama «la foto del invernadero». Nunca nos la muestra, no se la enseña a nadie. Escribe un libro sobre ello, pero no desvela la imagen que lo ha motivado. Quiere que siga siendo una invocación, un fantasma. Para Barthes la esencia de la fotografía es la plasmación de lo

que fue. En el arte fotográfico hay mezcla de amor y de muerte. Y una muestra del tiempo interrumpido.

En las fotos retocadas por Saura, mediante esos trazos vigorosos, hay una renovación constante. Tomó la foto, que es el pasado, y nos la trae al presente otra vez sobredibujada, como una máscara para engañar el tiempo. Cada vez que veo una foto de Saura, siempre pienso en lo que fue y en lo que sigue siendo.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

PARPADEOS

En 1991 Theodore Roszak publicó su novela *Flicker*, que en 2017 ha sido traducida, por fin, al español con el adecuado título de *Parpadeo*. En una primera lectura podría pasar por un *thriller* conspirativo como los que luego urdiría Dan Brown, sólo que mucho más irónico e inteligente. Pero, en realidad, bajo esa apariencia lo que subyace es una historia secreta del cine, un apasionado alegato sobre su poder de fascinación.

El título se refiere al característico parpadeo de los proyectores en las salas oscuras, mediante el mecanismo de la cruz de Malta. Gracias a él se consigue la alternancia entre la luz y la oscuridad que, debido a la persistencia retiniana del ojo, permite a las imágenes fijas contenidas en la película cobrar movimiento en el cerebro del espectador. Es decir, el paso de la fotografía, que detiene el tiempo, al cine que lo esculpe, y de la congelación de la vida a su reproducción.

En el libro de Roszak ese dispositivo técnico se convierte en el trasunto moderno de la batalla ancestral entre la luz y las tinieblas, entre el bien y el mal, en su lucha por conquistar el mundo. Y remite a los cátaros medievales o, remontándose todavía más atrás, al maniqueísmo de origen persa y a las creencias dualistas cuyo rastro se pierde en la noche de los tiempos.

Carlos Saura acaba de publicar una novela titulada *Ausencias* por alusión a los desórdenes neurológicos que aquejan a sus dos protagonistas, Mario y Elena, y los transportan hasta brumosos estados de conciencia de los que suelen regresar con la mente alterada o en blanco. En una de sus páginas, ya bien avanzado el relato, ella le cuenta a él cómo hubo de asumir su dolencia, una variante de la epilepsia, que la envolvía en un «aura», una especie de limbo donde se extraviaba. Todo empezó al recibir el impacto



luminoso de los *flashes* fotográficos, hasta que un día, viendo la televisión, perdió el conocimiento y se desplomó en su casa. En el hospital le explicaron que debía cuidarse de los estímulos que desencadenaban ese proceso, como «las luces fuertes, especialmente de los *flashes* de las cámaras, y el *flickering* de las películas proyectadas en los cines, de los antiguos monitores de televisión, de las luces fluorescentes cuando se gastaban y parpadeaban...».

De ese modo retoma y prolonga Saura otros escritos suyos anteriores, en los que reflexionaba sobre cuestiones similares: «Vivimos entre luces y sombras, entre fotografías del pasado e imágenes del presente y nos aplicamos para que el futuro sea lo mejor posible. Ese instinto de supervivencia y territorialidad no es más que un impulso vital para seguir viviendo entre la luminosidad del día y la oscuridad de la noche, y entre ambas, la penumbra de los sueños y los fantasmas de la imaginación... El cerebro es un espejo múltiple en donde se reflejan las imágenes. Presente, pasado y tal vez un atisbo del futuro... Un parpadeo y podemos guardar en nuestro cerebro esa imagen reflejada e invertida en nuestro álbum imaginario de la memoria, memoria evanescente, volátil y olvidadiza».

1. LA TRAMA

Pero comencemos por el principio y resumamos el argumento de *Ausencias*. El protagonista de la novela es Mario Romero, abogado de una importante empresa constructora. En lo personal, atraviesa una mala racha y se ha refugiado en el trabajo para superar la muerte de su amante chicana María Estévez, que trabajaba en una de las oficinas de las Torres Gemelas contra la que se estrelló el avión de American Airlines en el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001. Esa sobrecarga en sus ocupaciones ha acentuado antiguos desarreglos neuronales, que se traducen en «ausencias» durante las cuales pierde el contacto con la realidad exterior y se extravía en sus recuerdos, obsesiones u otras imágenes inquietantes. Para tratar de superarlo, y por consejo de su hermana Teresa, en el momento en que se inicia la narración ha ingresado en una residencia.

En ella hay otros pacientes, como Elena Arroyo, por la cual se siente atraído, y a quien los episodios de epilepsia conducen a similares «ausencias» a las suyas. Como en una especie de juego, empiezan a inventar una historia a dos manos, protagonizada por una pareja –Alba Suárez y Julián Sánchez Bernal–, en la que proyectan sus respectivas vivencias. A través de esos dos personajes

interpuestos irán acompasando su propia relación y averiguando el pasado del otro, ya que, a medida que avanzan en su relato, cada vez se van pareciendo más a ellos mismos.

El trasfondo que se perfila de un modo confuso es un crimen cuya víctima ha sido el traficante de armas Martín Posadas, que apareció tiroteado en un coche. Mario se ha visto envuelto en esa maraña al pedirle su amigo Pedro Aladrén que asesore a la viuda, Beatriz Posadas, en la venta de la colección de cámaras fotográficas del difunto. El abogado –coleccionista él mismo de esos aparatos– accede para hacerse con un ejemplar que codicia, una Ernemann Ermanox que un individuo a quien entonces no conocía –y resultó ser Martín Posadas– adquirió delante de él en una tienda que frecuentaban ambos.

En esa misma órbita de intereses se mueve su obsesión por un libro de la fotógrafa americana Diane Arbus al que le falta una página que alguien ha arrancado. Al tratar de imaginar su contenido durante los duermevelas y las «ausencias», Mario reconstruye la escena de la muerte del traficante de armas a la manera de la crónica de sucesos de Weegee the Famous o de una película americana de gánsteres. Sólo que incluyendo en la escena a sus conocidos, ya que dicho crimen parece implicar a Beatriz Posadas, quizá a su amigo Aladrén –que lo ha puesto en contacto con ella– y también a la propia Elena Arroyo. Porque las dos mujeres se conocían, y se rumorea en la residencia que esta última ha matado a un hombre en uno de sus ataques de epilepsia. Las sospechas del abogado aumentan cuando la viuda muere envenenada.

El trasfondo familiar de Elena Arroyo sale a relucir cuando Mario examina la cámara Ernemann Ermanox y encuentra en su chasis *film-pack* una foto y una nota del abuelo de ella, un judío alemán que se dedicaba a la importación y exportación de aparatos fotográficos y que murió en el campo de concentración de Dachau. Además, a través de una serie de indicios, terminará averiguando, asimismo, que Elena vive con Pedro Aladrén. Lo que lo lleva a pensar que quizá hayan tramado juntos la muerte de Martín Posadas y su viuda, ya que hay en juego una importante cantidad de dinero oculta en paraísos fiscales. Cuando tanto Mario como Elena son dados de alta en la residencia, él descubre que ella y Aladrén se disponen a tomar un vuelo al Caribe. Aún le da tiempo para sorprenderlos en el aeropuerto de Barajas y ver cómo son abatidos por los disparos de dos individuos. Al regresar a su casa, en la sierra de Madrid, recibe una carta en la que

Elena le confiesa que su atracción y afecto no eran fingidos, sino reales, y que estuvo a punto de dejarlo todo por él.

2. EL VENENO DE LA FOTOGRAFÍA

La anterior sinopsis –incluidos los *spoilers*, como se dice ahora– deja mucho que desear a la hora de hacerse una idea adecuada de la novela. Ésta se desarrolla a menudo entre las brumas e incertidumbres de las «ausencias» y el duermevela, con su protagonista deambulando por entre un laberinto de espejos, encrucijadas sonámbulas y fotos desvaídas. La trama sólo proporciona indicios aproximados respecto a su armazón o pretextos argumentales. Porque, en paralelo, se despliegan otros dispositivos que la jalonan, matizan o cuestionan. Además, hay una serie de imágenes que pautan los epígrafes o capítulos. Son dibujos del propio Saura, en los que trata de captar lo esencial de las cámaras mencionadas a lo largo del texto, como si fueran retratos de otros tantos personajes, con su propio índice, al final del libro.

Y, de ese modo, desfilan la Speed Graphic con su *flash* de bombilla, de cuyo fogonazo se servía Weegee the Famous para dramatizar la crónica de sucesos (alardeaba de haber fotografiado cinco mil crímenes); la Rolleiflex 6x6 con la que Diane Arbus iba componiendo su friso de frikis, quizá ensayando su propio nicho y catafalco de cara al suicidio, cuando se abrió las venas en la bañera; la Ernemann Ermanox y su immaculado objetivo Ernostar, ese ojo de cíclope tras el que acechan las gafas de pasta negra de Erich Salomon, que inventó el reportaje fotográfico y murió en Auschwitz; las Leicas en toda su variedad y leyenda: con el objetivo Elmax, con el obturador Compur, con sus pleitos de patentes que la enfrentaron a la todopoderosa Zeiss Ikon; la sueca Hasselblad, que empleó, entre otros muchos, Edward Weston; la pura artesanía de la Ebony, hecha de encargo una a una, con su caja de ébano y el reluciente titanio de las articulaciones, tornillería, herrajes y tirantes que protegen el fuelle...

Para qué seguir... Esta novela no sería la misma sin la pasión de Saura por la fotografía y su propia colección de más de seiscientas cámaras. Y son esas consideraciones o historias en torno a ellas las que le proporcionan algunos de sus mejores momentos. Por ejemplo, cuando Mario se refugia en la casa que su hermana Teresa tiene en la playa, baja hasta el mar y ve venir por la orilla a otro solitario que, al igual que él, lleva una cámara. Al intercambiar experiencias sobre la afición que comparten, su interlocutor dice llamarse Julián Sánchez Bernal. Es decir, que es

en él en quien se ha inspirado Mario para el protagonista de la historia que está tramando con Elena Arroyo en la residencia.

Julián asegura que algunos de los productos químicos utilizados en los laboratorios fotográficos son venenosos. Como los ferrocianuros para los virajes, de los que se podía extraer cianuro potásico, uno de los tóxicos más letales. O la hidroquinona de los reveladores, que ha resultado ser cancerígena. Incluso las lentes de algunos objetivos se dice que están fabricadas con arenas radioactivas. Datos estos que hacen pensar, inevitablemente, en el *saturnismo* y otras intoxicaciones de algunos pintores debidas a los pigmentos empleados en sus paletas. Y, en concreto, las atribuidas a Goya y sus alucinadas *Pinturas negras*, de las que hay ciertos ecos en *Ausencias* cuando Mario ha de afrontar sus propios fantasmas como una actualización de las alborotadas multitudes goyescas, y que ahora derivan de los *flashes* de los fotógrafos que lo persiguen en sus delirios.

Volviendo a Julián Sánchez Bernal, es un admirador del fotógrafo americano Edward Weston, de quien le conmueve la fotografía de una mujer desnuda y tendida en la arena, que le recuerda el cuadro de Andrew Wyeth *El mundo de Cristina* (que Saura homenajó en *Los ojos vendados*). Ambos comentan que Weston fue amante de Tina Modotti, quien luego marchó a México y entró en contacto con Trotski, Diego Rivera y Frida Kahlo. En opinión de Mario y Julián, no se ha hecho una buena película protagonizada por fotógrafos, quizá con la excepción de *El ojo público*, sobre Weegee the Famous. Porque *Blow-Up*, de Antonioni, les parece cargante y muy por debajo del cuento original de Cortázar en el que se inspira.

Julián confiesa a Mario que le queda poco tiempo de vida. Tiene un cáncer en el lagrimal del ojo debido a los efectos nocivos de la hidroquinona del líquido de revelar. Y su mayor pesar es que ha encargado que le fabriquen una cámara japonesa Ebony y su ejemplar no acaba de llegar. Pero, justamente al final de este epígrafe, un niño viene corriendo por la playa para comunicarle que ha recibido un paquete desde Japón.

3. LO QUE QUEDA DEL FOTÓGRAFO

Esta pequeña historia dentro del arco general de la novela sólo podría haberla escrito alguien en quien nunca se ha extinguido el fotógrafo que Carlos Saura fue en sus comienzos. O los varios que en él cohabitan, del mismo modo que lo hacen varios cineastas, fruto de las distintas miradas desplegadas sobre la realidad a

lo largo de una trayectoria muy dilatada y precoz, ya que se inició en la fotografía profesional hacia 1949, a los diecisiete años. A los veinte ya era el encargado oficial de dejar constancia gráfica de los festivales de música de Granada y Santander. Una experiencia que luego le sería muy útil en su trilogía con Antonio Gades o en su cine musical dedicado a las sevillanas, el flamenco, el tango, el fado y la jota. Ahí templará sus armas aquel joven que pudo llegar a integrarse en la plantilla de la prestigiosa revista *Paris Match*. También el formidable retratista que consigue instantáneas como la de Baroja en su lecho de muerte que aparece en los manuales de literatura o el Buñuel de tantas portadas de libros.

Poco a poco se va imponiendo el cronista social que entronca con la generación literaria de los años cincuenta (Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro, Jesús Fernández Santos). Sus fotos de esa época nos transportan hasta un país insólito y remoto, una España que aún prolonga la que rastreó Buñuel en *Las Hurdes*, Eugene Smith en el ciclo de *Spanish Village* o Inge Morath con su cámara. La articulación narrativa de esas fotos fijas se ha ido esbozando en el proyecto de álbum fotográfico que Saura nunca terminará, pero que ya se barrunta en el reportaje «Vagón de tercera clase», aparecido en la revista *Objetivo* en 1955 con fotos suyas y textos de Basilio Martín Patino. Y sin ese registro documental no se entendería su transición a un cine que arranca con *Carta de Sanabria*, de Eduardo Ducay –donde participa como operador–, y continúa con su trabajo de fin de carrera en la Escuela de Cine, *La tarde del domingo*, prosigue con *Cuenca* y desemboca en su primer largometraje *Los golfos* (1959).

Esta vocación inicial de fotógrafo, como digo, no claudica con el paso al cine. Continúa evolucionando en el interior y el exterior de su filmografía. En *La caza*, en *Ana y los lobos*, en *Bodas de sangre* o en *El séptimo día* las instantáneas de los grupos protagonistas son como detonadores que preludian el estallido de la violencia. Y no es raro que en películas centradas en el universo familiar –como *Cría cuervos* o *Elisa, vida mía*– los álbumes de fotos introduzcan una araña y maraña de relaciones que obligan a considerar lazos ocultos, desde otro tiempo y otro tiempo. Esas fotografías en blanco y negro que dejan constancia de los meandros de la tribu son como quistes irreductibles, la conciencia de su cine, como le sucede a la abuela de *Cría cuervos* frente al tablón de corcho con las instantáneas de su camada. O al protagonista de *El jardín de las delicias* con los recordatorios y retablos que le escenifica su adorable familia. O al Mario Romero de *Ausencias*

con el altarcillo de fotos erigido en memoria de María Estévez, la amante muerta durante los atentados terroristas de las Torres Gemelas.

Pero ahí no se agota la huella del Saura fotógrafo. Suelen pasarse por alto dos componentes sumamente importantes para su futura filmografía, ambos ligados a un empleo de la cámara como instrumento de dicción visual y enunciación de la mirada capaz de trascender el mero realismo, el más externo e inmediato, hasta internarse en lo surrealizante y la abstracción. Ambos ingredientes son tan tempranos como la exposición «Arte fantástico», organizada por su hermano Antonio Saura en 1953 en la librería Clan, que regentaba Tomás Seral y Casas. Y nunca se insistirá bastante en todo lo que tiene de abstracto su cine, que huye del realismo para desafiarlo, materializando de modo cada vez más explícito sus mecanismos constructivos, exteriorizándolos a base de espejos, decorados que declaran su condición de tales o personajes que –al teatralizarlos– desvelan la composición que de ellos hacen los actores a su cargo.

Esto queda muy claro en su película de ruptura con el naturalismo, *Peppermint frappé*, donde su protagonista, Julián –interpretado por José Luis López Vázquez–, fotografía a la esposa extranjera de un amigo para apropiársela. Dado que su profesión es la de radiólogo, también se nos muestran imágenes del interior de las personas. Y, sobre todo, al vivir en Cuenca, hay una visita al Museo de Arte Abstracto, que acababa de inaugurarse en 1966, cuando se rueda la película. En él tiene lugar una larga secuencia que es toda una declaración de principios. Cuando visitan la «sala negra» del museo, su amigo dice al protagonista: «Parecen radiografías, ¿eh, Julián?». Y su esposa –interpretada por Geraldine Chaplin– se detiene ante un cuadro de Antonio Saura en el que se retrata a Brigitte Bardot con crudos trazos expresionistas, que desvelan ese trasfondo de deseos y obsesiones fetichistas que atenazan al radiólogo. Y que lo llevan a transformar a su morena enfermera en una réplica de esa rubia extranjera que lo fascina, del mismo modo que lo estaba haciendo la España profunda en sus aspiraciones de modernización a mediados de los años sesenta.

La dedicatoria de la película a Luis Buñuel, redobles de tambor de Calanda incluidos, desvela la convergencia de esos dos registros del Saura fotógrafo –el surrealizante y el abstracto–, en una necesidad apremiante de superar la textura realista de *Los golfos* o *La caza* e ir más allá del costumbrismo y las apa-

riencias externas, para radiografiar el interior. Y, sobre todo, liberar la imaginación. Porque, como decía Luis Buñuel, el hombre no es libre, pero su imaginación sí. O, lo que es lo mismo, «El pensamiento no delinque», como asegura el comisario de policía a Archibaldo de la Cruz, el protagonista de *Ensayo de un crimen*, una película que no es ajena a *Peppermint frappé*. Frase esta, por cierto –la de la inocencia del pensamiento–, con la que el psiquiatra de la residencia de la novela *Ausencias* tranquiliza a Mario cuando éste le confiesa las imágenes de crímenes sangrientos con las que especula en el transcurso de sus fantasías.

Esa dialéctica, ese tira y afloja entre el fotógrafo y el cineasta, ha sido abordada por Carlos Saura en otros textos suyos, donde confiesa: «Lo que más me impresiona al hacer una fotografía es que la realidad se transforma instantáneamente en pasado. Eso me da terror. Es una reflexión que cualquier fotógrafo se hace de inmediato. Quizá por ello, siempre me han fascinado esas fotografías donde hay un grupo completo y una persona –no se sabe bien por qué– aparece movida. Pongamos que se trata de una foto escolar, en la que se recoge un curso al completo y hay un niño movido. Automáticamente, a mí me interesa el niño movido. Entre otras cosas, porque no se ven sus rasgos, porque hay que averiguar quién es, ya que se trata de un ser a la vez real e irreal, con algo de fantasma».

Debido a esa evidencia –lo importante que resulta la fotografía en su cine–, le han ofrecido a menudo hacer películas sobre algunos fotógrafos famosos, como Robert Capa o Tina Modotti, y ahora mismo tiene pendiente un proyecto sobre el *Guernica* y su proceso de creación, tal como lo registró con su cámara Dora Maar. Una historia, por cierto, con trasfondo literario, ya que todo eso sucedió en el estudio que Picasso compró en París porque allí había situado Balzac su novela *La obra maestra desconocida*. El pintor glosó en una serie de grabados ese libro donde están ya todos los problemas del arte moderno que ha heredado Saura, a quien atraen más los procesos creativos que las obras acabadas, del mismo modo que en lugar de los personajes inmóviles prefiere los movidos, con halo o aura.

En cualquier caso, las fotografías que ha ido haciendo a lo largo de su obra filmica configuran por sí mismas una especie de trayectoria en paralelo. Incluso colman los huecos de sus películas. Van mucho más allá del trabajo de una foto fija o de un *making of*, son cuadernos de viaje y rodaje, dietarios, apuntes de la obra en marcha, el día a día, la gimnasia de la mirada,

el *jogging* de la imaginación, su laboratorio de ideas, ensayos, asedios...

4. IMÁGENES Y PALABRAS

Mientras Mario descansa en la casa de la playa de su hermana Teresa, al atardecer, intercambia confidencias con ella. Y, cuando ésta le pregunta qué es lo que experimenta durante sus «ausencias», él le responde con unas palabras que recuerdan las que en *Elisa, vida mía* le dice la protagonista a su hermana al evocar los recuerdos de infancia, con toda la familia reunida alrededor de la mesa. Entonces –rememora Elisa– se producía una epifanía, en la que tanto la vajilla como los objetos y las cuentas de cristal de la lámpara de araña vibraban. Y su vivencia era retomada por su padre, Luis Santamaría, prolongando una suerte de espacio mental compartido y acotado en la banda sonora por la *Troisième Gnos-sienne*, de Erik Satie. Como si esa conexión de los pensamientos entre padre e hija activara los genes heredados, hasta permitir a ésta, finalmente, asumir el papel y la voz de su progenitor. Una identificación a la que sirve de contrapunto, por cierto, la historia de desamor entre Elisa y su marido, que se traduce en el llamado «crimen de la viuda».

También en *Ausencias* hay un crimen y una viuda. Y éstas son las palabras con las que Mario responde a su hermana cuando ella le pregunta por sus desarreglos neuronales: «Desde niño he sentido esa sensación de flotar, de estar en un lugar y no estar al mismo tiempo. Me veía fuera de la realidad concreta en donde el tiempo se estiraba como una goma elástica. Al principio... es como si yo estuviera perdido en una niebla que lentamente se va disipando... y enseguida siento una vibración en la atmósfera, algo así como el sonido que se expande en el aire cuando se golpea una copa de cristal, una vibración que hace temblar ligeramente los objetos: la mesa, las sillas, la lámpara y hasta las paredes. Sé que estoy tendido en la tierra, en el suelo, sobre un banco, en la cama o en un sofá, en un cuarto, en una sala de conciertos, en el campo, en el interior de un automóvil, en un paraje desértico... Y soy yo, pero también soy otra persona: otra persona no ajena, pero sí diferente, como si estuviera compuesto por personalidades distintas y, sin embargo, semejantes, como si mi cuerpo se dividiera en segmentos, cada uno de los cuales es diferente».

Esa sensación de salir de sí, esa prolongación más allá del propio cuerpo, se describe en un capítulo en el que se ha hablado de la herencia genética y se recupera una de las citas favoritas

de Borges, el fragmento del filósofo Empédocles de Agrigento ya utilizado en *El jardín de las delicias*: «Y es que ya fui una vez muchacho y muchacha, y arbusto, y ave rapaz y mudo pez de los mares». Sentencia que –aunque en principio se refiera a la transmigración de las almas– parece barruntar tanto el retablo del Bosco qua da título a esa película como el evolucionismo de Darwin.

La misma fascinación por Borges lleva a Saura a reiterar un texto suyo que ya utilizó en la película *El Sur*, un ensayo fílmico sobre el escritor argentino, yendo más allá de la mera adaptación de su cuento homónimo. Se trata del conocido epílogo de *El Hacedor*, que ahora reaparece en *Ausencias*: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara».

En medio de todas estas reflexiones, Mario reconoce: «Bueno, la verdad es que creo que le estoy echando demasiada literatura». Como si lo suyo fueran las imágenes, no las palabras. Quizá un eco de los propios dilemas de Saura ante su faceta de escritor, más desconocida aún que la de fotógrafo. Y ello a pesar de que no resulta difícil sorprender la huella de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, en la secuencia del río de *Los golfos* o la técnica de monólogo interior de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, en la escena de la siesta de *La caza*. O de que son varios los guiones que ha anticipado en forma narrativa antes de ser rodados (*Pajarico*, *¡Esa luz!*) o que ha adaptado después a esa modalidad (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*; *Elisa, vida mía*). Algo especialmente relevante en el caso de *¡Esa luz!*, porque se trata de su película sobre la Guerra Civil y porque se inspira en las peripecias de Ramón J. Sender y su esposa, Amparo Barayón, y contiene numerosos componentes autobiográficos, dado que la madre de Saura y Sender fueron medio novios en Huesca.

Hay otros escritores en su filmografía, como el protagonista de *Dulces horas*, que reescribe su pasado familiar para que lo interprete una compañía de teatro. Sin olvidar el antecedente más próximo del Mario Romero de *Ausencias*, el personaje de Luis Santamaría en *Elisa, vida mía*, tanto la película de 1976 como la novela publicada en 2004. En pocas de sus obras ha dejado Saura una constancia tan explícita de la estrecha vinculación que su universo mantiene con la literatura. Uno de los personajes reales en

los que se inspiró para Luis Santamaría fue la novelista Carmen Laforet. Pero no acaban ahí, ni mucho menos, esos vínculos, que se extienden a *El Criticón*, de Baltasar Gracián; *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke; *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, y, por supuesto, los versos de Garcilaso que le prestan su título.

Ahora, en *Ausencias*, en el episodio que lo lleva a refugiarse en la casa que su hermana Teresa tiene en la playa, Mario baja hasta la orilla del mar con su cámara y, al observar el oleaje, piensa.

El sonido de las olas al disolverse lamiendo la arena y removiendo los guijarros que se desplazaban, como si se arrastrara algo por el suelo, acompasaba su respiración. En ese sonido, en ese flujo y reflujo, en el ir y venir infatigable del mar, sin cuerpo y sin alma, estaba quizá lo que llamamos vida. En esa labor lenta de disgregación y acumulación de desechos estaba representada la naturaleza o lo que llamamos «naturaleza», palabra que englobaba demasiadas cosas y entre ellas la vida y la muerte: conjunto, orden y desorden, caos, expansión y contracción...

Los que saben de eso dicen que fue en un mar primigenio donde la vida comenzó y evolucionó, y fue en el mar donde nuestros antepasados vivieron antes de tomar la determinación de salir a la tierra y respirar el oxígeno del aire. Una determinación azarosa que nos hizo soñar con volar para salir del agua. Pero nunca salimos del todo y bebemos agua para subsistir; y allí quedan, en el interior de nuestro cuerpo, las huellas de las bestias acuáticas que un día fuimos. ¡Cuánta razón tenía Quevedo cuando decía que somos «Un fue, un será, y un es»! Lo hicimos, lo hicieron otras bestias seguramente diminutas que tenían branquias para respirar en el agua y pulmones que respiraban el aire, bestias que al final devinieron hombres. Algunos saurios hicieron lo más difícil: se convirtieron en aves y aprendieron a volar millones de años antes de que el hombre lo hiciera dando un rodeo y con ingenios interpuestos.

Es decir, quizá –como asegura Jung– la mayor parte de las cosas que hacemos se deben a que venimos haciéndolas desde muy lejos. Estas ideas serán retomadas en otro capítulo que también transcurre junto al mar, el titulado «Anna Richstein». Mario ha ido a Mallorca a visitar a la mujer de ese nombre, para mostrarle el mensaje y la fotografía escondidos por el padre de ella en el interior del chasis *film-pack* de la cámara Ernemann Ermanox, antes de ser detenido por los nazis. La mujer y la niña de la foto

–le dice Anna– son ella y su madre, que sobrevivió al campo de concentración de Buchenwald. Y señala a la anciana que está allí, en la terraza, balanceándose en una mecedora. Parece acechar el horizonte para ver ese rayo verde que se produce justamente en el momento en que se pone el sol y la luz cede su lugar a la sombra, tal y como cuenta Julio Verne en la novela que lleva ese título.

Tras retirar Anna a su madre de la terraza, Mario experimenta una peculiar sensación: «Cuando entró en el cuarto de estar observó que la mecedora todavía se balanceaba, y lo extraño era que no paró de hacerlo en todo el tiempo. Aquello le sorprendió y pensó que debía de tener algún mecanismo electrónico que procuraba ese movimiento pendular. Un amigo neurólogo le dijo que ese *bypass*, ese ir y venir, el uno y el dos, la cola de los perros, el péndulo de un reloj, son los movimientos más básicos que permanecen en los animales y en el hombre, como un vestigio de tiempos más allá de los dinosaurios. Y que ese movimiento compulsivo, de la cópula, de los espermatozoos que nadan en el semen con un movimiento de látigo en sus colillas de renacuajos, nos lleva al comienzo de la vida, a las primeras bacterias, y de nuevo a las actinias y a las maravillosas medusas transparentes que se contraen y expanden en su *Big Bang*; y también el temblor insistente del párkinson».

No es la única vez que Mario establece ese tipo de conexiones. Lo hace a menudo durante sus «ausencias» o las resacas de los medicamentos con los que tratan de aliviárselas. En una de sus duermevelas en la residencia ve a una mujer caminando por las dunas de un desierto, al atardecer, con una luz verde, irreal y prehistórica, similar al rayo verde de Verne que anuncia la oscuridad. La mujer lleva un velo negro que le cubre todo el cuerpo, como un sudario. Le recuerda ese espectro femenino de *El caballero y la muerte*, atribuido a Pedro de Camprobín, que se conserva en el hospital de la Caridad de Sevilla, y que Saura empleó a modo de *tableau vivant* en *Goya en Burdeos*.

5. FINAL

Ese tránsito del día a la noche es el mismo umbral en el que se sitúa el *flickering* o parpadeo de las películas al proyectarse y el clic de una foto al ser tomada por alguien. Y quizá sea ahí donde radique el misterio de esa máquina del tiempo que es la cámara, al igual que los movimientos binarios del balanceo de cunas y mecedoras, el péndulo que en los relojes marca los segundos y el palpito de la vida en los organismos, las pulsaciones del corazón

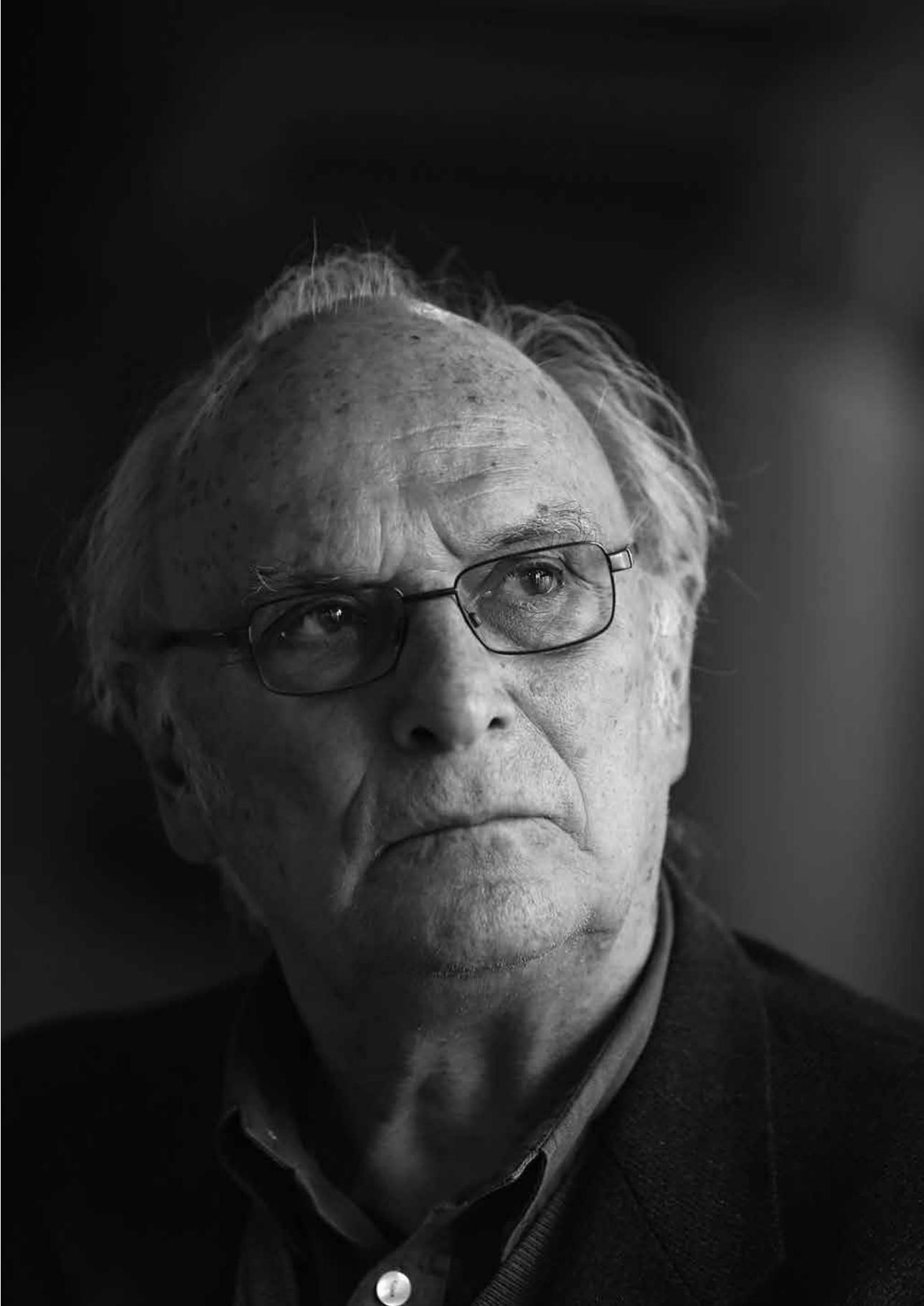
que emulan los marcapasos, el meneo de la cola de los perros o el ritmo de la cópula de la que surgirán los espermatozoides, la única célula automotriz del cuerpo humano gracias a su flagelo, capaz de remontar contra la gravedad y la corriente. Quizá todo ello no sea sino un eco remoto del primer latido cósmico, aquel *Big Bang* que dio origen al universo. Toda la novela *Ausencias* está llena de esta sabiduría, nada alardeada, que convierte en una experiencia impagable atender a lo mucho que Saura tiene aún que decir.

LA LITERATURA Y LO LITERARIO EN CARLOS SAURA

La muy reciente aparición de *Ausencias* (Laborinto, 2017), su cuarta novela, invita a refrescar las estrechas relaciones de Carlos Saura con la literatura. Al margen de sus guiones y de sus obras literarias de ficción, la publicación en tres volúmenes de los *Cuadernos de Atlante* (Filmoteca de Andalucía, 1993) todavía deja lugar, por cierto, a una completa edición de los numerosos textos escritos por el cineasta: prólogos, artículos, cartas, cuadernos y notas de rodaje.

El joven fotógrafo, estudiante de Ingeniería Industrial y, luego, de cine tuvo muy pronto estrechas relaciones con escritores, tanto en el café Gijón como, sobre todo, en El Comercial de Madrid, en tertulias que frecuentó con Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Carmen Laforet, Ignacio Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio, quienes, según ha comentado, incentivaron su deseo de leer y de escribir. De los dos últimos, y en ese orden, barajó adaptar al cine el cuento «Young Sánchez» y la novela *El Jarama*. Con Aldecoa había escrito el guión de su cortometraje documental *El pequeño río Manzanares* (1956). La amistad con Daniel Sueiro lo llevaría a hacer una versión cinematográfica de *Éstos son tus hermanos* y se sustanciaría con la colaboración de ambos –con Mario Camus, también amigo por entonces– en el guión de *Los golfos* (1959). Camus dirigiría *Young Sánchez* en 1964.

Al hilo de todos los nombres mencionados, podemos recordar que, a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Saura todavía se identificaba con el realismo literario y cinematográfico, tendencia que muy pronto abandonaría. En



esos años, y hasta *La prima Angélica* (1973) inclusive, Saura no desdeñó compartir la escritura de sus películas. Así, con Mario Camus, cineasta y cuentista de estirpe realista, escribió –además del título mencionado– *Llanto por un bandido* (1964) y con el también director Angelino Fons colaboró en los guiones de *La caza* (1965), *Peppermint frappé* (1967) y *Stress es tres, tres* (1968). En el penúltimo título, y en tareas de aliño y aseo, entró en escena Rafael Azcona, que ya había adquirido notorio prestigio con sus guiones para Luis García Berlanga y Marco Ferreri y que, no se olvide, era, asimismo, novelista. Azcona, de bien ganada reputación como comediógrafo que distorsiona el realismo con efusivo humor negro, contribuiría a dedicación completa y decisivamente, con sus dotes de buen estructurador de historias, a acompañar a Saura en su deseo de alejarse del realismo digamos que canónico e irse, así, aventurando en los juegos de la memoria y la representación, de la alegoría y del simbolismo, de las ubicuidades de los tiempos y de los espacios: surgirían, de este modo, una tras otra, *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y la citada *La prima Angélica*. Durante la escritura de esta última se destapó una fuerte crisis entre Azcona y Saura –con violentas discusiones–, que condujo al director al acariciado y ansiado objetivo de escribir en lo sucesivo sus guiones en solitario –con algunas excepciones–, a adquirir, como anhelaba, según sus propias manifestaciones, la condición plena de autor de sus películas. Los buenos oficios del productor Andrés Vicente Gómez volverían a unir puntualmente, y muchos años después, a Azcona y Saura para escribir el guión de *¡Ay, Carmela!* (1990).

Del libro *Retrato de Carlos Saura* (Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores, 1994), escrito por Agustín Sánchez Vidal, extraigo algunas declaraciones de Saura, surgidas de sus numerosos encuentros: «Llegó un momento en que ya me sentía con fuerzas para escribir en solitario un guión [...]. Fue duro dejar de escribir los guiones con un colaborador –Azcona– tan creativo y estimulante, pero era algo que yo tenía que intentar [...]. Poco a poco me fui soltando y creo que con el tiempo he llegado a escribir si no bien –no pretendo ser escritor–, sí al menos con la suficiente fluidez como para expresarme con comodidad. Incluso he llegado a encontrar un enorme placer en la escritura». Sugiero al lector que retenga

todas y cada una de estas palabras y los matices que implican, pues son muy significativas. Saura, después de *La prima Angélica* y comenzando muy felizmente con *Cría cuervos* (1975), ha escrito en solitario todas sus películas, y las aludidas excepciones son –salvo olvido mío– las siguientes: el dramaturgo Alfredo Mañas firmó la «adaptación literaria» de *Bodas de sangre* (1981); el bailarín y coreógrafo Antonio Gades coescribió los guiones de *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986); Fernando Fernán Gómez estuvo acreditado como coguionista de *Los zancos* (1984); los italianos Enzo Monteleone (*¡Dispara!*, 1993) y Raffaello Uboldi y Alessandro Vallini (*Io, don Giovanni*, 2009) también están acreditados como coguionistas de estas sendas coproducciones con Italia, y Agustín Sánchez Vidal coescribió el guión de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2000). Y, dentro de las excepciones a la autoría completa, tres aún más rotundas: Jean-Claude Carrière había escrito por su cuenta el guión de *Antonieta* (1982) –una película de encargo para Saura– y Santiago Tabernerero y Ray Loriga firmaron en solitario los guiones de *Taxi* (1996) y *El séptimo día* (2004), respectivamente. ¿Muchas excepciones? No tantas. Después de *La prima Angélica*, Saura ha dirigido nada menos que treinta y dos películas.

Están publicados en revistas los guiones de *Los golfos*, *La madriguera* y *Ana y los lobos*, este último en Francia. Están publicados en libros los guiones de *Cría cuervos*, *La prima Angélica* –en la efímera editorial de su productor, Elías Que-rejeta–, *Deprisa, deprisa* (1980) –en Alemania–, *Elisa, vida mía* (1976) –en Francia–, *Carmen*, *El amor brujo* y *El Dorado* (1988), los tres últimos por Círculo de Lectores. ¿Tienen los guiones publicados algún valor literario? A mi juicio, sí, y mucho (pueden tener), como la literatura dramática. Y se puede gozar mucho –según el caso, como es natural– con su lectura. Pero no es ésta, en absoluto, la opinión de Saura. Éste concibe los guiones como un mero instrumento, como un material y un punto de partida, como una guía de navegación para rodar sus películas, como una obra meramente auxiliar de su futura condición de película, que se ajustará o no se ajustará tanto a lo escrito. Saura ha declarado repetidas veces que le encanta improvisar en el rodaje, la oportunidad creativa del plató. Y le dijo a Sánchez Vidal: «Lo que me aburre es el guión, la preparación. Estoy deseando empezar a rodar, que es cuando me lo paso bien». ¿Hay contradicción entre estas palabras –«Me

aburre...»– y las citadas con anterioridad: «He llegado a encontrar un enorme placer en la escritura»? Tal vez no, siempre que esta segunda afirmación se refiera en exclusiva a sus novelas y a otros textos por él escritos.

La ambición sauriana por ostentar la autoría completa de sus películas lo ha llevado a rehuir la adaptación de textos ajenos precedentes. Pero también hay excepciones: la pieza dramática homónima de Federico García Lorca en *Bodas de sangre*; la igualmente homónima novela de Prosper Mérimée en *Carmen*; el libreto de Gregorio Martínez Sierra –o, mejor, de su esposa, María Lejárraga– en *El amor brujo*; la obra teatral de José Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!*; el cuento de Jorge Luis Borges en *El Sur* (1991) y el relato de Giorgio Scerbanenco en *¡Dispara!*, bien entendido que, en los tres primeros casos sobre todo, los textos anteriores han operado como guías o mapas de las tramas de las películas. Se podría considerar, asimismo, que *El Dorado*, según testimonio del propio director, recibe inspiraciones de la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), de Ramón J. Sender, y que para *Salomé* (2002) Saura pudo disponer libremente de las numerosas obras que, en todas las artes, han tratado la figura de la hija de Herodías, cuya existencia quedó consignada en el Nuevo Testamento.

Saura escribió *Ausencias* entre 2002 y 2003 y, después, la ha ido retocando hasta su publicación el año pasado. Novela de fotografía, amor y crimen –con ingredientes oníricos y con episodios de sexo inhabituales en su creador–, su sofisticada trama, aunque incluye constantes temáticas y estilísticas propias de su autor, no parece estar pensada en función de una ulterior adaptación al cine. En sentido contrario, las novelas *¡Esa luz!* (Galaxia Gutenberg, 2000) y *Elisa, vida mía* (Galaxia Gutenberg, 2004) proceden de trabajos de Saura para el cine. *¡Esa luz!* fue un proyecto de película de Saura sobre la Guerra Civil –con elementos alusivos a la peripecia biográfica de Sender, que había sido novio de la madre de Saura, y a la propia experiencia del cineasta–, que, en formato de guión, fue publicado con dos versiones por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1995, con edición y estudio introductorio de Agustín Sánchez Vidal. En cuanto a *Elisa, vida mía*, tiene como antecedente la película de Saura del mismo título de 1976, cuyo guión, como hemos dicho, fue publicado en Francia, concretamente, en 1983. Se trata, por tanto, de dos

novelas que resultan ser versiones literarias de guiones de su autor, con variaciones y novedades que no vamos a contemplar aquí. La novela *Pajarico solitario* –la epifánica estancia de un niño con sus abuelos en Murcia, cuando sus padres están en proceso de divorcio– fue publicada por Libros del Alma en septiembre de 1997, dos meses antes del estreno de la película titulada *Pajarico*. Esta circunstancia no permite presumir que la película sea una versión de la novela, sino, más bien, que ambas fueron elaboradas con mayor o menor simultaneidad, dato que no estoy en condiciones de precisar.

Carlos Saura es un formidable creador de imágenes y –mediante sus juegos de memoria, identidades, espacio y tiempo– de audaces procedimientos narrativos y de puesta en escena de indudable esencia cinematográfica. Eso no es obstáculo, sin embargo, para que buena parte de su cine ofrezca una cara literaria. Desentrañar en qué consiste lo literario en una película es tarea que ha dado y dará lugar a muchas discusiones –con frecuencia, bizantinas–, pues existen partidarios de que cine y literatura tienen lenguajes radicalmente opuestos, mientras que otros no sólo detectan lo literario en el cine –más allá de las obviedades de las adaptaciones, los diálogos o la voz en *off*–, sino que –pienso en Gonzalo Suárez, por ejemplo– consideran que la médula del lenguaje de las imágenes es literaria. Hay infinidad de películas en las que tal supuesta naturaleza parece indiscernible, en cambio, en otras –como varias de Saura y, sobre todo, como muchos pasajes de sus películas– el espíritu literario no sólo no queda desmentido por la evidencia de las imágenes, sino que nutre literariamente a éstas o, aún mejor, se expresa con imágenes.

Dicho esto –sin duda, en términos no poco etéreos–, podemos pasar a un apartado del todo distinto, pero que pone de manifiesto la querencia de Saura por la literatura y la influencia de determinados escritores en su cine. Saura ha hablado en varias ocasiones de su devoción por la literatura de Cervantes, Quevedo, Gracián y Calderón. De Gracián hay citas explícitas en *Ana y los lobos*, *Elisa, vida mía* y *El Dorado*. Calderón de la Barca es un autor crucial para Saura, y no sólo por la presencia inequívoca que tiene en *Elisa, vida mía* –con una representación de *El gran teatro del mundo*– ni por el hecho contundente de que Saura dirigiera un montaje teatral de la obra en 2013. La idea de la vida y del mundo como representación –y como ensayo de la representación–, la idea de que podamos

ser intérpretes de un papel escrito por otro y, en fin, el ingrediente y el concepto mismo de la representación teatral –o del desdoblamiento de un personaje en otro– están presentes en varias películas de Saura, que ha tomado piezas teatrales para sus filmes y ha teatralizado escenas en otras películas –recordemos, entre varias, *El jardín de las delicias* (1970)– y que, además de teatro, ha dirigido ópera y *ballet*, por no hablar del carácter de espectáculo teatral filmado –con reglas del cine, eso sí– que tienen la mayor parte de sus películas musicales.

Elisa, vida mía –la película más literaria de Saura, por todas las razones posibles– debe su título a un verso de una égloga –la primera– de Garcilaso de la Vega y contiene citas de Rainer Maria Rilke (*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*) y de la novelista Margaret Drabble (*The Waterfall*), del mismo modo en el que en *La prima Angélica* –cuyo protagonista es un editor– se alude a la magdalena de Marcel Proust –¡el pasado en Saura!–; en *Mamá cumple cien años* (1979), a *Los hermanos Karamázov*, de Fiódor Dostoyevski; en *El Dorado*, a Edgar Allan Poe, y, en *Fados* (2007), a Borges, escritor –más allá de su adaptación de *El Sur*– muy querido por Saura.

De *Elisa, vida mía* a *Dulces horas* (1981), sin olvidar *Los zancos*, abundan los personajes que escriben y aparecen escribiendo. A mayor abundamiento, Saura se ha ocupado de pasajes biográficos de varios escritores. Así, de Antonieta Rivas, en *Antonieta*; de san Juan de la Cruz, en *La noche oscura*; de Federico García Lorca –y de Buñuel y Dalí, que también escribieron–, en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, y del libretista Lorenzo Da Ponte, en *Io, don Giovanni*.

Con toda razón, Carlos Saura ha dicho que un determinado uso por su parte de las canciones en sus películas no musicales confería, sin embargo, a éstas un carácter musical, premonitorio o paralelo a su dedicación al cine musical (digamos) de pleno derecho. Pues bien, sin forzar demasiado la cuerda (o eso creo), las letras de las canciones que Carlos Saura introduce en sus películas dan a éstas una dimensión literaria –poética– plenamente buscada, ya sea como elemento confluyente con otras estrategias narrativas o, muy principalmente, como soporte del muy abundante contenido sentimental del cine y de la literatura saurianos. No estoy pensando –aunque es, asimismo, significativa su elección– en las letras de las canciones de sus películas musicales, sino en el modo en el que operan en sus películas canciones como *Recordar*

(*El jardín de las delicias, Dulces horas*) o *Rocío* y *Ay, Mari Cruz (La prima Angélica)*, sin olvidar, al contrario, lo que suponen las letras de las canciones de Los Chunguitos en *Deprisa, deprisa* o la decisiva *Porque te vas*, de José Luis Perales (cantada por Jeanette), en *Cría cuervos*.

LA MIRADA DE SAURA

Fotografía, cine, palabra, ilustración

Tengo dos recuerdos que resumen algunas características de la personalidad artística de Carlos Saura. Grabados en la memoria, siempre me han parecido un buen punto de partida para reflexionar sobre el arte de este cineasta e incluso ir más allá. En los primeros minutos de un documental, *Retrato de Carlos Saura*, éste repasa con atención su imponente colección de cámaras fotográficas. Destacan las que ha inventado, en un ejercicio de reconstrucción al estilo del doctor Frankenstein, dando nueva vida a viejos aparatos que dejaron de funcionar. Gracias a la sabiduría técnica del cineasta, han pasado del cementerio de lo mecánico, el desguace, la chatarrería a un proceso de reparación, y han adquirido, así, nueva vida, funcionalidad. Son aparatos fotográficos que fragmentados y reconstruidos vuelven a ser activos.

El segundo no es uno, sino que son muchos. Se refiere a ese momento mágico en tantas películas de Saura en el que la acción se detiene brevemente y alguien toma una foto de grupo, realizando una instantánea potente que concentra muchos de los sentidos del filme. Véase como ejemplo la instantánea de grupo en *La caza*, un *selfie* (o *autoscatto*) *avant la lettre*. O la fotografía de los participantes en el matrimonio de *Bodas de sangre*. O la de familia de *Ana y los lobos*. En otras ocasiones, como en *Cría cuervos* o *Elisa, vida mía*, el visionado de álbumes de fotos de familia introduce otras asociaciones que insinúan conexiones afectivas subterráneas, que atraviesan tiempo y espacio. O en *Peppermint frappé*, en la que el personaje de Julián, en genial interpretación de José Luis López Vázquez, sirve para un *remake* parcial de *Vértigo*: se dedica a recortar fotografías de modelos –vestidas– en un ejercicio de obsesiones que gira entorno a la música pop, las medias rojas, la falda verde, la



© Carlos Saura

peluca, la cámara de fotos, Antonio Saura, los museos, el arte contemporáneo. Son fragmentos de anuncios en revistas de moda que contrastan con los recuerdos de infancia que le evocan imágenes de mujeres poco atractivas. Julián recurre a la fotografía como método de posesión de la mujer joven y exótica del amigo de infancia mediante una sesión de fotos. Casi es una cita del asesinato de la novia en *Ensayo de un crimen*, de Buñuel, precisamente, en la confusión entre disparos, de la pistola y de la cámara fotográfica, cuando sitúa en paralelo el disparo letal con bala y el disparo más inofensivo con el obturador.

Es obvio que la fotografía precede al cine. La foto fija es un instrumento poderoso para concentrar la mirada del espectador en algún momento crucial de la acción. Cuántas películas no están resumidas en una imagen, una frase que a veces luego se nos hace difícil reconocer en el film, sumergida en un río de imágenes que nos arrastra, nos inunda. Hasta cierto punto, este gesto habitual se puede relacionar con los inicios del cineasta Carlos Saura. La primera incursión en el mundo de la imagen fue el intento frustrado de realizar un libro de fotografías sobre la España de posguerra. Sólo se pudo ver hace dos años en la exposición y libro «Carlos Saura, fotógrafo. España, años cincuenta». Declaraba: «Mis imágenes de tema rural eran mi reacción al oficialismo del franquismo». Corroborado por un autoanálisis en versión currículum: «Mi evolución es bastante lógica: de la fotografía fija a la fotografía en movimiento pasando al documentalismo, al cine de ficción, a contar historias donde hace falta más imaginación y trabajar de otra manera».

En una emotiva carta de Carlos Saura a Luis Buñuel, el primero justificaba la importancia que había tenido la fotografía y la asociaba al paso del tiempo, a la destrucción en sus manos:

Nos comemos el tiempo, Luis. Lo devoramos insaciablemente; tan veloz pasa todo que cuando nos damos cuenta ya no estamos aquí. Procuramos sorprender el instante, conservar el recuerdo, una imagen soñada, tráfuga de no se sabe qué aquellarre...

La frase bíblica que dice que nuestra vida es un relámpago, una centella, un flash, diría un fotógrafo, no deja de ser eminentemente cinematográfica. Un flash y otro flash y otro flash... Y otra pregunta tonta, inútil seguramente: ¿puede ese relámpago de lucidez, que a veces es la vida, transmitirse? ¿Puede la vida, una historia que se cuenta, transmitirse en una síntesis de imágenes vertiginosas que de alguna manera conforman nuestro más completo álbum familiar?

En estas frases concentra Saura una notable sabiduría vital, el homenaje a uno de sus maestros y la importancia que tiene la fotografía en su obra, el tiempo reducido a *flashes* y el reconocimiento de la imposibilidad de transmitir la sabiduría. La mirada del fotógrafo parte de la de documentar, enfocar, parcializar y seleccionar para dar cuenta de una realidad (parcialmente) escondida, que revela y desvela a través de ese momento mágico del paso del ojo del fotógrafo al ojo de la cámara, el objetivo, el clic del obturador, la impresión en el negativo para abrir paso al otro proceso, menos físico y más químico, del revelado, las operaciones necesarias para revelar una imagen fotográfica.

Precisamente, fue Octavio Paz (y su exégeta Pere Gimferrer) quien destacó ese paralelismo entre imagen-imagen e imagen poética, poema e imagen (fotográfica o filmica), al asociarlas con el instante. Como escribiera Pere Gimferrer en su *Dietario (1979-1980)*:

Como el poema, la fotografía es un arte del instante. ¿O quizá, más bien, un arte de la intemporalidad? Es un arte de retener el instante, de convertirlo en intemporal. Lo vemos bien claro, por ejemplo, en los poemas chinos de la época Tang. Hay un poema que en el silencio, verde de hojas, de un claro del bosque nos habla de la presencia nunca vista de dos monjes, sólo por el sonido leve y conciso que, tras los matojos, indica, de tanto en tanto, que han movido, lentos, una pieza en una partida de ajedrez. También lo vemos en los poemas japoneses: hay un haiku que, por ejemplo, ilumina, cegador, el instante de unas tijeras a punto de cortar un crisantemo.

Existe un aspecto de la relación entre fotografía y cine que nos acerca a la literatura, en concreto, a la poesía. Ha dicho Carlos Saura: «Lo que más me impresiona al hacer una fotografía es que la realidad se transforma instantáneamente en pasado. Eso me da terror. Es una reflexión que cualquier fotógrafo se hace de inmediato. Quizá por ello siempre me han fascinado esas fotografías donde hay un grupo completo y una persona –no se sabe bien por qué– aparece movida». Recuerda lo que Pere Gimferrer escribió leyendo a Octavio Paz, cuando deducía: «Fijamos un instante; este instante es el del tránsito del blanco al blanco; en este instante nos vemos a nosotros mismos como sombra o reflejo, ya que lo que vemos es la autoconciencia de nuestro ser propiciada por la suspensión, entre blanco y blanco, de la palabra poética, que es así un pasar en claro, un sacar a la luz lo que somos, apresado al apresar el instante en el poema. Itinerario hacia la claridad: lo cla-

ro en blanco». O fijémonos aun en esta asociación entre pintura, poema e instante:

La pintura es un arte del instante; el poema es un arte del instante. Los álamos de Monet, ahora, están en Nueva York. En esta entrada del verano, después de mirarlos un momento, un poeta –Octavio Paz– ha fijado en el verso el momento que Monet fijó en la tela. Palabras, colores, espejismos de lo que se desliza y huye. No: luz quieta de lo que vive en la conciencia, como el recuerdo de la claridad del crepúsculo cuando ya se ha hecho noche.

La fotografía ha tenido en Saura una importancia profesional y artística, ligada a un aspecto íntimo, a una verdad, documental y poética. La paradoja inherente a la dificultad de apresar el instante y constatar que ese tiempo, captado en la fotografía, ya nunca volverá.

Según explicó María Zambrano, podemos considerar la revelación como lo sustancial de cualquier indagación sobre literatura y pintura: «Esa revelación, ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no sólo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira y aporta la revelación sólo a determinadas miradas». En efecto, literatura y pintura, la palabra y la imagen son dos artes hermanas que se acercan y se aúnan, para explotar mutuamente y conseguir un progreso en el conocimiento. El pintor, sin espectador que «lea» o «diga» su cuadro, resta mudo, encerrado en una isla de silencio. Se cumple así, de manera certera, el enunciado de María Zambrano: la pintura nos presenta una revelación privilegiada, que es pluridimensional y efectiva gracias a la intervención de algunos escritores. Con mirada sensible y apasionada éstos aportan su revelación. Los cuadros que hace suyos el escritor o los textos del pintor adquieren una dimensión nueva y se iluminan de manera recíproca en su agudo contraste.

André-Marie Rousseau sugirió un posible rumbo para el estudio de la interrelación entre literatura y arte: «En lugar de apegarse a la idea tradicional de una multiplicidad de sistemas autónomos de creación y comunicación, sensoriales y lingüísticos, casi autocontenidos y que se comunican sólo marginalmente entre ellos, preferimos postular un universo global de signos, apelando tanto a la sensación como a su significado, manifestados por varios medios que se superponen en parte por la forma, el contenido y el propósito». Fue, siguiendo la lección de Rousseau, como Claudio Guillén apuntó un camino muy concreto:

«Su propósito [el del estudio comparativo de arte y literatura] no es hallar unas fuentes [...] o elucidar unos efectos temáticos, sino iniciar una reflexión general sobre las transformaciones estructurales que se verifican cuando un sistema de representación narrativo-verbal cede el paso a otro sistema de representación que tiende a ser –gracias al uso de planos, vacíos y grupos de figuras– narrativo-pictórico».

Desde la Antigüedad hubo un gran interés por la cuestión de las relaciones interartísticas. Horacio presentó una formulación sobre la cuestión e incluso fijó la terminología. En su *Arte poética* construyó el símil famoso: *ut pictura poesis* (como la pintura así es la poesía). Dion de Prusa se fijó en las diferencias y, al hacerlo, subrayó alguno de los temas que han condicionado la discusión hasta nuestros días: la poesía se desarrolla en el tiempo y puede evocar cualquier cosa y, en cambio, la pintura no cambia con el tiempo y sólo puede evocar la imagen humana. Nos acercamos al planteamiento de la reflexión sobre estas cuestiones por parte de figuras contemporáneas como John Berger, quien, hablando de cine y pintura, ha afirmado que hay una evidente diferencia entre ambos, puesto que la imagen del cine es móvil mientras que la imagen pintada es estática: «La imagen pintada transforma lo ausente –porque sucedió lejos o hace mucho tiempo– en presente. La imagen pintada trae aquello que describe el aquí y ahora. Colecciona el mundo y lo trae a casa». Por ejemplo, «Turner cruza los Alpes y trae consigo una imagen de la imponencia de la naturaleza». En cambio, en el cine las imágenes están en movimiento. El cine «nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción. La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte». Saura se ha manifestado hábil para manejarse entre las artes, consiguiendo unos objetivos confluyentes con el uso de lenguajes diversos y complementarios.

La vocación cinematográfica de Saura está ligada a la fotografía. Premiado en prestigiosos festivales, ha sido ganador en dos ocasiones del Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín por *La caza* (1965) y *Peppermint frappé* (1967) y del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes por *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975). Como es sabido, antes de ser director de cine fue fotógrafo. Ingresó en la Escuela de Ingenieros para poder compaginar los estudios con su dedicación a la fotografía. Su inseparable Rolleiflex le permitió en 1951, con tan sólo diecinueve años, realizar una primera exposición en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Abandonó pronto los estudios

y se convirtió en el fotógrafo oficial de los festivales de música y danza de Granada y Santander. De esos viajes por España arranca el proyecto de exposición y libro que nunca realizó, «España, años cincuenta». Son fotografías de ciudades y gentes, pueblos, familias y calle, mucha urbanidad. A Hans Meinke debemos que algunas de estas imágenes se hayan salvado y pertenezcan ahora a la retina de los visitantes de exposiciones: «Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)» (2008) o «España, años cincuenta» (2016). El futuro cineasta recorría la Península con la cámara en ristre y, disparo a disparo, configuró una crónica visual muy personal de aquella época. Así, hemos podido ver una España preindustrial, que parece mostrar sus afinidades con el mítico viaje de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren recogido en *España negra*. Desfilan parajes de Cuenca y sus habitantes, la matanza del cerdo en Cañete, las novilladas en la Zarzuela, Sanabria, Madrid y sus salas de baile, Castilla-La Mancha, Valencia y el Mediterráneo y Andalucía con olivares y casas blancas de cal. Son una crónica despiadada de la España de la posguerra y la dictadura. Según Oliva María Rubio, que fue comisaria de la exposición, «Sus fotografías dan cuenta de esa España triste y negra sumida en la pobreza, pero también de esa España que conserva sus ritos, sus fiestas y costumbres. La mirada de Carlos Saura sobre esa España y sus gentes es de empatía con un pueblo que había sufrido los estragos de la Guerra Civil y seguía sufriendo la pobreza, represión y falta de libertades del franquismo». La exposición no se realizó en su momento: «El proyecto se quedó en eso y la culpa la tuvo el cine». En 1957 le encargaron hacer un documental sobre Cuenca y en el año 1959, cuando preparaba su primer largometraje, *Los golfos*, le llegó la propuesta para incorporarse en la revista *Paris Match*. «Era el sueño de cualquier fotógrafo y aquella noche no dormí. Sin embargo se impuso el cine y no me he arrepentido de ello. Pero nunca abandoné la fotografía».

La pasión por la fotografía por parte de Saura ha sido explicada detalladamente, ligada siempre en su origen al entorno familiar:

Mi vocación fotográfica fue temprana. Si no me equivoco, empecé a los nueve o diez años con una Leica 6x9 heredada de mi padre, que había ido haciendo con ella el álbum familiar. Al principio, era una forma de conservar los recuerdos: luego, más tarde, un vehículo para expresar mi carácter introvertido. Sólo cuando pude hacerme con máquinas adecuadas comencé a hacer fotos decentes. Primero una Retina de la casa Kodak, luego una Rolleiflex 6x6 y, más tarde,

una Leica M-3 –que conservo con cariño– me permitieron pasarme al profesionalismo. Lo que empezó siendo una afición se convirtió en una segunda piel, algo que forma parte sustancial de mi personalidad. Incluso cuando dejé de practicar la fotografía como profesional seguí conservando la afición, el amor hacia los libros y las revistas de fotografía y procuro estar al tanto de las novedades en cámaras y materiales. Supongo que fue la fotografía lo que me llevó al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, desertando de Ingeniería Industrial, que parecía ser mi sino.

Una vertiente significativa de la actividad artística de Carlos Saura consiste en situarse entre las artes: cine, música y danza, pintura, literatura. En *Goya en Burdeos* realizó una película pictórica y teatral, con pocos elementos novelescos, en la que el elemento visual, sustentado por el excelente trabajo del director de fotografía Vittorio Storaro y el decorador Pierre-Louis Thévenet, resulta un espectáculo de luz, situaciones y sonidos. Sus películas de tema musical no son tan sólo una exploración de lo visual, sino una conjunción de artes. Como en las magníficas *Flamenco* o *Fados*, que van mucho más allá de ilustrar unos cantantes o bailarines en acción. La inclusión del *Fado tropical*, en interpretación de Chico Buarque, o la reconstrucción de un local de fados, Casa de Fados, para escenificar una *fado-jam session*, significan una interpretación musical, cinematográfica, cultural.

La relación entre cine y literatura, a pesar de las diferencias de lenguaje, está perfectamente trabada. Cine y literatura han protagonizado una íntima colaboración. El cine ha recibido de la literatura relatos, argumentos, formas y estilos. La literatura, en todo el último siglo, va recibiendo del cine diferentes modos de mirar, una concepción narrativa distinta, que acomoda en los autores literarios, en ocasiones, su mirada y su estilo. La originalidad de *Ausencias*, la nueva novela de Carlos Saura, está en la posibilidad de escribir una novela con profundas deudas con un mundo no sólo literario, sino fílmico –*film noir*– y fotográfico. Y, además, resuelve el elemento fotográfico a través de una doble versión: dibujada, a través de las ilustraciones, y también en un ejercicio particular de prosopopeya, de dar vida, convertir en personajes una selección de las más de seiscientas cámaras que configuran la colección del novelista. Así se supera la eterna polémica según la cual se rechaza la película lamentando que la complejidad del texto literario haya sido despreciada por la superficialidad de las imágenes.

Podríamos afirmar que la ficción es la excusa para convertir en personajes a parte de esa colección de cámaras que posee el propio Saura, reflejado en uno de los personajes de la novela. El abogado Mario –coleccionista de cámaras fotográficas y *alter ego* de Saura en la novela– asesora a la viuda del traficante de armas Martín Posadas, que apareció tiroteado en un coche, para la venta de la colección de cámaras fotográficas del difunto. Una faceta del Carlos Saura fotógrafo es la de retratista. De Pío Baroja, de Luis Buñuel, tenemos retratos que penetran la entraña psicológica y física del personaje. Y uno de sus trabajos más íntimos fue el proyecto *Carlos Saura. Los motivos del espejo. Moi et Moi*, que contenía una serie de retratos que hizo de su hermano Antonio en 1973. La instalación era una construcción visual parecida a un laberinto en la que el espectador podía descubrir imágenes, rastrear el pasado. Otras secciones de la instalación se titulaban «Jardín de senderos», relacionada con temas como el tiempo, la ausencia de final o la naturaleza cíclica de la narración en la obra del director. Aquí, en *Ausencias*, el autor incluye una galería de retratos de cámaras que tienen un aspecto casi humano.

Carlos Saura tiene su casa y su estudio lleno de dibujos o apuntes. Tiene una técnica –sin técnica– que cuenta así: «No hay una técnica. Normalmente, hago el dibujo primero, pero, como lo trazo con tinta, con estilográfica, entonces se corre al mojarlo con agua. Con acuarela se corre un poquito y me gusta mucho eso de que se mueva el dibujo y me cambie el trazo». El dibujo en Saura tiene una función casi terapéutica, relajante. Llegó a afirmar –imagino que fue una *boutade*– que él era mejor dibujante que su hermano Antonio. El dibujo sirve de entreacto, de pausa:

Lo de dibujar no es cuestión de tener tiempo. Lo que me ocurre es que descanso muchísimo. Estoy escribiendo un guión, por ejemplo, y me canso, me pongo a dibujar y es una maravilla. Otras veces me pongo a hacer fotografía. Es una forma fantástica de limpiarse el cerebro: cambiar de la escritura al dibujo o a la fotografía. Yo descanso así. La gente no se lo cree, pero a mí dibujar sobre todo me divierte. Ahora estoy haciendo unos dibujos muy extraños que no tienen nada que ver con el cine. Y también textos que me estoy inventando. A veces son aforismos o refranes. Me salen cosas muy curiosas y muy bonitas.

Las ilustraciones de la novela Ausencias son de dos tipos. El texto incluye hasta veintisiete «retratos» de cámaras fotográficas de época. Es una antología de piezas de una colección particular, pero

también tienen una presencia en la acción. La aparición de estos retratos de cámaras en algunos casos está directamente relacionada con lo que leemos. Así, la *Ernemann Ermanox* y su *filmpack* son sustanciales como objeto de la acción en el capítulo «El paquete» (pp. 127-131) y como ilustración (p. 132). En otros casos las ilustraciones se justifican por un sentido fetichista, como objetos. Es el caso de la *Leica M-3*, en opinión de muchos la mejor cámara nunca fabricada (p. 126). Los retratos de cámaras son una variante de la *prosopopeya*, el atribuir a las cosas inanimadas o abstractas acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales las del ser humano.

Por otra parte, más de la mitad de las ilustraciones contenidas en la edición en estuche, «*Ausencias*. Imágenes para una novela», están relacionadas con la fotografía. Son, de nuevo, cámaras fotográficas o fotógrafos en acción. O bien un *Ur-fotógrafo* como Goya: «Le recordaron imágenes no menos cruentas de guerras y asesinatos que veía todos los días en la televisión y que había grabado ese fotógrafo adelantado a su tiempo que fue Goya». Las ilustraciones que acompañan el libro, en la versión en caja de coleccionista o libro de artista, se pueden relacionar con los «fotosaurios», fotos sobrepintadas inventadas por Saura. Las ilustraciones ofrecen una selección de los momentos más gráficos de la novela, con un juego complementario de doble sentido. Como ha señalado Antonio Fernández Ferrer, son un homenaje a las ilustraciones de novelas del siglo XIX (Julio Verne ilustrado por Léon Benett o Édouard Riou), con esa breve frase que concentra un momento significativo de la acción. Se adivinan dos juegos paralelos: retratos de cámaras, variante de los fotosaurios. Y un doble juego entre ilustración y texto, en un apunte, como si fuera un esbozo para una posible futura película.

Supone también un homenaje a los libros ilustrados. La publicación de *The Pickwick Papers*, de Charles Dickens, significó una revolución editorial, al convertir el arte en objeto de consumo y ponerlo a disposición de las masas, sin aura, pero con un inmenso *text appeal*. Lo explicó Umberto Eco cuando se refería a la fundamental semejanza en la estructura de las novelas por entregas (y en sus ilustraciones) que se adaptaban a un gusto popular, produciéndose una relación dialéctica entre demanda del mercado y estructura de la intriga. A principios del siglo XIX se produjo un declive en la edición de novelas ilustradas dirigidas a un público adulto, ya que se consideraban poco serias. Con el

advenimiento del cine, algunos pensaron que este medio era el más efectivo para ilustrar la ficción.

Kamilla Elliott, experta en la interrelación entre film y literatura, ha llamado la atención sobre el descuido crítico hacia las palabras en el cine. Cada disciplina, literatura y cine, a partir de presiones internas y, en parte, por rivalidad interdisciplinaria, ha defendido una estética ilusoria de una forma, verbalmente o mediante las imágenes, pura. La distinción de novelas y películas en bandos opuestos, palabras e imágenes, contribuye más a oscurecer y falsear el estudio interdisciplinario que a dilucidarlo. La paradoja interdisciplinaria que al mismo tiempo opone y conecta novelas y películas puede servir para aclarar e indicarnos un camino para la práctica estética que, superando la contradicción, relacione en modo más complejo palabras e imágenes dentro y entre los dos medios. Las ilustraciones de Carlos Saura, fotógrafo y cineasta, literato e ilustrador, con un conocimiento desde dentro y en profundidad de los diversos medios expresivos, presenta un paso adelante en un debate interartístico de gran profundidad.

El director argumentaba en su discurso de investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Zaragoza que el suyo aspira a ser un arte total: «El cine que es arte, teatro, ópera, pintura, narración, arte de síntesis o simplemente el producto de muchas cosas que se cocinan en la misma olla, es desde luego el arte de nuestro siglo, abriendo a la imaginación un recuadro luminoso de sombras y colores en donde nos vemos representados. La grandeza de ese arte está en la sabia adecuación de los medios expresivos, en el sensible tratamiento de las imágenes, de la sabiduría y habilidad de los artesanos que colaboran en el proyecto común, y sobre todo en el talento de quienes han utilizado el cine como una segunda personalidad, desentrañándose como las arañas para ofrecer a quien quiera apreciarla una parte de la vida: reflejo, espejo, laberinto. Me gusta pensar que es una forma de expresión personal, me gusta pensar que a través del cine podemos expresar nuestros temores, nuestras limitaciones, bondades y mezquindades, ensanchando nuestra visión y enriqueciendo nuestra mente».

Me he referido al principio a la afición de Carlos Saura por la reconstrucción de cámaras fotográficas. Entre otros sentidos, representa una deuda con el fragmento. Friedrich Schlegel opinaba a propósito del fragmento que muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos; y muchas obras de los modernos son fragmentos en su origen. Las cámaras reconstruidas son frag-

mentarias respecto a los modelos originales y resultan una selección de fragmentos de una realidad presente pero desaparecida. Las ilustraciones seleccionan fragmentos del texto y lo amplían, llamando nuestra atención sobre aspectos concretos del texto. Es afín al concepto de ruina. Las ruinas son formas altamente evocadoras del fragmento, que operan de acuerdo con una lógica particular: sugieren algo ausente y, de hecho, ocupan un espacio ambivalente entre el pasado total y parcial, la presencia de algo que afirman y niegan. Las ruinas significan pérdida y ausencia; y son, además, una evocación visible de algo invisible, la aparición de lo desaparecido. Y, a pesar de esto, en la medida en que las ruinas se conservan, sugieren la perseverancia: la posibilidad de la resistencia contra los ataques del tiempo y de la historia. Así como la fotografía es eco de una realidad desaparecida, las ilustraciones son fragmentos –ruinas– del texto que nos dirigen –retomando el planteamiento de Rousseau– hacia un universo global de signos, uniendo sensación y significado, dando unidad a la forma, el contenido y propósito de estas *Ausencias* presentes.

No podemos volver atrás. La novela ilustrada para adultos no volverá. Las novelas gráficas que están ahora tan en boga no son lo mismo. Las ilustraciones de Saura para su novela *Ausencias* nos muestra un camino, un nuevo modo de escribir, en homenaje a esa técnica *vintage* del texto ilustrado que tanto éxito tuvo en el siglo XIX. Antes de la fotografía. Antes del cine. Así Saura brinda homenaje a ambas formas de expresión artística, aunando ilustración y fotografía.

UNIVERSITÀ CA FOSCARI VENEZIA

BIBLIOGRAFÍA

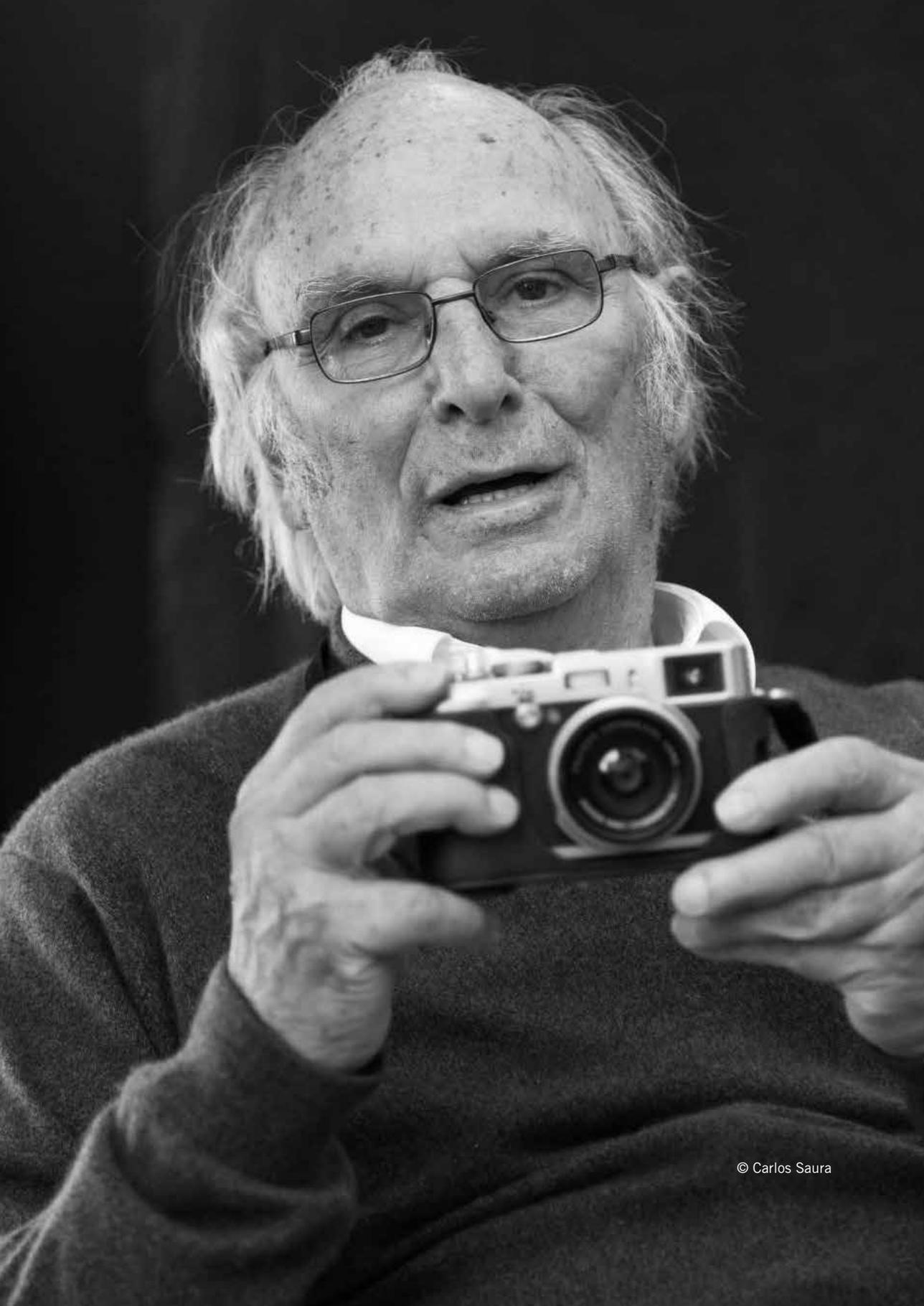
- Berger, John. 1997. *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bou, Enric. 2001. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Carbajo, Duarte L. 2008. «Carlos Saura: "Haciendo cine he dado alas a todo lo que me gusta"». *Turia. Revista Cultural*, núm. 85-86, pp. 285-298.
- Elliott, Kamilla. 2004. «Novels, Films, and the Word/Image Wars». *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.). Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 1-22.
- Gimferrer, Pere. 1980. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.
- . 1984. *Dietario (1979-1980)*. Barcelona: Seix Barral.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- López-Linares, José Luis. 2004. *Retrato de Carlos Saura*. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=bTpUMNKI2II>>.
- Rousseau, André-Marie. 1977. «Art et Littérature: un état present et quelques reflexions». *Synthesis*. Vol. IV, pp. 35-51.
- Sánchez Vidal, Agustín. 1988. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- . 2008. «Un arte total». *Turia. Revista Cultural*, núm. 85-86, pp. 175-187.
- Saura, Carlos. 2016. *Carlos Saura, fotógrafo. España años 50*. Madrid: La Fábrica.
- . 2017. *Ausencias*. Madrid: Laborinto.
- Zambrano, María. 1991. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.

LA ESPIRAL SAURIANA

De entre los reproches crónicos que de forma tradicional se han vertido sobre el cine español, uno de ellos yace sobre una verdad en apariencia incontestable: nuestros cineastas son esencialmente narradores, prosistas, y apenas podemos contar con los dedos de la mano aquellos que llegan a la esencia y a la ética de sus películas a través de la estética. En definitiva, en el cine español casi no hay estetas, poetas de la imagen.

Francisco Umbral escribió en 2002: «Me lo dijo Carlos Saura hace muchos años: “Yo soy un esteta, Umbral, lo que soy es eso, un esteticista”. Audaz confesión en quien todavía era, con su cine, bandera del antifranquismo intelectual». Por entonces, cuando el escritor madrileño recordaba aquella confesión lejana del cineasta aragonés, Círculo del Arte publicaba la famosa, imprescindible edición de *El Rastro* (1914), de Ramón Gómez de la Serna, fotografiada por Carlos Saura. Aquellas imágenes en blanco y negro, instantáneas tomadas con una Leica M-3 durante dos domingos del año 1961, anclaban su fuerza y prosa poética en el espíritu de la obra ramoniana, en cómo los objetos adquirían un dramatismo especial, en cómo la abigarrada vida del mercado madrileño traspasaba el papel (también fotográfico) para que pudiéramos olfatearlo, tocarlo, sentirlo, habitarlo.

Al decir del propio Carlos Saura, en determinado momento decidió traicionarse a sí mismo. O, más bien, el pintor Saura traicionó al Saura fotógrafo. Su desprecio hacia cualquier forma de manipulación fotográfica –el arte de la fotografía entendido como un espejo poético de la vida y su mirada hacia ella– daba lugar a la necesidad de «tender un puente entre la fotografía y la pintura». El registro digital, su posibilismo, le concedió el permiso, y acaso también la oportunidad, de fusionar el pasado con el presente. El resultado es lo que ha convenido en llamar «fotosaurios», una se-



rie de obras que toman como base capturas y retratos fotográficos realizados por el artista aragonés a lo largo de los años y sobre los que interviene con técnicas pictóricas para dotarlos de una nueva intención.

Si el documental *Saura(s)* (2017) nos resulta revelador es por la imposibilidad a la que se enfrenta: la de evocar recuerdos de un hombre, un artista, que ha decidido negar la utilidad de esos recuerdos, arrojarlos de algún modo a la amnesia voluntaria. Lo que no se nombra no existe ni existió, aunque están las fotos, las películas para contradecirlo. En el retrato por efracción de Félix Viscarret, vemos a un Saura ensimismado en su aislamiento, acaso como el anacoreta Fernando Fernán Gómez de *Ana y los lobos* (1972). Su cueva es el estudio donde trabaja día a día pintando brochazos de color –en tintas, acrílico, ceras, acuarela o tizas– sobre las fotos de su numerosa familia, la sanguínea y la cinematográfica. Militante contra la nostalgia, que huye de manera sistemática de sus efectos, Carlos Saura parece dispuesto con estas obras (a las que ha dedicado la mayor parte de su tiempo en los últimos quince años) a transformar el pretérito, a intervenir en el pasado con trazos de color que no podrán corregir el instante capturado –sea un retrato o una situación–, pero sí dotarlo de un nuevo significado, prácticamente hasta diluir el efecto de la emulsión química en el auge de la dimensión pictórica.

Al transformar sus recuerdos, Saura está al mismo tiempo transformando su mirada. Y está perpetuando, obviamente, el deseo más profundo que se instala en su obra cinematográfica desde sus orígenes: la necesidad de romper el tiempo y reinventar el espacio, la imposibilidad de desaparecer en las coordenadas del ser y del estar. Podemos entender los fotosaurios como la materialización de un proceso en el que un artista siente la necesidad de regresar a su propia obra (a la mirada que tenía entonces) para intervenir de forma directa sobre ella, pero también como una variante más de la aspiración profunda de su trabajo creativo, aunque en ocasiones, conviene recordarlo, haya trabajado a contracorriente de ella –como es el caso de *¡Ay, Carmela!*, donde, en connivencia con Rafael Azcona, ignora y domestica la narración abstracta de la obra teatral de Sanchis Sinisterra que adapta–, acaso para encontrar la atemporalidad del drama en el estatuto icónico de las imágenes.

En el proceso severamente intuitivo, como él mismo cuenta, de «pintarrajar» sobre la emulsión fotográfica de la realidad,

la necesidad sauriana no es sólo conmovedora, sino, en muchos casos, lo es, asimismo, el resultado. Apreciando algunos de sus «fotosaurios», encontramos algo conmovedor, desde luego, en la calidez de los colores que diagrama sobre los rostros de Ana Torrent y Geraldine Chaplin en la foto promocional de *Cría cuervos* (1975) –añadiendo, de paso, una capa más al desdoblamiento de madre e hija, interpretadas por la misma actriz en la película– o en la alquimia de colores que se desata sobre el retrato de Francesca Neri en *¡Dispara!* (1993); en el tenebrismo de la novia Victoria Abril de *El séptimo día* (2004) o en el crepúsculo de infancia y sangre con que envuelve a su maestro Luis Buñuel. Hay algo revelador también en el contraste meridional de *Autorretrato doble*, donde Saura parece colocarse en el limbo espacio-temporal que han construido con insistencia las estructuras narrativas, las coreografías dramáticas y los juegos de espejo, luz y color de sus películas.



Autorretrato doble, Carlos Saura

De un modo u otro, hay que insistir en ello, todo está conectado en el sendero creativo de Carlos Saura. Fotografía, cine, música, pintura, literatura. Su última novela, *Ausencias*, que tiene su inspiración precisamente en los fetichismos y arrebatos del arte fotográfico –en especial, en su dimensión de artefacto técnico, y, además, como fuente poética–, refuerza aún más si cabe la continuidad «en espiral» de su obra. Como si fuera una ilustración de M. C. Escher, la expresión creativa de Saura se ofrece en su

conjunto como un endiabrado juego de percepciones, una serie de «figuras imposibles» que desactivan la realidad inmediata para crear un universo propio, con su lógica interna intransferible.

Uno de los momentos más mágicos del laberinto de espejos sauriano se produce cuando Goya descubre *Las meninas*, de Velázquez (*Goya en Burdeos*, 1999), donde, como bien sabemos, el autorretrato del artista ocupa el motivo principal y el retrato regio se adivina en un espejo. O quizá, como dice Goya (José Coronado), «Todo el cuadro se refleja en un espejo». Mientras se inscribe en los márgenes del plano, colocándose como punto de fuga de la historia del arte, Goya dice que la pintura «parece inacabada, ligera, con la apariencia de hacerse sin esfuerzo, fuera de todo tiempo, espacio y lugar». Es justamente ahí, en esa asunción de que no hay tiempo ni lugar, donde Carlos Saura declina la tentación de establecer límites entre lo empírico y lo onírico. Más bien, se propone desactivarlos a lo largo de toda su obra cinematográfica, hasta el punto de que la disolución de esas fronteras alcanza su máxima abstracción en el código del género musical, al que dota de una cualidad propia e intransferible. Con esa libertad que le concede la estrategia discursiva, como si habitáramos multiversos, Saura reinventa la realidad, teje una urdimbre espacio-temporal que se traduce en los laberintos de la memoria y los ecos casi siempre traumáticos del pretérito.

Adentrarse en el universo de Carlos Saura nos proporciona, por tanto, la posibilidad de sentirnos como el primo de Angélica que interpretó José Luis López Vázquez en *La prima Angélica* (1973). Es decir, ingresar como si fuéramos un trasunto de la Alicia de Lewis Carroll –la mirada infantil, su candidez y su curiosidad, a la que en tantas ocasiones ha apelado, también resulta crucial en este proceso– en un mundo en el que pasado, presente y futuro coexisten en la misma dimensión, en el que las personas se desdobl原因 y las identidades se fracturan, donde la memoria es el sumidero de la existencia, la historia es cíclica y, en ella, la barbarie es inmutable.

Podríamos decir que las películas de Saura, casi todas ellas, lidian con la represión. La guerra incivil ocupa, por supuesto, un papel determinante en una filmografía que, cuando confía en el relato, llega a aglutinar la historia de España desde que fue un imperio (*El Dorado*) a una democracia. Los desdoblamientos en el juego de espejos se convierten en una constante sauriana cuando entronca con los intercambios y contagios entre realidad y ficción, entre el documental de los cuerpos, el proceso de creación

y la representación de la tragedia, que es, sin duda, una de las claves metadiscursivas de los musicales saurianos. En la segunda etapa de su filmografía, aquella que arranca con *Bodas de sangre* (1981), Saura se propone romper los límites entre lo real y lo fabulado de tal modo que convierte ese propósito en la dominante estética de sus películas. La puesta en abismo de las coreografías, que el cineasta retuerce y contorsiona hasta extraer de ellas múltiples dimensiones espacio-temporales, se alimenta, asimismo, de proyecciones que multiplican la polisemia escénica. Un esteta de la imagen fotográfica.

Podríamos hilar la filmografía entera de Carlos Saura en una sucesión de espiral y proyectar líneas que pongan todas sus películas en contacto. Las fugas de las escaleras, en picado o contrapicado, sean como alucinación celestial, espacio fantasmático o el rellano de la familia española, son, de hecho, uno de los iconos mayores y más perdurables en la filmografía del cineasta. Está presente desde sus inicios hasta hoy. En las múltiples escaleras que inserta en planos más simbólicos que descriptivos, básicamente proyecta la espiral como expresión gráfica del perpetuo movimiento circular, de la continuidad y simultaneidad espacio-temporal en sus historias, del abismo laberíntico de los recuerdos. Así, sus relatos son casi siempre cíclicos, en los que nada ni nadie desaparece del todo y todo acaba resurgiendo.



El poeta Tono Masoliver

Por Antoni García Porta

© Sònia Hernández

RRENTE

vida

La poesía de Masoliver Ródenas, que viene de 1977 y aledaños, y hace un largo viaje a través del tiempo, de los libros y de su propia historia, para mí comenzó en *Vertedero de Otaca* cuando ya en el primer poema, tras una suerte de descripción surrealista de una casa –su casa– en la que flota el abandono, acaba diciendo:

*Ruinas donde estoy instalado
la barbilla apoyada en los cojones
meditando.*

¿Y sobre qué medita? Pues sobre sus amigos y compañeros del pueblo, sobre aquellos nuevos ricos que, en su infancia, aparecían por estas playas. Porque es en el Masnou desde donde Masoliver ha lanzado su poesía al mundo. Una poesía que, en parte, es geografía. No importa si ha sido escrita en Roma, Rapallo o la Avenue House de su Londres sin sol, en el trasfondo siempre encontramos sus recuerdos y éstos nacen en el Masnou, Otaca o Reixac. Y tampoco importa, claro, que, a medida que pasa el tiempo, añada Barcelona, Roma, Altea o Londres, porque Masoliver mezcla su vida actual con su infancia –no sólo la geográfica, sino también la de los recuerdos, la de los sueños–, y con todo ello se interna en un mundo que no nos es lejano, por más que nunca hayamos estado en Perugia, Florencia, Garda, Venecia, México o Tabarca.

Así, leemos:
*Yo niño miro desde las afueras del pueblo
las casas blancas las tejas las personas
marrones y el sueño.*

O aquello de
*En Masnou tenía
una amiga mía
la melancolía.*

Me disculparán ahora si realizo un breve paréntesis y les recuerdo quién es Masoliver Ródenas y la importancia que posee en la poesía española actual. No tenía intención de hacerlo, pero, por si sucediera aquello de que nadie es profeta en su tierra, me permitirán que repita algunas cosas que de él se han dicho; también porque lo que se dice de los poetas suele quedar entre ellos y no llega a los demás. Comenzaré por

mencionar algo que se ha publicado sobre *La negación de la luz*: «Masoliver Ródenas ha alcanzado, por su musicalidad y profundidad, una de las cimas más originales de la poesía en lengua castellana».

De su poesía, así en general, se ha escrito mucho. Por ejemplo, ha sido considerada como un monólogo interior caracterizado por asociaciones inconscientes de recuerdos; o bien que es una poesía alejada de los convencionalismos; o que uno de los rasgos más distintivos de Masoliver Ródenas es la escritura poética como reescritura de la memoria; se ha destacado, asimismo, por ser una de las voces más singulares y trascendentes de la poesía española de la segunda mitad del siglo xx; y se ha dicho que sigue componiendo el extenso poema único que conforma su obra a base de nostalgia de la infancia y amor siempre en precario, algo que él mismo reconoce cuando afirma que la suya es una obra en proceso en torno a una serie de poemas que, aunque cada uno de ellos tenga su propia voz, juntos forman una larga composición. En el fondo, acabaría por configurar lo que yo denomino «Todos los libros *el libro*». Y es que la obra de Masoliver es un extenso y complejo entramado autobiográfico que nos permite imaginar con libertad lo que fue, lo que dice él que fue y lo que el lector sospecha humildemente que es.

Sólo puntualizar en este aspecto que escribir un largo poema que va y viene a lo largo de unos y de otros libros, que es tanto como decir a lo largo de la vida, de su vida, no significa aburrirnos con lo mismo. La poesía de Masoliver Ródenas radica en la vida misma, y la vida, como ustedes saben, es rica y variada, pero, por si no fuera suficiente con eso, el poeta utiliza una gran diversidad de registros y de formas, incluida la prosa poética, y, en ocasiones, llega a emplear distintos idiomas. Que yo recuerde, además del castellano, a lo largo de los años sus libros han incluido poemas escritos directamente en italiano, inglés, francés y catalán. Será tal vez por todo este conjunto de cosas que yo encuentro su poesía tan gratificante, a pesar de que estemos hablando de un único y extenso poema.

Y tanto es así –que se trata de un único y extenso poema en proceso, de un *work in progress*, que diría nuestro amado Joyce– que treinta años después de *Vertedero de Otaca* leemos:

*Ahora sí que he llegado al vertedero
al espejo donde estoy muriéndome
harto de vida y sucio
ante la muerte. Reconstruyo
las casas, las mujeres desnudas,
la roña del amor y vuelvo.*

Y vuelve –por supuesto, no sólo físicamente, sino evocando su infancia– a esa Otaca ya legendaria, a la playa del Masnou, a la riera de las cañas, a los veraneantes, a los patios, al jardín de los juegos y a los postigos, al mar, a los amores de juventud, a la lluvia, a la casa de las brumas, a la madre y a los hermanos, al padre y a los amigos, a los vivos y a los muertos. Y, cuando regresa a estos escenarios y actores, lo hace hablándonos de lo fundamental: de recuerdos y de amor, de su amor por los recuerdos, de la nostalgia del pasado, de la muerte y del mar, del cuerpo femenino, de la experiencia del sexo, de la soledad, de aquel verano (pues es siempre aquel el verano, nunca otro), de las cicatrices que deja el tiempo, de lo que somos, y somos lo que fuimos –dice él–, y otras cosas.

Sin embargo, como ya he apuntado antes, individualmente, los libros de Masoliver guardan su propia esencia, nada es igual, pese a las coincidencias, porque cada uno esconde su propio secreto. En conjunto, la obra poética de Masoliver –yo me atrevería a decir que toda su producción– nos aparece como un *continuum* que nace lejos de nosotros, se nos acerca y, luego, prosigue su viaje. Y no lo duden, precisamente en eso, en ver transformarse los acontecimientos y los propios recuerdos a lo largo de los años, se centra uno de los grandes atractivos de su producción poética.

No les ocultaré que la poesía de Masoliver es un poco gamberra, siempre irreverente y erótica, en ocasiones, surrealista. A veces uno cree que debería leerlo con un manual de psicología o de interpretación de los sueños al costado –estamos hablando constantemente de eros y de tánatos–, si no fuera porque la poesía no precisa de manuales ni de interpretaciones que no sean las del propio lector. Si el escritor desarrolla su propio mundo a través de la escritura, el lector hace otro tanto a través de la lectura. Cada uno de nosotros tiene su mirada particular y, fruto de ese proceso interpretativo, nace nuestra propia visión.

En los últimos libros, Masoliver ya venía reflexionando sobre la muerte. En ellos hay un cierto vuelco, en su constante ir y venir de la memoria, cuando advierte que el olvido o la muerte de quienes nos recuerdan nos devolverán definitivamente a la nada. Y tampoco nos sorprende que ahora lo vea todo como en un bucle al que no haya más remedio que regresar, se trata de algo superior a él, que vive como un agravio:

*El agravio de estar maniatado
a un mismo poema, al espejismo
de sus variaciones; de regresar
a los mismos espacios de la memoria,
a las mismas trampas del corazón.*

Y sigo, porque también confiesa que

*Cuando estaba en mi casa
estaba prisionero en mi casa,
sollozando, inventando
paisajes. Ahora estoy prisionero
en los paisajes que he ido inventado
contemplando la casa
cerrada para siempre.*

Esta idea del recuerdo nostálgico, ahora tan presente en la poesía de Masoliver, me pareció encontrarlo, o tal vez comenzaba a acentuarse, a partir de 1998, en un poemario titulado *Los espejos del mar*.

*Amamos un jardín que está muy lejos,
un jardín que existió y que ya no existe.
Allí estábamos siempre aquellos niños
tan lejos de la casa de los padres.
Casa oscura, de ventanas podridas
por la sal, la termita y por un tiempo
tan ajeno a nosotros. Y ahora,
cuando el polvo me enturbia los recuerdos,
sólo oigo gritos, llanto, hojas de árboles,
sólo veo las luces apagadas
y llegan los ladrones con sus máscaras
a robarnos a todos los hermanos.*

Regresando al jardín, a la casa y a los hermanos, uno tiene la sensación de que, tratándose del mismo tema de tantos otros poemas, de tantos otros recuerdos, aquí el paso del tiempo es más real, la nostalgia avanza y su poesía pasa de trepidante a un ritmo más pausado.

Este libro de 1998 que acabo de citarles y los siguientes que preceden a *La negación de la luz* son como prolegómenos, quizás la transición que necesita el poeta para, finalmente, llegar a éste, como quien llega a puerto tras un largo viaje sin saber si ése va a ser el definitivo o si todavía le quedan más puertos que visitar. Algo que el poeta desconoce, pero que entiende que puede ser la conclusión de no se sabe muy bien qué. Porque, entre otras cosas, ha llegado a esta insólita vejez más llena de quebrantos del alma que del cuerpo.

En realidad, *La negación de la luz* son dos poemarios, el que le da título al libro y otro, *El cementerio de los dioses*, que, a su vez, está dividido en dos, de modo que la obra se divide en tres partes que el autor ha venido escribiendo a lo largo de siete años. Si en los últimos libros Masoliver Ródenas nos hablaba de la muerte, en éste da un paso al frente y, casi sin nombrarla al principio, se sitúa por encima de ella, como si en todo momento estuviera viendo lo que sucede, instalado a esa altura en la que dicen haberse sentido quienes han regresado de ella –de la muerte, me refiero–, esos que han visto una luz al final del túnel un momento antes de regresar a la vida, metáfora a la que Masoliver le da la vuelta, convirtiéndola en un túnel de luz cegadora en cuyo final reina la oscuridad. En su reflexión última de la primera parte, resulta que esa luz son sombras en las sombras del tiempo y la oscuridad al final del túnel no es otra que ese instante que llamamos eternidad. Ésa es la luz que, convertida en sombras, le ha sido negada al poeta, una luz que tiene que ver con la revelación que ha esperado encontrar a lo largo de su dilatado camino, el que precede a su culminación en la eterna oscuridad. Todo es distinto desde esta perspectiva, desde esta altura nada es ni será igual que antes. El futuro que le espera, para utilizar una frase muy de moda, ya no es lo que era. Para él, sentencia, el futuro carece de recuerdos. Desde este enfoque, cabe entender que haya declarado que este libro puede representar la conclusión final de su escritura o, incluso, la apertura de una nueva etapa.

¿Qué ha cambiado por el camino? Yo diría que la perspectiva: sin renunciar a sus obsesiones sempiternas, Masoliver Ródenas ha ganado en profundidad; que, siempre tratando de encontrarse, sigue regresando a la Vallensana de su tío Juan Ramón y al jardín de la carretera de Teyá, y que, desde esta nueva atalaya, continúa revisando el pasado como lo hacía antes, ya que hay cosas que no cambian y las pesadillas lo arrastran a los abismos de la memoria donde dice que permanecen, es decir, a ese lugar donde

*Están reunidos en la mesa de mármol
del pasado los ausentes,
los que viven en la soledad
de la muerte y hoy han regresado.*

¿Y quiénes son estos personajes a los que invoca como un espiritista a su mesa? Pues ahí están los de siempre, a los que pasa revista: Diego Vera, Luis Maristany, Nissa Torrents, Borges, Manuel Puig, Javier Lentini o el tío Juan Ramón Masoliver. No sigo porque no acabaría. No son sólo estos quienes aparecen en el libro, son muchos los que estuvieron en aquel jardín de la infancia y han muerto. El poeta invoca aquí las ausencias como si ninguna de ellas pudiera desaparecer definitivamente mientras permanezca en su memoria.

*Teníamos tres madres y un solo cementerio.
Se reunían los muertos en la plaza
de Ocata, bajaban por Pintor Villà
hasta el Camino Real, atraídos
por la luz de los árboles, engañados
por la música que llega desde la vida
como llegan los barcos entre árboles
atraídos por un tiempo sin tiempo
en un vano oleaje sin orillas.*

Son recuerdos que ocupan la primera parte del libro, aunque ya hemos dicho antes que el poeta no habla sólo de recuerdos sino de geografías personales. Busca, y en su búsqueda ha encontrado, tras la negación del amor, la revelación final que es Sònia, si bien, por el camino, perdido en un ayer que no se acaba nunca, se pregunta por el significado definitivo de su existencia. Y como sea que sigue buscando, de ahí que se invente un personaje, Laura, como una necesidad para salir

a flote: «Tuve que inventarme / mi pasado, esta historia que escribo / sabiendo que no es cierta / porque no existe la certeza. / Me invento a Laura y huye».

Parece que tengamos que rastrear las claves del libro en los poemas finales de cada una de las tres partes. Por lo que se refiere a la primera, el poeta nos pide reflexionar sobre el significado de este recorrido a través de un túnel de luz cegadora que lo dirige, inevitablemente, hacia la oscuridad final. Como quien tras una vida de plenitud y de vacío se arroja, dice, a un pozo sin fondo. Y ahí se pregunta si es que hay recuerdos en ese descenso, si quedará algo de nuestra vida tras la muerte. Algo que retoma en el poema final de la segunda parte, cuando ya ha abandonado su invento de Laura y surge Sònia, a la que pregunta si con la muerte se pierde todo lo que han vivido juntos, si abrirá las ventanas que dan al mar para que él pueda verla, mientras repasa esa vida plena de amor, pero también de recuerdos compartidos y de complicidades, que lo llevan a citar a Rilke, a Machado, a Leonard Cohen, Adriano Celentano o Paolo Conte. «Y si me voy ojalá no encuentre / el camino y tenga que regresar / a la cama donde estás soñando / la apoteosis de mi resurrección». «¿Qué será de mí sin ti / cuando me muera?», se pregunta entre los recuerdos otra vez geográficos de Génova, Rapallo o el Masnou.

En la tercera y última parte, titulada «El cementerio de los dioses», Masoliver confiesa vivir en la tristeza de no entender lo que piensa, porque cada vez su cerebro está más lleno de barro. Si cierra los ojos, vuela entre ángeles y cúpulas, flores y diamantes, sin embargo, al abrirlos, vuelve a ser «El ciego que no quiere envejecer humillado / y que humillado / se postra ante la muerte / y le pide clemencia». De pronto, decide regresar a casa y se da cuenta de que se ha perdido: no es que haya olvidado la calle o su nombre, lo que ocurre es que es él el que está perdido. En esto encuentra a Teresa, cincuenta años más tarde, y tienen una conversación surrealista, pero que entendemos perfectamente posible entre quienes están perdidos, y, cuando llega a la casa, «En el balcón / está mi mujer, llorando. / Si no sé quién soy, / ¿cómo puedo saber por qué llora? / La saludo. Ella me saluda. / Prosigo mi camino hacia la nada. / Allí estoy yo, esperándome». No puedo resistirme a repetir estos dos últimos versos: «Prosigo mi camino hacia la nada. / Allí estoy yo, esperándome».

Por el camino ha olvidado, de Génova, sus calles y, de Rapallo, el mar. De Venecia sólo recuerda la terrible crueldad de su belleza. Sólo oigo el silencio, confiesa. Sólo habla con difuntos. Piensa en los amigos: «Tristes, muertos, abandonados / por sus mejores mujeres. Pienso / en los problemas de álgebra / en la pizarra de los escolapios / que nunca entenderé / como nunca entiendo casi nada». Admite, entonces, Masoliver que ha venido a este pueblo a ver el culo de Mariona: «Y sólo he visto / a ancianos jugando al dominó / en las lápidas de mármol / de La Calandria».

Como ven, se trata de los recuerdos que regresan, como regresa, asimismo, ese largo poema del que les he hablado y que libro a libro conforma esa frase mía: «Todos los libros *el libro*». En él, el poeta vive en la intemperie, falto de protección, se busca de forma constante en un pasado que, por más nostálgico que sea, no le da cobijo y, cuando persigue el amor, sólo lo encuentra en ocasiones. Se siente desposeído de él, le es negado. Son esos recuerdos de veleros y de salitre y de Nicole «con los rizos del pubis / obscenamente expuestos». O cuando recuerda las noches de verano de entonces «en las casetas de las mujeres / desnudas junto al agua», a las que el poeta recurre para lamentarse a Sònia de que «Tú no existías. Llegaste / tarde, en el ocaso / de mi vida». A medida que nos acercamos al final, da la impresión de que el poeta se siente en tiempo de descuento y, tras ver la sombra de su alma por un oscuro corredor, se pregunta si tienen sombra las almas. Ve almas en busca de almas y sabe que lo que un día comenzó ahora está por terminar. Tampoco pierde el humor cuando anuncia que «Éstas son las últimas palabras / que escribo sobre mí. / A partir de ahora escribiré / sobre los lagartos y las lagartas / en las paredes de mi habitación».

Mi lectura, particular como todas, por supuesto, es que, con tanto final y tanta muerte, Masoliver Ródenas, en realidad, de lo que nos habla es de la vida, y es a ella a la que se aferra, porque ésta tiene muchos ámbitos y facetas. Ocurre que, si bien, hace unos años, nos desbordaba con un ritmo trepidante, ahora lo hace de un modo más pausado, que parece acompañar suavemente nuestros pensamientos, obligándonos a reflexionar. Yo creo que también ahí radica –no sólo en la temática– la profundidad poética de la que hace gala en *La negación de la luz*. Lo suyo es un himno constante a la vida, aunque tal vez vista desde la desolación de quien pretende

atrapar algo que viene persiguiendo desde siempre y, como siempre, no lo consigue. Las lágrimas que escribe entristecen, pero no son tristes. Masoliver nos describe a nosotros mismos a la vez que nos hace partícipes de su mundo. Y su mundo es todo un mundo.

A black and white close-up portrait of a man with dark, wavy hair and a light beard. He is looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a light-colored, possibly striped, collared shirt. The background is a plain, light gray.

Diálogo con
José Vidal Valicourt

Por Carmen de Eusebio

José Vidal Valicourt (Palma de Mallorca, 1969), licenciado en Filosofía y Letras, es poeta, narrador y ensayista. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *Encuentros y fugas* (Opera Prima, 1999), *Ruido de fondo* (Calima, 2000), *La playa de las gaviotas cojas* (Opera Prima, 2003), *La fiebre de los taciturnos* (I Premio de Poesía Fundación María del Villar Berruezo, Tafalla, Navarra, 2003), *La casa de Mallarmé* (ganador del XXIII Premio Leonor de Poesía, de la Diputación Provincial de Soria, 2004), *Zona de nadie* (Ediciones del Oeste, 2005), *Meseta* (El Gaviero Ediciones, 2015). En narrativa, es autor de los libros *El hombre que vio caer a Deleuze* (Sloper, 2009), *Tomas falsas* (Pre-Textos, 2011), *Lisboa song* (Eutelequia, 2013), *Desaparecer en un solo de Coltrane* (Pre-Textos, 2017), además de un ensayo breve titulado *Blanchot. Espacio del desastre* (Rilke, 2011).

Hay algo que resulta evidente al leer su *Desaparecer en un solo de Coltrane*: la búsqueda verbal e, inmediatamente, sin dilación, una exigencia de aspectos esenciales. Aunque hay algunas referencias al mundo anglosajón, creo que su tradición es francesa, y muy poco española, si bien en Hispanoamérica podemos encontrar autores afines.

Sin duda, existe en mi trabajo una autoexigencia verbal, un ejercicio de cierta ascesis gracias al cual voy despojándome de algunos tics de antaño. Dado que mis inicios en la escritura estuvieron marcados por la poesía y por el aforismo, mi narrativa es deudora de esa concisión y tensión tan propias del poema, el aforismo o el relato breve, así como del artículo periodístico, género que también practico cada semana. El lenguaje no funciona como mero instrumento de comunicación, pero tampoco como fin en sí mismo. Si así fuese, los textos correrían el peligro de fosilizarse. Busco, no sé si de manera consciente, una suerte de potencia del laconismo. De esta manera, los capítulos o modos que conforman *Desaparecer en un solo de Coltrane* tratan de conservar o, por lo menos, de no perder esa eficacia de lo conciso, como si cada texto fuese un concentrado poético, pero con elementos claramente narrativos. Algunos de mis libros han provocado ese tipo de debates, que consiste en dirimir si el texto pertenece al género de la poesía o bien al género de la narrativa. Por mi parte, el resultado me es indiferente. Soy consciente de que mi escritura habita en ese umbral, incluso habría que añadir, asimismo, una cierta voluntad de ensayo, y aquí interviene mi formación filosófica. Y, a este respecto, la cultura francesa ha sido determinante como influencia, y no estoy hablando sólo de literatura. Existe una corriente francesa que cruza mi escritura:

Blanchot, Duras, Deleuze, Foucault, Godard, etcétera. Y París, en el libro, está muy presente. Ahora bien, de un tiempo a esta parte también se han incorporado referencias portuguesas y, más en concreto, lisboetas, más que nada, debido a mis dos años vividos en Lisboa. Por descontado, hay un fondo pessoano en mi escritura, no siempre evidente. En Portugal descubrí, por ejemplo, la figura de Vergílio Ferreira, así como unos cuantos poetas muy afines. Los lugares me afectan, en el sentido radical y doble del verbo. Siento afecto por ellos y, sin duda, quedo afectado por su impronta. Mis libros, en general, son algo así como una psicogeografía. Siendo español me siento en muchos aspectos, culturalmente hablando, muy cerca de esos dos países vecinos: Francia y Portugal. Por supuesto, sin renunciar ni un ápice a lo que ha significado para mi formación la literatura española y latinoamericana, de la cual me he nutrido. Pienso en Borges, en Cortázar, en Rulfo. O en el ritmo y la velocidad de la literatura norteamericana: Lowry, DeLillo, Cheever y un largo etcétera. Ahora bien, parece ser –y ésta es una observación que ya me han hecho en más de una ocasión– que mi estética o mi estilo o, en fin, la forma de tratar ciertos temas están más próximos a la cultura francesa. En cualquier caso, esta afirmación no debería hacerla yo, pues tampoco estoy muy seguro de ello y no querría mostrarme muy taxativo o tajante. De todas formas, bebemos de muchas y variadas fuentes: la literatura norteamericana, la centroeuropea, la estrictamente hispánica, por no hablar de ciertas influencias orientales. Sin olvidar el poso que puede haber dejado en mi modo de escribir la propia filosofía o el cine.

Camus dijo que la actitud filosófica por antonomasia es el suicidio, pero no como Cioran, sino como toma de conciencia, como hacerse cargo absoluto de la propia vida. ¿Forma parte de su actitud vital y reflexiva?

El suicidio es, ciertamente, un tema central en *Desaparecer en un solo de Coltrane*, pese a que no es, en modo alguno, un libro suicida. Varios lectores, de hecho, consideran que no invita al suicidio, sino, más bien, a radicarse en la vida. Eso sí, sin dejar de contemplar la idea del suicidio como una posibilidad, siempre desde una contemplación serena, casi desapegada. Existe una reflexión o una toma de conciencia sobre el hecho fundamental de desaparecer de forma voluntaria. Tal vez, como el único acto de libertad, de soberanía. Aunque soy consciente de que se trata de un tema muy delicado, pues uno nunca sabe qué ocurre en ese breve tránsito que separa la vida de la muerte, del ser al no ser.

¿Qué ha ocurrido en ese periodo de tiempo? Algo, en verdad, inexplicable, una zona gris o difusa que no se deja articular ni apresar por la palabra, sólo bordear o sobrevolar. Sin duda, en el libro circulan suicidas, pero también seres que se refieren a desaparecer del mundo, a no estar localizables. A ver si me explico: seres que quieren morir sin dejar de vivir. Una especie de muerte en vida o, si preferimos una frase menos dramática: esa sensación de alivio y, en definitiva, de libertad que consiste en «hacerse el muerto». De ahí que el concepto de fuga sea otro motivo que late de forma constante en mi escritura.

La idea del suicidio es liberadora, dado que uno puede o, por lo menos, cree poder disponer de su propia vida, incluso en ese acto final que es darse muerte. No obstante, más que el suicidio, hay dos temas esenciales en mi obra: el amor y la muerte, en estrecha relación. La inevitable dialéctica entre eros y tánatos. El amor se intensifica, igual que el deseo, cuando ambos se miden con la muerte. La fuga, el viaje, el estar siempre en otra parte podría considerarse, como ya he apuntado antes, una forma de morir. En cualquier caso, creo que Cioran está muy presente en el libro o, al menos, lo sobrevuela con sus reflexiones sobre el suicidio. En el sentido de que el escritor rumano contempla esa idea del suicidio como un acicate para la vida, como un estimulante sin el cual la propia existencia pierde sustancia y vuelo. De lo que se trata, en realidad, es de posponer de manera indefinida el suicidio. También apunta otra cosa muy interesante: viene a decir que el suicidio, en el caso de que se cumpla, tiene que ser una coronación o culminación gratificante, un acto bien pensado y meditado, nunca como resultado de un arrebato. Uno tiene que apurar la existencia, ponerse a prueba, demostrar hasta dónde puede llegar. La precocidad suicida es un error, una falta imperdonable de paciencia y de madurez. En lugar de coronar un destino, lo abortan con su arrebato. Tener la idea del suicidio a mano no significa vivir menoscabado por esa idea. Al contrario, funciona como un poderoso estimulante y como un activador vital. Cioran remata la jugada con esta tremenda y, a la vez, lúcida conclusión: «Vivo únicamente porque puedo morir cuando quiera: sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado». Como si hablar continuamente del suicidio, tratar el tema sin ningún tipo de drama o desgarró, tuviera un efecto balsámico y, en vez de incitar al suicidio, lo que sucede es un efecto contrario: se nos presenta como efecto disuasorio. De ahí que, gracias a su pregunta, me haya visto obligado a reflexionar sobre ello y, en definitiva, Cio-

ran emerja como una figura importante, casi central, aunque todo haya comenzado con la célebre sentencia de Camus: el único problema filosófico serio no es otro que el suicidio.

Cuando Camus afirma que matarse es, en cierto sentido, confesar que la vida nos desborda, que no podemos con ella o, en fin, que no la podemos entender, lo que afirma es que el suicida ha llegado a la conclusión siguiente: que la vida no vale la pena. Y eso es grave. Si analizamos esta frase tan común, tan popular, caeremos en la cuenta de su tremenda potencia, una potencia que la costumbre ha acabado por amortiguar. Porque, de hecho, vivir una vida que no vale la pena ser vivida no es más que vivir por inercia. Aquí entra el hombre extraviado, extranjero, exiliado, excéntrico en fin, todas las palabras que comiencen por este prefijo, ex-, que indica estar fuera, más allá, que significa, asimismo, privación o dejar de ser lo que antes uno era. Sin embargo, entre el nihilismo de cuarto oscuro de Cioran y la conciencia del absurdo, mucho más solar y pagana, de Camus, el libro navega entre estas dos aguas. Están las playas de Argelia, el sol cegador, la sal y la arena, los cuerpos bronceados, esa vocación no exenta de cierto hedonismo tras el cual puede habitar los disparos de Meursault.

Habla en este libro de «escribir del otro lado», como si la verdadera escritura, al menos la que usted plantea, exigiera una negación previa, no tanto del mundo como del propio sujeto. ¿Es así?

Más que negación del sujeto o supresión del yo, lo concibo como una ampliación del mismo o, mejor dicho, como una multiplicación del yo que puede escribir desde ángulos diversos. En efecto, escribir «desde el otro lado» invita a pensar en la desaparición, aunque, en verdad, supone una forma de escribir incluso desde la muerte. Y ahora estoy pensando en la Comala de Rulfo. Muertos que hablan, que siempre tienen algo que decir. Muertos que escriben. Palabras que no se dijeron o se escribieron en vida son pronunciadas o escritas desde ese «otro lado». La literatura o, en concreto, la escritura como una conversación fluida mantenida entre los vivos y los muertos. De alguna manera, esa conversación infinita a la que se refería Blanchot. La escritura, el lugar de la libertad absoluta en el que los muertos hablan y continúan escribiendo desde el otro lado e intervienen en el más acá. En el fondo, late la figura de Kafka, su compromiso radical con la literatura, su soltería feroz, que es sinónimo de árida soledad, en fin, de libertad. Una libertad nada fácil ni condescendiente. Como música de

fondo, suena esa reflexión del poeta judío Edmond Jabès: «Una vez escrito, el libro se libera del autor». Es el momento del libro, y no tanto del autor, que desaparece de escena para dar cancha y protagonismo a lo que en verdad importa: la escritura. De hecho, el autor, el escritor que respeta la escritura, no debería entorpecer ni obstaculizar con su presencia, con su nombre, la verdad del libro. No es tanto la muerte del autor como un acto de discreción, de delicadeza, de saber retirarse del escenario para dar voz al libro y, por supuesto, a los comentarios que genera ese libro, esa retahíla de comentarios que provoca la escritura. El autor se aparta para que hable el libro. En este caso, sí que podemos hablar de una suerte de negación del sujeto. Cuando escribo ocurre algo paradójico, y creo que es común a todos los escritores. Esta paradoja consiste en que, cuanto más me alejo de mí mismo o, dicho de otro modo, cuanto más se aleja el autor de sí mismo a través de otro personaje, esa tercera persona del singular que marca una distancia, más me siento partícipe en el relato. Blanchot lo expresa más o menos de la siguiente manera: el autor, el escritor se pone en tela de juicio. ¿Qué significa ese ponerse en tela de juicio? En principio, supone un cuestionamiento del autor, es decir, una forma doble que abraza ambas acepciones del cuestionamiento. Es el autor quien está en cuestión, quien se pone en cuestión y, por otro lado, esta escritura es cuestión suya. El autor está ahí, aunque desaparecido, suprimido.

También habla de la «máquina de borrar» del portugués José Cardoso Pires, que usted admira. ¿Es, de nuevo, una forma de destrucción creativa?

Esa máquina de borrar funciona como un mecanismo de limpieza, como eliminación de elementos excesivamente ornamentales: una manera de liberarse del lastre, del excedente, de lo que sobra. Asimismo, como un modo de establecer zonas de silencio, aunque ya sabemos que el silencio nunca llega a ser puro. Me gusta la imagen de una máquina borradora y me pareció pertinente incorporarla al cuerpo del texto. Cardoso Pires tiene un libro memorable, todo un canto de amor a una ciudad que yo también tengo en mucha estima: Lisboa. El libro se llama *Lisboa. Livro de Bordo*. Sus declaraciones y reflexiones como hombre y como escritor siempre, o casi siempre, son dignas de tener en cuenta. Por otro lado, existen paisajes recurrentes: zonas devastadas, desiertos, yermos, solares de extrarradio, playas en invierno, hoteles vacíos, ciudades arrasadas. Borrar como una forma de creación,

destruir como un modo de abrir espacios. Se trata de romper con los automatismos. La destrucción, no como mera acción nihilista, sino como una modalidad de crear desde y a partir de las ruinas. La escritura, entonces, como una travesía por el desierto, compañera estrecha en esta inmensa soledad. La escritura, asimismo, como actividad nómada, como viaje y, ahora sí, desaparición del mundo para escapar de las miradas, aunque sea para regresar, con los ojos enrojecidos tras años de ausencia y de trabajo en solitario, y ofrecer un libro al público. Casi todos los personajes o yoes propios y ajenos que participan en mis libros son seres que han convertido el desarraigo y el hecho de vivir en la intemperie en una suerte de morada. Como si estuvieran participando, desorientados y dejándose llevar, en un éxodo, en una diáspora. Seres, en definitiva, que tampoco se lamentan por su estado de nómadas perpetuos o de arrojados al mundo. Y ahora recuerdo una frase escalofriante que dijo el actor Steve McQueen: «No nací, me arrojaron al mundo». Una frase que Heidegger firmaría. La vida gana en potencia y en espesura si tenemos a mano la idea de la muerte o, en fin, del suicidio. Saberse seres finitos y hacer de esta desgarradora conciencia un arte.

Hay un ritornelo estructurante en el orden cultural que es *Historia de Melody Nelson*, el disco de Serge Gainsbourg. El álbum es de 1971 y, en su libro, es casi un personaje. No corresponde a su momento biográfico, sino que es una suerte de rescate. ¿Qué significa para usted esa música y ese personaje?

Aquí sí que no puedo dar muchas explicaciones. Simplemente, me pareció un nombre, el de Melody Nelson, bastante logrado y, casi sin querer, el personaje de esta mujer fue adquiriendo espesor y protagonismo. Cuando pienso en ella se me aparece la belleza de Jane Birkin. No fue una elección muy meditada, sino bastante espontánea. Por otro lado, Gainsbourg está, además, invitado, entre otros, a esta fiesta. *Je suis venu te dire que je m'en vais* es una canción del propio Gainsbourg que aparece, y no de manera casual, en el libro. El título de esta canción sintetiza a la perfección algunos pasajes de mi biografía. Durante un tiempo, su música y sus letras fueron determinantes. Las relaciones amorosas también necesitan su banda sonora. Sin ellas, la vida corre peligro de desecación. Gainsbourg, de alguna manera, puede ser un símbolo de la belleza derruida, de esas canciones bellas y desaliñadas a un tiempo. El concepto de «ritornelo» está muy bien traído, pues la mayoría de mis libros se estructuran mediante

motivos que se repiten, como un estribillo o un *riff*. Como ve, no nos estamos alejando de la música. En el *jazz*, la improvisación da vueltas y vueltas alrededor del tema principal, lo sobrevuela y se aleja, pero, luego, retorna.

Su libro está hecho de ochenta y cinco modos, como mesetas o, mejor, islas, tal vez usted diría islas a la deriva, pero que, como muchas islas, buscan reunirse, formar un archipiélago sin perder, cada una, su unidad. ¿Escribe usted entre el relato y la poesía de manera deliberada?

Me gusta recordar la definición de «archipiélago»: conjunto de islas unidas y separadas por el mismo elemento, el mar. En el caso de la estructura del libro, esos modos son como islas que forman un archipiélago. Cada modo es autónomo o, si se quiere, cada isla es independiente de las otras, aunque entre todas conforman un gran archipiélago: este libro. La unidad, si existe tal unidad, se va constituyendo a medida que avanza la escritura. Existen motivos que se van repitiendo, viejas obsesiones que siguen vigentes y que mantienen, a veces de forma precaria, un cierto hilo conductor. Hay un impulso poético en todo lo que escribo, no sé si deliberado o espontáneo. Lo que sí es cierto es que busco la tensión en el texto. Más que de manera deliberada, escribo entre el relato y la poesía de manera fatal, casi como si existiera una lógica interna en mi modo de escribir que no puede desembocar sino en esta forma. Si rescato un libro anterior, *Tomas falsas*, editado, asimismo, por Pre-Textos, nos damos cuenta de que los capítulos, en general breves, son secuencias o tomas que pueden funcionar de manera aislada, pero que, encadenadas, componen una historia no lineal. Por otro lado, y hablando de mesetas, mi último poemario, más bien un largo poema en prosa, se titula, precisamente, *Meseta*, resultado de un viaje a lo largo de la meseta castellana, menos machadiano que deleuziano, si así puede decirse. En cuanto a *Lisboa song*, estamos ante una narración-río, como si el Tajo se hubiera puesto a escribir. Un fluido sin puntos y aparte, como si fuera un largo poema en prosa con motivos musicales –una cantante de fados que se parece a P. J. Harvey–, y también con evidentes referencias cinematográficas. Alain Tanner regresando a Lisboa con la intención de revivir aquella Ciudad Blanca que ya filmara en 1983. Y, cómo no, la Lisboa de Wim Wenders. No me agrada mucho buscar calificativos a lo que escribo, aunque, bien mirado, este tipo de escritura podría denominarse, no sin grandes reservas por mi parte, «novelas poéticas», y ese entrecomillado no es inocente.

Hay una constante búsqueda de los límites, de los espacios extremos, pero sin ceder a exageraciones retóricas o posturas poco creíbles. Los nombres de los que se surte su escritura son evidentes en este sentido: Coltrane, Egon Schiele, Goya, John Cheever, Duras, Burroughs, Bataille, Walter Benjamin. ¿Son éstas sus lecturas habituales o son exclusivas de la formalización del libro?

Es cierto que los personajes que usted cita han vivido o han creado en el límite. Y, por tanto, el concepto de límite es muy pertinente, como el de umbral. Que sean espacios o lugares extremos no significa, como muy bien usted indica, que uno caiga en la hipérbole o la falta de verosimilitud. Los extremos habitan naturalmente en mi escritura, desde el laconismo hasta el exceso emocional. Y esos lugares no son sólo de orden geográfico, sino mentales. Hay un continuo debate entre la cordura y la locura o, mejor dicho, una forma de lucidez que poco tiene que ver con el aristotélico término medio. Esa búsqueda de los límites o, en fin, ese impulso por perforarlos o derruirlos, tiene algo de místico. Tampoco se trata de un gesto transgresor o, por lo menos, yo no tengo conciencia de ello. Mi vocación solitaria me ha conducido a la escritura y ésta a buscar territorios extremados. Todo ello ha ido configurando una estética y también una ética. En este aspecto, no las separo. Una sobriedad estética que se hermana con una sobriedad ética, aunque luego esta sobriedad se vea perturbada por la necesaria ebriedad, ese don del que nos hablaba el poeta Claudio Rodríguez. Maurice Blanchot ha sido, durante años, un maestro en la distancia. La capacidad sintética que Borges nos muestra en sus cuentos. Ese laconismo certero me fascina. En el libro aparecen estos nombres que usted cita y, sin duda, salen a colación por algún motivo, bien porque su literatura o su arte han significado mucho para mí, bien porque pueden considerarse personajes invitados a mi texto. Cheever me parece una referencia clave como cuentista. Un autor que plasma sin piedad el declive de la hipócrita sociedad estadounidense del momento. El fraseo de Coltrane, como muchos otros músicos de *jazz*, ha ejercido una influencia en mi modo de narrar. El *Perro semihundido*, de Goya, un cuadro que me dejó en su momento impresionado y cuya imagen me ha acompañado durante la escritura de este libro. El arte de Pina Bausch y la danza, la contorsión de los cuerpos en escena. El *dripping* de Jackson Pollock y su relación sexual con su propia pintura. Sin olvidar la poética y la estética de Ballard. Mientras iba escribiendo, ellos se iban incorporando a la obra sin que el autor los llamara. Habría que mencionar, asimismo, a ese llamado

«Kafka del arte» que fue Giorgio De Chirico y su dimensión metafísica, sus ciudades enigmáticas y fantasmales, casi abstractas, su estética de una serenidad inquietante, y valga la paradoja.

Me ha sorprendido su relación alerta con el lenguaje. Nada de tomarlo como una herramienta, tan habitual en muchos narradores actuales españoles, sino que se lo siente a usted oyendo y diría que viendo el lenguaje. De ahí que en un momento dramático diga: «El lenguaje no sabe cómo ayudarme». Intuyo que los poetas y sus reflexiones sobre la poesía están muy cerca de usted. Mantengo un vínculo muy potente con el lenguaje. Entre usarlo como mera herramienta para contar una historia o sacralizarlo, como hacen algunos poetas, trato de respetarlo y de estar atento a sus movimientos. Me molesta el descuido, pero también el estilo excesivamente remilgado y, no digamos ya, manierista o impostado. Sin duda, eso viene de la poesía, así como de mis lecturas filosóficas y de los ensayos que, como cualquier poema o relato breve poderoso, han contribuido a la formación de mi estilo y a mi concepción de la escritura. Muchos lectores me han confesado que mis libros requieren varias lecturas, que piden una segunda, tercera, incluso una cuarta relectura. Libros que lo acompañan a uno, y que uno relee como quien relee un haiku, una sentencia o un aforismo de Nietzsche. Como sucede con los poemas o los ensayos. Existe una esfericidad. Mis libros no precisan, necesariamente, una lectura lineal.

En cuanto a esa frase entrecomillada, «El lenguaje ya no sabe cómo ayudarme», lo cierto es que a veces uno se halla sin palabras, en pleno desierto, en un lugar helado y silencioso en el que las palabras faltan, y esa falta de palabras no siempre es una maldición. Simplemente, se trata de un estado precario, cuya pobreza hay que asumir. Queda el cuerpo, el gesto, el ademán, la caricia o la gélida impavidez del cadáver cuya expresión final, puro silencio, nos aterra y nos fascina. Vivimos en la fértil paradoja de nombrar el silencio mediante la palabra. Sólo la palabra puede expresar el silencio. Esa paradoja que consiste en no tener nada que decir y, sin embargo, estar de alguna manera obligados a decirlo. Decir eso: no tengo nada que decir y, sin embargo, decirlo. Indudablemente, los ensayos de Blanchot, así como su obra de ficción, han sido determinantes en mi trayectoria como escritor. Como si su figura misteriosa y poco dada a la exhibición estuviera al fondo de lo que escribo, como un punto de referencia no siempre evidente aunque sí latente. Su posición ambigua, entre la

literatura y la filosofía, ha influido en mi poética y en mi modo de entender la literatura. Sin olvidar a Deleuze, uno de los filósofos más complejos y estimulantes.

Por otro lado, sólo mediante el lenguaje puede uno alcanzar las temidas y vertiginosas zonas de no lenguaje, como si uno hubiese arribado a una isla desierta o a un territorio desolado, sin puntos de referencia o, en fin, a un callejón sin salida. Como si el lenguaje, tensándose al máximo, provocando con su audacia los límites sin los cuales es imposible, no sólo la escritura, sino la existencia, perdiera pie y consistencia y quedara en el aire ese zumbido, ese murmullo que no es del todo silencio, sino lenguaje suspendido o en estado de hibernación. Esa tentación de la página en blanco, de la no escritura en el corazón de la escritura. Más aún, de una escritura que no puede detenerse. Una escritura que habla a los muertos y desde la muerte, que no puede callar. La escritura no tiene fin, pues todo texto genera otro texto y éste provoca la aparición de otro texto más, y así sucesivamente. Sin duda, en todo relato mío subyace una reflexión sobre el lenguaje y la propia escritura, una meditación sobre el hecho de escribir, sobre lo que supone la actividad escritora, que se incorpora a la narración. En este aspecto, creo que he logrado una mayor fluidez. Así como hace unos años sonaba forzado, en la actualidad tales reflexiones teóricas, expresadas desde la experiencia, aprovechan con naturalidad el flujo de la historia narrada. Escribir es tener presente la insuficiencia del lenguaje y, a pesar de ello, persistir en su búsqueda y ahondamiento.

¿Cómo se siente usted como escritor ante la producción literaria actual española? ¿La distingue de la hispanoamericana?

Pues, la verdad, nunca he querido ni pretendido caer en la pose de situarme en los márgenes del panorama literario español. Es más, ni tan siquiera reparo en ello. Nunca me ha gustado regionalizar, nacionalizar o continentalizar –y perdonen el «palabro»– la literatura. En alguna entrevista me han situado en la periferia, en los márgenes, en un lugar extraño, lejos del meollo y de las corrientes del momento. Sin embargo, alguien ha pulsado una tecla que me ha intrigado al calificar mi escritura como «inclasificable», con lo cual podría sentirme halagado, aunque el yoga que practico me ha ayudado, de algún modo, a alejarme de la vanidad excesiva y desarrollar la figura del testigo, del espectador. Tengo facilidad para desdoblarme y situarme al otro lado, en la categoría de observador. Por supuesto, no he logrado el desapego del yogui

y tampoco lo quiero. Ahora bien, da cierta tranquilidad. También es verdad que los lectores más receptivos y apasionados de mis libros provienen de países hispanoamericanos. Hay una conexión ahí que yo, en realidad, no había detectado, pero que muchos lectores han remarcado. Es cierto, asimismo, que, como lector, he vibrado mucho con esa literatura llamada hispanoamericana. He detectado fértiles correspondencias, ecos, guiños y, sin duda, coincidencias. Gracias a ella, a ese tipo de literatura, he vuelto a ser un lector febril, entusiasmado y casi adolescente. En cualquier caso –y disculpen que abuse de un término ya manido–, la literatura la concibo como un arte transversal. No me siento cómodo clasificando la literatura –arte libre donde los haya– como literatura española, francesa, alemana, anglosajona. Supongo que, en general, los escritores nos nutrimos de infinidad de escritores, y no sólo escritores, sino cineastas, pintores, filósofos, músicos, en definitiva, de muy diversos registros y de otras manifestaciones artísticas. Además de la influencia fundamental: la propia vida y la de los demás. La vida de nuestros antepasados narrada por nuestros padres es un buen nutriente para conformar una historia y tirar de ese hilo familiar.

Retomando la primera cuestión que usted formula, podría considerarme una *rara avis*, según el juicio de mis más próximos, si bien podría, asimismo, admitir sin problemas que, para la mayor parte de la crítica, mis libros tienen poca visibilidad. Hay un silencio extraño ahí, aunque, bien mirado, quizá no sea tan extraño, debido al tipo de literatura que practico, insisto, alejada naturalmente del *mainstream*, dicho en plan pedante. Es lógico que, dada mi posición en el panorama literario, me sienta como un planeta raro, deshabitado, fuera de órbita. Y eso tiene su doble cara, como todo en la vida. Por una parte, me siento a mis anchas, libre, casi salvaje, sin estar sometido a las exigencias propias del escritor profesional y, por otro lado, uno puede sentirse un poco olvidado, ignorado o, en fin, «sufrir» ese silencio administrativo que se aplica a quienes no están en el ruedo o no participan del todo en esta fiesta.

Al final de *Desaparecer...* usted nos dice que siempre acaba regresando a la isla, «lugar de retiro y olvido y de la escritura adolescente». ¿Podría hablarnos de sus inicios como escritor, de su vocación literaria?

Recuerdo unos largos veranos en una casa aislada, lejos de mis compañeros de clase y de mis amigos, alimentando una soledad

que, a la postre, acabaría siendo fructífera. Horas de tedio y de calor. Mis padres entregados a una larga siesta y, como fondo, el canto monótono y a ratos enervante de las cigarras. Recuerdo haber intercambiado poemas con una chica de mi clase de la cual estaba yo prendado. Un enamoramiento fulgurante, pero que, en un principio, no desembocó en contacto físico. Todo en esa relación era literatura y, en concreto, poesía. Poemas breves y contundentes, ingenuos y puros en su desgarro y en la celebración del amor. Sin duda, esos inicios estuvieron sustentados por las letras de ciertas canciones. Siempre había música de fondo, una suerte de banda sonora que soportaba todas aquellas declaraciones de amor y escarceos. La poesía de Neruda, claro, y la de Vicente Aleixandre o la de Claudio Rodríguez. O el cantautor Luis Eduardo Aute, que me ha acompañado durante un largo trayecto de mi vida. Una escritura febril que fue cuajando. Y, luego, los comentarios de ánimo de los parientes y amigos: «Eso lo tienes que publicar». Aunque mi timidez era mucha y me impedía dar ese salto. Llegaron las lecturas en público, el aplauso y varios premios literarios que comportaban dinero y edición del libro. Por supuesto, sentí la emoción de ver los escritos en forma de libro. Más tarde, la exigencia, el no conformarse con esa fórmula más o menos exitosa. Todo un trabajo de des-escritura, si así puede decirse. Negación de lo hecho para iniciar una nueva senda. Tratar de deshacerse de lo ya escrito, de los tics, de los automatismos. Un tiempo necesario y áspero de autocritica. Y, aun así, ser consciente de que aquellos comienzos fueron el origen de la escritura presente y que todavía persisten ciertas obsesiones, ciertos temas que ya, a estas alturas, uno cree que han llegado para quedarse. Sin ir más lejos, en *Desaparecer en un solo de Coltrane*, el narrador visita ese lugar del origen, el lugar del primer poema, el lugar de la primera mujer, el lugar del primer temblor, ese que aúna amor y literatura. Una visita que no es más que un gesto de agradecimiento y, de algún modo, una forma de plegaria. El viaje ha sido sinuoso, a ratos tortuoso, a veces llano como la meseta castellana, en otras ocasiones, escarpado, cavernoso y desasosegante, pero siempre gratificante.

También recuerdo, a ratos con cierto dolor, a ratos con cierto orgullo, aquellos tiempos en los que practicaba una poética algo hermética, a menudo ininteligible para el lector común al que, precisamente, por ser común desdeñaba. Cosas de la juventud, que oscila entre el drama de sentirse incomprendido y

el drama de persistir y cultivar esa incomprensión del resto de los mortales. Me costó salir de aquel hermetismo. De alguna manera, mi pretensión era abandonar ese universo algo asfixiante para ingresar en el flujo más liberado de la prosa sin tanto lastre poético. Quería deshacerme de ese sello. Tanto es así que, durante un tiempo, realicé un cambio de registro algo brusco, un giro radical, un volantazo para huir de aquella poesía tan enigmática y, según el juicio de mi padre, incomprensible. Es verdad que en el ámbito de la poesía no opera el mismo nivel de comprensión o recepción. Sin embargo, detecté en el juicio de mi padre un cierto malestar: no entender lo que escribe tu hijo es algo desolador, tanto para éste como para el progenitor. Quise hacerme fuerte en la trinchera. Pero necesitaba que circulara el aire a través de mi escritura. Un aire distinto, un vendaval que zarandeara aquella poética algo encapsulada y obsesiva. Derrapé hacia la prosa sucia y descuidada, hacia un desaliño que por entonces juzgué más que necesario, casi urgente. Era menester salir de ahí, pues corría el serio peligro de convertirme en el clásico poeta incomprensido que hace de la angustia bandera y estética. Tracé un arco muy amplio que arrancaba desde Vicente Aleixandre y llegaba hasta Bukowski, para entendernos. Y estoy, lo sé, simplificando. Ese viaje, sin duda, resultó muy favorable. Gracias a él, mi estilo incorporó elementos que hasta ese momento no me había permitido incorporar. Era cosa de trastornar aquella suerte de puritanismo estético mediante un lenguaje duro y a ratos soez. Sé que lo estoy explicando un poco en crudo, sin embargo, en esencia, ése fue el contraste que iba buscando para ampliar mi registro como escritor. Con el tiempo, las tuercas se fueron ajustando, si bien no fue un trabajo fácil, todavía sentía cierta rigidez, una impostura que podía ser efectista, pero que no me acababa de convencer.

En cualquier caso, la falta de satisfacción no es del todo un aspecto negativo, ya que, debido a ella, uno trata de experimentar nuevas fórmulas. Inquietarse a uno mismo, con el objetivo de no conformarse con lo logrado. Ahora bien, con los años, como escritor, fui asumiendo con naturalidad todos esos registros, a menudo antitéticos, que convivían no sólo en mi escritura, sino en mi propia existencia. Volver, aunque sea mediante la escritura, a los lugares de la infancia o de la adolescencia es una manera de agradecer esos momentos, esos periodos convulsos, oscilantes entre la melancolía, la rabia, los estados de indolencia y la euforia de sentirse único. Años de escritura ferviente. Años de buscar esa soledad propicia para escribir versos tensos y urgentes, incluso

violentos. Alguien me ha comentado que mi escritura es anciana y adolescente a un tiempo. Uno puede toparse con pensamientos bien meditados y profundos, pero también con pasajes tremendamente convulsionados y euforizantes, propios, más bien, de la adolescencia. En fin, entre esos extremos habitamos y a ambos los acepto y los quiero. Una mujer, aficionada a los horóscopos, me dijo que yo era un auténtico Capricornio. Se ve que los nacidos bajo este signo, de niños son viejos y de viejos vuelven a ser niños. Infantes circunspectos y ancianos alegres, dicho pronto y, seguramente, mal.

Sus textos son islas, lo dice usted y se lo he recordado antes. ¿Cuál es el puente?

En este caso son islas, aunque, en otros libros, han sido ríos con afluentes y meandros. Los textos de *Desaparecer...*, esos modos, integran, de alguna manera, un archipiélago y el puente que une esas islas, quizá, es eso que no está escrito, pero que el lector puede intuir. El lector sabe leer lo que no está manifiestamente plasmado en el libro. Es el eco que ha dejado el texto anterior y que aún resuena en el siguiente, y viceversa, pues ya he dicho que este libro es esférico o, por lo menos, no lineal. Esa linealidad que el objeto físico del libro obliga a guardar, pero que no es necesario obedecer o atender. Los textos que conforman *Desaparecer...* no son artefactos aislados o desconectados. Cada uno de ellos invoca al otro o lo evoca. En fin, y ya que estamos metidos en el inevitable juego de palabras, también lo provoca. El puente puede ser ese viento que sopla en determinados pasajes y que transporta palabras, reparte noticias, solos de Coltrane, soledades que necesitan complicidades.

Estas islas-texto o textos-meseta son el concentrado de una historia, la sustancia, el tuétano. De ahí esa tensión, esa ausencia de diálogos. Textos que son monólogos que podrían formar parte de una conversación mantenida con alguien lejano, no necesariamente vivo. Algunos de ellos permanecen como islas remotas, sitios que nadie visita. Islas que pueden ser lugares de destierro, así como espacios para alejarse del mundo e iniciar un idilio abrasador. Pienso en la Hydra que habitaron Leonard Cohen y Marianne, esa isla griega azotada por el sol, escenario del deseo carnal, la composición de canciones y la creación poética. Aun así, como isleño, padezco de forma intermitente ese llamado «mal de la isla», que consiste en sufrir de forma periódica unos deseos inaplazables de huir de la isla y recorrer las

inmensas extensiones que ofrecen los continentes. Y, si puede ser, en tren, viendo cómo van pasando los paisajes, como quien está viviendo en un *travelling* lateral. Y ya ve, el cine ha vuelto a surgir como elemento importante en mi escritura y, por supuesto, en mi vida. Al no pensar el libro de forma lineal, en este aspecto, admito que mi manera de componer un libro se asemeja, en ocasiones, al trabajo de montaje cinematográfico. Voy sumando textos que, más tarde, traslado al libro, casi nunca por orden de aparición. No respeto la cronología de los hechos. He escrito mucho durante los trayectos en tren. Y, volviendo a los textos, hay una frase de Walter Benjamin que inserté como cita en *Desaparecer en un solo de Coltrane* y que, de alguna manera, expresa de forma plausible lo que yo entiendo como acto literario: «En los terrenos de que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente». Una mirada fugaz, una intuición y, acto seguido, la escritura que, en principio, absorbe toda esa luz para luego devolverla en forma de poema, fragmento, aforismo o sentencia. En definitiva, en escritura.

Walter Benjamin maneja un concepto interesante que se asemeja al de archipiélago: «constelación». El libro sería, de algún modo, el universo o el espacio que reúne a las estrellas. Unas estrellas, por cierto, que no están necesariamente asociadas, pero que habitan la misma casa: el libro. El libro es el hogar de los seres perdidos, de quienes coinciden en un mismo lugar o espacio y, quizá, no tengan nada que ver entre sí. Es el libro el que se encarga de acogerlos. No hay ningún plan preconcebido. Es la propia concatenación de textos que, a la postre, dan una cierta unidad. Ésta, insisto, nada tiene que ver con la linealidad. La única linealidad tiene que ver con la paginación y con la estructura clásica del libro, aunque la lectura, a juicio de muchísimos lectores, pide otra y otra lectura. Si el libro se abre al azar y se comienza a leer por cualquiera de los «modos», la lectura no se ve afectada en lo más mínimo. A pesar de todo, el último fragmento del libro sí que podría funcionar como una cierta conclusión. Eso sí, intrigante y muy enigmática. No hay un cierre claro, siempre quedan ventanas y puertas abiertas o, por lo menos, entornadas. Sin duda, la estructura de la mayoría de mis libros tiene que ver con una suerte de zigzag y con una serie de motivos, elementos o situaciones que se van repitiendo y que el lector se va encontrando a medida que avanza. Una lectura, todo hay que decirlo, que también lo invita a retroceder sobre sus pasos.





► Biblioteca de documentación cinematográfica y fotográfica Renzo Renzi, Bologna, Italia. Aldo Rossi, 2003
CC 2.0 Elitre

Álex Chico:
Un final para Benjamin Walter
Candaya, Barcelona, 2017
256 páginas, 16.00 €



El último pasaje de Walter Benjamin

Por ÁLVARO VALVERDE

Álex Chico (Plasencia, 1980) ha publicado los libros de poemas *La tristeza del eco*, *Dimensión de la frontera*, *Un lugar para nadie* y *Habitación en W*, además de las *plaquettes* *Escritura*, *Nuevo alzado de la ruina* y *Las esquinas del mar*. También el cuaderno de notas *Sesenta y cinco momentos en la vida de un escritor de posdatas* y *Vivir enfrente. Nueve conversaciones*. En 2016, se editó en Chile *Espacio en blanco*, una antología que reúne parte de su obra poética desde 2008 hasta 2014.

Sus poemas han aparecido en diversas revistas y en diferentes antologías: *Punto de partida*. *Jóvenes poetas en España*; *Matriz desposeída*. *Últimas voces de la poesía en Extremadura*; *Todo es poesía en Granada*; *Antología de poesía joven*. *Doce*

nuevos poetas y *Piedra de toque*. Ha ejercido la crítica literaria en numerosos medios, fue cofundador de la revista de humanidades *Kafka* y, en la actualidad, forma parte del consejo de redacción de *Quimera*. *Revista de Literatura*.

No me olvido de *Un hombre espera*, que Chico calificó como «novela de ensayo ficción». La dejo para el final porque ahí empieza su carrera narrativa y porque, aunque los personajes son distintos –en aquella José Antonio Gabriel y Galán y en ésta Walter Benjamin–, el procedimiento permanece, algo sobre lo que uno ha intentado indagar a partir, como es lógico, de una atenta lectura del libro lápiz en mano.

La editorial Candaya usa la palabra «novela» para referirse a *Un final para Benjamin*

Walter, que aparece en su colección de narrativa. Chico, con ese añadido de «ensayo ficción», hace lo mismo. Me temo que, hasta que no se acuñe un término nuevo para definir los libros que mezclan en su interior distintos géneros (los de Sebald, Carrère o Vila-Matas, pongo por caso), el de novela sigue siendo el mejor. Al fin y al cabo, si seguimos las acepciones del *Diccionario de la lengua española*, se trata de una «obra literaria narrativa de cierta extensión» y estamos ante una «ficción o mentira» literaria donde predomina lo narrativo.

Diferenciaba Benjamin, a este propósito, entre narrador y novelista, siendo así, uno se decantaría por calificar a Chico de lo primero, ya que en él prima cierta oralidad (la del trasmisor) y sus resabios no son los del constructor de artefactos novelescos, sino, más bien, los de un poeta que conoce las ventajas de la precisión y de la economía verbal. Para el alemán, «narrar no es sólo un arte», necesita de la «sabiduría». Un narrador, sí, pero también un poeta (no falta, desde las primeras líneas, una pulsión poética), amén de un lector; en especial, de ensayos. Por eso conviene destacar cuanto antes la notable densidad de estas páginas, que no se leen como las de un *best seller* ni porque sí. Páginas donde distinguimos géneros como la narrativa (con el añadido de novela de intriga), la poesía (que se cuele por cualquier intersticio, poco importa que sea en forma de prosa), el ensayo, la crónica, el diario, la crítica literaria, el libro de viajes y el de aforismos. Salvo el teatro...

¿Podemos, con todo, acotar su condición híbrida? Sin duda. En pocas palabras, se cuenta la peripecia de alguien (identificable con el autor) que viaja a la localidad catalana y fronteriza de Portbou para intentar averiguar lo que le ocurrió al pensador ju-

dió Walter Benjamin en sus últimos días, los que anteceden a su muerte, ya que, en su desesperada huida de los nazis, camino de Lisboa, allí, al parecer, se suicidó. En Portbou, Benjamin altera el orden de nombre y apellido. En Portbou, el señor Walter pierde la vida y una maleta. Fue en septiembre de 1940.

Dos son las claves: Portbou y Benjamin. «Dos desconocidos, dos presencias que no han encontrado la vida adecuada para ser inscritos en un mapa», leemos. Ambas «tejen una trama». Chico fue a buscar un autor y se encontró con un pueblo. O con una estación con pueblo. No es casual. Si hay una obsesión central en la obra del placentino, es, precisamente, la del lugar. La noción de lugar. El territorio de la vida que termina confundándose con el de la literatura. Porque «cualquier territorio es, antes que nada, un estado de ánimo, una manera de ser y de interpretar el mundo», según Chico. «El territorio y la escritura –dice en otro sitio– ocupan un mismo espacio». Lugares de la memoria y del olvido «que arrastran su propia culpa». Y a sus «propios culpables».

«Composición de lugar» se titula la primera parte de esta obra, la que ocupa casi todo su espacio, setenta y cinco capítulos. La historia real. Y pues que de lugares hablamos, citemos el memorial de Karavan que se levanta en Portbou para evocar al autor de *Infancia en Berlín hacia 1900*. Documento de cultura y de barbarie. «Un tránsito, una promesa». Y situemos allí al paseante solitario que lo visita cada poco en la compañía fantasmal de los «ausentes». Al viajero que Chico es y representa, un *flâneur* («escritor en movimiento», «su tarea es estar a la expectativa»), como bien sabemos los que leemos sus reportajes de

Quimera, tan importantes para comprender el alcance de esta aventura. El que se aloja en el Comodoro y el Juventus o en casa de Silvia o Sílvia (con tilde o sin ella). El que se acerca a Cerbère y desempolva la vergonzosa memoria de Francia, la de Vichy y sus campos de concentración. En esa «geografía fronteriza», en esa encrucijada de caminos y de líneas férreas donde quedaron atrapados exiliados y apátridas y judíos errantes como Benjamin.

Portbou, «un paisaje lleno de citas», «un horizonte falso», un «microcosmos», «la narración de un silencio», «un lugar desconocido que me resultaba extrañamente familiar».

El viaje, sí, es otra pieza esencial de este puzzle («En eso consiste el oficio, en recomponer piezas sueltas»), de esta escritura tan fragmentaria como la de Benjamin, a la que homenajea. Porque «poco sabemos de lo que sucedió realmente», casi todo son conjeturas y, sobre ellas, levanta Chico su edificio de sonido y sentido. Entre la imaginación y la memoria, entre la realidad y la ficción. Su novela. Su diario de viaje. Su crónica y su reportaje. También su ensayo. Sobre el *Angelus Novus*, tan benjaminiano como de Paul Klee, por ejemplo, o sobre la ciudad como tarea de reinención y de muerte, o sobre la insuficiencia del lenguaje después de Auschwitz, o, en fin, sobre la obra del propio Benjamin, un filósofo más admirado que leído. Y su poética, pues que todo el libro no deja de ser, asimismo, una profunda indagación sobre la propia escritura.

Se dejan caer por sus páginas aforismos, sentencias llenas de agudeza y lucidez. Así: «No existe una traducción exacta para explicar la desmemoria, tampoco para dar forma al olvido». O: «Nadie puede escri-

bir hasta que no ha perdido un lugar». No hace falta precisar, al hilo de lo que acaba de decir, que hay un componente moral en la obra, de índole humanística, que no conviene soslayar. Hannah Arendt y Albert Camus asentirían.

Aprovecha el personaje de Silvia (o Sílvia) Monferrer, sus cuadernos, para evocar lugares visitados, de Buenos Aires a la Provenza, de Portugal a La Habana, pasando por Malta y Barcelona. La de su casera es una suerte de novela dentro de la novela.

En «La densidad del círculo», una especie de epílogo ensayístico donde abundan las citas, Chico parte del primer poema de su primer libro, en el que ya se mencionaba a Benjamin. Todo lo que ha escrito después procede de ahí, explica. No cree que aquello fuera casualidad. Piensa, en definitiva, que la escritura es fruto de la predestinación. «Por eso escribes, para conseguir un olvido». La escritura como presagio, como anticipación. Causa y razón, también «suma de azares», de que llegara a Benjamin, pero, además, a Portbou, pues «hay lugares a los que parecemos destinados de antemano». Parajes donde construir refugios. Incluso el definitivo: el de la tumba, que sirve, en su caso, para acoger de forma simbólica a todos los que «huyeron de la barbarie».

La citada Arendt, que estuvo tras su muerte en Portbou, escribe desde Nueva York a Gershom Scholem (la carta está fechada el 7 de octubre de 1941 y se recoge en la correspondencia entre ambos editada por Trotta): «En aquellos días en Marsella mencionó nuevamente intenciones de suicidio. Lo demás lo sabrá usted seguramente: que tuvo que partir con personas que le eran completamente desconocidas; que eligieron el camino más lar-

go, que implicó una caminata a pie por la montaña de aproximadamente siete horas; que por razones inconcebibles destruyeron sus documentos de residencia franceses y así se impidieron ellos mismos la vuelta a Francia; que luego llegaron a la frontera española justamente veinticuatro horas después de su cierre a personas sin pasaporte nacional –a todos tan sólo nos quedaban los papeles del consulado americano–; que Benji se había derrumbado varias veces ya en la ida; que a la mañana siguiente deberían ser entregados en la frontera española, y que él, en la noche que se les había concedido, se suicidó». A pesar de lo dicho, Chico no descarta en

su libro (alude a testimonios escuchados y leídos) la hipótesis del asesinato. La convulsión de la época daba para eso. Y para mucho más.

Benjamin en Portbou, a orillas del mar Mediterráneo, que acaso lo llevaría a recordar sus felices días en Ibiza, rescatados por Vicente Valero en su libro *Experiencia y pobreza*.

Benjamin es, parafraseando a Kafka, «un hombre que había estado ocupado continuamente en la indagación de sí mismo y, sin embargo, nunca pudo mirar siquiera una vez a un espejo». Alguien que vuelve a visitarnos setenta y ocho años después por culpa –bendita culpa– de Álex Chico.

Antonio Muñoz Molina:

Un andar solitario entre la gente

Seix Barral, Barcelona, 2007

494 páginas, 21.90 € (ebook 12.99 €)



Celebración de la ciudad

Por ANA RODRÍGUEZ FISCHER

Un andar solitario entre la gente es, en gran medida, el desarrollo exacto –y contundente– de lo que su título enuncia. Un libro que quizás sorprenda a algunos lectores: los que conocen, sobre todo, al Antonio Muñoz Molina novelista y no están tan familiarizados con otras facetas de su obra –ensayo, articulismo, reportaje– que también se encuentran en estas páginas. De igual modo que se anudan aquí estopas que sirvieron para trenzar el cañamazo de algunas novelas singulares del autor, desde el viaje en tren que abría las páginas de *Ardor guerrero* (1995) a *Como la sombra que se va* (2014) –armada en torno a tres viajes: el del prófugo Earl Ray que en 1968 asesinó a Martin Luther King, el del joven Antonio que en 1987 va a Lisboa para escribir su

segunda novela y el del narrador que desde el presente indaga en torno a esos dos hombres–, pasando por *Sefarad* (2001), novela que amalgamaba un haz de historias que tenían por raíz común la huida o el éxodo que se vieron obligados a emprender las víctimas de las persecuciones político-ideológicas desatadas en la Europa del siglo xx: el fascismo hitleriano, el totalitarismo soviético-estalinista y también nuestros republicanos del exilio de 1939. El viaje –el del nómada o el del transeúnte– afloraba, asimismo, en *Sefarad* en historias que narraban los merodeos cotidianos por una ciudad –tiempos de espera o de indecisión– y en otras que evocaban los viajes narrados en los libros, aparejadas todas esas peripecias a la experiencia íntima: la angustia

ante la incertidumbre o la brevedad del plazo de tiempo de que se dispone, el sentimiento de extrañeza que va instalándose en quien se ve obligado a abandonar su país.

Ya había transitado previamente Antonio Muñoz Molina por algunas de las sendas narrativas que articulan *Un andar solitario entre la gente* (incluida esa que ha dado en llamarse «autoficción»), un libro que está muy próximo a *Ventanas de Manhattan* (2004), al que, hasta cierto punto, prolonga ahora el autor en la segunda parte, titulada «Don Nadie», que narra el regreso a Nueva York y su despedida de la ciudad donde vivió un buen puñado de años.

Todo el oficio de escritor labrado a lo largo de una dilatada y reconocida trayectoria y toda la experiencia del hombre maduro no bastaron, sin embargo, para ahuyentar la «sombra negra» que se apoderó de Antonio Muñoz Molina durante el tiempo que vivió apresado en la oscuridad, «con una pesadumbre que me inclinaba la cabeza hacia el suelo y me agobiaba los hombros siempre encogido [...], cuando cualquier calle era un túnel y cada habitación una celda irrespirable en un sótano. Abría los ojos muy temprano azuzado por un hocico de angustia y en la primera claridad turbia ya encontraba esa presencia a los pies de la cama...». La crónica de aquel dolor –extrañeza, malestar, desapego, miedo, *ennui*, *spleen*, *weltschmerz*– y, sobre todo, el relato de la lucha por defenderse de la oscuridad y no dejar que esas sombras se acercasen, ni, mucho menos, rendirse a ellas de antemano, es uno de los ejes que articulan *Un andar solitario entre la gente* y, posiblemente, la razón principal de que el autor emprenda esta peculiar travesía literaria que deviene un auténtico viaje interior, mientras recorre la ciudad y registra todas

sus voces (incluidas las mudas) y ausculta todo cuanto aflora y nos reclama.

La ciudad es un espejo que emerge a través de los carteles y letreros y anuncios publicitarios, o de las múltiples pantallas que la pueblan, o de los grafitis y murales de los artistas adscritos al *street art*. Su latido también resuena en las conversaciones captadas al azar y que el narrador transcribe en una sucesión inconexa, yuxtaponiéndolas en tiradas que semejan poemas en prosa, igual que hace con algunos titulares de prensa o con breves noticias que acotan el tiempo presente: verano de 2016, cuando arranca esta experiencia, y con ella el propósito de «vislumbrar los chispazos de poesía que brillan de golpe en un anuncio o en una crónica del periódico, en una conversación que escucho al paso». La ciudad es, asimismo, otros espacios: los cafés que frecuenta y los museos cuyas exposiciones visita, el metro en que se desplaza, pero, especialmente, las calles y las plazas que atraviesa, a veces, en un recorrido casi sonámbulo. Porque, pese a la hostilidad y el ruido y la inmundicia, es durante estos merodeos y extravíos que bordean el automatismo cuando comparecen otros caminantes o paseantes o *flâneurs*, igual de solitarios y perdidos que nuestro narrador.

Es el otro poderoso hilo narrativo de *Un andar solitario entre la gente*: la evocación y la crónica de los pasos de Thomas de Quincey por el Londres de 1803 y 1821; de Baudelaire por el París que a él va asociado, aunque entonces la ciudad no reconociera a su poeta, o por la Bruselas donde se «exilió» brevemente no mucho antes de morir; de la huida de Walter Benjamin desde Berlín y sus estancias en Ibiza o París hasta el final en Portbou; de Oscar Wilde en su último regreso a París; de Fernando Pessoa

por la Lisboa que Benjamin no alcanzó a pisar; de Melville en Nueva York o del (para mí desconocido) fotógrafo Miroslav Tichý, «un Robinson Crusoe vestido con harapos de náufrago que iba por su ciudad» con «una cámara inverosímil hecha de residuos diversos: una chapa de cerveza invertida atravesada por una tachuela le servía de rueda con la que pasar el rollo de película; el objetivo era como un trozo de catalejo rescatado del mar, sujeto con trozos de cuerda y de esparadrapo».

Además de crónicas o relatos, estas evocaciones o retratos son un homenaje a la literatura porque testimonian el encuentro del propio Muñoz Molina con la obra de unos autores (y otros que no puedo mencionar para no extenderme) que lo han acompañado desde siempre y cuya mirada y cuya voz moldearon o perfilaron las del propio escritor, que ahora los rescata para sus lectores de hoy. Por eso, en la segunda parte del libro emprenderá una larga caminata para visitar la casa de Edgar Allan Poe, que nunca vivió en Londres ni en París, pero cuyos Londres y París estimularon a tantos otros. Hay en *Un andar solitario entre la gente* muchos encuentros, y también desencuentros (en el sentido de encuentros truncados o frustrados, que no llegaron a suceder, si bien fueron posibles) tremendamente sugestivos: el de Joyce y Benjamin, que se cruzan por París en vísperas de la invasión alemana, o el de Benjamin y Joseph Roth.

Del mismo modo, se consigna el encuentro del propio Muñoz Molina con un enigmático personaje, al que sorprende por primera vez en el café Comercial oyéndole decir «El gran poema de este siglo sólo podrá ser escrito con materiales de desecho», y cuya silueta reaparece intermitentemente, incluso durante los días

neoyorquinos. Es una figura de lo más sugestiva e inquietante, quizás por la nebulosa que envuelve a este hombre, y creo sospechar quién es, por un detalle: la cartera negra que porta.

Comparecen, asimismo, en estas páginas otras ciudades y otros espacios, porque la escritura de *Un andar solitario entre la gente* coincidió con un breve periodo de obligado nomadismo, cuando, a raíz de un retraso en la entrega de la casa adonde se mudaría el autor, éste tuvo que instalarse provisionalmente en apartamentos alquilados, habitaciones de hotel o pisos de amigos, espacios que acogen los encuentros con su mujer. Y es que el libro tiene, además, su parte de dietario o diario íntimo. Tanto como de cuaderno de notas, en el que se ha vertido la reflexión y el análisis metanarrativo. Y se nos habla aquí de la *deambulología*, que es «el estudio de los itinerarios seguidos por escritores, artistas, científicos, visionarios, indigentes y lunáticos», que quizás constituye una rama de la *topobiografía*, «cuya adivinable finalidad es el estudio de los domicilios distintos en los que han vivido o viven estos mismos personajes». Y hay una espléndida entrada donde se expone esa poética a base de materiales de derribo, porque «en cada momento se ha hecho lo que había que hacer con los materiales que se tenían a mano y lo que hay ahora más a mano es la basura, o la chatarra o el detritus». Una afirmación que se empareja con el rechazo del artificio –vale decir de la impostura–, o de lo artístico del arte, lo pelicularo de las películas, lo teatral del teatro, lo novelero de las novelas, etcétera. Esta dimensión metanarrativa incluye los autorretratos del autor, ya no en su atelier, sino caminando con su oficina ambulante a cuestas, con su «oficina de

los instantes perdidos», esa cartera de asa anterior a la época de las mochilas donde lleva lápices y cuadernos, el teléfono móvil que emplea como grabadora y los numerosos materiales que, como un furtivo, va recolectando en las calles o las papeleras (muy a lo Kurt Schwitters, artista que evocé al recorrer estas páginas, aunque aquí no esté): folletos publicitarios, paquetes de tabaco vacíos, antiguos formularios y otros materiales que servirán para los *collages* que ilustran *Un andar solitario entre la gen-*

te, libro que también contiene una hermosa reivindicación del componente artesanal de la escritura, de la necesaria intervención de todos los sentidos, así como de la lentitud y el silencio, para que la tarea –no el trabajo– resulte verdaderamente gozosa: «El trabajo tiene un propósito, una dirección, un principio y un fin. La tarea está completa a cada momento y se basta a sí misma y no parece que vaya en ninguna dirección, y por eso cualquier azar que entorpecería el trabajo a ella la beneficia».

Jordi Doce:
No estábamos allí
Pre-Textos, Valencia, 2016
104 páginas, 16.00 €



En la zona tarkovskiana

Por JUAN CARLOS ABRIL

El tercer poema de *No estábamos allí*, titulado «Suceso» (p. 19), no sólo incluye en su primer verso el del poemario, «No estábamos allí cuando ocurrió», sino que también marca el tono del conjunto. Se trata de un poema excepcional por su simbología y porque motiva la larga nota final en la que se explica el método compositivo, «la forma en que se escribieron muchos de sus poemas, el estado de espera y sonambulismo que acompañó su aparición o su visita, muchas veces esperada» (p. 94). «Suceso» desarrolla plenamente algunos de los ejes por los que circulan las inquietudes más esenciales de la obra de Jordi Doce, en su capacidad por objetivar la realidad a través del arte, en este caso, la poesía. La vieja dialéctica subjetivo/objetivo da paso a un pro-

ceso de objetivación que disuelve la óptica subjetiva, la descompone, la fragmenta, cediendo la importancia de la representación al propio objeto, lo que no quiere decir que no haya «ojo» que, a modo de paralaje, controla el panorama. Sin embargo, el sujeto se ha disuelto, se ha difuminado, y lo que importa no es que apreciemos quién mira, sino cómo se mira. Así, a través de una –digamos– desubjetivización, la realidad objetivada se encuentra más allá del narrador omnisciente, pues se explica desde sus propios procesos dialécticos, históricos y contradictorios. El lector queda en suspenso ante el primer verso, para ir descubriendo, a partir de las diferentes lecturas, la lección. No se trata de saber qué ocurrió, sino de comprender que nosotros no pertenc-

mos a todo aquello que sucedió. Que lo que sucedió nos fue ajeno, pero que se muestra obligatorio para conformarnos. De este modo la alteridad nos completa y configura, pues no podemos entendernos a nosotros mismos sin entender al otro. «Las llanuras de Europa son testigo. / Ellas saben también que algo ocurrió, / aunque nunca lo viéramos», asegura. Quizás para cerrar esta idea habría que señalar que «Nada ocurrió que pueda señalarse, / ninguno de nosotros se dio cuenta / cuando el mundo se convirtió en el mundo» (p. 16). El mundo es mundo a cada instante de nuestra vida, o la vida se cumple instante a instante, y no siempre (o casi nunca) estamos a la altura de ese desafío, de ese reto. Ahí se trasluce la relación agónica del tiempo y el autor... Por eso, a pesar de que nosotros no percibamos lo que sucede, las cosas, cuando acaecen, poseen capacidad para sobrepasarnos, e incluso se erigen en realidades –entes– inamovibles. ¿Y qué podría ser, sino, el misterio de la vida cotidiana, esa realidad otra que nos subyuga y pasa a nuestro lado y que, por lo general, no percibimos? Sólo a través de la poesía se suele explicar este misterio, y esa explicación son los magníficos «Monósticos» con los que, por otra parte, concluye el libro, una suerte de manifiesto o poética general: «Esto quiero: vivir en los comienzos. / Quedar del lado del augurio, de la conjetura» (p. 83).

La poesía, como la vida, es una cuestión dialógica que se resuelve siempre en el otro, incluido el diálogo con nosotros mismos, con los demás y con los objetos, que nos recuerda lo mejor y lo peor: «El abrigo en la cama, la bufanda, los guantes, / son síntomas de ajenidad, y fuera / todo es como en el sueño que tuvo una vez» (p. 64; véase también el poema dialogado «Primer acto», pp. 30

y 31). Todo acaece en el lugar donde no estuvimos, porque la sensación de no estar donde tenemos que estar es y será constante, como las continuas preguntas sobre nuestra propia identidad: «Minucioso, se arregla ante el espejo / y no sabe, de pronto, / por qué ha viajado tan al norte, / qué hace aquí, redimido del tiempo del reloj». La cartografía de *No estábamos allí* se dibuja desde la no pertenencia, aunque su inclusión nos acabe absorbiendo a través del esfuerzo de empatía con el mundo exterior, o con el otro: «Habitamos el mismo territorio / pero mapas distintos. En el tuyo / las calles son el testimonio de una escisión [...]. Por mi lado hay orgullos, impaciencias, / el afán a agradar y el miedo a conseguirlo» (p. 58, de «Contrapunto»). La realización se halla justo allí donde no nos encontramos, de ahí la sensación indeleble de que nos falta algo, de deseo frustrado, o de que nos perdimos lo que importa. Y, sin duda, que ese «Contrapunto» –que en su título ya lleva implícito un lado y el contrario, el aquí y el allí, el entonces y el ahora, etcétera– se erige en otro de los espacios de reflexión del poemario, dado que se establece un intercambio: «Nuestras palabras mágicas raramente concuerdan», espeta también, aunque «[...] algunas veces, nuestros cuerpos / cruzan las líneas furtivamente / para firmar una tregua perpleja, / difícil, / el armisticio que es ahora nuestra vida» (pp. 58 y 59). La coincidencia en un mismo punto de improbable precisión nos desvela que, más que espacios comunes, existen tiempos comunes, como en «Aquí, ahora, en ningún sitio», porque «Perseguimos respuestas / pero vivimos sin por qué» (p. 62) y, sin embargo, «Las respuestas no se veían por ningún sitio».

Desembocaríamos en los no lugares de los que hablara Augé, esos intersticios fun-

damentales en los que sucede lo que de verdad importa, zona tarkovskianiana de arenas movedizas, no lugar por excelencia en el que todo lo sólido se desvanece en el aire, disuelto en vida líquida, por donde se filtrarán las preocupaciones que asolarán la conciencia del poeta: una suerte de tierra de nadie o territorio que es, sobre todo, el lugar de la creación, el espacio de la reflexión poética. La vida es una «Tregua» (p. 73) en la que aparece, como trasfondo, la consideración –véase «*De vita beata*» (p. 72)– de un retiro del mundanal ruido: «Así las cosas, / decidió que no más, / que le bastaba el crepitar del cielo, / el hondo gris de los cañaverales». Un lugar estable ante tanta imprecisión. En cualquier circunstancia, se hace necesaria una «Exploración» en la que hay que «Ir allí donde nadie había estado nunca. / El lugar de los lugares, decían. / Un fuego me quemó por dentro y no hubo tregua. / Tierras sin nadie, nubes errantes, algún árbol. / Seguí viaje hacia la frontera de mí mismo» (p. 24).

Presente en este mundo escurridizo, espinoso y peliagudo como el propio sujeto verbal que lo enuncia, será la preocupación por las palabras, en el uso de verbos de lengua en poemas como «Sin título»: «No sé bien de

qué hablábamos / ni por qué...» (p. 20); en «Herida»: «Mira bien lo que dices» (p. 23); en «Paisaje»: «El cielo no tiene nada que decirte» (p. 25); en «Primer acto»: «–Hablas como si fuera irremediable. / –Hablamos por hablar, o así parece» (p. 30); en «Elegía»: «Las palabras se hicieron savia, / nervadura» (p. 43), o en «Huésped»: «Hace mucho que las palabras dejaron de ayudarme, / pero a veces las llamo siguiendo un viejo hábito» (p. 45), entre otros. La otra preocupación será el tiempo, formando un cronotopo en el «allí» deíctico del libro. Y si el allí ya se plantea como fantasmagórico, no menos será el tiempo. Aparecen múltiples formas –explícitas e implícitas– de tiempo, y destacan los relojes, como en «Entonces», «Con los ojos abiertos a la orilla del mundo», «Sin título» o «Una ciudad en el norte», entre otros. Tal vez se trata de relojes blandos, derretidos, con manecillas locas, aunque también nos enfrentamos al único método o herramienta para crear sentido ante la vida que se escapa. Este *No estábamos allí* posee muchas más vetas interesantes y atractivas que harán de su lectura un acontecimiento necesario en el panorama de las letras españolas y, sin duda, hispánicas. Un libro sumamente recomendable.

Juan Villoro:

La utilidad del deseo

Anagrama, Barcelona, 2017

392 páginas, 20.90 € (ebook 9.99 €)



Mar sin naufrago

Por ANTONIO RIVERO TARAVILLO

El ensayismo es el hermano pobre de la literatura: no dispone de las ventas de la novela ni del prestigio de la poesía. Para el común de los lectores, y qué decir de aquellos que ni siquiera leen, viene ataviado, con independencia de cuál sea su atuendo real, con imaginadas ropas grises, cuando no las harapientas del mendigo que expone en un cartón sus calamidades, a veces ininteligibles, sin que nadie le preste atención. Lo cierto, sin embargo, es que, a contracorriente de ejemplos plúmbeos para un consumo endogámico que están en la mente de todos, un buen ensayo no cae, no debe caer, en los defectos de la prosa académica y puede, y ojalá todos lo fueran, ser informativo, rebosante de erudición sin renunciar a la amabilidad, a lo risueño. Semejará

ser un hermano pobre, sí, pero es, en realidad, príncipe, uno de esos príncipes que en los cuentos surgen –surgían– con apariencia de sapo (y en el libro que comentamos hay un puñado de menciones a los muy sabientes y cuentistas hermanos Grimm).

Valga lo anterior para Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) y las colecciones de ensayos literarios que viene publicando en la colección Argumentos de Anagrama. *La utilidad del deseo* (2017) se suma a *Efectos personales* (2006) y *De eso se trata* (2008). O al más breve y reciente *La máquina desnuda* (2009), editado por Conaculta. Conviene destacar lo de «literarios» porque no constituyen las únicas muestras de obras de no ficción de las que es autor el mexicano. Así, le debemos pá-

ginas sobre su pasión por el fútbol (*Dios es redondo*, 2006) y los textos híbridos (nacieron como columnas con voluntad de relatos) de *¿Hay vida en la Tierra?* (2014). Está, además, el delicioso libro de un viaje a la península del Yucatán *Palmeras de la brisa rápida* (1989), sin olvidar las conversaciones con Ilan Stavans de *El ojo en la nuca* (2014).

El profesor invitado de universidades como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Pompeu Fabra, Yale o Princeton, el solicitado conferenciante cuya presencia basta para dar brillo a una charla o a una mesa redonda, logra aquí, una vez más, informar deleitando. El volumen se abre con el lúcido y emotivo preámbulo «El camino de la madera», donde se refiere a unos señaladores de libros hechos por indígenas que, puestos a la venta en su barrio capitalino de Coyoacán, le sirven como potente imagen de lo que la literatura es: «Al margen de las exigencias de la realidad, en la sierra de Oaxaca alguien talla la madera convencido de que otros leen y de que es necesario impedir que caigan en el vértigo de no saber en qué página están. Escribir es un acto semejante, la apuesta inconmensurable de que alguien llegue a esta línea».

Los textos que conforman *La utilidad del deseo* proceden de algunas conferencias (en un festival de Valparaíso, Chile; el discurso de ingreso en el Colegio Nacional; en un congreso organizado por el Colegio de México; en la inauguración de la Cátedra Carlos Monsiváis de la Dirección de Estudios Históricos...), pero también hay artículos y prólogos y ensayos que acaso se den a conocer aquí por primera vez. El libro se divide en cuatro partes, de las cuales las centrales son las más extensas: «Los motivos de la escritura»; «La orilla eu-

ropea», con páginas sobre Defoe, los autores en lengua alemana Klaus Kraus y Peter Handke (Villoro, que estudió en el Colegio Alemán, fue agregado cultural de su país en la desaparecida República Democrática Alemana) y escritores rusos, entre los que destacan Gógol y Dostoyevski; «La orilla latinoamericana», con el asedio a Ramón López Velarde (viejo conocido de Villoro y pretexto de su novela *El testigo*, con la que ganó el Premio Herralde en 2004), Usigli, Onetti, Cortázar, Puig, García Márquez, Iburgüengoitia y Monsiváis; y, finalmente, «Infancia, lenguas extranjeras y otras enfermedades», donde se detiene en un género que practica, la literatura infantil, y un oficio en el que también ha puesto manos –y menas de oro– a las obras. «En las grandes traducciones poéticas, el texto original es un acicate para alcanzar novedosas soluciones», aventura. O: «Lichtenberg reparó en la paradoja de que las traducciones literales casi siempre son malas. A fuerza de acercarse a un texto ajeno, se pierde el ritmo y la naturaleza del propio idioma».

A incontables lecturas, a una disposición personal hacia el asombro, a haber conocido y tratado a algunos de los grandes, de los que aporta anécdotas sabrosas, Villoro añade una aguzada capacidad de observación. Señala sobre Gógol: «Para acentuar el valor simbólico de sus fabulaciones, rechaza la exactitud. Pocos autores han repudiado en forma tan consistente los números redondos: sus personajes recorren diecinueve *verstas* o tienen dos minutos y medio de descanso. Este gusto por enrarecer lo cotidiano se perfecciona con incoherencias ambientales: describe un día de calor y abriga mucho a sus personajes».

A propósito de Gógol, y Roma, anota, asimismo, la equívoca fascinación –quien

lo probó lo sabe— que ejerce México: «En su mezcla de infierno y paraíso, México fue idílico para Kerouac, Lowry, Lawrence, Burroughs o Bolaño en una forma en que no puede serlo para un autor mexicano». Quizá por eso él sale a menudo de ese averno empíreo y visita con frecuencia la Ciudad Condal (su padre fue el filósofo barcelonés Luis Villoro). Contagiado del ya nombrado Lichtenberg, a quien tradujo, Villoro ronda lo aforístico en sus ensayos, dejando aquí y allá aéreas frases lapidarias, libres del lastre de la solemnidad: «Se necesita ser ruso para consagrar la primavera. Se necesita mucha prisa para apresar lo eterno». O al hablar de Dostoyevski: «Para un artista, la reiteración de los logros es una derrota; no hay mejor socio que el riesgo».

Todo el libro está sembrado de expresiones y juicios no solamente brillantes, sino también, procediendo de quien proceden, ilustrativos de formas que le son afines en el abordaje de la escritura. De este modo, en su capítulo sobre Karl Kraus asevera: «La lengua meramente utilitaria no sólo le parecía pobre sino ininteligible». En otra página, hallamos esta otra suerte de aforismo (basta tomar lápiz para ir espigando un nutrido ramillete): «Leer es como el paracaidismo: en situaciones normales sólo unos espíritus arriesgados lo practican, pero en una emergencia le salvan la vida a cualquiera».

En la semblanza de Ibarregui (Ibarregui), un autor que merece ser mejor conocido, evoca: «En sus conferencias solía provocar polémicas con el público. Hosco, renuente a matizar o a profundizar en el tema, preguntaba a quien lo cuestionaba cuánto había pagado por entrar ahí; al comprobar que estaba ahí gratuitamente, le advertía que no tenía derecho a pedir de-

masiado. Si alguien insistía en una crítica, le recomendaba que escribiera su propio libro. Curiosamente, el enojo lo conformaba como humorista arquetípico. Los cómicos suelen alimentarse de la melancolía y el mal humor». Ibarregui (Villoro realizó una selección de sus columnas para Reino de Redonda, el sello editorial que pilota Javier Marías) fue uno de los más divertidos escritores mexicanos. Me recuerda, desde las páginas de *Excelsior*, a Flann O'Brien (Myles na gCopaleen) en las de *The Irish Times*. Ambos son ácidos críticos de sus sociedades y novelistas paródicos: el irlandés, en *La boca pobre*, de los libros testimoniales del campesinado de las venerables zonas gaélicas; el mexicano, en *Los relámpagos de agosto*, de las autobiografías de participantes en la revolución. Recuerda Villoro cómo se multiplicaron las sonrojantes memorias de altos oficiales «que buscaban que un libro les concediera la gloria que les había regateado el teatro de los acontecimientos». Y agrega: «Ibarregui fue un lector apasionado de esa torpe variante de la autoficción donde el vanidoso deseo de figurar en el panteón de los héroes producía el efecto contrario. Motivadas por un delirio de grandeza, esas ingenuas autobiografías engrosaban la biblioteca universal del ridículo». He aquí otro rasgo de la prosa de Villoro: sabe jugar con las connotaciones y modular ecos que remiten a lo mejor de la literatura, como, en este caso, a Jorge Luis Borges y su *Historia universal de la infamia*. Podríamos abundar en los paralelismos entre Ibarregui y O'Brien, pero, en las mismas coordenadas, le dejamos el campo libre a Villoro y su espléndida comparación entre el jerezano (de Zacatecas) López Velarde y el dublinés James Joyce.

México posee una tradición viva de ensayistas de fuste. A ello contribuyó, sin duda, enormemente Octavio Paz y sus sucesivas aventuras editoriales, y hoy es imposible no citar a figuras como Roger Bartra, Gabriel Zaid, Christopher Domínguez Michael, Guillermo Sheridan, Aurelio Asiain, Adolfo Castañón, Ricardo Cayuela, Bárbara Jacobs, Alberto Ruy Sánchez, José de la Colina, Juan García Ponce, Margo Glantz, Elsa Cross o José Emilio Pacheco (de quien Ediciones Era ha publicado recientemente en tres volúmenes una generosa selección de sus columnas con el título de *Inventario*). Muchos de ellos tienen, además, a su favor, y la ventaja nos llega a nosotros, sus lectores, el escribir en periódicos y revistas. Eso hace que no se eludan las coyunturas de la actualidad en los casos de quienes se ocupan de asuntos sociológicos o políticos y que, cuando se ocupan de literatura, como aquí, lo hagan con intención gratificadamente fresca.

En la casa de la literatura de Villoro, hay un cuarto que es el del lector y otro que pertenece al escritor. Estos ensayos son el muy trasegado pasillo que los une y también el plano levantado de muchas galerías que son correspondencias y paralelismos, ven-

tananas y escaleras que conducen de unos autores a otros. A la postre, lo que queda tras la lectura del libro no es tanto un cúmulo de datos, que se administran con cautela, como una impresión, una atmósfera, el entender el carácter de los escritores que tienen la suerte de que Villoro fije su atención sobre ellos. No se aprende tanto un «tema» de historia literaria como mucho acerca de la misma literatura: los mecanismos que la estimulan, su trasvase de lenguas y entre autores, las similitudes con el cuerpo, como algo orgánico que es, que son. Y aporta citas que resultan todas pertinentes, sin afán de lucimiento ni esas rociadas de mortífera metralla: las notas y el aparato crítico. No elude, en fin, eso tan desaconsejado por la producción científica: la intromisión del yo, el dar testimonio de lo experimentado y lo visto, como el impagable paseo en que nos guía a Monsiváis.

Villoro dibuja una orilla americana y otra europea, una del mundo nuevo y otra del viejo. Las enfrenta, pero no las echa a pelear. Hace que una y otra se reflejen, espejos de oleajes y de cielos. Y, en medio, navega sin hacer nunca agua. No le sucede lo que a Robinson Crusoe, el protagonista de la novela a la que dedica una de las travesías del libro.

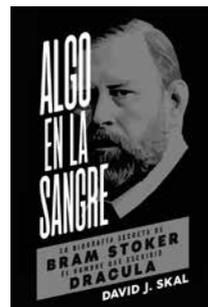
David J. Skal:

Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker

Traducción de Óscar Palmer Yáñez

Es Pop Ediciones, Madrid, 2017

688 páginas, 30.00 €



El vampiro de sangre azul

Por BLAS MATAMORO

El nombre del irlandés Abraham Stoker (1847-1912), más conocido como Bram, se vincula con dos libros, uno referido al conde Drácula y el otro, a una momia viviente. Más que a ellos, quizás, a sus versiones teatrales y cinematográficas, que han hecho equívoca su gloria, según la definición de Flaubert. En efecto, si bien Boris Karloff, en la película de Karl Freund, dio con la exacta figura del resucitado, en *Nosferatu*, de Murnau, el monigote que hace de vampiro es un espantajo que nada tiene que ver con el personaje de Stoker.

Popularidad y equívoco de lado, lo cierto es que Drácula puede situarse con elocuencia en la encrucijada de su tiempo, digamos, la segunda mitad del XVIII. El siglo llegaba con rapidez a una cumbre de la

técnica, la ciencia y la secularización de la vida cotidiana, especialmente en las ciudades. Los filósofos habían inhumado a Dios y los científicos no aceptaban otro conocimiento que el suyo. Era fácil, además, asociar este saber profano con el ateísmo, la revolución social, el final de las monarquías y hasta la evaporación ácrata del Estado.

Como siempre en la historia, este complejo impulso generó una reacción. Los fundamentalistas religiosos sostuvieron que el laicismo engendraba el caos y había que volver a la devoción y, de ser posible, a la mística. El hombre es un ser natural, pero también sobrenatural, y ahí están los fantasmas, los espectros, los lobisones y los vampiros para probarlo. Sobre este filo de la navaja se instala Stoker, se corta y hace sangre.

¿Por qué la literatura toma a su cargo este fenómeno? Sin duda, porque es muy atractiva la ambigüedad antropológica que propone la época. Las teorías de Darwin sobre el origen animal del hombre abren un ancho campo al animalismo, a la posibilidad de fantasear con seres mixtos, eslabones perdidos y criaturas que apuntan a lo infrahumano, que bien puede ser lo contrario, lo sobrehumano. La ciencia aporta lo suyo en libros como *Degeneración*, de Max Nordau; *Antropología criminal*, de Cesare Lombroso, y *Sexo y carácter*, de Otto Weininger. Y así vemos que el degenerado puede ser genial, que el delincuente puede serlo desde el seno materno y que, si bien hay dos sexos genitales, hay veintisiete combinaciones que dan para toda suerte de entrepaños.

La ciencia y la fantasía, separadas en una epistemología general y abstracta, se tocan y hasta se entreveran gozosamente en campos como el mesmerismo y la hipnosis, motivo de experimentación y charlatanismo en personajes como el curandero y falsario Francis Tumblety, próximo, asimismo, a Stoker. Nada digamos de ouijas y mesas parlantes, por ejemplo, con la espiritista Hester Dowden, hija de un compañero de clase y mentor de Stoker, que mantenía largas y sabias conversaciones con el fantasma de Oscar Wilde, amigo de juventud de Bram. El tema da para mucha tinta porque existen testimonios de estos coloquios y similares de señores tan serios como Anatole France, André Gide, Victor Hugo, Maurice Maeterlinck y Thomas Mann. Un buen fondo para que sobre él aparezca el conde Drácula.

Como tantas cosas en el mundo de Stoker, hay aquí confusión y penumbra. La obra fue publicada en 1897 y su autor sos-

tuvo que haber trabajado en ella siete años, desde luego, que no con exclusividad. También que se había inspirado en un sujeto histórico, el transilvano Vlad Tepes, el Empalador, déspota del siglo xv que se hizo famoso por sus extremas y masivas crueldades, que generaron la leyenda de que se alimentaba con sangre humana. Ciertamente, Stoker hace de su vampiro un Vlad, es decir, un conde, cuyo nombre evoca al *drac*, al dragón.

La obra tuvo una primera redacción, *Los poderes de la oscuridad*, que se ha perdido y sólo pudo rescatarse de modo indirecto, por su versión al sueco. Nunca sabremos qué debe a Stoker y/o a su traductor. Resulta más escabrosa y tremendista que la segunda y ha dado lugar a especulaciones acerca de si medió en ella algún corrector –se habla de una correctora–, lo cual intensifica la penumbra del asunto, muy acorde con el género del misterio.

Skal opina con agudeza que el novelista optó por componer un «aterrador cuento de hadas para adultos». En efecto, el personaje de Jonathan Harker, que va a Transilvania a concretar la venta de una propiedad inglesa con el conde sin sospechar, obviamente, lo que es, resulta ser el típico héroe joven de las consejas, de cuyos padres nada sabemos –tampoco lo sabemos de Superman ni, desde luego, de Adán ni de Eva–, que se interna en un bosque encantado y perverso donde habrá de derrotar a un terrible monstruo con la ayuda de la fe y la astucia. La fe se concreta en un crucifijo que enerva al vampiro y la astucia, en la estaca que le dará muerte. O sea que vamos, como en los cuentos para niños, del abandono infantil al rescate. Las figuras de Stoker parecen adolescentes hechizados por su ingrata edad, sin embargo, no quieren abandonar

sus encantos y madurar. De algún modo, optan por una actitud romántica de rechazo a un siglo cientificista y realista cuyo modelo es la adultez.

El matiz decisivo de la fábula es su impregnación erótico-sexual. No hay sexo convenido, pero sí una identificación de la absorción de la sangre humana por el vampiro y sus vampiresas con el coito y el orgasmo. Él y ellas se refieren a las mordidas como posesiones y las víctimas no lo parecen tanto, porque las evocan como un suave éxtasis, dulce y ensoñado. En todo caso, tanto Jonathan como su amada toman un rol sexual pasivo, en tanto los chupasangres de ambos sexos, el activo. Esta disposición ha llevado a Christopher Craft a una lectura psicoanalítica rasante, quizás un poco abusiva, aunque no infundada. Jonathan hurga todo el cuerpo dormido de Drácula en busca de una llave que no encuentra. Traduzco: el vampiro se ha quedado con su falo, lo ha castrado y feminizado, y el muchacho carece de la llave/clave de su virilidad, lo cual casa bien con el hecho de que ignora quién es su padre. Oportunamente, ayudado por un maestro, figura paterna sustituta, hallará su masculinidad con la estaca y aprenderá a penetrar y a matar. Craft llega más lejos: el cuerpo tumefacto y lleno de sangre del conde es como un falo perpetuamente erecto, el dueño de toda la virilidad del mundo, de manera que, sin matarlo, no habrá forma de llegar a adquirirla.

Por mi parte, añado que no es gratuito el título nobiliario de Drácula, como tampoco que su carácter de inmortal haga que no tenga hijos, un detalle superfluo en una vida sin muerte. Más bien entiendo a tal personaje en tanto símbolo de la aristocracia, visto por ojos burgueses en ese fin de siglo también burgués. El aristócrata es ocioso, se alimen-

ta de lo que obtiene de los plebeyos, tiene buenas maneras, conoce todas las cortesías, habita un castillo –no por ruinoso menos señorial–, ejerce una suerte de seducción melancólica, propia de un fin de raza y, como remate, atrae con su elegancia hasta revelar que, detrás de ella, alienta un monstruo, un gigantesco lagarto pringoso, maloliente y sediento de sangre humana. El dragón de los cuentos de hadas, bello en su extravagancia lejana y temible en su ávida cercanía.

Stoker no inventó el mito del vampiro. Aparece en narraciones de Polidori, James Rymer, Boucicault, James Planché y Sheridan Le Fanu, entre otros. Los hay de connotaciones homosexuales: en Le Fanu, con el lesbianismo de *Carmilla*, y en *Manor*, del alemán Heinrich Ulrichs, con el amor gay de un marinero vampirizado por un joven aún intacto. No faltan los libros que tratan el asunto con sesgo científico, como el de Augustin Calmet (1746), que propone diversos métodos para eliminarlos. Respecto de los lobisones, Sabine Baring sostiene en 1865 que un hombre lobo, al morir, se vampiriza.

Un veloz examen temático de otras obras debidas a Bram puede fijar sus preferencias y obsesiones, que en un escritor suelen ser lo mismo. La más señera es la del redivivo, que apunta a un más allá de la muerte teñido de naturalismo, desligado del tópico cristiano del alma inmortal. En *La joya de las siete estrellas*, un hombre momificado en el antiguo Egipto revive en busca de la mujer que amó y que se reencarna en una señorita inglesa contemporánea de Stoker. Hay, asimismo, redivivos en *Salvados por un fantasma* y en *La dama del sudario*, sólo que aquí se trata de una aficionada que no pasa de cataléptica. Catástrofes y escabrosidades abundan y sólo señalo una de cada

cual: en *The Snake Pass* una casa se hunde en una turbera y sepulta vivos a sus ocupantes y en *The Squaw* una gata lame golosamente las cuencas reventadas de un hombre al cual han dejado ciego las púas de un aparato de tortura. Bueno, también hay cuentos para niños, los cuales, según es sabido, asimismo guardan sus aspectos siniestros, en *El país del ocaso*.

Diría, en plan panorámico, que la sexualidad une y tiñe lo demás. Ante todo, por la escisión entre los prototipos de varones –los únicos con cierta complejidad anímica y altura intelectual– y de mujeres, caracterizadas apenas por una imposible virtud. El esquema remite al citado texto de Weininger, cuyas teorías expone la protagonista de *Lady Althlyne*. Las dos esencias sexuales, llevadas al extremo, dan en ambigüedad de seres con una sexualidad confusa o doble. Y, así, en *Famosos impostores* aparece la leyenda urbana que hace de Isabel I un varón vestido de mujer y criado como tal, lo inverso de *El hombre*, donde una mujer es educada y mostrada como un varón. Ya hemos visto al conde Drácula convertido en animal, lo que sucede a una jovencita que una hechicera transforma en serpiente en *La guarida del gusano blanco*. Ciertos críticos prefieren juzgar a Stoker como misógino por la imagen de inferioridad que caracteriza a sus mujeres, pero su identidad profunda de índole bestial también alcanza a los hombres.

Ciertamente, todo producto estético tiene que ver con los grandes rasgos de una cultura y la que suele adjetivarse de «victoriana» observa una rígida separación de identidades sexuales, alejando a la mujer de los lugares públicos, salvo para ejercer un oficio indecente, y exaltando su

virtud principal, ligada a su pasividad sexual. Hallar estos vectores en la literatura, lugar ambiguo por excelencia, es difícil, tanto respecto al código moral como a las connotaciones políticas. Me parece exagerado considerar que Drácula, invadiendo Inglaterra, y la momia rediviva, incordian-do a unos correctos británicos, sean símbolos de la venganza ejercida por balcánicos y egipcios contra el imperialismo inglés que los sojuzgó.

Skal ha intentado una biografía de Stoker y se ha limitado a decir que es secreta. Ya Ortega advirtió, respecto a las biografías, que siempre dan con el arcano que es la vida ajena. En este caso, el secreto se debe a la difusión o destrucción de los documentos, lo que obliga al biógrafo a trabajar grandemente con supuestos y resolverlos como un novelista.

Bram fue el tercer hijo de siete y el séptimo hijo de un padre que fue, asimismo, séptimo; según la tradición irlandesa, produce un individuo con poderes sobrenaturales. De todos modos, la pareja parental es muy desapareja. El padre es un funcionario cumplidor y anodino, que prevé para Bram lo mismo. En cambio, la madre es una personalidad fuerte y decisoria, afecta a lo sobrenatural, que oye voces de ultratumba y el chirrido de la carreta fantasma que lleva a los muertos hacia donde corresponde. Morirá de eutanasia, octogenaria y lejos de sus hijos.

Por una debilidad motora, el niño pasa inmovilizado en la cama sus primeros años. A menudo, para ahuyentar a las hadas que raptan infantes varones, la madre lo viste de niña. El medio no es estimulante: la pobre Irlanda sufre hambrunas y pestes. En las boticas abundan el láudano y el opio. En la calle hay adictos. Todo es muy góti-

co y predispone a la literatura de trasgos y apariciones.

Stoker sigue el colegio y el bachillerato, pero no se gradúa hasta la madurez, en que obtiene el título de abogado. Entre tanto, por ganarse el pan, hace periodismo, sobre todo, crítica teatral. Para compensar su infancia debilucha, se dedica a la gimnasia y a correr carreras. Se convierte en un buen mozo alto y esbelto, favorito de las chicas, bailarín, sociable y simpático.

Skal insiste en la homosexualidad de Stoker, aunque pruebas directas no encuentra. Se ve que ha preferido la compañía de los varones: en el colegio, la universidad, el deporte; luego, cuando se marcha de Dublín a Londres para entrar en los medios teatrales, donde la mayoría es masculina. Es un ambiente donde las relaciones gays son secretos a voces. Sus amigos suelen serlo: Oscar Wilde, Hall Caine (un escritor muy popular en su tiempo gracias la novela *Drink*, con un coqueto castillo en la isla de Man, frecuentada por jóvenes entusiastas), Talcott Williams (que posa desnudo en cuadros igualmente de varones a pelo) y Walt Whitman, al que escribe largas cartas de amor entre líneas que el poeta americano descifra con buen humor. Se verán dos veces, hablarán de temas de actualidad bastante triviales y Stoker le propondrá, mojigato, tachar cien versos homoeróticos de sus poesías completas, lo que el patriarca rechaza de forma tajante. La conducta de Bram al respecto es filisteo, pues habrá de dar conferencias denostando la literatura escabrosa de los naturalistas, acaso porque la crítica, aun elogiando su buen hacer narrativo, le haya señalado sus frecuentes escenas indecentes.

En realidad, las mujeres apenas aparecen entre sus amistades. Dos actrices lo

tratan, ambas lesbianas: la norteamericana Geneviève Ward, que será su amiga confidente toda la vida, y Charlotte Cushman, afecta a representar personajes travestidos. Stoker se casó con Florence Balcombe, una bella y pequeña jovencita que Burne Jones retrató como andrógino y que fue novia juvenil de Oscar Wilde, testigo de la boda en 1878.

Del matrimonio surge un solo hijo, Noel, que guarda escasos tiernos recuerdos de sus padres. En un ejercicio de natación, Bram lo abandona y él se siente ahogar, quedando traumatizado de por vida. A su vez, la madre lo confía a una institutriz y un ama de llaves. En un naufragio ambos están a punto de perecer y ella lamentará la pérdida de sus joyas y sus vestidos. Se declarará frígida y romperá el vínculo con Bram, que suele dejar la casa, a veces por años enteros, para seguir al actor Henry Irving. Florence, siempre atormentada por un posible embarazo que altere su avispada silueta, tendrá una crisis religiosa y se volverá devota católica.

En verdad, la pareja de Stoker fue Irving. Estuvo a su servicio treinta años, acompañándolo hasta su decrepita vejez, y escribió un libro de recuerdos donde, a propósito del gran actor, habla de sí mismo. Bram lo vio por primera vez hacer del asesino Eugene Aram y quedó estupefacto. La fascinación se repetiría, siguiéndolo docenas de veces como Mefistófeles en *Fausto*—de donde quizá tome a Drácula como contratado por el demonio, acaso discípulo infernal en una escuela escondida de los Alpes— y Macbeth. No es difícil que lo exaltase en figuras siniestras y dominantes, porque jugó a su lado de mujer sumisa y diligente, lo que autoriza a Skal a pensar que eran una casta pareja: Stoker era el secretario —re-

dactaba cincuenta cartas diarias a la firma del divo—, agente, control de seguridad en la sala del teatro, encargado de equipajes y decorados, vestuarios y *attrezzo*, hasta mamporrero de los amores entre Irving y la actriz Ellen Terry, que le dio dos hijos fuera del matrimonio.

Es pensable que Bram hallase en Irving al personaje público nacional que él no pudo ser, en Whitman al desenfadado poeta del amor griego que no fue y en Oscar Wilde, al artista de la vida brillante y mal-

dita que no logró o no se atrevió a intentar. También que en Drácula haya dado con el exutorio de su gran fantasma, un hombre que se alimentaba de su sangre bajo las especies del placer, un fantasma de leyenda arcaica traído al siglo XIX. Skal dedica la mayor parte de su libro a la vida de todos ellos y la de Stoker queda achicada en la penumbra. Lo cierto es que murió de tabes, un estadio avanzado de la sífilis en forma de parálisis dorsal. La enfermedad, desde luego, carga con el mayor de sus secretos.

Eduardo Halfon:

Duelo

Libros del Asteroide, Barcelona, 2017

112 páginas, 13.95 € (ebook 7.99 €)



Buscando una historia verdadera

Por JAVIER SERENA

El último libro de Eduardo Halfon (*Ciudad de Guatemala*, 1971), *Duelo*, se inserta en el proyecto conjunto que ha desarrollado en algunas de sus publicaciones anteriores, como *El boxeador polaco*, *Saturno*, *Signor Hoffman* o *Monasterio*, en las que indaga en su identidad y sus orígenes a partir del material biográfico. Un libro, *Duelo*, en que la exploración en la memoria personal y familiar se presenta como mecanismo para vencer la sensación de extranjería del autor, que parece buscar referencias concretas entre sus raíces caracterizadas por la diversidad.

Duelo es un título engañoso, pues, aunque se trata de una narración construida a partir de referencias biográficas del autor, no hay aflicción ni deudas pendientes

en torno a ninguna persona fallecida próxima a él, hasta el punto de que el personaje que se evoca como elemento central para articular el discurso y desatar los recuerdos es alguien al que el narrador ni siquiera conoció: el hermano mayor de su padre, cuya muerte siempre se le presentó envuelta en misterio. El libro no está escrito, pues, como forma de luto u homenaje, sino que parte de la anécdota de aquel familiar lejano para escarbar en sus propios orígenes. El trabajo de reconstrucción de esa figura desvaída será el pretexto que servirá a Halfon para insistir en la obsesión que late en otros textos suyos: la labor de búsqueda de rastros verdaderos entre la experiencia propia y familiar y la inevitable relación entre sucesos del pasado y el presente.

Duelo presenta, además, rasgos formales característicos de otros libros anteriores del autor. Es, a la vez, una novela muy breve, de un centenar de páginas, pero en la que se suceden multitud de secuencias intensas y concisas, de tal forma que, pese a su extensión limitada, es rica en anécdotas y episodios. A partir de una serie de fragmentos en los que se alternan tiempos narrativos distintos, superpuestos por la asociación de unos recuerdos con otros que no siguen una trama cronológica, Halfon combina estampas de lugares y épocas diversas: viñetas de su infancia en Guatemala y Nueva York, conversaciones, escenas familiares que vuelven a su memoria cargadas de un significado nuevo, o el regreso a la finca familiar del lago Amatitlán donde le dijeron que murió su tío y el encuentro con Isidoro, el viejo guarda de la casa que parece ser el único elemento superviviente al tiempo («Un mueble más», dice el narrador de él, al haber sobrevivido a la venta de la propiedad y al cambio de dueños). Además, Halfon desarrolla otra vez en *Duelo* su escritura característica, exacta y limpia, atenta al detalle, pero sin renunciar a la expresividad, en escenas que destacan por la capacidad sensorial del autor para representar atmósferas y situaciones.

Pronto se revela que la muerte de su tío Salomón es un tabú familiar, un asunto sobre el que existen testimonios contradictorios y sobre el que cae la prohibición de hablar y escribir, una prohibición que, sin embargo, funciona para Halfon como acicate para la investigación. Ese desenmascaramiento del relato oficial, la falsa leyenda con que se explicó aquel accidente de su tío durante años, da la impresión de representar al mismo tiempo la incertidumbre sobre la identidad propia y la imposi-

bilidad de conocimiento pleno del pasado del que provenimos y de cuya corriente participamos.

Halfon enumera sus orígenes mestizos y nómadas como un motivo que justifica el continuo examen de su identidad. Nieto de un abuelo libanés y otro polaco, descendiente de la diáspora judía, nacido en Guatemala, aunque han vivido tanto él como otros familiares suyos largas etapas en Estados Unidos, sus raíces se singularizan por su dispersión y su heterogeneidad, una mezcla de tradiciones culturales y religiosas que acentúan la sensación de extranjería y motivan su necesidad de búsqueda.

Que el libro no se enmarca en otras narraciones de duelo, y que no hay una indagación en la personalidad de su tío (que, al fin y al cabo, murió de niño), sino que es un punto de partida para la exploración en el pasado y presente del autor, se observa en la composición de *Duelo*, que no tiene la expresividad catártica de otras narraciones escritas en recuerdo de alguien con quien el autor tenga vínculos profundos. Además, pese a desarrollarse en torno a la investigación de una muerte oscura y enigmática, también se trata de un texto alejado de los señuelos de un relato criminal y en el que prima el interés por aquellos asuntos que apelan a la memoria más íntima del narrador.

Duelo es, pues, un particular viaje hacía sí mismo que ya ha ensayado Halfon anteriormente. En la exploración del rastro del tío desaparecido, al desplazarse hasta el lago Amatitlán, sólo en las páginas finales y en una visión alterada de la realidad el narrador descubrirá que éste no murió allí, sino en un hospital de Estados Unidos, desatendido de los abuelos, y, tras aquel hallazgo, parece concluir que no hay certe-

zas fiables a las que aferrarse. Ese engaño es revelador de la condición poco fiable de la memoria: tras toda una vida convencido de que su tío había muerto en aquel mismo lago en que él jugó de niño, entenderá que sus recuerdos se habrían levantado sobre andamiajes falsos, y esa incertidumbre sobre aquel pilar central apuntará la dificultad para aprehender la identidad propia, para saber quién es uno y de dónde viene, lo que lo obliga a bucear en acontecimientos ya lejanos cuyo significado sólo logra descifrar años después.

Todo el libro está atravesado, además, de un componente mágico que intensifica el carácter incierto de cualquier testimonio. Hay una recreación fabulada de la emigración familiar («El abuelo llegó volando en alfombras», se dice, en la explicación infantil que se dio al éxodo judío) y, a esas fábulas históricas, se unen otras narraciones fantásticas, como las de algunas prácticas de Isidoro, de quien se cuenta que se introduce bajo las aguas del lago en busca de restos arqueológicos de los habitantes primigenios de la zona, de tal forma que, en el discurso del narrador, la mitología que lo rodea y la memoria falsa y verdadera se confunden en un sólo relato en que es difícil encontrar certidumbres. Esa dificultad se debe, en buena medida, a la condición itinerante del narrador. Por ejemplo, por el hecho de que la primera vez que cuente la historia de su tío fallecido sea en su infancia, en inglés, con una lengua extranjera interpuesta entre sus palabras y los acontecimientos narrados, como si hubiera siempre una capa que lo distanciara de la verdad.

Los continuos viajes y desplazamientos que se producen entre los distintos fragmentos que componen el libro no son sólo geográficos, sino también temporales. De

ahí que, partiendo de una visita a la vieja finca familiar, ya adulto y movido por el interés hacia aquel territorio prohibido del tío muerto, haya viajes en la memoria hacia la infancia o la adolescencia, o visitas reales a otros espacios fundamentales para entender los orígenes de la familia, como al campo de concentración del que huyó su abuelo, donde, en otra prueba de la confusión en que se mueve habitualmente el narrador, descubre que su nombre estuvo mal inscrito en los sórdidos registros burocráticos.

Con sus desplazamientos y el progresivo desciframiento de enigmas, el texto avanza hacia una revelación final, aunque ésta esté atravesada de dudas y sombras. Esa revelación vendrá por medio de una hechicera que, antes de facilitarle las claves familiares que busca, lo informará de que aquel lago Amatitlán en que pasó tantos días de la infancia sí sepultó varias vidas jóvenes. Niños muertos en accidentes de navegación, niños asesinados o víctimas de la guerra, en una trepidante sucesión que crea una atmósfera del horror y la locura (y que, de algún modo, aunque de manera sintética y menos brutal, pero igualmente siniestra y trepidante, puede recordar a las páginas centrales de *2666*, de Roberto Bolaño, en que se da cuenta de los cientos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez).

Sin embargo, será posteriormente cuando el narrador alcance la iluminación sobre aquel antiguo secreto familiar, después de tomar el brebaje que le prepara la mujer chamán. Así que, una vez más, tras el vértigo de la introspección provocada por la droga, descifrados los jeroglíficos de la memoria y las pruebas acumuladas en su labor de investigación, la verdad con que tropieza seguirá siendo ambigua: alucinado por la droga será como sepa que su tío murió

en un sanatorio, ajeno a los cuidados familiares, y que por eso dejó una larga sombra de culpa y de vergüenza en todos ellos, hasta el punto de que, al reparar que su abandono fue tan grande que lo enterraron en un cementerio general, el abuelo hará un viaje para darle descanso en una necrópolis judía. De modo que, al despertar y recobrar la conciencia tras la fiebre y aquella inmersión en el subconsciente distorsionado, habrá llegado tan lejos como parece posible en su exploración de la historia triste

de aquel familiar muerto, aunque aun así todo aquel pasado quede irremisiblemente difuminado.

En *Duelo*, Halfon, atraído por el enigma de su tío Salomón, rescata otro pedazo de su memoria personal y familiar, en fragmentos cuyo puzle trata de componer para conformar un espejo en que mirarse y alcanzar la imagen verdadera de su rostro, como si se viera a sí mismo como una piedra decantada, fruto de la corriente de sus ancestros y el pasado propio.

María Belmonte:

Los senderos del mar. Un viaje a pie

Acantilado, Barcelona, 2017

248 páginas, 18.00 €



Lo infinito: aquí

Por JULIO SERRANO

Cuánto de invención del escritor que nos traemos entre manos somos al leer es una variable que a veces resulta sorprendente. Juegan con nosotros, algunos, otros nos configuran, nos moldean para encajar en unas páginas que no siempre están escritas para que nos sienten como un guante. Pero, si finalmente el guante entra, algo que escapa a nuestro control ha ocurrido. Porque en ocasiones uno se resiste a un libro que acaba ganando el pulso, qué se le va a hacer, no siempre leemos en estado de beatífica comunión. La sorpresa es que nos seduzcan sin que lo sospechemos. Son las recompensas de la paciencia. *Los senderos del mar. Un viaje a pie* trae poco a poco a su lector de ahí donde se encuentre a la serena compañía de la escritora bilbaína María

Belmonte, quien recorre a pie la costa vasca desde Bayona a Bilbao, reflexionando acerca de aquello que tiene ante sus ojos o de la memoria –histórica y natural– de los lugares que pisa. Su relato es un tejido de referencias históricas, alusiones pictóricas, anécdotas y recomendaciones literarias y viajeras. No es una heroína del caminar, a veces coge el avión o el autobús, es miedosa en los lugares recónditos o cuando cae la noche, tampoco es una peregrina o una asceta. No busca atención sobre sí. No nos necesita.

Pero entre tibios bostezos acaba uno por hallar en su pausada compañía una voz que quisiera no dejar de escuchar. Su guiar en un segundo plano –escribe en voz baja– se vuelve refugio de manera imperceptible,

maquiavélicamente discreta. Llega susurrando, sin sorprendernos en exceso, hablando de viajeros a pie, de experimentar el mundo con la modesta medida de nuestro cuerpo, de bosques primordiales, de Dogen, John Ruskin, Thoreau, Victor Hugo o Jack London. Viaja, como todos los lectores, acompañada de sus lecturas, y el lazo que nos echa es tan ligero que no apetece soltarlo. Hay una soterrada felicidad en sus palabras que acaba por habitarnos. Y eso es de agradecer.

Como quien camina con alguien grato que nada requiere de nosotros, a quien importamos sólo en función del instante, su presencia transmite el gozo de la ligereza, de lo que puede desprenderse en cualquier momento sin causar desgarró, pero que, como Bartleby, preferimos que no lo haga, que nos cuente algo más de su deambular. Es en ese tipo de vínculo en el que a veces hallamos un profundo consuelo y donde surgen las conversaciones más insospechadas. La María Belmonte que se narra en esta suerte de diario de viaje es hedonista, como ha de serlo un buen compañero de travesías. Lo demuestra en su atenta recepción de los regalos de lo cotidiano («El primer café de la mañana es un asunto muy serio») o en su relación con la comida o con los demás; disfruta de los fugaces encuentros del viajero y nos cuenta uno de ellos en Bilbao, con «un exmarido con el que todavía puedo compartir una copa de vino y echar unas risas». Su gozoso nomadismo («Allí donde planto mis cuatro cosas, aunque sea por un día, es mi casa») supone un ascetismo, una actitud de contento con lo que hay. Thoreau escribió que andar es una escuela de la frugalidad; al caminar, nos desasimos.

Atesora, eso sí, lo que no pesa en la mochila. Le gustan los nombres de las playas

(por ejemplo, la de los paramoudras), los datos –en ocasiones parece una aplicada turista en busca de referencias del lugar; tiene algo de coleccionista– o escuchar a las piedras, a las que atribuye capacidad comunicativa al permitirnos «conversar con nuestros antepasados». Evita para sí la pereza y el aburrimiento y, al caminar, divaga. Y es en estas dispersiones cuando su compañía resulta encantadora porque se aleja de la locuacidad aprendida del guía y se parece más a una narradora de cuentos. Reflexiona repentinamente –o juega– acerca de, por ejemplo, los moluscos gasterópodos. Legitimando sus digresiones, nos recuerda que Darwin dedicó ocho años de su vida a estudiar a los cirrípedos, más conocidos como percebes, por si nos pudiese resultar disparatado su paréntesis. O merodea teorías más o menos inverosímiles, como la del simio acuático que, si no la conocen, dice que nuestros antepasados pasaron diez millones de años del Plioceno evolucionando hacia la posición erguida, pero no en la sabana, sino nadando en las playas africanas. Si bien es una teoría desaprobada por la gran mayoría de antropólogos y paleontólogos, explicaría por qué compartimos bastantes características con los mamíferos acuáticos. El escritor ecologista Roger Deakin consideraba que somos unos primates sin pelo que *se transforman* cuando entran en contacto con el agua en *homo ludens*. Si esa transformación tiene que ver con un lejano recuerdo, con un recobrar, como dice Belmonte, nuestra olvidada condición de animales, es un buen asunto en el que ocupar la mente y para evocar, quizá, instantes de gozo acuático. Pensar mientras se camina ayuda a incorporar el cuerpo a la reflexión. La memoria del cuerpo participa en la especulación de

carácter lógico y quizá tenga algo que opinar o desaprobar. Serán los científicos de hoy y de mañana los que matizarán y darán explicación de por qué al cuerpo –o a muchos cuerpos, al menos– le parece bastante plausible lo del simio acuático. Con respecto a la transformación en *homo ludens*, no hay más que ver a un niño en el agua o al conjunto de turistas jugando a la pelota, haciendo castillos o retozando en la arena en las cálidas playas costeras para testimoniar esa gozosa transformación.

Las largas horas de caminata incitan a que las preguntas que se hace el viajero sean amplias, para que sostengan su andadura en un entretenimiento que no se agote en un dato. De simios acuáticos a fauna abisal hay sólo unas inmersiones, y lo abisal da paso a lo imaginario. Belmonte nos habla de la necesidad del ser humano de inventar monstruos y de cómo los hemos buscado tantas veces en el océano. También son buena compañía los interrogantes que han ocupado las mentes de unos y de otros, como, por ejemplo, la razón por la cual, en un terreno tan fértil y verde como es el País Vasco, en euskera no exista la palabra que designa el color verde. Belmonte no resuelve, por qué iba a hacerlo, enigmas que han traído de cabeza a lingüistas de todo tipo, pero abre interesantes preguntas en las que ocupar la mente de manera lúdica –recordemos que camina a la orilla del mar y, si aceptamos la teoría que ella trae a colación, estaría siendo influida por la transformación en *homo ludens*–. Charla, asimismo, acerca del musgo, de los naufragios o del material meteórico que impactó sobre la corteza terrestre hace sesenta y cinco millones de años. Como ven, salta de roca en roca en una narración propia del caminante, a veces pausada, a veces bruscamente

irrupida por la aparición de otro tema de conversación, al hilo de un cambio atmosférico o de un accidente del terreno.

Su ritmo es el del que se desliza en el tiempo: del presente hasta el pasado del hombre, de nuestra historia a la memoria de la Tierra, como si pasear fuese un juego de trampolín con el tiempo. Del roble ante sus ojos al roble que ya estaba ahí hace cuatrocientos años, de las montañas del País Vasco al momento en el que las placas de la península ibérica y europea chocaron hace cincuenta millones de años. Tan pronto nos habla de la extinción de la vida al final del Cretácico como nos retrata a Iñaki Perurena, un petromaniaco, un levantador de piedras que ha construido con sus manos un museo en homenaje a la piedra a la que ha llamado Peru-Harri. El tiempo engulle y devuelve a esta viajera vertical, que no necesita ir muy lejos de su Bilbao natal para caminar hacia lo extraordinario. Desde la orilla, ese terreno de lo efímero, nos recuerda lo cambiante y breve de la vida humana. Ese vértigo puede gestionarse de muchas maneras: ella parece entregarse al puro placer de existir.

El modo en el que respondemos al paisaje está determinado por nuestra cultura y ha ido cambiando a lo largo de los siglos, asegura Belmonte, quien, pese a caminar sola, piensa en compañía. La acompañan de forma recurrente obras como la de Richard Fortey, *La vida. Una biografía no autorizada*, o la de Bill Bryson, *Una breve historia de casi todo*. Y, asimismo, viajeros, como la exploradora francesa Alexandra David-Néel, o deportistas actuales como Kilian Jornet. Camina indagando en lo que ve y en cómo han visto otros ese mismo u otros paisajes costeros para que su respuesta sea amplia y no se reduzca a sí misma o a las

limitaciones de su experiencia. Consciente de que «el único viaje verdadero [...] no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos», como dijera Marcel Proust en *La prisionera*, incorpora voces y miradas.

Afirma andar para habitar el paisaje, para ser parte de él. La huella del hábito de caminar a lo largo de los años la ha ido cambiando y este libro es rastro de ello: pasear le ha hecho tener en cuenta lo que la rodea. «He aprendido a ser consciente de los accidentes del terreno, de la presencia de las plantas, los animales y las aves. El paisaje se ha transformado en un ente complejo en el que se desarrolla el drama de la vida y del que yo formo parte. He adquirido una

visión más amplia que me permite contemplar con igual arrobó una tela de araña empapada en el rocío de la mañana o el dédalo de constelaciones en el cielo nocturno».

Su viaje es, si bien relativamente pequeño en extensión, caleidoscópico. Con una actitud hermanada a la del escritor y gran caminante británico Robert Macfarlane cuando afirmó que «Hay tanto que aprender en media hectárea de bosque de la periferia de cualquier ciudad como en la inhóspita cumbre del Ben Hope», recorre el paisaje adentrándose en la memoria de la Tierra y alzando la vista a las estrellas. Sabe que nunca recorreremos la misma playa y, por tanto, tiene lo inagotable al alcance de la mano.

Eduardo Arroyo:

«Panamá» Al Brown. *Una vida de boxeador*

Fórcola, Madrid, 2018

328 páginas, 24.50 €



Panamá Al Brown, en el ring del siglo xx

Por FERNANDO CASTILLO

En el ya lejano 1987, cuando aún existía el muro de Berlín y la Unión Soviética, apareció en español un libro del pintor y escritor –o escritor y pintor, es difícil precisarlo– Eduardo Arroyo, dedicado a un singular boxeador panameño llamado Alfonso Brown, tan delgado, alto y elegante como de familia humilde, campeón de los pesos gallo durante más de una década. El reinado de *Panamá Al Brown* en el *ring* y fuera de él se extendió durante algo más de una década y coincidió con la última parte de los años de entreguerras, cuando se caminaba, en medio de una crisis tan atroz como la abierta en 1929, hacia el apocalipsis que acabaría con la parte del mundo de ayer de Stefan Zweig, que todavía no había desaparecido

con los cañones que comenzaron a disparar en agosto de 1914.

El libro de Eduardo Arroyo es una original *quest* consagrada a un personaje fuera de lo habitual, tanto por su carrera en el boxeo como por la vida excepcional que llevó en las ciudades en las que residió, de Nueva York a París, pasando por Londres o Barcelona. Unas ciudades en las que transcurrió la existencia de *Panamá Al Brown*, que vivió y murió como Francis Scott Fitzgerald, entre sastres de Savile Row o del entorno de los Campos Elíseos, Bugattis, fiestas interminables con chicas guapas, cocaína y Mumm Cordon Rouge –el champán de Tintín en *El cangrejo de las pinzas de oro*–, que incluso bebía en el *ring*, en las que se codeaba con la crema de la

sociedad y de la intelectualidad, que decía el chotis castizo, como Jean Cocteau. Una vida de dandi y derroche consumida durante años, los que le duraron el dinero, el hígado y los huesos de las manos. Luego, lo previsible: el calvario que supone el descenso hacia el infierno del olvido y la pobreza en una Nueva York siempre hostil para los pobres, a la que regresó en 1939 desde el París de su gloria, venteando la guerra que iba a destrozar el continente.

Dicho todo esto, ¿por qué ha editado ahora la editorial Fórcola el libro de Eduardo Arroyo, «Panamá» *Al Brown*, en la colección Siglo XX y ha recuperado un texto transcurridas más de tres décadas desde su publicación? Pues, seguramente, porque el boxeo es uno de los espectáculos del siglo, en especial, en sus años centrales, en el que era más que un deporte de masas y los púgiles, unos héroes populares que encarnaban la ansiada movilidad social que permitía salir de la pobreza, aunque esto sea, cuando menos, discutible, visto el destino de la mayoría e los boxeadores.

Porque la biografía de Alfonso Brown, «artista, bailarín y poeta», es también una excusa del autor para mostrar y contar la vida de unos personajes que están determinados por las grandes cuestiones universales, como son el deseo, el poder, la vida y la muerte.

Porque el boxeo es uno de los deportes más literarios, tanto que incluso en España aparece ya en la vanguardista y granviaria novela de José Díaz Fernández, *La Venus mecánica*, por medio del combate celebrado entre Eusebio García y Max Schmelling, el boxeador que descendería sobre Creta como paracaidista alemán. Una novela publicada cuando Al Brown triunfaba en el *ring* y vivía la gloria que sigue a los combates victoriosos y brillantes.

Porque la vida de Al Brown se desarrolla en lugares desde los que se ha hecho la historia del siglo, unas ciudades que han sido la capital del mundo durante la centuria, como París, Nueva York o Londres.

Porque el libro de Arroyo aún lo moderno, lo periodístico, el aire de crónica pugilística, la mirada castiza y cosmopolita, entre José Gutiérrez Solana y Paul Morand, con la tradición literaria, como muestra la ingeniosa unión de una oportuna cita de *La dama boba*, de Lope de Vega, y la revista neoyorquina *Harper's Bazaar*.

Porque en París, Al Brown boxea en algunos lugares que están ligados a las luces y sombras del siglo xx, especialmente, en París, como la sala Wagram, donde años más tarde se celebrarán exposiciones contra el bolchevismo y mítines para complacer al ocupante; la sala Pleyel, en la que el bailarín Vicente Escudero, tras retratarlo Man Ray, bailó al sonido de un motor, mezclando flamenco y vanguardia, o el Vel d'Hiv, antes de convertirse en la estación previa a Drancy y a los campos del este para los judíos, como fue el caso del boxeador tunecino y judío, *Young Pérez*, uno de los adversarios de *Panamá Al*. Un destino muy diferente del seguido por André Gabison, asimismo judío y tunecino, pero también agente del Abwehr y colaborador en los *bu-reaux* de compra del mercado negro durante la Ocupación. Un personaje de las obras de Patrick Modiano, del que hemos contado su vida en *Noche y niebla en el París ocupado*.

Porque en el libro de Eduardo Arroyo aparecen tipos como Simon Sabiani, el cacique de la extrema derecha marsellesa y del colaboracionista Partido Popular Francés (PPF) de Jacques Doriot, y Pierre Drieu La Rochelle, que acabó muriendo en el exilio

collabo de Barcelona, y los mafiosos, asimismo marseleses, François Spirito y Paul Carbone, quienes crearon luego la Gestapo francesa de la parisina Rue de Bercy. Unos personajes modianescos que fueron amigos de Étienne Léandri, otro gánster de la colaboración que, él sí, aparece en *Domingos de agosto*, la novela meridional y magnífica de Patrick Modiano.

Porque en 1935, Manuel Azaña, sin saberlo, hizo de telonero de *Panamá* Al Brown en la plaza de toros de Valencia, en un mitin previo a su combate contra un tal Sangchili, un valenciano cuyo verdadero nombre era Baltasar Belenguer Hervás.

Porque los personajes del mundo del boxeo que rodean a Alfonso Brown tienen una novela que Arroyo sabe trazar en su obra y porque la descripción de los combates tiene mucho de torneo, de épica.

Porque es un libro lleno de paquebotes transatlánticos que parecen salidos de los carteles de Cassandre o de Paul Colin, de aviones brillantes, de automóviles veloces, como el Bugatti que usaba Al Brown, y de expresos que cruzan Europa, inspirando canciones como *Paris-Méditerranée* (1938) a Edith Piaf, o *Błękitny Ekspres* (1934) a la polaca Hanka Ordonówna. Es decir, porque es un libro de viajes por Europa, América y África un tanto morandiano.

Porque la vida de Al Brown en ocasiones encarna las tensiones del siglo xx, como sucede con su simbólico triunfo sobre el racista Eugene Huat, el boxeador francés ídolo nacional, en París. Un triunfo que es también el de la negritud parisina de la época, más allá de los éxitos de Joséphine Baker, de Louis Armstrong, las *jazz band* y de la moda de lo negro que proclamaba, entre otros, André Breton, preso de admi-

ración hacia Aimé Césaire, el poeta martiniqués.

Porque Al Brown conoce a Coco Chanel y a Jean Cocteau y porque trabaja en el Caprice Viennois para Suzy Solidor, la musa surrealista que, durante la Ocupación, cantará *Lili Marleen*, naturalmente, en francés, en *La Vie Parisienne*. Sorprende que el púgil, frecuentador de ambientes cuyos personajes acabarán luego convirtiéndose en el *milieu* de la colaboración, no conociera a Maurice Sachs, estandarte de los dandis crápulas y literarios del París de la época, quien, curiosamente, tampoco lo cita en *El sabbat*, sus memorias tan explícitas.

Porque cuenta la historia de los pupilos del gimnasio barcelonés de Ángel Artero –Gironés, Ros y Flix o, si se prefiere, el Canario, el Tulipán y el Bohemio–, que es, asimismo, la historia de la España republicana, derrotada y peregrina, con su recorrido de fusilamientos y exilios.

Porque el libro de Eduardo Arroyo es el reverso del relato de Ignacio Aldecoa, «Young Sánchez», convertido en extraordinaria película por Mario Camus, experto en hacer largometrajes inolvidables a partir de las obras de un escritor que asombra que haya caído en el olvido, como el propio Panamá.

Porque en el Small's Paradise, el club de bonito letrado *art déco* de Harlem, Malcolm X, futuro luchador por los derechos de los negros americanos y entonces joven camarero del lugar, le sirve alguna copa a *Panamá* Al Brown en su penúltima agonía americana.

Porque el entierro de Alfonso Brown en Nueva York es tan solanesco como propio de las andanzas de Pedro Luis de Gálvez, el poeta ultraísta y de la más arrastrada bohemía madrileña que, posteriormente, devino

en chequista pintoresco en el Madrid tremendo de la Guerra Civil.

Porque Eduardo Arroyo es un modelo de lo que ya se conoce desde hace unos años como la «doble militancia», un término acuñado por Juan Manuel Bonet en «El poeta como artista», exposición celebrada en 1995. Se trata de la doble actividad que practican los escritores que pintan y los artistas que escriben, a veces unos y otros de manera tan sobresaliente que es difícil saber en que grupo está cada cual. En el primer caso, el de los escritores que se acercan al arte, suele citarse, en primer lugar, a Goethe con sus acuarelas de paisajes italianos; a Victor Hugo con sus abstracciones realizadas en la plaza de los Vosgos, verdaderamente adelantadas a su tiempo; a Bruno Schulz y sus dibujos fantásticos y eróticos; luego, Henri Michaux y, sobre todo, Jean Cocteau, quien quizás sea el más brillante de los citados. Por aquí se pueden citar a escritores como Max Aub, quien se inventó al medio picassiano Jusep Torres Campalans; a Federico García Lorca, cuyos dibujos entre populares y surrealistas son ya reconocidos; al entonces ultraísta Rafael Alberti, autor de unas obras muy en sintonía con el -ismo más hispano; a Ramón Gómez de la Serna, sus greguerías ilustradas para el *ABC* y sus dibujos en *Pombo*; al poeta Adriano del Valle, uno de los excluidos de la antología de

Gerardo Diego que cierra la generación del 27, autor de unos *collages* surrealistas a lo Max Ernst; a José Hierro...

En lo que se refiere a los artistas que escriben, la nómina no es menos interesante y, además, plantea un problema para los aficionados a las taxonomías, pues el valor de su obra pictórica y literaria es comparable y de calidad, lo que dificulta la clasificación. Podríamos empezar con el citado Jean Cocteau, quizás el más acabado ejemplo en este siglo, pero lo mejor es acudir a los nuestros, a los admirables ejemplos que comienzan con José Gutiérrez Solana y Ricardo Baroja, escritores y pintores del 98, autores de una obra literaria sobresaliente, especialmente, en el caso del primero. Luego, Alfonso R. Castelao, el ilustrador y narrador del modernismo galaico; Gabriel García Maroto, impresor genial; Rafael Múgica, que en la Residencia de Estudiantes, antes de ser el poeta Gabriel Celaya, hacía las primeras abstracciones tras los ensayos de Alberti; José Moreno Villa, afortunado poeta y narrador de la nómina del 27; Ramón Gaya, autor de ensayos sobre... Un largo elenco que cierra con brillantez y dedicación Eduardo Arroyo, de quien se puede decir que no sabemos qué es: probablemente, un artista cuando pinta y un escritor cuando escribe. Así lo demuestra este libro.

Andrés Ibáñez:

Construir un alma. Manual de meditación para el siglo XXI

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

240 páginas, 16.50 € (ebook 10.99 €)



A la salvación por el arte

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Lo menos que se puede decir de Andrés Ibáñez (Madrid, 1961) es que es uno de nuestros escritores más singulares. Músico, ha practicado el *jazz* durante muchos años y es narrador que intenta, algo raro en nuestros pagos, salvo excepciones como Galdós, reflejar en su literatura las relaciones que ésta pueda tener con el arte musical. Vivió varios años en Nueva York y allí recibió clases de meditación por parte de Dharma Mittra. Mientras practicaba las enseñanzas de su maestro de meditación, Ibáñez escribió dos obras de teatro en inglés: *Nympho Lake*, una parodia de Chéjov, y *Ophelia*, que se representaron en el circuito *off-off* de Broadway. De esa afición por la música, que sigue practicando –toca el piano–, Ibáñez ejerció la crítica de música clásica en *ABC*

y su columna publicada en el suplemento cultural de ese diario bajo el título de «Comunicados de la tortuga celeste» alcanzó cierta notoriedad por la originalidad en el modo de plantear, de mirar, en definitiva, ciertas cuestiones que incidan en la actualidad, pero retomadas con un sesgo que, a veces, conseguía iluminar aspectos insospechados en aquello que trataba.

Aunque Andrés Ibáñez es, ante todo, narrador y uno de los narradores de más validez de su generación. Todavía recuerdo la sorpresa que me produjo la aparición de su primera novela en 1995, titulada *La música del mundo*, libro al que siguieron otros tan esenciales como *El mundo en la era de Varick*; *La sombra del pájaro lira*; el libro de literatura infantil *El parque prohibido*, que

fue el primero de Ibáñez que reseñé, y una novela de literatura fantástica, género casi inexistente en nuestra tradición, *Memorias de un hombre de madera*; tras ella, *La lluvia de los inocentes* y, sobre todo, *Brilla, mar del Edén*, que recibió en 2014 el Premio de la Crítica. *La duquesa ciervo* es su última novela.

El autor, al igual que Pablo D'Ors, con el que mantiene posturas afines y amistad, es propenso a expresar, de una u otra manera, el proceso de aprendizaje, por lo que podría hablarse de la práctica en alguno de sus libros de la *bildungsroman* si no fuese porque ese aprendizaje toma visos tan originales que el canon de la novela centroeuropea, de la que D'Ors es tan deudor, se rompe en la obra de Ibáñez y desemboca en otra cosa. En *La música del mundo*, por ejemplo, novela de mucha ambición, hay una inclinación a describir la juventud y el aprendizaje a través del arte, lo que demuestra, en cierta manera, la fascinación que a Andrés Ibáñez le ha producido el magisterio de una novela como *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse. Pero la novela no es sólo eso. Al igual que el Nabokov más rotundo, el autor propone en esta obra capas superpuestas de distinta lectura, de tal modo que *La música del mundo* puede ser calificada como una novela de amor, de trama detectivesca, también fantástica, sobre todo, filosófica, y de donde se reflejan ecos de la obra de Musil, Lezama, los citados Hesse y Nabokov, Castaneda..., es decir, es una acabada narración de corte eminentemente posmoderno y quizá, dentro de esa corriente, una de las más importantes en la literatura española.

En las entrevistas que ha concedido, Andrés Ibáñez siempre ha dicho que para él el posmodernismo fue una liberación.

En una que le hice el pasado año con motivo de la aparición de *La duquesa ciervo*, Ibáñez se refería a que la mente creadora es, ante todo, salvaje, que se alimenta de cualquier cosa, y que esa voracidad la vio reflejada, precisamente, en la novela posmoderna, que para él representó la libertad absoluta de incorporar todas las voces, todos los estilos, aunque recalcó con rotundidad que ya no estábamos en esa época, que había muerto en 2001.

Recalco todo esto antes de entrar en la materia que nos ocupa, un ensayo que Andrés Ibáñez ha escrito bajo el título de *Construir un alma*, subtítulo *Manual de meditación para el siglo XXI*, y donde nada menos que adopta la voz de un *alter ego* yóguico, Shánkara Om, nombre con el que fue investido por su familia espiritual, recordemos su aprendizaje con Dharma Mittra en Nueva York. No está de más añadir que, junto a su mujer, creó en 1996 el Dharma Yoga Madrid e imparte clases con ella en talleres de meditación donde, amén del yoga de corte más canónico, ha incorporado experiencias de chamanismo mexicano y peruano... La sombra de Castaneda ya se perfilaba en *La música del mundo*.

Andrés Ibáñez es autor de extremada coherencia. De ahí que entre *La música del mundo* y *La duquesa ciervo* no existan diferencias de grado. Pero resulta que tampoco las hay entre su narrativa y, por ejemplo, este manual de meditación para nuestro siglo: *La duquesa ciervo*, por mencionar un caso, es, en realidad, un viaje por el mundo interior. Hay dragones, castillos, magos, bosques, guerreros, multitud de reflejos metálicos que producen las espadas, o sea, toda la parafernalia de la mitología nórdica en una Edad Media conscientemente imprecisa. Sin embargo, la

novela es, ante todo, un explorar la conciencia y una reflexión de temas recurrentes desde nuestro origen, como la naturaleza del destino, el amor, la compasión, la identidad y, desde luego, una reivindicación de la primacía de la imaginación creadora contra el salvajismo de la deprecación de la guerra y la esclavitud, que es reflejo del poder: el mago Saamsar de Olden y los aprendices Hjalmar y Aliso, que son una suerte de Tristán e Iseo, pero de otro orden, representan todo lo contrario, en esa búsqueda de la sabiduría, de lo que es Ségires Rémité, el traficante de esclavos. Sí, en *La duquesa ciervo* hay reflejos de *El señor de los anillos*, también de *Un mago de Terramar*, de Ursula K. Le Guin, así como del ciclo artúrico, si bien todo ello encaminado a la búsqueda de la luz. *Construir un alma* no es otra cosa que un manual sobre la busca del significado en la vida que Andrés Ibáñez refleja con intensidad en su obra literaria.

Construir un alma comienza casi como algo urgente en medio de un mundo amenazante: «La urgencia de comenzar a practicar la meditación es la urgencia de un cambio necesario en la Tierra. Debemos aprender a amar, a vivir en paz y a respetar la naturaleza –o sucumbiremos todos–. Por encima de todo, debemos aprender a dejar de matarnos. Ni la filosofía, ni la educación, ni ciertamente la religión puede hacernos cambiar. La política y la ética han tenido su papel. El arte nos ha ayudado –pero nos hemos olvidado de lo que es realmente, de modo que ha terminado por perder su poder–. Hemos llegado hasta aquí y nos hemos detenido. La meditación ha de ser el siguiente paso». Tengamos en cuenta que no nos habla Andrés Ibáñez, o no sólo Andrés Ibáñez, sino Shánkara Om.

Para el autor la meditación se remonta al chamanismo, a las prácticas shivaístas anteriores a los Vedas; se transforma en la ciencia del yoga, que es la principal aportación de la India a la cultura de la humanidad y, aquí, Andrés Ibáñez realiza un *tour de force* inteligente, pues lo acomoda al culto al cuerpo que, por fortuna, rige en nuestros días, enlaza ese amor al cuerpo del yoga, en abierta confrontación a la represión del mismo que han realizado las religiones tradicionalmente, en especial, las del libro.

Y este que nos ocupa cumple a rajatabla el precepto: dividido en tres partes, «Necesidad de la meditación», «Meditaciones» y «Viajes», se ocupa, en primer lugar, de contarnos la necesidad del yoga para, luego, entrar en materia técnica con los modos distintos de canalizar la energía, «Meditación en lo alto de la cabeza», «Meditación en la llama de una vela», «La noche oscura del alma», «El pico del águila», títulos que nos remontan a la mística de Juan de la Cruz y al Zaratustra nietzscheano, «Meditación de la limpieza», «Meditación de la pirámide»... y, finalmente, nos ofrece un recorrido por los distintos viajes espirituales, desde el clásico Viaje al Sol o al Monasterio Perdido, tan recurrente, hasta que finaliza en una meditación misteriosa donde se visualiza una luz en el tercer ojo, esto dice el autor, en el centro del pecho o en lo alto de la cabeza.

El libro finaliza con una experiencia de Ibáñez en torno a la unidad de todas las formas: «Durante muchos años yo no podía pronunciar la palabra “Dios”. Pero un día en Nueva York, cuando llevaba ya años de intensa práctica espiritual, estaba en casa escuchando música de Schubert, y de pronto me sucedió algo... De pronto, al escuchar esa música, tuve la sensación devoradora, abrasadora, de hallarme frente

a un ser infinitamente superior a mí, ilimitadamente bondadoso, una presencia que me producía una sensación de admiración, de reverencia y de amor tan intensas que ante ella sólo era posible inclinarse en actitud de humildad y adoración... Dios, Shiva, Schubert. Son palabras. Son formas».

Como no practico la meditación ni soy especialmente gustoso de ciertas formas de pensamiento presentes en el libro, pero sí adepto a las novelas de su autor, he realizado esta crítica en apariencia alejada de la literatura por dos razones: en primer lugar, porque creo que refleja y explica de otra forma la obra literaria de Andrés Ibáñez, lo que subyace en ella y, desde luego, porque *Construir un alma* es un relato, si no con todas las de la ley, sí de manera sesgada. Es el relato de una experiencia interior que convierte en manual para todos, al modo que hacen los artistas expresándose, aunque, no en vano, Andrés Ibáñez es autor celebrado, es decir, es un libro escrito con una prosa precisa y bella, con el tono similar con el que ha construido tantos persona-

jes de nombres inusuales en la puerta del Sol, pero familiares en el reino de lo fantástico y del mito. No es poca cosa, si bien, por otra parte, es un ensayo alejado del libro de autoayuda que prolifera en nuestros días de modo persistente y desgraciado y que no es más que el reflejo de la soledad de nuestros días. *Construir un alma* parte de lo contrario, es un libro para que la personalidad se afiance en la búsqueda de un perfeccionamiento interior. Nada, por tanto, que ver con el escapismo inherente a tantos manuales.

«Busca el misterio. No pares de buscar». ¿Qué diferencia estas palabras con que finaliza el texto con aquello en que indaga el artista? Quizá sea esto la profunda razón que me ha llevado a tratar este libro como algo provisto de índole literaria, relacionando contenidos muy alejados, en apariencia, del quehacer literario, pero que, en el fondo, se constituyen como un relato. Andrés Ibáñez nos ha otorgado un heterónimo que vaga de otra forma por paisajes semejantes al de sus novelas.

Francisco Fuster:

*Aire de familia. Historia íntima
de los Baroja*

Cátedra, Madrid, 2018

200 páginas, 18.00 € (ebook 15.98 €)



El clan Baroja

Por DANIEL B. BRO

Esta historia comienza con Serafín Baroja y Carmen Nessi, padres de Darío, que sólo vivió veinticuatro años; del pintor y escritor Ricardo; de Pío, novelista prolífico y centro de este cuadro familiar; de César, que murió con meses, y, por último, de Carmen (autora de unas memorias tan reivindicativas como reveladoras), casada con Rafael Caro Raggio, editor y padre de Julio Caro y de Pío Caro, además de dos hijos más que murieron con muy pocos años. Del matrimonio del memorialista y documentalista Pío Caro con Josefina Jaureguialzo nacieron Carmen y Pío, ambos dedicados en buena medida a la memoria familiar. Los Baroja es el antropónimo usado tempranamente por el periodista Salaverría y que, luego, sería el título de las notables memorias (1997) del antro-

pólogo Julio Caro. Hay familia de músicos, como los Bach, de científicos o poetas, y otras mixtas, como los Baroja, que fueron escritores y pintores. Son varias las características comunes a sus miembros, según el análisis de Francisco Fuster: la tendencia a la melancolía y la nostalgia, y a la memoria, aunque creo que exagera en este aspecto al definir de «océano del yo» las obras completas de Pío Baroja. Quizás eso no se pueda aplicar ni al egotista Stendhal ni al prolífico Trapiello, autor de unas quince mil páginas de diario, no sin personajes e interés, en las que siempre está presente. Don Pío dedicó muchos cientos de páginas a su vida personal y familiar en *Desde la última vuelta del camino*; su hermana Carmen trató de ponerlos a todos en su sitio en

Recuerdos de una mujer de la generación del 98 (1998), donde ajusta las cuentas al machismo familiar, comenzando por el principio, la abuela Carmen Nessi, un personaje tan seco como tenaz. Pío Caro, que murió en Churriana (Málaga), hace un par de años, fue también autor de varios libros de memorias tanto familiares como personales, sin duda, valiosos. Todos han sido lectores, desde el abuelo Serafín, ingeniero de minas del Estado, que fue, asimismo, escritor y hombre, al parecer, divertido, cordial, y, salvo Pío Caro, fueron un poco raros, vale decir: peculiares, lo que los hace susceptibles de una novela familiar. El mismo Julio Caro lo confirma: «Mi familia materna, compuesta por mis dos abuelos, mi madre y mis dos tíos, se salía escandalosamente de las normas».

De alguna manera, pareciera que había algún sueño no sé si soterrado, implícito en sus empresas de formar parte de la historia decisoria nacional. Don Pío quiso en varias ocasiones ser diputado y su hermano Ricardo hizo una denodada defensa de la República, que le costó, literalmente, un ojo, algo que arruinó, de paso, su carrera pictórica, aunque no del todo. Esperaban algo central en su relación con España, eso se desprende un poco de algunos momentos de este librito de Fuster, por eso dice Julio Caro en sus memorias: «Vivir un poco al margen en España y sin vínculo con el exterior; tal fue el destino de mi familia y mi mismo destino». ¿En quién está pensando? Ricardo Baroja es un personaje menor, pero fue un artista que expuso, que publicó sus libros, que se comprometió políticamente. Baroja tuvo gente que lo quiso (como Azorín, Antonio Machado, Marañón u Ortega y Gasset, y otra que lo malquería: Valle-Inclán, entre otros). Don Pío se perfi-

la como un liberal al estilo del XIX, no exento de tolerancia, nada intrigante, una mentalidad europea, agnóstico y defensor de la ciencia. Pese a que tuvo algunas veleidades y juicios políticos duros, y fue germanófilo durante la Segunda Guerra Mundial, en realidad, fue antiideológico y, tras la Guerra Civil, como su sobrino Julio, no estuvo en ningún bando. Era tan escéptico como misógino y misántropo, si bien apreciaba las actitudes concretas y valoraba la rectitud y claridad de las acciones. Lo cierto, en relación a los Baroja, es que les gustaba meterse en casa y ponerse a hacer labores, en las viviendas de Madrid (en Argüelles desde 1899 hasta la guerra, después, junto al Retiro) o en el caserón fronterizo de Itzea, en Vera de Bidasoa, comprado por don Pío en 1912, en el que fueron alojando una valiosa biblioteca que Julio Caro fue ampliando hasta su muerte. Desde ese hogar y alrededor de la gran chimenea escribían novelas, pintaban, indagaban en la brujería y en cosas demenciales, como decía Josep Pla del conspirador Aviraneta, en ese endiablado siglo XIX, de donde venían.

Algo acerca de *Aire de familia* como artefacto: no trata de ser un libro completo, agotador de su tema, sino recoger lo esencial que se sabe sobre la vida de los Baroja, aunque esto conlleve hablar de vez en cuando de la exterioridad a la casa. Es muy difícil delimitar dónde empieza y termina la vida familiar. Bien, ahí están, circunscritos a sus relaciones, aunque sospecho que hay más cosas que decir, más cuentas que echar. También algo de imaginación al respecto. Es verdad que eso no es lo que se ha propuesto Fuster y, por lo tanto, no debemos demandárselo. ¿De qué vivían y, a veces, malvivían? Del negocio familiar de las panaderías y, luego, sostenidos en parte por

la industria novelera de don Pío, algo que, si bien aquí no se apunta, tardó en producir dividendos, tal vez tras la primera guerra y, sin duda, ya no paró, hasta el punto de que, ya en la vejez, don Pío tenía, de manera descuida en un cajón, una verdadera fortuna. Fue un grupo de tendencias austeras, abierto a las ideas y cerrado a las costumbres. Don Pío, que fue viajero y conoció algo de mundo, no se casó nunca y, si tuvo algún contacto sexual, fue en su primera juventud, fugaz y prostibulario. Por su parte, su hermano Ricardo se casó a los cuarenta y ocho años y su sobrino Julio murió soltero, habiendo tenido una novia con la que rompió tras el fallecimiento de su madre. Con esa experiencia quedó asqueado y, posteriormente, con los años, indiferente a toda relación de este orden.

La figura del tío (1872-1956) es la más compleja. Buena persona, en opinión de algunos, tenía algo de niño tímido e indefenso (Giménez Caballero *dixit*); la bondad en persona, en opinión de Antonio Machado. No exento de violencia, lo era sólo en algunos momentos de sus monólogos (según Josep Pla) o en sus escritos. No era un castizo, sino alguien que atendió a las costumbres y modos del mundo español y los reflejó de manera directa: a veces, acertando con genialidad; otras, con falta de astucia. Silencioso y locuaz como escritor, un solitario poblado de personajes. No un ensimismado, porque tuvo siempre una gran curiosidad. Su madre, Carmen Nessi, que falleció en 1935, lo trató toda su vida como a un niño pequeño. Estudió Medicina (aunque dejó de ejercerla pronto, se ocupó de la salud de su familia) y, quizás, el personaje donde más se retrató fue en Andrés Hurtado, de *El árbol de la ciencia*. Introverso, austero, maniático de sus

costumbres y horarios, fue un trabajador incansable. También fue puritano y pudoroso en relación a toda intimidad. En cuanto al género femenino, estuvo alguna vez enamorado y la mujer que más lo conmovió fue una joven de Azcoitia, criada de una familia aristocrática, a quien conoció en un viaje de tren. Hablaron y cantaron y, después, ella se apeó en su estación y el joven Pío quedó desolado. Toda la vida recordó ese breve encuentro. En realidad, nunca tuvo una gran pasión, algo que le durara. Al final de sus días fue perdiendo la memoria a causa de la arteriosclerosis. Ver quién fue llevaría mucho estudio y muchas páginas, pero citemos, al menos, esta enumeración de características, tal como lo vio González-Ruano: «En una sólida insolidaridad, en su civilizado salvajismo, en su tierno y a la vez cruel desdén para todo lo que quizá ama, en su cazurrería abierta, en la vigente y exigente paradoja continua de su enorme personalidad».

En cuanto a Ricardo (1871-1953), fue un hombre atractivo y amable. Hombre de amplia cultura y ateo, estuvo tocado por una gran curiosidad intelectual. Fue algo mundano y, en palabras de su sobrino Julio, «un niño grande». Era escéptico, como su hermano Pío, y, sin embargo, dice Fuster, «todo lo veía desde una óptica alegre y desenfadada». Es decir, que su cabeza dudaba y su sensibilidad (si es que ambas se pueden separar claramente) afirmaba. Para su sobrino Julio, fue un hombre directo y abierto, pero el más enigmático de la familia, porque nunca se podía saber qué pensaba en los aspectos más personales. Su disponibilidad era social, de juicios, no íntima. Se casó con Carmen Monné, treinta años menor que él, una mujer burguesa aficionada a la pintura y al canto. Tras per-

der un ojo haciendo campaña en favor de la República, dejó de pintar durante varios años, su carácter se agrió y sufrió depresiones. Suplió, en parte, las limitaciones de su vista escribiendo, algo que ya había hecho con anterioridad como novelista. Ricardo fue, según lo retrata Fuster con vocabulario piobarojiano, «un hombre que vivió en su mundo propio y paradójico, lleno de aventuras, inventos y mixtificaciones». Antes de morir le pidió a su sobrino Julio que le leyera un fragmento de Lucrecio donde el hombre aparece liberado del temor a la muerte.

Julio Caro (1914-1995) es, junto con su tío, el escritor más conocido. Su labor como historiador, memorialista, folclorista y antropólogo es notable. No fue un hombre de ideas. Era demasiado escéptico y realista para tenerlas. Desde su infancia tuvo mala salud, problemas gástricos y falta de vigor crónico. Ya se ha dicho que nunca se casó. Fue aún más misógino que su tío, lo que ya es decir. Vestía siempre con pajarita. Al igual que su tío estuvo muy apegado a su madre, Julio lo estuvo de la suya. Fue «instintivamente reaccionario», en el sentido de preferir casi siempre el pasado. Dijo de sí: «Como ser vivo y vital sí creo que he tenido una vida de tercera clase, capada en la juventud, capada a los cuarenta años, vegetativa después». No se le puede pedir más sinceridad. En relación a su madre, Carmen Baroja (1883-1950), además de lo que sabemos por las memorias de sus hijos Julio y Pío, tenemos ese valioso libro, duro con

Ricardo en cuanto a la misoginia (sin embargo, fue quien más la apoyó en su interés por la orfebrería) y, sobre todo, con su hermano Pío, con quien no coincidía ni en los gustos literarios. Se casó con Rafael Caro Raggio, pero pronto se dio cuenta de que se había equivocado, y un error continuado fue su matrimonio. Por otro lado, su marido siempre resultó un extraño en el clan de los Baroja. Volviendo al célebre novelista, pensó que había sido «un hombre que no ha tenido más preocupación en su vida que sus escritos y la manera de hacerlos». No era del todo así. Esta señora tenía opiniones tan sinceras como romas, a juzgar por las que expresa de Gómez de la Serna u Ortega y Gasset. En fin, buscó la complicidad masculina, pero no la halló y, en este sentido, no le faltó razón en denostar el mundo español que le tocó vivir.

Un dato curioso es que la familia Baroja recibía cada libro de don Pío (cierto: publicaba cada cuatro o cinco meses) sin comentarios. Ningún tipo de consideración. Supongo que no sería así en el caso de Julio. Esto expresa que, a pesar de la convivencia, estaban aislados, solos. No es que tuvieran dificultad para encontrar su lugar en España, sino también en ellos mismos. Del puritanismo y la austeridad a la indiferencia hay solamente un paso. En fin, una aproximación al mundo familiar de los Baroja y, como tal, necesitado de una investigación más exhaustiva y una visión ensayística.

Paloma Aguilar Fernández y Leigh A. Payne:
El resurgir del pasado en España
Fosas de víctimas y confesiones de verdugos
Traducción de Jesús Cuéllar Menezo
Taurus, Madrid, 2018
198 páginas, 17.90 € (ebook 8.99 €)



Retorno a la vieja memoria

Por ISABEL DE ARMAS

En su día, finales de los setenta del pasado siglo, España fue vista como un modelo de transición de la dictadura a la democracia. Lo que más admiraba a propios y extraños era que esa transición hubiera llegado a buen término de forma pacífica, gracias a la moderación y las cesiones mutuas. No obstante, llegados al siglo XXI, y en el contexto mundial actual, algunos han comenzado a cuestionarse este elogiado modelo de cambio que creía que la paz y la estabilidad democrática dependían de la amnistía y el olvido, no de la justicia y la verdad. Paloma Aguilar, catedrática de Ciencia Política en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), y Leigh A. Payne, catedrática de Sociología, destacan en el presente ensayo que, la senda seguida por la

Transición española ha estado basada «en la concesión de una amnistía general a los pocos presos políticos que quedaban en la cárcel y a todos los victimarios que podrían haber sido llevados a juicio, sin que ni siquiera se crease una comisión de la verdad». En consecuencia, la intención de este libro es analizar los procesos que condujeron a esa forma de transitar hacia la democracia, teniendo en cuenta los acontecimientos históricos y políticos presentes en la Guerra Civil española, la dictadura, la Transición y la postransición. «Se conformó un entorno –afirman las autoras– en el que el olvido deliberado de los acontecimientos más trágicos del pasado bloqueaba cualquier cuestionamiento de un relato basado en la reconciliación nacional y un repar-

to simétrico de culpas por las barbaridades cometidas».

El trabajo que comentamos apunta que, aunque, pocos años más tarde de la muerte de Franco, se iniciaran las exhumaciones de republicanos ejecutados y los homenajes a su memoria, hasta veinticinco años después del fin de la dictadura no surgió la generación de «los nietos de la Guerra Civil», que tuvo una notable influencia en la promoción de la exhumación de restos de fosas comunes, por primera vez, con identificación de ADN. La movilización de estos nietos ha cuestionado las interpretaciones del pasado violento español y ha dado visibilidad a las demandas de las víctimas del franquismo. «También ha exigido para España –añaden estas dos destacadas especialistas– medidas de esclarecimiento de la verdad y de la justicia adoptadas por otros países».

Aquí se parte del punto de que el éxito de la Transición española se debe, fundamentalmente, a un pacto entre los blandos del régimen y los moderados de la oposición y se hace especial hincapié en que los debates entre los moderados de uno y otro lado se basaron en lo que en la bibliografía se ha venido denominando indistintamente «pacto de olvido», «pacto de silencio» o «pacto de silencio y olvido». Para las autoras, este silencio sobre el pasado, que con frecuencia emanaba del miedo y la autocensura, «fue una de las consecuencias más importantes –escriben– de la decisión de pasar la página del pasado violento».

Es de sobra conocido que la mayoría de los españoles aceptaba y acepta ese pacto y su objetivo: proporcionar los cimientos de una democracia estable. Pero, al margen de esta gran mayoría, existe hoy en día

una señalada minoría que, desde los inicios de la Transición, pareció desafiar el olvido acordado en el ámbito político al exhumar los restos de sus parientes, enterrados en fosas comunes. «Llevaron a cabo ceremonias públicas –señala Aguilar– y erigieron monumentos claramente visibles en los cementerios, al tiempo que reihumaban los restos de sus deudos».

El pacto del olvido no se acuñó, en verdad, hasta la primera legislatura (1977-1979) y la aprobación de la Constitución de 1978. Durante esos debates, los principales partidos de la oposición llegaron a un acuerdo tácito con el partido del Gobierno que, basado en el proyecto de reconciliación nacional, propugnaba crear cimientos estables para el nuevo régimen democrático sin mirar el pasado. En las últimas dos décadas, han proliferado las críticas a los límites de la Transición y a la capitulación de la oposición democrática. Incluso se ha acuñado la expresión despectiva «régimen del 78». Un sector muy movilizado e ideologizado de la generación de los nietos de la Guerra Civil ha introducido en el debate público esta memoria traumática del pasado. «Las actividades de esa nueva generación –afirma Aguilar– han dado visibilidad a las víctimas del franquismo y desatado acalorados debates sobre la historia del país». Pero los tribunales españoles, muy al contrario, por ejemplo, de los de Chile, consideran que la Ley de Amnistía no permite el esclarecimiento de la verdad mediante la presentación de testimonios ni la recogida de evidencias. Este ensayo puntualiza que, en realidad, el Estado español nunca ha tomado la iniciativa de las exhumaciones, sino que se ha inhibido y ha optado por privatizar esa labor, dejándola en manos de familiares o de asociacio-

nes de memoria. También destaca que en España no se ha erigido ningún monumento en honor de las víctimas del franquismo y que el Estado tampoco les ha ofrecido una disculpa oficial. «No hay –añade– ningún museo dedicado a la Guerra Civil y la dictadura franquista, lo que sorprende sobremanera a nuestros visitantes extranjeros». Hace más de una década, el expresidente Felipe González se lamentaba de no haber fomentado un debate sobre el franquismo y la Guerra Civil y de no haber honrado debidamente a las víctimas.

¿Qué explica la obstinada resistencia de España a afrontar su violento pasado de manera tan directa como lo han hecho otros países?, se preguntan las autoras. ¿Por qué aquí, en comparación con los demás, nos hemos quedado tan atrás a la hora de responder a las reivindicaciones de las víctimas de esa violencia? Su respuesta es que, en resumen, los franquistas se beneficiaron mucho más de un relato nacional que dictaba que «todos somos culpables», fusionando, de forma interesada, los crímenes cometidos por ambos bandos en la Guerra Civil con los perpetrados, de forma exclusiva, por la dictadura. Aguilar y Payne aseguran que la iniciativa legislativa que de modo más explícito ha pretendido enmendar y ofrecer una reparación contundente a las víctimas del franquismo es la ley de memoria histórica. A la vez, les resulta sorprendente que las autoridades españolas hayan mostrado una insensibilidad tan continuada hacia necesidades tan básicas de las víctimas.

A pesar del poco empeño que ha habido en España durante décadas de escuchar revelaciones desagradables de quienes protagonizaron los hechos violentos, unos pocos verdugos han hablado abiertamente de

sus horribles actos. Algunos de ellos se recogen en este libro. También se indaga en sus repercusiones, analizando el dramatismo de las confesiones de estos verdugos en diferentes lugares. Al fin, las exhumaciones de restos de fosas comunes y otros procesos testimoniales afines han comenzado a remover los huesos y los relatos, con lo que han generado la incipiente forma de coexistencia contenciosa. Las autoras reconocen que los procesos políticos rara vez son lineales e inexorables y, en consecuencia, «aún está por ver hasta dónde llegará España en este terreno».

Las confesiones, tal y como nos muestran Aguilar y Payne, no lograron romper el silencio ni corregir el discurso sobre las brutalidades pasadas. Se mantuvo la versión de que la violencia franquista había sido necesaria y tenía un carácter meramente defensivo, pues pretendía proteger al país de las atrocidades republicanas. Ambos bandos habían cometido actos violentos. Los dos se podían considerar víctimas y ninguno podía echar la culpa al contrario. «Fuera del relato quedó –insisten– toda la violencia desatada durante la prolongada dictadura, así como las diferencias entre ambos tipos de prácticas represivas». Pero una nueva generación, que son los nietos y los biznietos de víctimas del franquismo, no acepta el relato asentado de la reconciliación nacional basada en el olvido y, por tanto, no cree que cuestionarlo desestabilice la democracia. Las autoras muestran que esos nietos nacieron a finales de la dictadura, si bien se criaron y crecieron después de ella; no obstante, sus memorias familiares van indisolublemente unidas a la violencia de la Guerra Civil y de la dictadura. En consecuencia, rechazan la culpabilidad impuesta a los republicanos por instigar la guerra. Plantan cara a la narración derro-

tista sobre el régimen republicano. Se niegan a adoptar el difundido discurso, aunque hace ya tiempo discutido por solventes historiadores, de que la guerra era inevitable. Al cuestionar la sentada narrativa de la reconciliación nacional, han desatado un debate. Superando muchos obstáculos institucionales y sociales, han creado una coexistencia contenciosa en la España actual.

Aguilar y Payne insisten en que, en nuestra época, caracterizada a nivel internacional por la justicia transicional y la rendición de cuentas por la violación de los derechos humanos, ese pacto parece impensable. Sin embargo, durante la Transición española lo impensable era que de la investigación oficial de la verdad y la apertura del diálogo pudieran surgir una paz duradera y la estabilidad democrática. «La coexistencia contenciosa —escriben— se consideraba demasiado arriesgada para cualquier democracia incipiente sometida a profundas tensiones políticas». Para estas autoras, hasta que no llegó la época de la rendición de cuentas por las violaciones de derechos humanos, no se movilizó un grupo de nietos del violento pasado español que rompió con el pacto del olvido y la idea de reconciliación nacional. Al proceder a exhumar restos, demostraron que estaban en lo cierto: la democracia española era lo suficientemente fuerte como para soportar un debate en profundidad y las víctimas, como ciudadanos, tenían derecho a la verdad y la justicia.

Por su empuje, desde el año 2000 la Sociedad de Ciencias Aranzadi, presidida por el forense Francisco Etxeberría, ha exhumado más de ocho mil cuerpos en

más de quinientas fosas. A esta entidad le han seguido otras, aunque en menor escala. «Estas exhumaciones —afirman las dos catedráticas— convulsionaron a una sociedad que creía haber dejado atrás la Guerra Civil y que desconocía la existencia de tantos miles de fusilados enterrados en fosas sin identificar». Estas exhumaciones y la subyacente identificación con los desaparecidos han proporcionado a las víctimas y a sus familiares la oportunidad de contar su historia en privado y en público, en muchos casos, por primera vez. «Esta revelación de verdades familiares sobre el pasado —matizan las autoras— ha tenido lugar sin repercusiones virulentas ni amenazas para el sistema democrático».

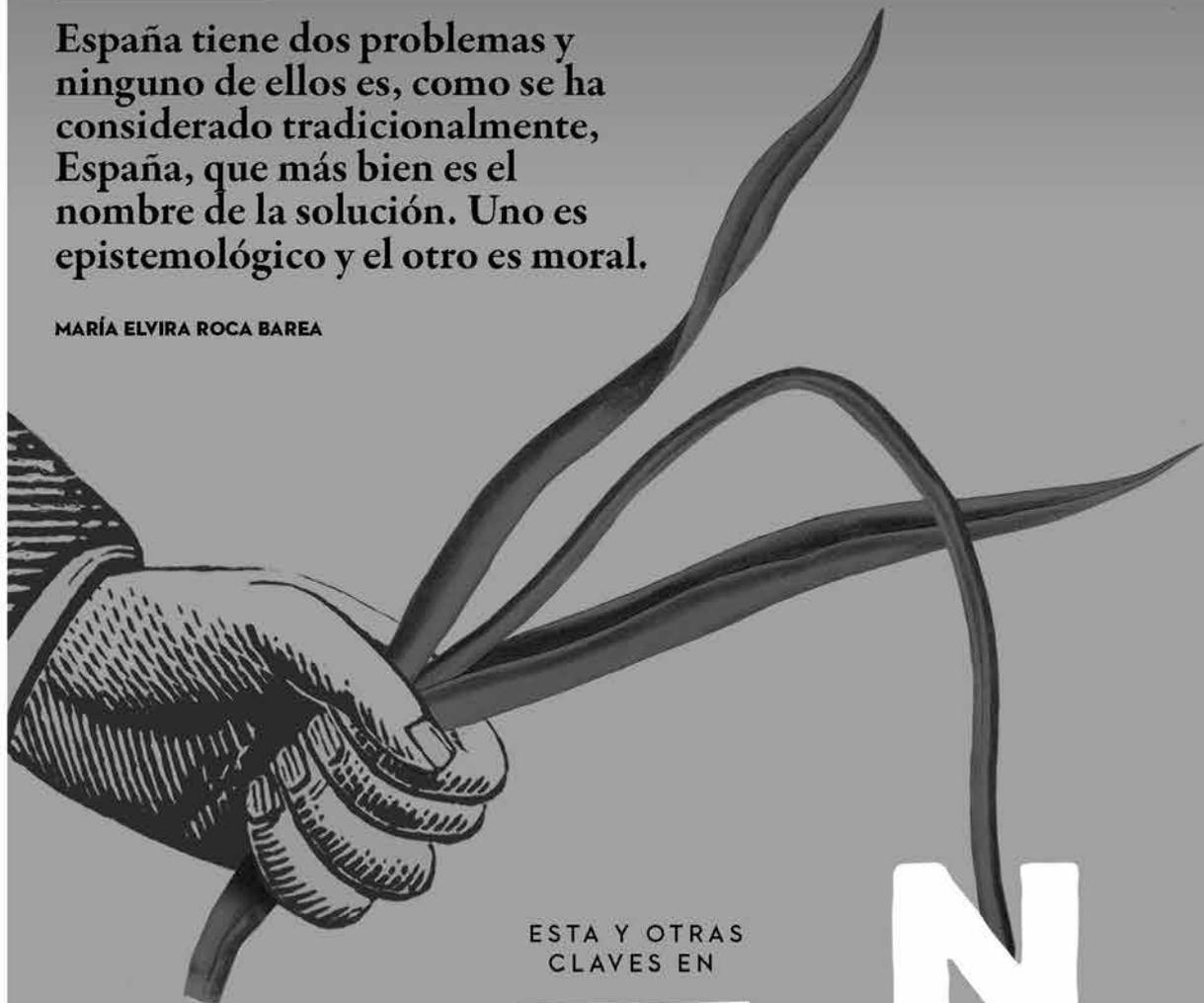
La presión crece, según indica el trabajo que comentamos. Todo apunta a que las fuerzas políticas y sociales conservadoras, tan reacias a mirar al pasado, no han sido capaces de limitar las actividades de los medios de comunicación ni de controlar la proliferación de iniciativas sociales que aspiran a crear una comisión de la verdad para desvelar las injusticias del pasado aún vigentes hoy en día. La existencia contenciosa parece que ha comenzado. Fuera de España, hay actores que, por primera vez en la historia, han empezado a presionar al Gobierno español para que cumpla sus obligaciones internacionales y atienda las demandas de las víctimas.

Este breve pero contundente ensayo analiza con rigor cómo se ha venido desarrollando este largo y sangriento proceso, que comenzó en un ya lejano 1936, aunque aún no se da por concluido.

ESTA ES LA CLAVE:

España tiene dos problemas y ninguno de ellos es, como se ha considerado tradicionalmente, España, que más bien es el nombre de la solución. Uno es epistemológico y el otro es moral.

MARÍA ELVIRA ROCA BAREA



ESTA Y OTRAS
CLAVES EN



Dirigida por
**Fernando
Savater**

A LA VENTA EN KIOSCOS, LIBRERÍAS Y VERSIÓN DIGITAL EN



SUSCRIPCIONES

Tel.: 902 10 11 46

suscripciones@prisarevistas.com

DEL

Segunda época

Núm.

196

2018

REVISTA DE

libros

Glenn Gould: el maniático puritano
La vida exagerada de la familia Golden
Seis lecciones de Torrente Ballester
Molina Foix: el aire de una época
La última novela de Paul Auster
Vida de Juan Rulfo
La poesía de Claudio Rodríguez
Juegos con el tiempo
Sexo sin derecho
Paul McCartney
El enigma de los nazis cultos
Andanzas de Teresa León
Indalecio Prieto: un socialista atípico
Críticos franceses del islamismo
Tortella: capitalismo y revolución
Recuerdos de un charnego en el exilio
La Transición: vueltas y revueltas
Paternalismo antidemocrático
Las pensiones en España
Lo que la genética decide por ti

**Edición en papel de la más
prestigiosa revista española de libros**

Suscripciones: www.deliberar.es/revistadelibros/

www.deliberar.es | www.revistadelibros.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENENDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMLINSON,
GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZCO,
JOSE ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRES NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5€

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

