

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

SALVADOR ELIZONDO
Coordina Malva Flores

ENTREVISTA

Sara Mesa

MESA REVUELTA

Ignacio Vidal-Folch
Álvaro Valverde, Eduardo Moga
Juan Arnau

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

SALVADOR ELIZONDO

- 4 *Malva Flores* – El escritor de cuadernos
 19 *Pablo Sol Mora* – «Se trata de escribir. Nada más». La narrativa breve de Salvador Elizondo
 35 *Norma Angélica Cuevas Velasco* – Las novelas y el tiempo en Salvador Elizondo
 53 *Alejandro Toledo* – Salvador Elizondo en el ensayo



ENTREVISTA

- 64 *Carmen de Eusebio* – Sara Mesa: «Me gusta la lengua como aliada»



MESA REVUELTA

- 72 *Ignacio Vidal-Folch* – *Performances* de Klein, Peralta, Major
 80 *Álvaro Valverde* – La palabra compartida (una lectura actual de Antonio Machado)
 88 *Eduardo Moga* – Breve relación de la literatura española sobre Londres
 106 *Juan Arnau* – Mapa de los ateísmos



BIBLIOTECA

- 118 *Guillermo Carnero* – Monumento de piedra y de papel
 123 *Fernando Castillo* – Baroja y, aun mejor, yo
 127 *Eduardo Laporte* – Houellebecq se hace mayor
 131 *Daniel B. Bro* – Un contador de sueños
 135 *José María Herrera* – Monteverdi y las ninfas
 139 *Isabel de Armas* – Locura. En el lado oculto del poder
 143 *Juan Ángel Juristo* – Tras el ruido viene el silencio
 147 *Fernando Castro Borrego* – Sánchez Robayna sobre Jorge Oramas: pintura y ontología



Salvador Elizondo

Coordina Malva Flores





Por Malva Flores

EL ESCRITOR de cuadernos

Nada más sentir que uno se va, todas las cosas todavía tangibles pierden casi de inmediato su existencia cercana. Son como vulneradas en la potencia de su presencia, en la que, algunas de ellas, se desvanecen.

PAUL VALÉRY

Todo juicio se sustenta en nuestras pasiones.

SALVADOR ELIZONDO

LOS CUADERNOS SECRETOS Y SU BIFURCACIÓN

No es un hecho premeditado, pero sí una celebración del azar objetivo, que la primera sección de los *Diarios 1945-1985* (Fondo de Cultura Económica, 2015) de Salvador Elizondo (1932-2006) se llame «Cuadernos de Elsinore» y corresponda al primer cuaderno del autor de *Farabeuf*, escrito en 1945 (cuando Elizondo tenía trece años y cursaba su educación en la Elsinore Naval and Military School) y que su última novela sea precisamente *Elsinore, un cuaderno* (El Equilibrista, 1988) –la más perfecta de sus obras–, en la que rememora, modifica y traduce en narración y trama aquella temporada de su infancia en el colegio norteamericano.

Apenas salido de la infancia, Elizondo se desesperaba en Elsinore y escribía: «A los 15 años estoy derrotado y ya no puedo luchar, todo a mi alrededor se mueve con pasos de incertidumbre y de tristeza a través del medio ambiente de mi melancolía infusa». Me miro en el retrovisor del tiempo a esa misma edad, con un estremecimiento parecido que, por supuesto, nunca pude expresar de esa manera y es precisamente en la tristeza o, mejor aún, en la melancolía que ésta provoca, donde puede hallarse el motor de su

escritura pues el propio Elizondo aseguró en *Camera lucida* (Joaquín Mortiz, 1983) que la tristeza propiciaba «el cultivo de algunos géneros literarios; principalmente el del llamado “diario íntimo” o “confesiones” que constituyen, por así decirlo, la forma que la vida secreta reviste para presentarse en público, ya que es un sentimiento que pone el ánimo en relación con cualquier cosa; una flor o una estrella convocan por igual este secreto común a todos; secreto a voces que es la substancia de toda la literatura de confidencia».

Los llamados *Diarios* no lo son estrictamente. Sí, una antología de los diversos cuadernos que Elizondo escribió y que –él mismo lo explica– empezaron como un diario secreto en su adolescencia que pronto se convirtió sólo en un cuaderno, «antes de perder temporalmente su interés. No desaparece, sin embargo, antes de haberse bifurcado, a su vez, produciendo una nueva subserie de cuadernos paralelos, uno de los cuales siempre es un cuaderno secreto». De distintos tamaños, colores y texturas, los cuadernos contienen proyectos, poemas, cartas, dibujos, fotografías... Elizondo nos señala que, en marzo de 1967, mantenía un cuaderno para los hechos reales, otro para las lecturas y proyectos literarios; uno más «en el que hablo de las cosas de las que nunca hablo con nadie» y un «diario metafísico», donde escribe sobre algunas «experiencias meditativas». Finalmente, otros cuadernos que contienen tareas literarias, «borradores, las hipótesis, los azares, las equivocaciones garrafales y las mentiras». Al observarlos todos juntos sobre su escritorio, piensa que el proceso del cual nació la proliferación «habrá de devolverlos al punto central del que habían partido. Entonces quizá habré dejado de ser un llenador de cuadernos».

La bifurcación de los diarios dio como resultado la escritura de «más de cien cuadernos de diarios, escritura y dibujo que abarcan del año 1945 al 26 de marzo de 2006, tres días antes de morir», señala Paulina Lavista, su esposa y autora de la selección, prólogo y notas del hermoso libro publicado por el Fondo de Cultura Económica como una selección de aquella vasta obra, dividida en doce apartados que incluyen un cuento inédito: «Dry Martini». Antes de que este libro fuera dado a conocer, gran parte de los textos habían aparecido en la revista *Letras Libres* y, posteriormente, Paulina Lavista ha seguido publicando fragmentos en el periódico *El Universal*.

Reuniendo estos materiales, uno puede ir formando el viaje de Elizondo en sus cuadernos. Así, por ejemplo, en la edición publicada por el FCE podemos leer el 19 de septiembre de 1985,

día del terremoto de ese año: «Temblor tremendo, 7.5 grados. Un desastre significativo. He pensado mucho en el mal. Douglas y su teoría. El terremoto, según él, aliviará la crisis, 4:30 p.m. Ya comienza la rapiña y el saqueo. En el hospital de Xoco están recibiendo donación de sangre, pero no saben clasificarla. Se han caído solamente los edificios construidos por usura...». Cuatro días más tarde, el 23 de septiembre de ese año, reseña:

Cunde el temor por las epidemias. Dice Paulina que ya percibe el hedor a cadáver. Parece ser que hoy van a empezar a dinamitar. Se perdió Miroslava Sánchez Pantoja. Buen nombre de personaje para Carlos Fuentes. Hay un locutor que se llama Carlos Fuentes que habla por radio justo después de que escribí ese nombre. Pienso solamente en «with usura»... las varillas estaban «soldadas». Hoy tuve el proyecto de sugerir al director del 1+1 que publicara el «Canto XLV» en la primera plana, pero es muy difícil comunicarse con él. Paulina habló de nuestra para a casa de O. Paz. Están bien. Pude hablar con el director del 1+1 y van a publicar mi traducción pero no en la primera plana, en fin... (<<https://www.eluniversal.com.mx/columna/paulina-lavista/cultura/la-fotografia-como-memoria-visual>>).

Este último fragmento no lo conocimos hasta el 7 de octubre de 2017, publicado por Lavista ese día en el diario *El Universal*.

Pero los *Diarios* también sirven al investigador de minucias para conocer sobre proyectos en los que estuvo involucrado Elizondo, así como la vida de otros escritores. El 5 de junio de 1971 se había reunido con Octavio Paz y Ramón Xirau en casa de Helen Escobedo y allí «me dijo Octavio que lo de la revista [*Plural*] ya está en marcha y que yo seré del comité de redacción. Le propuse que formáramos un *pool* de escritores para que nos paguen cien pesos por cuartilla». La siguiente entrada del diario, del 10 de junio, apunta la suspensión de una lectura de poesía de Paz, el día del famoso «halconazo» del Jueves de Corpus, durante la administración de Luis Echeverría: «Hoy era la lectura de Octavio Paz en la universidad. Fuimos pero no hubo lectura porque parece ser que hubo un choque entre la policía y los estudiantes. Se suspendió y nos fuimos todos a casa de Carlos Fuentes a tomar una copa».

Nos enteramos asimismo de toda clase de chismes literarios, como el sonado caso del distanciamiento entre García Márquez y Vargas Llosa. El viernes 13 de febrero de 1976 escribe: «Nos despertamos con la divertida noticia del *knock-out* de García Márquez a manos de Vargas Llosa. Le hablé a Mario para invitarlo

al box. Me contestó su mujer y me dijo que hoy se van a Lima. Habló Octavio Paz para comentar todas estas cosas y el *affaire* Torres Fierro de *Plural*».

Desafortunadamente, no da noticia de las causas u otros pormenores, pero sí podemos conocer algunas circunstancias polémicas y seguir el hilo de su diario para buscar otras informaciones relativas. El 9 de agosto de 1977, el embajador Manuel Bartlett Díaz, como director general del Servicio Diplomático en el área de América, envió un memorándum al director general de Asuntos Culturales: la Embajada de México en Venezuela le había informado, el día 3, que el presidente Carlos Andrés Pérez había entregado a Carlos Fuentes el Premio Rómulo Gallegos. En el comunicado de la embajada se hacía énfasis en que, al término de la premiación, el presidente venezolano había invitado al escritor a una cena privada.¹ La premiación había tenido lugar el 2 de agosto anterior, en medio de fuertes críticas del y al jurado, particularmente a García Márquez, quien había enviado su voto desde Angola. Entre las novelas concursantes estaban *Yò, el supremo* de Roa Bastos, *El recurso del método* de Carpentier, *Recuento* de Goytisolo, *Libro de Manuel* de Cortázar o *Abaddón el exterminador* de Sábato, según mencionó la crónica de *El Universal* de Caracas.² El escándalo, que incluyó la renuncia de Simón Alberto Consalvi al jurado cinco días antes de las deliberaciones, se hizo mayor cuando Elizondo, otro de los jueces, hizo declaraciones a la prensa con las siguientes precisiones:

*Sostuve una conversación telefónica con García Márquez hace unas tres semanas desde México y ya, desde aquel momento, García Márquez me dijo que él iba a votar por Fuentes, porque los concursos son para los amigos. [...] yo voté un poco con ese criterio, de que Fuentes, además de ser mexicano, es mi amigo, pero sucede que yo tengo otros amigos y creo que las novelas también hay que leerlas, a pesar de que no sean de los amigos de uno. Yò sé que García Márquez además de un ignorante es un flojo.*³

En Caracas crecía la indignación pues muchos, entre ellos Ángel Rama, consideraban que el ganador tendría que haber sido Roa Bastos, y la nota sobre «El petarazo de Elizondo» concluyó alegrándose de que Elizondo hubiera despejado las dudas: «El Premio Rómulo Gallegos se lo otorgan al favorito de la patota. Eso lo dice con singular desparpajo. El que maneja con más soltura las relaciones públicas es el que cosecha mayor cantidad de amigos, y el amigo de los amigos, se consagra como mejor novelista».

Efectivamente, desde el 24 de junio, en México, Elizondo había hablado con García Márquez y después de su conversación ya no le preocupaba tanto el asunto del premio pues escribió en su diario: «Creo que podré dedicar el tiempo que me queda a leer únicamente las novelas que tienen alguna posibilidad: las que siempre he pensado que la tenían».⁴ Después de su viaje a Caracas, Fuentes le escribió a Julio Cortázar desde Margency el 20 de agosto de ese año: «Concorde, Caracas, premios dados ni Dios los quita».⁵

A los textos de los diarios y cuadernos debe sumarse la publicación de los «Nocturnos» (*Mar de iguanas*, Atalanta, 2010), que recoge el primero de cinco cuadernos que conforman los diarios nocturnos de Elizondo, escritos con el propósito, cuenta Lavista, de «volcar su escritura en ellos durante las altas horas de la noche y la madrugada, a manera de lo que se entiende como pintura *à la prima*, es decir, lo que le viene en mente durante el desvelo, como un esbozo o apunte». El propio Elizondo reconoce que debe existir «una diferencia de estilo entre los pensamientos que se producen de día y las ideas que surgen de noche» (19 de noviembre de 1986), pues existen «diferentes formas de pensar según las horas del día» (22 de noviembre de 1986). Este primer cuaderno, que contiene la génesis de *Elsinore*, se convierte también, y es comprensible, en una lista de obituarios: «Ahora ya cada vez que escribo aquí en este cuaderno registro o conmemoro la muerte de alguien que conocí» (2 de marzo de 1994).

«Si no quería que se conociera mi vida, ¿para qué escribí este libro?», se preguntó el escritor en la «Advertencia» a la segunda edición de su *Autobiografía* (Aldus, 2000), firmada por vez primera en el lejano mayo de 1966 y que formó parte del proyecto «Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos», impulsado por Empresas Editoriales y dirigido por Emmanuel Carballo, que convocó a Sergio Pitol, Vicente Leñero, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis, entre otros. En la «Advertencia» a esta nueva edición, Elizondo señala que la «crónica personal está disfrazada, envuelta en el aderezo de la elaboración literaria de hace muchos años para que quede como una tentativa por definir la vida en un momento dado de su evolución, no para ser una cifra absoluta».

Tanto la *Autobiografía*, como los *Diarios* y el «Nocturno» están plagados de ideas que devienen aforismos («La escritura es la forma visible de la inteligencia. Su única forma sensible»; «La realización del proyecto es su crítica»; «El lugar común es el arquetipo encontrado a la vuelta de la esquina», «Las cosas se pierden donde las olvidamos», etcétera) pero también de preguntas,

que son la forma en que Elizondo desarrolló su escritura bien en la narrativa o el ensayo como parte de una obra de carácter especulativo. Éstas quedan plasmadas, como respuesta, en una breve carta escrita al poeta Eduardo Lizalde cuando éste, director entonces de la revista *Biblioteca de México*, lo invitó a colaborar con un texto inédito en un número especial dedicado a celebrar el setenta aniversario del escritor (mayo-junio de 2003, núm. 75). Elizondo accedía con muchas «reservas mentales» pues, aunque el género «inédito» lo tenía dominado, aún se preguntaba cuál era el lugar que éste ocupaba dentro de los géneros literarios. Le confesó que desde hacía más de diez años ya no escribía para publicar y que no tenía material inédito.

Todo lo que hice para publicarse ya se publicó y sólo conservo más de cien cuadernos grandes que suman unas cinco mil páginas inéditas que he acumulado a lo largo de más de cincuenta años. Tal vez se publiquen después de que ya no esté. He llegado en mi vida a la tercera etapa de Gracián, después de hablar en mi adolescencia y juventud con los muertos, en mi madurez con los vivos y ahora conmigo mismo.

La vida es como un teatro. Primero está uno en el camerino preparándose; luego sale uno a escena a representar un papel ante el público, como actor, como escritor, como maestro, como animal político, pero luego cae el telón y empieza el monólogo sin más auditorio que unos cuantos amigos que como tú, generoso amigo, han seguido, unas veces de cerca y otras de lejos, esta comedia desde hace más de cincuenta años cuando nos reuníamos en la calle de Mayorazgo a hablar de poesía.

Un dejo de melancolía se desprende de esas palabras, escritas cuatro años antes de su muerte y uno puede pensar que, en efecto, a esa edad sólo podemos vivir en un estado melancólico. No es el caso de Salvador Elizondo. En la *Autobiografía*, escrita a los treinta y tres años, apuntó que la «melancolía, por inexplicable, es también incompatible»; sin embargo, una de las tentativas de Elizondo –quizá la más significativa de ellas, después de la búsqueda de la belleza o para apresarla– fue precisamente la de compartimos ese estado de gracia, aparentemente exclusivo y oculto en el fondo del escritor pero que, al trasladarse al papel, nos involucra al grado de sentir esa especie de «tristeza inexplicable y sorda que, como el amor, o más que éste, es capaz de hacer girar los mundos». El de Elizondo, y también el de sus lectores, giró y gira a ese ritmo y sus cuadernos fueron el sitio donde desplegó, en primera instancia, ese estado del espíritu.

A un contemporáneo de los siglos XVII y XVIII la idea sobre la existencia palpable de la melancolía le parecería ociosa. Ese estado parecería más propicio para identificar el pasado, pero es una de las enfermedades del alma, si es que el alma existe. Quizá, por reducción, sabemos de su existencia porque nos reconocemos en sus enfermedades y a veces las propiciamos como si fuesen, a la vez, remedio y dolor. A sus cincuenta y cuatro años de edad, en los *Nocturnos* precisa, en un apartado cuyo nombre es «Continúa-Melancolía», del 24 de agosto de 1986, que «de esa vida anterior que es la infancia» permanece el recuerdo indeleble de los libros que había en su casa o aquellos que su madre o su abuela mencionaban. «El que tengo frente a mí abierto en la página de la *melancolía* está en casa desde hace cincuenta años, entonces vi ese grabado por primera vez en la vida».

Entonces se da cuenta de que ha llegado a «entender algunas cosas que antes me atraían por el misterio que encerraban los símbolos de que están hechas. Tal era en la infancia y la adolescencia el encanto que encerraba el enigma de la *melancolía*», sin embargo y pese a sus reflexiones, para Elizondo fue desde siempre uno de los varios motores de su escritura, que se alía de manera natural al del «proyecto» como forma permanentemente inacabada, como «inédito», como algo que va *en pos de*, pero no llega nunca, aunque arribe a la página escrita; pero también al de la imagen fotográfica o cinematográfica que atrapa en un instante lo indecible.

Podemos seguir esta última en prácticamente todos los libros de este autor y particularmente en la sección de los *Diarios* llamada «¿La pintura, el cine o la literatura?». Es conocido su interés por Serguéi Eisenstein gracias a las múltiples entrevistas que concedió alrededor de la escritura de *Farabeuf* y el proceso de montaje. En sus diarios, ese interés se ofrece en el recorrido durante el cual paulatinamente va abandonando la pintura y se dedica al cine experimental, y puede apreciarse en varias entradas del diario. Así, el 6 de julio de 1954 informa que está escribiendo un libro de notas sobre «las posibilidades de utilizar el principio de montaje en todas las artes».

Tal vez a Elizondo le gustaría saber que en mí, y en tantos más, puede verificarse la teoría que intentó explicar a unos estudiantes que deseaban saber cómo había escrito *Farabeuf* o *la crónica de un instante*. Con el fin de escribir mi tesis de licenciatura –dedicada a *Farabeuf* y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco– leí cuantos apuntes encontré sobre el principio del montaje, «el principio dialéctico del universo en el que el choque de

dos cosas produce una tercera», explica Elizondo en «Génesis de *Farabeuf*», el texto con el que abre la edición de El Colegio Nacional. Entonces yo no sabía que eso, precisamente eso, era la matriz de la poesía. «Cuando escribí *Farabeuf* no conocía el efecto poético», dice Elizondo y no le creo, pero lo encontró en Poe, así como la importancia de «la conjunción de imágenes que producen una tercera imagen». El poeta que siempre fue Elizondo (no sólo por sus poemas en sí), logró conjugar esas imágenes en una sensación.

LA AUTOCRÍTICA LITERARIA Y LOS PROYECTOS FALLIDOS

Dice Elizondo en «La autocrítica literaria» (*Teoría del infierno*, El Colegio Nacional / El Equilibrista, 1992) que ese «arte torpe por excelencia» puede convertirse fácilmente en autobiografía, «cuando el imperativo que la guía debiera ser el de excluir a lo demás, a lo otro, para afocarse sobre el sí mismo que la realiza», debería conducir así a la valoración de los pasos del autor en la realización de la obra «pero no en una demostración de cómo han sido aplicados los principios por los que la obra nace o se frustra». Pero, «¿es la obra otra cosa que lo que somos nosotros?». Los diarios y nocturnos de Salvador Elizondo son, de alguna manera, la respuesta a esta pregunta, pero también permiten al lector seguir los pasos del autor y observar el proceso de nacimiento o frustración de una obra, personal o colectiva. Así, el diario puede leerse también como la crónica de proyectos fallidos:

Creo que se vino abajo lo de la beca. Suprimieron todas las de arte y sólo le van a dar a «los que van a industrializar» este pinche país (5 de junio de 1955).

De una manera o de otra me está llevando la chingada. No tengo ni un centavo. El S. NOB se vino abajo y estoy sin trabajo y sin ninguna perspectiva. No sé qué voy a hacer. Mañana tenemos que reunirnos para ver si podemos seguir haciendo el S. NOB. Estoy pasando una de las épocas más pinches de mi vida. No hay absolutamente ninguna perspectiva (5 de agosto de 1962).

Se trata, por supuesto, de la revista de culto *S.NOB*, que junto con Juan García Ponce y Emilio García Riera, Elizondo realizó en esos años y algunos de cuyos gastos corrieron a cargo del productor de cine Gustavo Alatriste. Sólo siete números aparecieron y en sus páginas escribieron, además del cuerpo directivo, autores

como Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Álvaro Mutis, José de la Colina, José Luis Cuevas, Alejandro Jodorowski y Leonora Carrington, entre otros.

Pero los proyectos fallidos son tantos... Sólo el arte permanece como una cima a alcanzar, pero también como una forma de sobrevivencia. El lenguaje será su conductor y su propósito: «Convertir el lenguaje en un instrumento del espíritu».

Qué significa todo al lado de lo más bello. Qué importa todo mientras el arte exista. El arte, y después del arte, todo (24 de diciembre de 1949).

El arte es una larga serie de experiencias, cada obra es un dato. El artista busca. No importa lo que encuentra sino lo que busca (8 de enero de 1952).

La Dialéctica transpuesta al arte. Tal vez eso sea lo que se necesita. El éxito dialéctico, i. e., el método de investigación dialéctico en el arte y no un «arte social». Estos comunistas de chisguete. Deben ser eliminados. Sólo la dialéctica es libre e ilimitada y además ése es el verdadero arte marxista (22 de marzo de 1955).

Y de entre todas las artes, la más alta, la poesía y sus traductores, los poetas. Escribe el 12 de enero de 1995 en los *Nocturnos*: «Los grandes poetas son los que gesticulan por primera vez, los que crean esos gestos originales y modernísimos: gestos primerizos, cargados de su ilusión instantánea. Siempre repetidos y siempre que se repiten recordados».

Con el paso del tiempo y las enfermedades, Elizondo va concentrando sus intereses y después de una temporada bajo régimen estricto y abstinencia escribe en los *Nocturnos*, el 17 de agosto de 1991: «Ya nunca me emborracho. No lo lamento. Me siento mucho mejor. [...] Vuelvo a ser un *gentleman* discreto como yo quiero ser. Ahora tengo que recobrar energías y tiempo perdido. Mis intereses son ahora más lúdicos: me gustan los toros y el béisbol. La literatura mexicana no me interesa mucho. Me interesa el gran arte. El otro no tiene importancia».

LAS FIGURAS TUTELARES

En la novela *Elsinore*, su autor escribe que la «pasión por una sola mujer nunca es más intensa ni más aparatosa, espiritualmente hablando, que en la adolescencia, mientras es uno todavía capaz de desear tan intensamente sin ninguna esperanza de

ser correspondido, un amor sublime». Si bien ya en los *Nocturnos* le dedica a su mujer unas líneas que revelan la materia de su amor («Han pasado más de veinte años. La estructura de nuestro deseo está intacta»), los diarios de Elizondo, sobre todo los iniciales, son un recorrido por las mujeres de su vida. Las imaginarias, («En realidad estoy enamorado de una Pilar [Pellicer] ideal que yo mismo inventé», 24 de marzo de 1956); las fugaces (Diana, June, Louise, Gloria, Flora...) y otras presencias que recorren los textos aliados de un afán por redimir una vocación de melancolía o fracaso que, no obstante, aparece siempre como producto de relaciones fallidas, como la del hermoso cuento «El retrato de Zoe» (*El retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, 1969) donde «Lo esencial es que el olvido de Zoe es un hecho consumado. Me siento, como si dijéramos, colmado de su desaparición».

Existe también la idea del artista que conquista por el solo hecho de serlo: «Hoy volví a ver a Diana. No estoy enamorado de ella pero puedo tener esperanzas, si con parrandas no la he de ganar, con mi categoría de artista, sí», escribe el 15 de julio de 1950. Aunque el enamoramiento es una de sus constantes, el amor también aparece en sus primeros cuadernos:

El amor es una manifestación en sí misma. No se puede expresar ni con palabras ni con acciones. Fluye inaccesible a través del alma del hombre; en su esencia, es lo que hace al hombre hombre porque los animales sólo sienten el amor físicamente (17 de marzo de 1953).

Día a día vamos conociendo a los escritores predilectos de Elizondo en sus distintas etapas: D. H. Lawrence, Joyce –a quien lee en repetidas ocasiones–, Pound, Celine, Mallarmé, Valéry, Proust...

Además de mujeres, escritores, pintores y una larga lista de artistas que deambulan por los diarios, hay figuras tutelares: la abuela y madre de Elizondo, a quienes ama con devoción e incluso pide su ayuda después de su muerte («Viernes, 28 de febrero de 1975. Hoy a las dos de la tarde murió mi mamá. No puedo pensar ni escribir nada pero sé que este es el día más triste de toda mi vida. Al fin descansa. Madre mía querida, ahora estás más cerca de mí. Cuídame siempre»; la conflictiva relación con su padre o la tierna presencia de su nana a quien, muchos años después de su partida, extraña. Son presencias que habrán de regresar transformadas por la indeleble marca de las horas. En los *Nocturnos*, en la entrada del 3 de mayo de 1989, escribe: «Estoy harto de la batalla. Quisiera quedarme en cama hasta que me muera, como Proust, pero no tengo, como él, a Françoise o como se llame su nana».

LOS ESCRITORES SECRETOS

Dice Elizondo en una entrada del «Noctuario» del 12 de enero de 1995 titulada «CSM» –Cédula Stéphane Mallarmé, «sociedad secreta que Salvador Elizondo formó con un grupo de jóvenes escritores», nos informa Lavista en una nota– que este tipo de sociedades han existido siempre y que toda su vida ha pertenecido a ellas: «Son siempre cerebrales, a veces vulgarmente subjetivas, porque son más o menos *de todos*». Tienen, asegura, algo de ridículo pero que todos sus miembros mantienen una hermandad y, finalmente, «todas las sociedades vistas al microscopio son secretas. Pensemos, aunque sólo sea un momento, en todo el tiempo que dedicamos a nuestro pensamiento o a nuestras acciones secretas y que son, sin embargo, comunes a muchos». Así, no sólo existen cuadernos secretos.

Todos hemos realizado alguna vez un deslinde de los escritores que leemos: apuntes íntimos que hablan de nuestra percepción de sus obras y de ellos mismos. Pensamos, tal vez, en la existencia de dos clases de escritores: quienes lo son y quienes lo aparentan. A partir de esa primera distinción elaboramos otras, más personales aún. Hoy se llama «escritor de culto» lo que probablemente yo designo como «escritor secreto». Junto con Alejandro Rossi y un puñado más, Salvador Elizondo es uno de mis escritores secretos preferidos –quizá el mayor de ellos–.

Hay otros en mi clasificación. Los nombro «escritor Biblia», pero podrían llamarse «escritor I-Ching» o cualquier nomenclatura que sirviera para definir su carácter: una suerte de verificación del azar objetivo, bibliomancia cuya naturaleza se revela en el momento en que se abren las páginas de alguno de sus libros y ahí está la respuesta que buscamos. Tengo dos o tres escritores «biblia». Los «secretos» –esa cofradía caprichosa, reducida y que, sin embargo, pertenece a tantos– deambulan en mi biblioteca mental dejando a su paso un resplandor talismánico: el que me protege contra la intrusión de los rabiosos ignorantes que quieren destruir –con su lenguaje bárbaro, diría Rossi– la literatura.

Regreso siempre a Salvador Elizondo cuando quiero respirar: oxígeno en el aire enrarecido por las fórmulas con las que hoy se habla de literatura, e incluso con las que se escribe algo que nos quieren vender como literatura. Los cuadernos de Elizondo son asimismo las semillas de varias de sus novelas o textos que vieron por primera vez la luz en esos folios. Así por ejemplo, el poema «El hipogeo secreto» («Un libro en otro libro contenido / que contiene al autor y al personaje / confundiendo la forma y el lenguaje / con que otro los hubiera proferido») o el proyecto de los «Museos imaginarios», «La fundación de Roma», entre otros.

Pero la obra de Elizondo no puede más que leerse como una caja china, un mundo dentro de otros mundos que hacen referencia continuamente a sí mismos. En el apartado de los *Diarios* llamado «El escritor», puede leerse su «Idea para una novela»: «Una novela que se llamará *Teoría de la novela* –recordemos que es autor de un libro de ensayos llamado *Teoría del infierno*– y que tratará de la teoría de la novela, ilustrada con ejemplos de una novela que se está haciendo. Nota: Esta pudiera ser la obsesión que necesito». Si uno revisa la hermosísima edición conmemorativa del cincuenta aniversario de *Farabeuf*, encontrará en un suelto («Ocho vistas del manuscrito original»), esta idea llevada a la práctica para la escritura de una novela que, en su portada reclamaba un título tachoneado –*La Quimera*– con los subtítulos «o la crónica de un instante» y «La superficie del espejo». También puede leerse, bajo la famosa fotografía del supliciado chino que antecede al título, uno quizá también provisorio: «Aquella mañana lluviosa en Pekín», y la nota: «iniciada marzo de 1963». En otra página podemos observar el dibujo de la famosa estrella de mar que ofrecería la imagen del supliciado y del número 6, *Liu*, que rondan toda la novela.

El cuaderno de escritura toma forma en la novela o la novela es el resultado de las anotaciones del cuaderno como una *idea fija*. A pesar de que «la imagen consumada, la idea fija, son la entelequia del pensamiento [y] la escritura no es sino un pálido turbio reflejo de la hipótesis de esa fijeza imposible» (*Camera lucida*), ello ocurre en toda la obra de Elizondo. Leo así en *El hipogeo secreto* que «El sueño creador de la Perra permite también la existencia de otros pequeños universos creados por otros soñadores, al igual que el escritor puede crear dentro de su obra otros personajes que también escriben». Es imposible no pensar en «El grafógrafo» (*El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, 1972) el texto más citado de Elizondo, («Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme viéndome que escribía...») –que se encuentra también en los *Diarios*– y eso me remite a un apunte del 2 de octubre de 1972 cuando anota: «Una forma de escritura. Describo lo que está pasando en este preciso momento. Es la fotografía para mi libro *El grafógrafo* y he dejado un espacio para poner una copia de una fotografía que representa exactamente el momento en que Paulina me está tomando la foto». Asimismo, me envía a los *Nocturnos*, cuando el 25 de octubre de 1986 imagina «para el final de una novelita: el que está soñando que lo asesinan en el mismo momento en que lo asesinan de la misma manera exactamente que como está soñando que lo asesinan, un

texto parecido o de acuerdo con un mecanismo similar al del grafo: pero más complejo».

Hay escritores que lo son y otros que lo parecen, pienso, mientras me encuentro con la entrada del 13 de mayo de 1973, donde Elizondo lamenta la muerte de su maestro de pintura, Jesús Guerrero Galván, ese artista «de auras, de la luz, de cosas difíciles de pintar. Fue en cierto modo el pintor no de una realidad sino de un estado de ánimo mexicano». Muy lejos de Elizondo, el deseo de pintar el estado de ánimo nacional. Pero su escritura es también el dibujo de un alma melancólica, a veces mordaz, o eso es lo que yo más admiro de su prosa notable, de su cadencia que nos habla por sí misma de una forma de leer el mundo: la de la poesía, a la que dedica no pocas entradas.

Sus opiniones políticas o sus apuntes sobre diversas tragedias nacionales harán las delicias de los comisarios del «campo cultural», cuyo propósito no es entender, apreciar y compartir una experiencia estética, sino denostar a un escritor que, en el caso de Elizondo, no creía en la «razón» de las mayorías ni tampoco en la de los políticos («¿Por qué tiene razón la mayoría, si lógicamente y estadísticamente la que debe tenerla es la minoría –porque la verdad es más rara que el error? ¿Cómo puede un político tener más la razón que un poeta?», se preguntaba). El 23 de marzo de 1994, escribe en el «Nocturno»: «Mataron a Colosio. ¿Por qué todos lo presentábamos desde que lo hicieron candidato? Ayer comí con [el presidente] Salinas. Nadie presentaba esto. [...] El chiste ahora es que se pongan a salvo los que puedan: estamos en la encrucijada. ¿En Chiapas?».

Años antes, él mismo da cuenta del cambio, al parecer irreversible, de la cultura mexicana. Al terminar 1980, escribe: «No soporto “el arte de nuestros días”. Todo está en manos y depende del juicio de tipos tontos que escriben artículos tontos. En este momento siento que me arrastra una marejada de estupidez».

Aunque por su diario y por las fotografías desfilan personajes que van desde Borges hasta la actriz Ofelia Medina, encontramos cosas banales que le suceden a cualquiera: la descompostura de un auto, balances de fin de año, apuntes de viajes, enfermedades de los niños, cortes de cabello, visitas a la dentista, dietas, clases, su vida conyugal con Michèle Albán y Paulina Lavista... Elizondo sabía que leeríamos esas minucias de la vida cotidiana. Pensaba que «leer un diario íntimo es un crimen comparable al de enviar cartas anónimas, sólo que mejor». En su caso se cumple una certeza: sus *Diarios* y *Nocturnos* son también, y sobre todo, una obra artística pues, como dice Adolfo Castañón en el prólogo

a *El mar de iguanas*, Elizondo «deseó representar, hasta hacer de esa representación su propio ser vivido, soñado y escrito, la cifra de una identidad dominada por la letra y la vocación literaria» y, añadiría yo, por una reivindicación de la memoria.

Mientras leo, recuerdo: en las primeras semanas de diciembre de 2016 ocurrió un espectáculo «inquietante», pensé cuando vi las fotografías que mostraban algunas calles de la Ciudad de México al anochecer. La palabra que tantas veces utiliza Salvador Elizondo se fundió con el resplandor rojizo, naranja tal vez, que alumbraba la avenida Juárez y otras más. La irradiación provenía de un gran anuncio adosado a los puestos de periódicos: «Farabeuf», decía y, bajo la palabra, el ideograma *liu*. La primera sensación que me produjeron esas fotografías era acompañada por una sola palabra: «¿Recuerdas?».

Otra fotografía, apenas vislumbrada hace muchísimos años, me había provocado una turbación inolvidable, en el sentido estricto de la palabra. Pero, aún más que la imagen que todos recordamos al pensar en *Farabeuf*, lo que indujo en mí el efecto de una descarga eléctrica, y sin embargo duradera, fue la extraña mixtura de las sensaciones que se desprendían de un libro cuya fotografía atroz de un supliciado chino se reunía en mi cerebro con la cadencia de unas palabras que daban el *tempo* exacto para que el doctor Farabeuf concluyera su paso cansino por la escalera y, mientras lo hacía, unas gotas de luz ambarina, un tintinar metálico de lumbre, anunciaban, casi en cámara lenta, la caída de tres monedas, la muerte de una mosca, el *I Ching*, el deslizamiento de una tablilla de *ouija*, la textura viscosa de una estrella de mar o la imagen espléndida y al mismo tiempo turbia de Mélanie Desaignes. Ese nombre –que utilicé sin fortuna como seudónimo en cientos de concursos literarios a partir de entonces– apareció claramente dibujado ante mis ojos cuando vi las fotografías de la avenida Juárez. En un solo instante se volvió presencia, y no tuve que hacer un esfuerzo para «recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida», según reza uno de los motivos centrales de la novela.

En «Las palabras», texto incluido en los *Diarios*, leo: «Todos los elementos del universo contribuyen a la nostalgia de nuestra disolución porque esa mirada del verdugo, sólo a través de la cual el caos nos es comprensible como un elemento del orden ficticio que nos permite entendernos de cierta manera con la realidad, sabe mirar más hondo que nuestros ojos y sabe descubrir en nuestra posibilidad de aniquilación la trampa de la realidad, la certeza de la nada». Pienso entonces en Octavio Paz, quien decía que la única

manera de vencer a la muerte era a través de la forma. «El olvido es más tenaz que la memoria», parece responder Elizondo, en una de las frases más recordadas de *Farabeuf*. Pero esa frase es apenas el inicio de un ritual, de una invocación que nos susurra: contra el olvido, sólo la forma, la belleza de la forma, puede rescatarnos.

«Huye de la palabra belleza, palabra prohibida», me dicen cuando pregunto cómo se llama ahora eso que mi generación aún reconocía sin vergüenza pero empezaba a temer nombrarla como categoría estética: no en su sentido cosmético, sino como una construcción armónica aun entre lo horrendo, lo dispar, lo aparentemente caótico; un sentido matemático de la elegancia por el aprovechamiento exacto de los recursos artísticos, narrativos: poéticos.

Con real temor abrí las páginas de *Farabeuf* –«¿Recuerdas?»– y comencé a leerlo con la misma congoja que nos asalta cuando vamos al encuentro, muchos años después, de algo o alguien a quien hemos amado intensamente. Y ahí estaba, no con el desdoro de un eco, sino como algo vivo, el latido turbador de su belleza incorruptible.

En una entrevista, Fernando Savater dijo que lo único que aún disfrutaba era leer, pues al hacerlo se sentía dentro «de un paraíso invulnerable en el que estaba feliz». El 8 de mayo de 1992, en los *Nocturnos*, escribe Elizondo: «Guardar lo que la futura nostalgia evocará». Yo guardo entre las cosas preciosas la lectura de sus cuadernos porque quizá la índole genuina de un escritor secreto radica en su talento para provocar la existencia de esa zona de felicidad invulnerable y personal.

NOTAS

- ¹ Memorandum 509488 de Manuel Bartlett Díaz, 9 de agosto de 1977 y Telex 608 del 3 de agosto de 1977 de la Embajada de México en Venezuela. Expediente de Carlos Fuentes en la SRE. Segunda Parte.
- ² Anónimo, «A Carlos Fuentes se le otorgó Premio Rómulo Gallegos», *El Universal*, Culturales, (3 de agosto de 1977): 1, 19.
- ³ Max Aguirre, «El petarazo de Elizondo». *El Universal*, Culturales (30 de julio de 1977): 25.
- ⁴ Salvador Elizondo, *Diarios. 1945-1985* (2015): 253.
- ⁵ Carlos Fuentes Papers, Cortázar, Julio; 1969-1982; Box 305, Folder 4, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

BIBLIOGRAFÍA

· Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*, México: Al-
dus, 2000.

- . *Camera lucida*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- . *Cuaderno de escritura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- . *Diarios 1945-1985*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- . *Elsinore. Un cuaderno*. México: Ediciones del Equilibrista, 1988.
- . *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Farabeuf o la crónica de un instante. 50 años*. Edición conmemorativa. México: El Colegio Nacional, 2015.
- . *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *El hipogeo secreto*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- . *El mar de iguanas*. Girona: Atalanta, 2010.
- . *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Teoría del infierno y otros ensayos*. México: El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, 1992.

«SE TRATA DE ESCRIBIR. Nada más». La narrativa breve de Salvador Elizondo

En plena composición de *Madame Bovary*, a principios de febrero de 1852, Flaubert escribe a Louise Colet:

*¡Oh, qué cosa difícil es el estilo! Creo que no te figuras el género de este libro. Así como soy desaliñado en mis otros libros, en este trato de ir abrochado y de seguir una línea recta geométrica. Ningún lirismo, nada de comentarios, la personalidad del autor está ausente. Será triste de leer... Me dices que empiezas a comprender mi vida. Habría que conocer sus orígenes. Algún día, me escribiré a mis anchas. Pero entonces ya no tendré la fuerza necesaria. No poseo otro horizonte que el que me rodea inmediatamente. Me considero como si tuviese cuarenta años, cincuenta, sesenta. Mi vida es un engranaje montado, que gira regularmente. Lo que hago hoy, lo haré mañana y lo hice ayer. He sido el mismo hombre hace diez años... Soy un hombre-pluma. Siento por ella, a causa de ella, con relación a ella y mucho más con ella.*¹

Más de una vez, Salvador Elizondo rindió tributo a los manes flaubertianos (notablemente en «Mi deuda con Flaubert», recogido en *Camera lucida*). Nada más lógico, si consideramos que el novelista francés fue el pionero de la «escritura pura» a la que denodadamente tendieron los esfuerzos del autor mexicano, creador de una de las obras más originales de la narrativa en lengua española del siglo xx, más una literatura en sí misma que sólo una obra.

De la carta, me interesa resaltar el concepto de «hombre-pluma», que tan bien ajusta al autor de *El grafógrafo*, vecino de los de «hombre-escritura» u «hombre-libro». Enrique Vila-Matas ha escrito una obra maestra sobre este último, *El mal de Montano*, y Elias Canetti hizo su memorable caricatura en el Peter Kien de

Auto de fe, que finalmente opta por arder con su biblioteca antes que enfrentarse a las fuerzas salvajes de la vida. Sin embargo, más radical que ser un «hombre-libro» parece ser un «hombre-pluma» o un «hombre-escritura»; transformarse en la cosa que escribe o en la escritura misma. Esa fue, en última instancia, la intención de Salvador Elizondo: convertirse en un sistema de signos e, idealmente, en una escritura pura.

Cualquier intento de división de la obra elizondiana en géneros para su estudio (novelas, cuentos, ensayos, diarios, etcétera) no deja de ser artificial en tanto su proyecto literario fue uno solo y únicamente se valió de diversos medios para su realización. Sin embargo, creo que la narrativa breve –cuentos, en su sentido más clásico o convencional, y narraciones cortas de diversa índole– ofrece la posibilidad de hacer un examen de su evolución general y sacar algunas conclusiones. Dicha narrativa se encuentra reunida, fundamentalmente, en cuatro libros: *Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972) y *Camera lucida* (1983).

El primer cuento publicado de Salvador Elizondo, no recogido nunca en volumen, apareció en octubre de 1962 –aunque seguramente escrito años atrás, pero no antes de 1955– en el número 2 de la *Revista de la Universidad de México* (ilustrado por el propio autor, por cierto, cuya primera vocación había sido de pintor y dibujante), junto con textos de Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco y Ramón Xirau, entre otros. Se titula «Sila» y es una de las primeras y más puntuales imitaciones de Juan Rulfo. *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* habían aparecido en 1953 y 1955, respectivamente, y encontraron en el urbano y cosmopolita Elizondo un temprano e inesperado imitador (éste cuenta haber conocido a Rulfo en 1954, cuando, junto con un amigo, pretendieron filmar un cuento suyo; se tratarían mucho más a partir de 1968, cuando ambos fueran tutores en el Centro Mexicano de Escritores).² Basten los primeros párrafos:

«Era de noche cuando llegamos a Sila».

La oscuridad reverberaba con el chirriar luminoso de las cigarras y el polvo se aquietaba bajo el vendaval que descendía de la sierra como por una escalera. Sila, abandonada en medio de la llanura, apenas se erguía sobre la tierra despidiendo olor a sangre seca, a antorchas apagadas y a petate ahumado. La vastedad del valle aprisionaba al pueblo con sus tenazas de cielo abierto. El cascabeleo de las serpientes hacía relinchar al Diablo y al Colorado que llenaban con su grito mecánico y óseo el ambiente frío.

Emigdio me lo había dicho.

–Si vas a Sila no encontrarás a nadie, ni nada, nada..., sólo a los muertos que andan sueltos.³

Ecos, murmullos, tierras áridas, pueblos desolados, fantasmas, muertos que no acaban de irse del todo... No faltará ni la Susana San Juan, representada por el personaje de Bibiana: «¿En dónde estás, Bibiana Monteros? ¿Moriste tú también? ¿O estás escondida en esa tierra, entre todo esto que es mi recuerdo y mi esperanza?... Bibiana...».⁴

No deja de ser curioso observar al joven Elizondo –refinado, exquisito, mundano–vagando en los paisajes literarios rulfianos, tan distintos a los que serían los suyos. ¿Qué buscaba en ellos? ¿Qué lo deslumbró en Rulfo hasta la imitación? Descartado el interés por los aspectos más visibles y superficiales del mundo rulfiano, lo que probablemente fascinó al aspirante a escritor fue encontrar un lenguaje y un mundo artístico autónomos o, más precisamente, la construcción de un mundo artístico autónomo mediante un lenguaje. Lo que hay detrás de esa primera tentativa narrativa, fruto de la admiración, es ya la búsqueda de la autonomía de la escritura.

Narda o el verano inicia con «Puente de piedra», otro relato primerizo, pero de una naturaleza completamente distinta a «Sila», mucho más cercana al mundo personal del autor. En una entrevista, declaró que el cuento nació de una experiencia propia: «Es como un testimonio, un reportaje. En el fondo pienso que es el único [cuento] que he escrito: con planteamiento, desarrollo, culminación y desenlace. Pero es el único; no hay ningún otro».⁵ En realidad, hay varios más que obedecen a ese esquema clásico, pero llama la atención la voluntad de ponerlo en un lugar aparte en el conjunto de su obra. La historia narra la excursión al campo de una pareja de jóvenes (citadinos, cultos, de desahogada posición económica, no muy distintos al joven Elizondo y otros miembros de la generación de la Casa del Lago). El protagonista ha planeado minuciosamente la cita, pues espera que en ella se defina su relación. Parece que el encuentro transcurrirá en un ambiente bucólico, pero el sueño pastoril se frustra pronto cuando el arroyo del recordado *locus amoenus*, como una ominosa premonición, se descubre seco. Entre silencios, malentendidos y momentos de exaltación, como suele ocurrir en los amores adolescentes, la cita culmina en un beso que es abruptamente interrumpido por la súbita aparición y el grito de un niño albino, deforme y con

alguna especie de padecimiento mental, que sorprende a la pareja. Ésta emprende el silencioso regreso a la ciudad y se despidió en un gesto que parece definitivo. Entre los poemas juveniles del autor –Elizondo abandonaría luego sus intentos poéticos y se centraría en la prosa– hay uno, titulado precisamente «El puente de piedra», que hace referencia a la misma experiencia: «Te has quedado lejano / fija bajo una inmensidad de pinos / y donde te has quedado / –¡tan lejos y tan fuera!– / el río se ha secado / bajo el puente de piedra».⁶

Dentro de su sencillez, el cuento revela algunos rasgos ya característicamente elizondianos: la decidida inclinación por el artificio frente a la naturaleza (la pareja busca un encuentro con lo exterior y el campo, pero son absolutamente criaturas de interiores y ciudad; del protagonista, se dice: «odiaba la naturaleza, es verdad. Sobre todo, ese campo agresivo en que los perros hambrientos acudían invariablemente a devorar los restos de la comida»);⁷ la obsesión por la imagen y la fotografía (el joven lleva su cámara a la cita y se divierte deformando con la lente el rostro de su amada e intentando fijarlo); el puntilloso esteticismo (el chico se decepciona primero por el atuendo que la muchacha ha elegido para la cita y luego se muestra encantado por su apariencia en una postura específica: «¡Qué bella te ves así!»);⁸ el desasosiego implícito frente al caótico mundo de los sentimientos y las pasiones; la fascinación frente al horror o lo atroz («su mirada escueta, tenaz, de albino, surgía de los párpados enrojecidos como sale el pus de una llaga y su cráneo diminuto, cubierto de lana gris, se alzaba lentamente para caer, como de plomo, sobre el pecho cubierto de harapos, con un ritmo precario e informe que le hacía salir la lengua fuera de la boca desdentada, entreabierta. Su sonrisa era como una mueca obscena»);⁹

El relato más interesante de la colección es, sin duda, el que da título al libro y que por su extensión es casi una *nouvelle*. «Narda o el verano», tras su atmósfera aparentemente frívola y mundana, es uno de los textos más complejos del primer Elizondo cuentista, una ilustración y comentario narrativos del pensamiento de Georges Bataille, una de sus figuras tutelares. Posee una estructura perfectamente tradicional, de «planteamiento, desarrollo, culminación y desenlace», de éstas en las que supuestamente el autor sólo había incurrido una vez. Por su ambiente, recuerda los filmes contemporáneos de Éric Rohmer (por ejemplo, *La coleccionista*, un año posterior a *Narda*) y otros cineastas de la *Nouvelle vague*, que Elizondo conocía bien. El cuento está plagado de referencias

cinematográficas desde la primera línea («ha sido un día terrible. Veintitrés escenas y todas en secuencia»);¹⁰ a películas, desde luego, pero, sobre todo, a recursos formales del cine: *slow-motion*, *close-up*, *plan américain*, etcétera, como si el narrador viera siempre la realidad a través de una lente, o de un libro. No es tanto, pues, un relato sobre la vida, sino sobre el arte. Tiene lugar en una playa italiana adonde el protagonista y su amigo Max han ido a pasar el verano. Han concebido el proyecto de compartir una mujer y con este fin eligen a la adolescente Narda (más acertado sería decir que ella los elige), a quien encuentran en un bar en compañía de un misterioso africano. El trío –o, mejor dicho, el cuarteto– se establece y la acción transcurre, *à la Rohmer*, entre mañanas en la playa y el velero, perezosas tardes en la *villa* y noches en los bares del pueblo. Sin embargo, Elizondo, como el cineasta francés, no está interesado en una simple comedia de verano.

El núcleo de la historia es, previsiblemente, una imagen, una fotografía. El africano, Tchomba, pide una foto de Narda al narrador: «totalmente desnuda con partes religiosas del cuerpo bien visibles» (ya en esta petición está claro que el sexo posee un valor sagrado).¹¹ El protagonista acepta, a cambio de un sospechoso manuscrito autógrafo de Ezra Pound (el africano hace varias referencias literarias a lo largo del cuento, todas sistemática y casi deliberadamente erróneas, como atribuir *Las flores del mal* a Verlaine). El narrador aprovecha un momento en el que Narda baila desnuda frente a él y Max: «la cámara pendía de mi cuello apuntando ineluctablemente, como un arma mortal, en dirección de Narda que aturdida de su propio movimiento se había olvidado de ese ojo implacable».¹² El cuento elude el momento preciso en que se toma la foto y salta a sus consecuencias:

*Fuimos a pie hasta Bellamare porque Narda se había llevado el coche en su huida. Durante la caminata yo había estado especulando acerca de las consecuencias de mi acción. En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del flash no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud... Yo no había atentado contra el pudor o contra las costumbres. No; sin quererlo tal vez había yo develado un arcano, una esencia turbadora, una vergüenza inquietante.*¹³

Viejos atavismos alrededor de la fotografía subyacen tras este pasaje: el narrador, al tomar la foto a Narda sorprendentemente, la ha violentado, congelado y «matado». Él no comprende, ni comprenderá, el misterio al que se ha acercado, pero el africano, que lo lleva un paso más allá, sí. Días después, tras la espera infructuosa de Narda, la policía va a buscar a Max y al narrador a su casa muy temprano en la mañana –«como en *Le jour se lève* de Carné»;¹⁴ una vez más, es la realidad la que imita al cine– para que identifiquen su cadáver, hallado en la playa por unos pescadores: «estaba tendida en una mesa de madera, sobre las páginas manchadas del *Corriere della Domenica*: lo que quedaba de ella. Sangrante, medio carbonizada, purulenta; las manos arrancadas de las muñecas como por el tajo de un cuchillo sin filo; su cuello como si hubiera sido herido por una sierra de leñador. Una desnudez dorada de sol, de fuego, de incisiones rituales».¹⁵ Estamos nuevamente en territorios del doctor Farabeuf.

Recurrir a Bataille parece indispensable para comprender el relato. El propio Elizondo, en un par de ensayos de *Teoría del infierno* («Quién es Justine» y «Georges Bataille y la experiencia interior»), ayuda a aclararlo. Hablando del poeta de *Las flores del mal*, escribe: «Hay otra frase terrible de Baudelaire que bien podría ser de Bataille: “hay en el acto del amor una gran similitud con la tortura o con una operación quirúrgica”. En ella está contenida la esencia del erotismo que según Bataille es la violación de la interioridad del cuerpo humano que alcanza su más alto paroxismo en la fascinación que produce la contemplación de la tortura».¹⁶ Amor extremo y crueldad extrema son puntos que se tocan; «para Bataille, el erotismo es “esencialmente el dominio de la violencia y de la violación”, sólo que, como ya lo habíamos dicho antes, para Bataille esta violación comporta un componente trascendental, un componente, se puede decir, casi de orden místico».¹⁷

Esto es precisamente lo que entiende a cabalidad Tchomba, el verdadero enamorado de Narda, y que el ingenuo narrador ni siquiera sospecha. La fotografía de Narda desnuda ha sido una anticipación imperfecta e inconsciente del acto erótico que el africano lleva a cabo plenamente y que ya había adelantado cuando, entre su variada mercancía, había ofrecido «ver curandero de tribu de Tchomba practicar cirugía ceremonial sobre muchacha negra».¹⁸ Todo lo que fascinaba a Bataille, y a Elizondo, en la fotografía del *ling chi* (la refinada tortura china de los mil cortes) alrededor de la cual gira *Farabeuf*, y que considera los principales

rasgos del erotismo, se cumple en el caso de Narda: «la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico». ¹⁹ Su tortura y asesinato han sido, en el fondo, un gesto de amor.

Narda o el verano concluye con una de las pequeñas obras maestras de Elizondo, «La historia según Pao Cheng», que puede leerse como una profecía de los derroteros que seguirá más adelante. En ella, un sabio chino, leyendo el futuro en el caparazón de una tortuga, acaba por vislumbrar a un hombre que escribe un cuento: «La historia según Pao Cheng». Es uno de los primeros y mejores textos del «grafógrafo», del hombre que escribe que escribe que se ve escribiendo... Con él se abre una nueva y arriesgada etapa en la obra de Elizondo. Mucho tiempo contemplará el abismo de la escritura de la escritura o la «escritura pura», una contemplación que fácilmente conduce a la asfixia o la esterilidad.

El retrato de Zoe y otras mentiras (1969) declara desde el título su naturaleza absolutamente ficticia y artificial. Reúne quince textos muy diversos: algunos relatos más o menos clásicos (el estupendo y poco atendido «Los testigos»; «El Desencarnado», del que me ocuparé), «teorías» («Teoría del disfraz», «Teoría del Candingas»), ejercicios narrativos y especulaciones filosóficas (como «La mariposa» o «La fundación de Roma») o cuentos cómico-filosóficos (entre los que destaca «Identidad de Cirila, o de que Cirila es como el río heracliteo» y el más llanamente humorístico «De cómo dinamité el colegio de señoritas»). Es una obra deliberadamente experimental y lúdica en la que Elizondo ensaya distintas fórmulas narrativas. Los resultados son desiguales, pues hay textos muy logrados y experimentos poco memorables, de sofisticada banalidad intelectual (en la que cierta autocomplacencia de Elizondo incurriría más de una vez). Más que un libro de cuentos tradicional, habría que considerarlo una suerte de laboratorio narrativo.

«La mariposa», con el que inicia el volumen, es la continuación lógica de «La historia según Pao Cheng» y enlaza perfectamente con el final de *Narda o el verano*, confirmando así la nueva dirección del autor, la metaescritura, y su afición sinológica. El narrador contempla una mariposa agonizante y apunta: «La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos. Estos objetos se fabrican, generalmente, de finísimas astillas de bambú que forman el cuerpo y las nervaduras de las alas... en el interior

del cuerpo llevan un pedacito de papel de arroz con el ideograma *mariposa* que tiene poderes mágicos. Los fabricantes de mariposas aseguran que este talismán es el que les permite volar». ²⁰ Es justo que «La mariposa» sea el pórtico de *El retrato de Zoe* pues sienta las premisas de toda la obra: el triunfo de lo artificial sobre lo natural; la primacía de la escritura; el símbolo gráfico como supremo artificio.

«El retrato de Zoe», como «Narda o el verano», es otro asedio al carácter indescifrable de lo femenino y una especulación narrativa sobre la representación de la realidad. Más aún que Narda, Zoe es un espejismo, una entelequia inapresable; igual que ella, su misma identidad está en duda: «con certeza no sé ni cómo se llamaba. Ya ves lo que dicen. No es seguro que se llame Zoe. Es posible que se llame Estela. Da igual». ²¹ El narrador dirige su relato a otra mujer, la tercera punta del triángulo, que, a diferencia de la misteriosa protagonista, es real, «real en la medida en que son reales las verdades que nada significan». ²² El retrato es, en realidad, un antirretrato, pues retratar a Zoe –fijarla, definirla– es imposible, como lo es fijar la vida que su nombre significa. Zoe es, sobre todo, ausencia, pues, «la verdadera vida está ausente».

El mejor relato del libro es, a mi entender, «El Desencarnado». Nació, según el propio Elizondo, de sus lecturas de Alexandra David-Néel, la célebre orientalista y espiritualista belga, y concretamente, habría que suponer, de la obra *Mystiques et magiciens du Tibet*, que se cita en el cuento. ²³ La idea que le da origen es la del *Bardo thodol*, o sea, «la liberación por audición durante el estado intermedio», mejor conocido como *El libro de los muertos*. Después de la muerte se abre un periodo (cuarenta y nueve días) en el que el muerto debe alcanzar la iluminación en el mundo intermedio con el fin de evitar la reencarnación y la vuelta al samsara (ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación). Sin embargo, como era de esperarse, Elizondo aprovecha esta idea para volver a sus obsesiones: la muerte y el erotismo, el suplicio y el placer, la eternidad y el instante, el sueño y la vigilia.

El Desencarnado es un profesor que, de vuelta de una clase en la que ha explicado *El libro de los muertos*, es atropellado por un auto mientras meditaba en la muerte e intentaba recordar un misterioso sueño de la noche anterior. Inmediatamente comienza para él ese periodo en el que debería alcanzar la iluminación y escapar a las reencarnaciones. En el episodio central del relato, visita la casa de un lama junto con su exmujer, Laura, y la pareja que lo ha atropellado, los Dupont, que también han

muerto en el accidente. El lama ha preparado un *tched* o *tcheud*, uno de los ritos mágico-demoníacos que tienen como objetivo que el aprendiz supere el miedo y, en última instancia, logre la iluminación.

La lectura de *Mystiques et magiciens du Tibet* ilumina los aspectos claves del relato. Escribe David-Néel: «Le plus fantastique d'entre eux, dénommé *tcheud* (“couper”, “supprimer”) est une sorte de “mystère” macabre joué par un seul acteur: l'officiant. Il a été si savamment combiné pour terrifier les novices qui s'y exercent que certains sont frappés de folie ou de mort subites au cours de sa célébration».²⁴ Más adelante, al hablar del texto del *tched*, se encuentra un pasaje que seguramente habrá despertado la atención de Elizondo:

*Il imagine une déité féminine qui personnifie sa propre volonté. Celle-ci s'élance hors de sa tête, par le sommet du crâne, tenant un sabre à la main. D'un coup rapide, elle lui tranche la tête. Puis, tandis que des troupes de goules s'assemblent, dans une attente gourmande, elle détache ses membres, l'écorche, et lui ouvre le ventre. Les entrailles s'en échappent, le sang coule à flots et les hideux convives mordent, déchirent et mastiquent bruyamment, tandis que l'officiant les excite à la curée.*²⁵

El *tched* de «El Desencarnado» consiste en una proyección de imágenes preparada por el lama. La primera imagen es de una carroña humana; la segunda, la «foto infame de una mujer».²⁶ Más que por un lama tibetano, este drama parece concebido por Sade, Baudelaire y Bataille... No hace falta recordar la importancia que para este último tenía el cadáver o el cuerpo muerto y su relación con el erotismo. A lo largo de la ceremonia, el Desencarnado tiene, de hecho, varios escarceos eróticos, primero con su exmujer y después con la señora Dupont. Éstos son interrumpidos por la súbita llegada de dos hombres que lo sacan del departamento y lo someten a una serie de vejaciones. El clímax del *tched* es la aparición de una mujer idéntica a Laura –acompañada, claro está, de un fotógrafo–, que lleva a cabo en el Desencarnado una sangrienta ceremonia:

La señora consigue al fin aprisionar la lengua del muerto entre sus dientes. Se trata de arrancarla desde abajo. Tira de ella con una fuerza espasmódica y precisa, gimiendo dolorosamente, sin dejar salir el grito de la boca trabada. Se ha manchado el rostro de sangre y cuando el fotógrafo hace estallar la fotolámpara se ilumina su rostro como la jeta de una hiena harta. Con una con-

*vulsión exacta, como la que describe un arco de círculo perfecto, se incorpora con la lengua del muerto entre los dientes.*²⁷

¿Esto es parte del rito *tched* ideado por el lama y que ya sabemos que suele involucrar demonios y descuartizamientos, o ha sido todo, desde el principio, un sueño atroz, una pesadilla? Así parecería al final, cuando encontramos al protagonista despertando, encontrando en la mesita de noche el libro *Mystiques et magiciens du Tibet* y saliendo apresuradamente de su casa para ir a dar su clase sobre *El libro de los muertos*, de la cual saldrá caminando distraídamente mientras piensa en la muerte y en un misterioso sueño de la noche anterior... Como «La historia según Pao Cheng», «El Desencarnado» es circular y el protagonista (y el lector) parece condenado a un tiempo cíclico. A diferencia del mundo religioso del *Bardo thodol*, en el que es posible escapar del samsara, en el de Elizondo no hay escapatoria. El hombre está sujeto a un eterno retorno entre la muerte y el eros.

El grafógrafo (1972) es uno de los libros más arriesgados de Elizondo y el que marca el clímax y fin de una etapa, la de la búsqueda de la «escritura pura», que llevada a sus últimas consecuencias conduce inexorablemente a un callejón sin salida. Elizondo, de hecho, padeció durante algún tiempo esa esterilidad y silencio inevitables (aunque por entonces siguiera llevando sus diarios y publicando artículos periodísticos) hasta que logró superarlos reinventándose como clásico en *Camera lucida* y *Elsinore*. *El grafógrafo*, en sus textos más representativos, no es una obra sobre la realidad o el mundo, ni siquiera sobre la literatura, sino sobre la escritura. No es un libro de «cuentos», como sí lo es aún *Narda o el verano* y ya dejaba de serlo *El retrato de Zoe*, pero sigue siendo un libro de narrativa, de ejercicios narrativos, si se quiere, y, en todo caso, un «cuaderno de escritura».

«El grafógrafo», con el que justamente empieza el volumen, es el texto-emblema de toda la obra elizondiana: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo...».²⁸ Es el texto que mejor representa al «hombre-pluma» u «hombre-escritura» que fue Elizondo. El grafógrafo no está interesado en contar una historia o en hacer literatura, sino en el acto puro de la escritura, que idealmente trataría sobre nada –como soñaron Flaubert y Mallarmé– y que equivaldría a la escritura contemplándose a sí misma en un espejo. Del lenguaje, más que de la escritura, trata «Sistema de Babel» que, como «La biblioteca de Babel» de Borges, juega con

la idea de dislocar significados y significantes: «llamadle flor a la mariposa y caracol a la flor; interpretad toda la poesía o las cosas del mundo y encontraréis otro tanto de poesía y otro tanto de mundo en los términos de ese trastrocamiento o de esa exégesis». ²⁹

Junto con *El grafógrafo*, «Mnemothreptos» (algo así como el que se alimenta de la memoria) es uno de los textos más representativos del libro: un ejercicio de escritura pura. A partir del breve relato –cincuenta y nueve palabras– de un sueño típicamente elizondiano –cuerpo yacente en una suerte de quirófano, instrumentos para la disección (o la tortura), blancura y metal– se propone el ensayo de tantas variantes narrativas como sea posible en un día: «Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más». ³⁰ Sin embargo, se trata en cierto modo de algo más, pues a la variante narrativa sigue siempre su análisis crítico en forma de comentario: es la escritura y su (auto)crítica.

Hay un ensayo en *Teoría del infierno*, precisamente titulado «La autocrítica literaria», junto al que sugiero leer «Mnemothreptos», pues éste es un ejercicio del tema de aquél, y ambos textos se iluminan mutuamente. Los comentarios de la narración ilustran la pregunta central del ensayo (de respuesta en el fondo imposible, como observa el propio Elizondo): «¿qué tal escribe ese que se llama Yo?». ³¹ Por ejemplo, a la segunda variante narrativa sigue este apunte: «muy torpemente introducido, el elemento literario ha desbordado excesivamente el tono de la prosa. De pronto las líneas han dado un paso vacilante en dirección del apólogo. Infiltración de elementos de juicio ético. Inevitables en cuanto aparece la figura histórica. Proyecto futuro: una historia sin moraleja, de tema evangélico». ³²

En «La autocrítica literaria», Elizondo anota su fundamental imposibilidad; para empezar, ¿no es ya la obra misma el resultado de un proceso (auto)crítico? Por otro lado, una autocrítica rigurosa no debería ser un acto posterior a la obra, sino prácticamente inmediato a la escritura, pero éste sólo podría seguir el camino sin salida de: «Escribo. Escribo que escribo...» (*El grafógrafo* es un radical ejercicio de autocrítica así concebido). La autocrítica, señala, «es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato; está tan consciente de ser un yo como de que ése es un yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que yo». ³³ «Mnemothreptos» es una aproximación, en la medida de lo posible, a ese proyecto irreali-

zable: develar el proceso de la escritura; el de su composición, su (auto)crítica y reelaboración. La escritura, como la pintura, es *cosa mentale*.

Junto a ésta, el otro gran tema de *El grafógrafo* es el tiempo. De ello dan cuenta los textos «Futuro imperfecto», «Presente de infinitivo» y «Pasado anterior». Aunque el último es notable (un divertido monólogo escénico sobre el imposible encuentro entre Mr. Nevermore y Mr. Rightnow), me detendré sólo en el primero, uno de los cuentos más originales de Elizondo. A partir de la solicitud real, hecha por Ramón Xirau, de una colaboración para la revista *Diálogos* que versara sobre el tema del futuro, Elizondo urde una ingeniosa trama en la que convoca a Enoch Soames, el protagonista del relato homónimo de Max Beerbohm. Caminando por la Ciudad Universitaria de la UNAM, cavilando sobre de qué podría tratar su colaboración, el personaje Salvador Elizondo es abordado por un personaje al que no tarda en identificar con el malhadado literato inglés, especialista en futuro donde los haya, que le obsequia el número de la revista en el que ya aparece su texto –el que el lector se encuentra leyendo en ese momento, por supuesto, «Futuro imperfecto»– y que Elizondo, al final, se limita a transcribir, antes de quemar el ejemplar de la revista. Para rematar, apunta: «en la transcripción he guardado absoluta fidelidad al “original”». ³⁴ Pierre Menard de sí mismo, el grafógrafo da así otra vuelta de tuerca al tema de la escritura y el tiempo.

La búsqueda de la «escritura pura» emprendida por Elizondo desde sus inicios, de la que *El grafógrafo* representa la culminación, y su exigente autocrítica, no podía conducir eventualmente sino al dilema de la página en blanco. Entre *Farabeuf* (1965) y *El grafógrafo* (1972) transcurrieron apenas siete años y un número casi igual de libros (seis), siendo el periodo de mayor creatividad del autor. Después, las publicaciones comienzan a espaciarse; a una recopilación de artículos, *Contextos*, en 1973, sigue la obra de teatro *Miscast* hasta 1981. En 1983, sin embargo, apareció un libro que juzgo de los más logrados de toda la obra de Elizondo, la miscelánea *Camera lucida*, que incluye algunas de sus mejores piezas narrativas («Anapoyesis», «Ein Heldenleben», «Los museos de Metaxiphos»). *Camera lucida* era originalmente el nombre de la columna del autor en la revista *Vuelta*, en la que aparecieron varios de los textos que integran el volumen. Sin embargo, el libro es mucho más que la típica recopilación de artículos (en la que sí podrían entrar obras como *Contextos*, *Estanquillo* o *Pasado anterior*). Es –como el *Manual del distraído*

de Alejandro Rossi, otro de los libros de *Plural* y *Vuelta*, también inicialmente una columna— un libro unitario, un singular artefacto literario perfectamente ensamblado: una obra única.

La idea de *artefacto* es crucial pues la *camera lucida* («habitación iluminada») original —patentada en el siglo XIX por William Hyde Wollaston, aunque ya descrita por Kepler a principios del siglo XVII— era precisamente un dispositivo óptico que, mediante la superposición de la imagen del objeto dibujado sobre la superficie en la que se dibuja, permitía al artista una reproducción más exacta. En términos literarios, explica Elizondo, «visto en *camera lucida*, el libro revela en acto el movimiento, la operación técnica del poeta, por los que esa transmutación se realiza y por los que se sintetizan, como en el prisma, los tres planos de la sensibilidad: el real, el ideal y el crítico».³⁵ No deja de llamar la atención que, de hecho, varios textos giren alrededor de un invento o máquina.

De vuelta de años de «mortecina esterilidad»³⁶ —como declara en el texto que abre el libro, «Log»—, Elizondo pareció evolucionar hacia cierto clasicismo, notable en los cuentos de *Camera lucida* y en *Elsinore*, acaso porque, como ya observaba en el «Tractatus rethorico-pictoricus», es «la ambición secreta que alienta en todo artista: la de ser un clásico».³⁷ Dividido en dos partes, «Antecamera» y «Camera Lucida», el libro alterna las narraciones con los ensayos. Entre las primeras, hay algunas de ficción, muy cercanas al modelo clásico del cuento, y otras autobiográficas, como capítulos sueltos de unas memorias. Entre las primeras destacan: «Anapoyesis», «El rito azteca», «Los museos de Metaxiphos» y «La luz que regresa». La primera y la última giran alrededor de inventores y sus inventos, máquinas prodigiosas que trastocan la realidad. Adolfo Castañón ha observado atinadamente la afinidad de estas historias con las de otro extraordinario inventor, Adolfo Bioy Casares.³⁸ Sin embargo, los científicos del mexicano son característicamente elizondianos. El de «Anapoyesis», por ejemplo, el profesor Aubanel, autor de *Énergie et langage*, crea una máquina, el anapoyetrón, que libera la energía contenida en un poema, mayor en cuanto mejor, pero también en cuanto menos ha sido leído. Sometido al aparato, el verso «arma virumque cano», por ejemplo, logra aún elevar un átomo de carbón. Así, en su búsqueda de poemas extraordinarios y casi secretos, el profesor renta la casa en la que vivió Mallarmé... Elizondo no deja de ser Elizondo. En «La luz que regresa» el profesor Moriarty inventa el cronostoscopio o cámara Moriarty, una máquina del tiempo que muestra a sus amigos en 1997 trasladándose al

momento fatídico de los idus de marzo. Hasta ahí habría sido un buen cuento fantástico, pero demasiado sencillo para el escriba. El narrador, que maneja una versión mejorada del invento, afirma poder ver al lector leyendo el texto en los años ochenta, *cincuenta años antes de que lo escribiera y casi veinte antes de los hechos relatados*. En otras palabras: lees, lees que lees, mentalmente te ves leer que lees... El grafógrafo engendra su lectógrafo. Daniel Sada observó perspicazmente que la cámara Moriarty es, de hecho, la mente del escritor: «es la metáfora extrema. El escritor puede ver a través de esta cámara a su lector, mismo que lee *Camera lucida* en un lugar enigmático».³⁹

«Los museos de Metaxiphos» –derivado de una de las *Histoires brisées* de Valéry, «La isla de Xiphos», traducidas, por cierto, por el propio Elizondo– es una suerte de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que trata de un lugar fabuloso –una isla o casi isla, como pide el tópico fantástico– en donde hay una serie de museos insólitos: el Museo Poético-Filosófico, donde «se guardan las concreciones sensibles de las imágenes, nociones o figuras abstractas»;⁴⁰ el Museo de la Realidad, cuyas «vastísimas colecciones están compuestas únicamente de objetos que no tienen ningún interés, objetos sin importancia y sin sentido»;⁴¹ el Museo Técnico, que «guarda especímenes mecánicos y gestuales de técnicas puras»,⁴² o el Museo de la Historia, que conserva una sola pieza: la cámara Moriarty... «Los museos de Metaxiphos», de hecho, antecede inmediatamente a «La luz que regresa», reforzando el diálogo intratextual de *Camera lucida*, una de cuyas principales virtudes, como ya observé, es el cuidadoso ensamblaje de sus diversas piezas.

Otro ejemplo es el de «El rito azteca» y «El rito azteca (cont.)», textos con los que terminan la primera y segunda (y última) sección del libro. Desde las primeras líneas («Watson lee –a veces en voz alta para hacerme conocer los puntos sobresalientes– la reseña que hace el *Evening Chronicle* de los hechos de sangre...»), el lector sabe que el narrador no es otro que el habitante más ilustre de Baker Street, de quien Elizondo fue siempre admirador (en 1985, según consignó en sus diarios, recibió como obsequio *The Complete Sherlock Holmes* y planeó otro relato holmesiano a propósito del robo al Museo Nacional de Antropología perpetrado en la Navidad de ese año).⁴³ Elizondianamente, el cuento tratará, en apariencia, de un ritual de sacrificio, pero en el marco de la parodia de un relato detectivesco clásico; sin embargo, a Elizondo no le interesa realmente escribir una imitación

o parodia de Conan Doyle, sino la insinuación de un relato y el juego con el lector. Apenas comienza a plantearse el misterio en «El rito azteca» cuando la narración se interrumpe con puntos suspensivos y el anuncio «Continuará». Continúa, en efecto, al final del libro en «El rito azteca (cont.)», pero sólo para nuevamente frustrar al lector incauto cuando empieza a desarrollarse el misterio y el texto vuelve a interrumpirse con un nuevo anuncio: «Continuará... tal vez». A diferencia de «La historia según Pao Cheng» o «El Descarnado», cuentos de infiernos circulares, el *divertimento* narrativo de «El rito azteca» queda completamente abierto y se resuelve en la sonrisa del lector que ha aceptado el juego. Es la cima del humor del grafógrafo que, aligerado de la fascinación con el horror, se burla del lector y de sí mismo.

Entre «Sila» y los cuentos de *Camera lucida* transcurrieron alrededor de veinte años. En ese tiempo, Elizondo pasó de brillante imitador de Rulfo al descubrimiento de un mundo propio en *Narda o el verano* en el que, conservando las convenciones narrativas del cuento clásico, sobresalen sus obsesiones –definidas por la lectura de Bataille– con el horror, el eros y la muerte, pero que al final apunta ya hacia una escritura volcada sobre sí misma; *El retrato de Zoe y otras mentiras* prosigue esa dirección, abre una vertiente humorística y lúdicamente ensaya diversas posibilidades narrativas, si bien entrega su obra maestra, «El Descarnado», en la misma línea, temática y formal, de «Narda o el verano»; en *El grafógrafo*, Elizondo se lanza por completo a la búsqueda de la escritura pura y se aproxima a ella en la medida en que es posible acercarse, pero parece quedar temporalmente atrapado en el callejón sin salida al que inevitablemente conduce esa meta. Existía el riesgo real de quedar encerrado para siempre en ese contubernio de espejos, pero el autor encontró una salida en la invención de la máquina textual de *Camera lucida*, obra híbrida y única, que contiene algunas de sus mejores narraciones, la mayoría de naturaleza fantástica, y todas permeadas por un sutil humor.

Salvador Elizondo dedicó su lección inaugural en El Colegio Nacional, a propósito de Conrad y Joyce, al tema del regreso en la literatura, al viaje de ida y vuelta. Porque hay, desde luego, viajes sin retorno y viajeros que nunca vuelven. También en el arte y la literatura: escritores y artistas que salen en pos de un remoto y codiciado El Dorado, y que en su búsqueda se extravían y no regresan nunca. Puede tratarse, a veces, de extravíos deliberados –ya lo decía Kafka, que no volvió, «a partir de cierto punto ya

no hay vuelta atrás. Hay que llegar a ese punto»– y no exentos de cierta gloria.⁴⁴ Pero hay también poesía en el regreso, una poesía al mismo tiempo humilde y sabia. En su personalísima trayectoria literaria y estética, entre los demonios del eros y la muerte y la búsqueda de la escritura pura, Salvador Elizondo estuvo a punto de perderse en el limbo de la página en blanco y no volver, pero, como su admirado Ulises, terminó regresando a su modesta Ítaca, la escritura. Su vida se trató de escribir. Nada más.

NOTAS

¹ *Cartas a Louise Colet*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 168-169.

² Véase Roberto García Bonilla, «Rulfo y Elizondo en el Centro Mexicano de Escritores», *La Jornada Semanal*, núm. 599, 27 de agosto de 2006, en <<http://www.jornada.com.mx/2006/08/27/sem-roberto.html>>.

³ *Revista de la Universidad de México*, núm. 2, octubre de 1962, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ Marco Antonio Campos, «Lo que escribo solo tiene valor textual: Elizondo», *Proceso*, 22 de octubre de 1977, en <www.proceso.com.mx/72379/lo-que-escribo-solo-tiene-valor-textual-elizondo>.

⁶ *Contubernio de espejos [Poemas 1960-1964]*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, s/p.

⁷ *Narda o el verano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ *Obras*, III, El Colegio Nacional, México, 1994, pp. 263-264.

¹⁷ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸ *Narda o el verano*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ *Obras*, III, *op. cit.*, p. 275.

²⁰ *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 9-10.

²¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ Véase la entrevista citada con Marco Antonio Campos.

²⁴ Alexandra David-Néel, *Mystiques et magiciens du Tibet*, Plon, París, 2011, p. 186.

²⁵ *Ibid.*, p. 196.

²⁶ *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *op. cit.*, p. 172.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁸ *Obras*, II, El Colegio Nacional, México, 1994, p. 127.

²⁹ *Ibid.*, p. 135.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

³¹ *Obras*, III, *op. cit.*, p. 376.

³² *Obras*, II, *op. cit.*, p. 154.

³³ *Obras*, II, *op. cit.*, p. 379.

³⁴ *Obras*, II, *op. cit.*, p. 191.

³⁵ *Camera lucida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 75.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ *Obras*, II, *op. cit.*, p. 170.

³⁸ Véase «Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa», *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 36, febrero de 2007, p. 86.

³⁹ «La escritura obsesiva de Salvador Elizondo», *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 66, agosto de 2009, p. 64.

⁴⁰ *Camera lucida*, *op. cit.*, p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

⁴³ Véase «La punta del iceberg», *Letras Libres*, núm. 119, noviembre de 2008, pp. 59-60.

⁴⁴ *Aforismos*, Debolsillo, Barcelona, 2012, p. 26.

Las novelas y el tiempo en Salvador Elizondo

L'ENFANT DES CAHIERS

«Todos los elementos del universo contribuyen a la nostalgia de nuestra disolución», escribió Salvador Elizondo en alguna página de sus cuadernos que hoy leemos en forma de *Diarios*. No es necesario sumergirse en largos tratados de psicología para reconocer que la nostalgia es el anhelo por recuperar un tiempo o un espacio perdidos; es el deseo que todos hemos experimentado y reconocemos como un estado del alma que, de manera oblicua, templó el carácter por el simple hecho de colocarnos a medio camino de los hechos y de los sueños. La duda que con ella nace sobre lo verdadero y lo imaginado nos va obligando al ensimismamiento, a la discreción, a la mesura y a la soledad porque compartir las imágenes que nos invaden en ese estado sería tanto como pensar que somos capaces de traducir para el otro nuestra memoria a imágenes abstractas. La nostalgia es el espacio donde la memoria es imagen de sí y para sí misma; a causa de la nostalgia nos volvemos insulares. De entre todas las posibilidades que posee, quizá sea la creación su potencia más positiva, es decir, la nostalgia se hace presente (adquiere corporeidad) cuando se transforma en lenguaje, en palabra.

En las páginas de *Cuaderno de Escritura*, en «Invocación y evocación de la infancia», Salvador Elizondo se vuelca en ideas que lazan el sueño, la memoria, el cuerpo, el lenguaje y la vida.¹ Probablemente la infancia sea ese viaje de regreso en la memoria que apremia realizarse conforme nos acercamos a la edad adulta a la vejez. Lo es para los grandes artistas; la obra que conforma este cauce en la tradición literaria, a la que se inscribe Elizondo cuenta con dos bastiones: Proust y Joyce. El primero narra en

pasado para evocar la experiencia de esos años de la infancia; el segundo, la proyecta. Si bien Proust y Joyce coinciden en el tema de la infancia, uno la evoca mientras que el otro la invoca. «Proust y Joyce [...] representan los dos métodos arquetípicos mediante los cuales a los adultos les es permitido volver a la infancia» (*Cuaderno*, 356).²

La evocación en tanto proceso sensorial se convierte en una hipótesis acerca de nuestros orígenes. El tiempo transforma las percepciones ya que ellas se logran a través del cuerpo que se ha transformado desde la infancia; no hay evocación que no tenga como referencia el cuerpo. Para Proust –tal y como Elizondo lo lee– el tiempo recobrado consiste en situar nuevamente a objetos y hombres en su justa posición dentro del mundo y no de la memoria. El acto de morir no es sino el acto de evocar, de pronto, toda la vida.

La melancolía, la nostalgia que ocupa el espacio que la muerte desocupa, por ser indefinible e indiscifrable es nada más y plenamente lo que la palabra y el nombre colman como espacio: algo desocupado por la vida, algo que está desocupado por algo; es decir, el espacio que sólo por estar deshabitado, inocupado, es eso: espacio [...] todo lo que cabe en un puño en un recuerdo casual: el espacio que ocupa un hombre en la dimensión de una identidad; la interrogación que se reúne en torno a lo que no se sabe y que así se nombra: el muerto [...] que luego ya nada y todo significan de lo que la muerte significa (*Cuaderno*, 389).

La agonía consistiría, en la perspectiva interpretativa de los abuelos, en desandar nuestros pasos, recogerlos en una suerte de *flashback* que vaya desmontando vertiginosamente cuanta imagen haya quedado atrapada entre el recuerdo y la memoria: recordar, por ejemplo, la lectura que nuestros padres preferían hacernos escuchar cada día (*El discreto* de Gracián fue leído para Elizondo por su madre no sólo como apoyo pedagógico, sino ético y moral); recordar la primera visita al mar y volver a él sin la compañía que nos hizo descubrirlo; recordar también el terror de mirar por primera vez a un señor casi desnudo y con barbas, sangriento, tendido al pie de la cruz a la entrada de una iglesia... La lengua de los gatos sobre los dedos o el lomo del cachorro perro entre nuestras piernas. Recordar todas las experiencias primeras, las gratas y las dolorosas, porque la nostalgia cala hondamente justo cuando lo anhelado es la recuperación de experiencias que in-

auguran en los seres pasiones, emociones y sentimientos antes desconocidos.

La vida es suma de imágenes; muchas de ellas inexplicables, traducibles tal vez sólo a otra imagen. He aquí el espejo, el abismo y el secreto; he aquí la causa por la cual, escribe Elizondo, llamamos «el otro mundo» al mundo de todo aquello cuya substancia es la inexplicabilidad. «A ese mundo pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo. La poesía, la embriaguez, el drama, todas las palabras, el arte, tratan siempre de dar una comunicación con la otredad de éste o con la realidad del otro mundo» (*Cuaderno*, 424).

La invocación, por su parte, hace presente aquello que no posee referencias sensoriales. Posee un carácter mágico, por medio del lenguaje (la palabra) pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos conduce «al proferimiento de la palabra que –como en los encantamientos– encierra la clave del misterio» (*Cuaderno*, 361), anota Elizondo en su cuaderno de cuadernos; a este orden se suma otra idea a partir de la interpretación que da a *Retrato del artista adolescente* de Joyce: «la reconquista feliz del pasado» (*Cuaderno*, 362) no es sino la enunciación exhaustiva de fórmulas verbales. Hay aquí dos visiones de mundo y un único propósito: encontrar el modo de actualizar esas potencias del mundo con el lenguaje. Que el lenguaje sea la forma que adquiera «la caligrafía del alma» (*Cuaderno*, 350), a eso y no a otra cosa aspira Salvador Elizondo, quien se autodefine como «el llenador de cuadernos» (*Diarios*, 158).

Podría decirse que las ideas literarias expresadas por Elizondo en este espléndido cuaderno se resumen en el que dedica al pintor Francisco Corzas: «existen dos tipos de obras de arte, las que son expresión de sí mismas en sí mismas, y las que son expresión de otras cosas expresables. Estas últimas expresan, en sí mismas, en mayor o menor grado de *relación*, su vinculación con la realidad» (*Cuaderno*, 420-421). Es posible que aquí esté la clave para comprender el movimiento de los engranes que van de una máquina a otra y a otra; es decir, de *Farabeuf* a *El hipogeo secreto* y de éste a *Elsinore*, tres libros que constituyen una línea narrativa dentro de la prosa del calígrafo mexicano.

Son muchísimas las veces que encontramos escrita la palabra imagen en la obra de Salvador Elizondo; tantas quizá como la palabra sueño. Detenerse en este detalle debe llevarnos a algo más que a la anécdota que encierra la carta escrita a su padre donde expresa la desazón por elegir una profesión a la cual de-

dicarse: cine, pintura, literatura; dubitación que desaparece casi violentamente por respuesta del padre que se antoja categórica: la que elijas, pero una sola para que no seas mediocre en todas, –podría leerse entre líneas–. Esta obsesión por la imagen en todas sus formas es lo que convierte la prosa de Elizondo en poesía; el suyo es un espacio poético, aunque narre, aunque discurra ensayísticamente, es, ante todo, poesía. Y tal cosa se debe, pienso, a que surca en su escritura la teoría del efecto. Que la novela no lo diga todo, que renuncie a la totalidad, que las palabras muestren, guíen, sugieran pero que no afirmen nada.

Antes de seguir con esta idea que ligaré con *Farabeuf*, no puedo dejar de preguntarme a qué se refiere Elizondo cuando habla de realidad. No busca, por supuesto, reducir el proceso creativo a la mimesis platónica; va más allá del reflejo y la representación; se ubica en la configuración creadora de significados. La realidad de la que habla Elizondo es aquella que hace mundo, que lo crea a través del lenguaje (*poiesis*).

No existe un gesto, una palabra, una mirada, un balbuceo, que no sea significativo de una concepción del mundo. En ese orden, todo es representativo de una realidad presunta, tácita y referida a los arquetipos; todo proferimiento creador tiene necesariamente pretensiones fotográficas. Es, en fin de cuenta, realista, realista en la medida que alude a la realidad y realista también en la medida que es demostrativo de ella. Si no, ¿cuál es el origen de esas imágenes. (*Cuaderno*, 423)

La meta es conseguir que con lenguaje el realismo sea ilegible como forma; que la escritura sea una postura crítica del paradigma realista de la novela. Y es que, para Elizondo, toda forma novelesca, por así llamar a la prosa que construye la arquitectura de una trama en la que el enfrentamiento con la palabra es en sí misma la respuesta a una tradición, la cual podría ser parte de un asunto añejo en tanto se empeñe en imponer su definición en torno a la ardua e inútil búsqueda no del modelo, sino de su clasificación *ad infinitum*. Todo género literario es respuesta a una situación histórica concreta, lo es en su continuidad, pero también (o, sobre todo, sería mejor decir) en su ruptura. La crisis de la novela es el aire que sopla en las letras europeas y americanas cuando Elizondo se decide por abandonar la pintura y el cine, y dedicarse a la escritura literaria. Leer *Pedro Páramo*, ha confesado en algunas entrevistas, influyó en la decisión; no para seguirlo en sus trazos temáticos de orden social y político, sino para celebrarlo subrayando en él la existencia de un estilo

emancipado del nacionalismo barato que sólo mencionando al país por su nombre asegura su reconocimiento o se le concede la filiación geopolítica. Sus lectores estamos ciertos que la actitud crítica ante lo propio y ante lo ajeno acompañó al niño, al joven y al viejo Elizondo.

No debemos olvidar que, desde el principio, Elizondo se cuestiona sobre las posibilidades genéricas de *Cuaderno de escritura*, ya que éste se encuentra confeccionado por materiales diversos, heterogéneos los llama él acertadamente cuando el adjetivo no tenía el desgaste semántico que se le imprime hoy desde cualquier perspectiva *post* del pensamiento teórico-metodológico. Las ideas literarias de Elizondo contenidas en este libro podrían considerarse como una proteica teoría en la literatura, ya que da cuenta de su lenguaje particular como escritor al tiempo que establece y desarrolla en él una especie de intriga, lo que lo lleva a definir la novela como «la ciencia de la mentira y de la invención de pasiones» (*Cuaderno*, 351). Esta definición, de orden moral, sugiere, rige las novelas que tratan la realidad; concepto que nadie define con palabras claras porque todos creemos comprender debido a que la experimentamos. *Cuaderno de escritura* es acaso un discurso testimonial porque concilia los elementos formales y poéticos de quien lo escribió, colocando su estilo en los bordes de un género y otro; entre el ensayo y la novela (novela de escritura, propondrá simple y agudamente Margo Glantz). Elizondo concluye que se trata de una novela que aborda las vicisitudes de la escritura, proponiendo así un concepto distinto de la novela, ahora entendida como «un prodigioso y arduo juego del espíritu y de la escritura» (*Cuaderno*, 354).

Se ha afirmado en varios lugares que los *Diarios* y los *Nocturnos* de Salvador Elizondo contienen el germen de sus novelas; que esa suma de cuadernos repletos de escritura (grafías y dibujos) es la clave y el misterio de la escritura, que es lo mismo que decir de la vida. Hay razones de sobra para sostener esta afirmación; las mismas que ahora encuentro en *Cuaderno de escritura*: es este un libro múltiple, variado en formas y géneros que esculpen un único estilo; es un libro que, además, resguarda una buena cantidad de las ideas fundantes de los asuntos que recorren la prosa toda de Elizondo. Los senderos escriturales de este artista (no sólo autor, no sólo escritor) no son claros de bosque, no son siempre luminosos; puede el nuevo lector perderse en el desconcierto que la crítica ha promovido respecto a sus textos afirmando que son y no son de este o de aquel género literario.

Más que sus críticos, es el propio Salvador Elizondo quien ha obrado generosamente, dejando en sus cuadernos los hilos y la urdimbre del impulso creativo, del proceso y del destino de su escritura; la escritura-en-el cuaderno es ese fenómeno que reúne la invocación y la evocación de la infancia, es la vida misma.

La afirmación de que *Cuaderno de escritura* contiene las semillas de sus tres novelas obliga a recuperar (al menos para el nuevo lector) algunos datos de lo que entonces fueron las noticias editoriales de esos cuatro libros. El orden de publicación fue el siguiente: *Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965; *El hipogeo secreto*, 1968; *Cuaderno de escritura*, 1969; *Elsinore. Un cuaderno*, 1988. Que *Cuaderno de escritura* celebre cincuenta años de existencia es apenas el pretexto para invitar a la lectura o relectura de uno de nuestros clásicos de la literatura mexicana; la celebración, empero, toca fibras más sensibles: están contenidos allí treinta y tres años de decisiones sobre un trabajo escritural que extiende su línea de estilo hacia atrás y hacia delante, si tomamos en cuenta que *Elsinore* difícilmente podría leerse a cabalidad si se renuncia a establecer un contrapunto, por ligero que sea, con sus *Nocturnos* (2010) y con sus *Diarios. 1945-1985* (2015) publicados posteriormente, póstumamente. Ningún lector podría dejar de percibir la escritura como un fenómeno que describe la vida misma de quien se asumió grafógrafo; demorarse en las páginas de los cuadernos es un viaje que reescribe la vida de otro, la íntima, la pública y la intelectual: a lo largo de estos cuadernos, de estos diarios, el lector observa cómo la hechura de las novelas, de los cuentos, de los poemas y de todo lo que se publicó bajo la forma de objeto-cuerpo-libro comenzó allí: en la soledad de una habitación, durante la noche en que la migraña impedía cualquier forma de convivencia con los otros; la lectura y la escritura fueron las armas con que se ganaba, día a día, la batalla al suplicio que el dolor corporal y anímico buscaban imponer. Se dirá que el alcohol también y quizá haya algo de razón en recordarlo, pero ¿quién no sabe que el vehículo para la sustancia que compone al fármaco no es la medicina! Los cuadernos escritos a mano no son sino la muestra de las batallas ganadas al cuerpo por el cuerpo mismo; escritura hecha a mano, dibujada, trazada con disciplinada paciencia, pero también con el dolor y el cansancio de horas que no hallaban cómo interpretar el misterio que las imágenes mentales negociaban con las palabras. Recorrer las páginas de los cuadernos es ser testigos de cómo en la escritura de Elizondo el mundo exterior interrumpe en el mundo interior; es ser testigo y

partícipe, cómplice a la vez, de cómo la cotidianidad se cuele en el trabajo intelectual al grado de alcanzar el estatuto primero en la vida del autor: convertirse en escritura, en creación. Ésta es la auténtica «anapoyesis» que Elizondo estilizó trasponiéndola en uno de sus personajes más queridos, el científico profesor Aubanel.

FARABEUF, UN CUERPO SIN LA EXPERIENCIA DE LA EXPERIENCIA

Las primeras noticias sobre la escritura de *Farabeuf*, la primera novela de Salvador Elizondo, las leemos en sus *Diarios*: «Ahora he empezado a trabajar en una novela poética. [...] El personaje fundamental es el cuerpo del personaje no el personaje en sí» (70). Sabemos también ahora que varios de los textos que componen *Cuaderno de escritura* fueron incubados al mismo tiempo que lo fue *Farabeuf*. Este detalle nos advierte que son los cuadernos éxodo y periplo en la vida-escritura de Salvador Elizondo.

En 1965 se publica *Farabeuf o la crónica de un instante*. Novela llamada experimental por romper con los modelos genéricos que la crítica consideraba bien conocidos. En uno de los planos de esta novela conjetural, el discurso de la voz narrativa gira en torno a dos personajes: Él y Ella, quienes esperan al doctor Farabeuf. Están en una sala, hay un cuadro y un espejo que multiplica las posibilidades de la realidad. De vez en vez, una enfermera cruza el espacio de la sala. A los ojos del lector, la situación y la circunstancia es absurda, pero no para los personajes, que están ocupados en recordar el paseo en la playa; después del cual, Ella experimentó la transformación: se convirtió en otra mujer, quizá en la enfermera que también espera al doctor Farabeuf para llevar a cabo una mutilación. Mutilar cadáveres es una de las dos pasiones del doctor; la otra es la fotografía. Del personaje que da su nombre a la novela no sabemos sus orígenes; tampoco sabemos el pasado de las mujeres que se mencionan. Estamos mirando el tiempo presente, es decir, estamos ante una fotografía. El personaje –impule el narrador– puede olvidar la crónica de su existencia, pero sí debe esforzarse por recordar un momento, aquel instante en el que, a decir del narrador, cabe el significado de toda su vida. Esta crisis sobre el discurrir cronológico del tiempo obedece a ese constante interrogatorio por la recuperación memorística de «ese momento», de modo que la progresión narrativa acontece como efecto de un proceso reiterativo más que accional: éste es el rito encaminado más a la forma que al contenido; suspender el tiempo hasta volverlo espacio, visión, imagen. El rito es mirar

para poder recordar; lo que se mira es siempre objeto (del deseo o de la comunicación), pero objeto, no sujeto. En el caso de esta novela, los objetos son instrumentos quirúrgicos. En esta incertidumbre todo es especulación, impera el deseo de ser escritura de la escritura donde por distintos medios especulares (incluida la multiplicación de los narradores para borrar toda sospecha de realidad o certeza) se rechaza al máximo cualquier asomo de realismo o siquiera de verosimilitud. Son dos los hechos reconocibles como acontecimientos históricos: el asesinato de un príncipe y el supliciado que se atestigua con la fotografía. Éstas son las razones por las que puede afirmarse que *Farabeuf* es una novela en proceso, que no concluye nunca porque no hay un héroe con una vida contada como en la novela realista, lo que sí hay es un artefacto escritural en espiral cuyo dispositivo da pie a la repetición no a la conclusión. Éstas son las razones para considerar que esta novela es un cuerpo fragmentado, desmembrado: imagen aterradora, inolvidable, fascinante.

EL HIPOGEO SECRETO O LA LLANURA DEL CUERPO

Esta novela tampoco cuenta una aventura. No cuenta algo, más bien *trata* de hacerlo mientras el narrador-escritor concibe posibles conflictos para urdir una trama durante el trabajo de la escritura. Es una novela gerundial: su escritura está sucediendo mientras le damos lectura; de modo que sólo a través de la lectura se hace efectiva su materialidad. El artefacto artístico se nos revela, esencialmente, como un proceso, un mecanismo que se observa en su intento de producir significado; operación en la que, generalmente, fracasa debido a la evidencia de que nada sostiene en realidad nuestros significados del mundo.

El hipogeo secreto apareció en 1968 y tuvo una recepción más bien fría, elogiosa pero escasa, lo que el autor achacó a la prominencia de los conflictos sociales de la época. Sin embargo, una de sus primeras lectoras, Julieta Campos, acaso por la cercanía de su propia escritura con la del autor, entendió el problema que subyacía en aquel extraño artefacto literario. Campos concibió *El hipogeo* como un libro que muestra la paradoja del arte que se contempla y se refleja a sí mismo, alejándose de eso que suele llamarse la realidad. Sin perder de vista los argumentos de Campos, puede afirmarse que *El hipogeo secreto* es, al menos, tres libros: una novela de ciencia ficción (o de ciencia a lo Julio Verne), una obra metaficcional sobre la escritura de un libro titulado *El hipogeo secreto* y una historia de amor. Unidas a través de un

idioma repetitivo e hipnótico, la novela avanza a través de una serie de imágenes cuyo significado intentan descifrar los personajes del libro, un misterio (vacío) que oculta las posibilidades de su significado. La novela es una reincidencia en los temas de Elizondo: el instante, el éxtasis como contracara de la tortura, los mecanismos de la memoria y el olvido, la percepción sensorial y el lenguaje entendido como una radiografía de la consciencia (imágenes) y, a la vez, su límite. *El hipogeo secreto* puede leerse como una reescritura y ampliación de «La historia según Pao Cheng» (como después lo sería también «El grafógrafo») hipertrofiada por la densidad del estilo. Un estilo cargado no por lo complicado de su construcción estrictamente sintáctica o léxica, sino por la acumulación de imágenes a través de la cual procede. Acumulación y detención, instante, serán las bases sobre las que construirá Elizondo el proyecto literario que esta novela es.

El hipogeo secreto es un juego de espejos en el que el mundo se crea a través de un lenguaje creado recíprocamente por una fracción del mundo: el autor, que es también un producto de su escritura. En esta novela, el narrador hace un acopio de imágenes a través de un discurso que poco o nada tiene que ver con el llamado «monólogo interior», pero que fluye según sus posibilidades. Al igual que el narrador de *Farabeuf*, la voz que narra *El Hipogeo secreto* no parte de una subjetividad que percibe y asocia con rapidez los fenómenos del mundo. El suyo es un discursar moroso, planificado, no la subjetividad en sí, sino la conciencia de una subjetividad objetivada. La figura que narra procede *como si* fuese una tercera persona, pero en realidad se trata de los fenómenos razonados de la propia mente, una inteligencia que, en el caso de *El hipogeo secreto* «se hace tan penetrante que percibe cabalmente la falacia del mundo. Esa mentira se convierte entonces en una verdad irreductible de la inteligencia [de la novela *El hipogeo*]» (*Cuaderno*, 95). De ahí que la suya sea no una narrativa del suceso (del discursar), sino de la razón (o de la irracionalidad pasada, intacta, por el filtro de la razón), de la imagen (la detención); no del tiempo, sino del instante.

«Tú te desplazas en el tiempo por la actividad de la memoria» (*El hipogeo*, 38), escribe uno de los narradores de *El hipogeo secreto*. La frase, además de ser otro escalón en un discurso que desciende hacia las profundidades de la representación de la realidad fenomenal y a la sucesiva jerarquización de sus percepciones, detiene, en sí misma, una característica del estilo de Elizondo. Para él, la temporalidad se fractura dentro de los movimientos

de la conciencia, los cuales pueden avanzar hacia un futuro imaginado o retroceder hacia la evocación de un recuerdo incrustado en algún lugar recóndito de la conciencia. Sin embargo, dicho desplazamiento sólo es posible en la medida en la que no restituya la temporalidad del evento. Los narradores de Elizondo no recuerdan secuencias temporales, sino construcciones, imágenes, fragmentos de la realidad congelados (la fijeza tanto del recuerdo como del sueño) de los que surge, como hipótesis, la narración: «¿Recuerdas la fluidez de aquel galopar imprevisto; aquel caballo blanco a la orilla del mar? Un caballo que evoca, en su galope evanescente, incendios lentísimos» (*El hipogeo*, 38). Esta hipótesis puede otorgarles un sentido, pero no un flujo temporal. Así, el movimiento narrativo de Elizondo (un estilo que pretende emular ciertos procesos mentales) es el de alguien que camina, salta de una imagen a otra dentro de las cuatro paredes de un museo, espacio en el que el tiempo se concentra y anula.

Porque si la ciudad había de estar al margen de la historia, ella misma contendría toda la historia; sería la historia misma. La previsión del arquitecto hubiera tenido esto en cuenta y por ello hubiera dado a la ciudad el carácter de un museo de la arquitectura en el que, redimidas de su muerte, las formas de las arquitecturas de todas las épocas alentaban nuevamente dotadas de la vida que los hombres que habitaron les habían dado (22).

Así, el concepto de museo es clave para entender la escritura de Elizondo. En él tiempo y orden aparecen congelados con el fin de crear una narrativa de la memoria, de la construcción de un mito del pasado enclavado en las múltiples formas del hoy. Una «consciencia de todas las imágenes» (*El hipogeo*, 15) que se desarrolla solamente a partir de la acumulación, la saturación de sí misma como líneas que se superponen en ideogramas: imagen y tiempo puestos como capas en una transformación continua de lo real que, sin embargo, no transcurre, no fluye.

La escritura de Elizondo se mueve, así, entre las salas que albergan imágenes superpuestas, clavadas en la consciencia de quien enuncia. De ahí que todos los elementos que poseen un significado (o el guiño de un significado) dentro de esta novela aparezcan, al final, resguardados en un «museo de los estilos», un museo fractal que incluye, también a los propios personajes, sus olvidos y sus recuerdos. La escritura de Elizondo es una escritura hecha de la acumulación de imágenes que engloban formas específicas de la experiencia sin tiempo, las cuales, sin embargo, frac-

san en su intento de otorgarle coherencia al todo que las enuncia. La ambigüedad, la falta de definición de los personajes y de quien escribe es, otra vez, una de las líneas que trabaja en profundidad la segunda novela de Salvador Elizondo.

El hipogeo secreto es, acaso, una ruina mental construida verbalmente de la que los personajes tienen plena consciencia; una ruina construida «de un material hecho de pérdida, un universo cuya esencia es el extravío de todo lo que lo constituye. Allí viven los seres y las cosas que nunca hemos vuelto a ver; lo irrecuperable...» (*El hipogeo*, 63); una ciudad «concebida para ser merodeada por dioses silvestres y por los muertos que amamos» (*El Hipogeo*, 76). El recuerdo, la evocación de un mundo creado o devuelto a partir de la escritura: «Lo que de la vida perciben los sentidos es como un tropel; un tropel que avanza hasta llegar al borde de ese abismo que somos, lo salva y luego pasa y se desvanece como un demonio exorcizado. Sólo queda en la escritura, en la memoria, el redoblar de los cascos, una resonancia sobre la llanura del cuerpo ¿entiendes?» (*El Hipogeo*, 86). La escritura como ruina e intento de restitución de la experiencia, escombros que se mueven a lo largo del proceso mental de la evocación, el recuerdo, el sueño y el deseo.

Así, el drama de Elizondo es el de la organización de la materia. Como todo hombre obsesionado con el método, el autor de *Farabeuf* hace del caos un polo no sólo con el cual dialoga sino contra el que su escritura se prueba. La tragedia para él será la imposibilidad de un orden concreto (o duradero) y, de ahí, la carencia de un significado fijo. Todo cambia y ésa pareciera ser la raíz de su maníaca detención del objeto, lo que le permite la contemplación de su realidad esencial. Amar algo, para Elizondo, significa sacarlo del penoso río de las transformaciones, al final del cual se encuentra siempre la corrupción, la decadencia y el desgaste: «Si quiere usted rescatarla de ese hacinamiento y redimirla para siempre, si quiere usted fijarla, hacerla para siempre inmóvil entre las páginas de su cuaderno rojo, pregúntele al Sabelotodo» (*El hipogeo*, 79).

El libro, así, como explica el narrador es «la descripción de una subversión interior» (*El hipogeo*, 28), la reconstrucción de un amor, de un instante, al que nuevamente aspira: «esa unidad amorosa que hay en todas las novelas. Tú lo sabes. Eso es lo que hubieras querido ser» (*El hipogeo*, 71). La novela se propone como una restitución de la experiencia diluida en el tiempo a través de la escritura, un momento al que intenta obsesivamente volver, que

intenta realizar o modificar, ya que en su visitación la experiencia jamás termina de clausurar su sentido. Ésta es la función de la «ceremonia» que aparece en el centro de la novela: dar realidad, definición, a una posibilidad que contradiga la pérdida. No sólo recuperar el pasado habitarlo, expandirlo. De esta manera, la segunda trama de *El hipogeo secreto*, la historia que se escribe a sí misma, no es sino la dramatización de ese intento por transformar la experiencia: ¿es posible redefinir un suceso desde la plena conciencia de su suceder?, ¿podemos cambiar algo si nos sabemos personajes de un drama específico? La respuesta, como siempre, es no. Por ello *El hipogeo secreto* es la crónica de un fracaso que en su suceder ya, de alguna manera, se afirma. El caminar dentro de un museo, el atravesar la propia obsesión gracias a un puñado de imágenes que encierran nuestro destino; volver a ellas una y otra vez, ampliándolas, deformándolas, haciéndolas, cada vez, algo distinto gracias a la voluntad personal (intelectual) y no al designio oscuro del tiempo.

Esta novela de Elizondo es también lo más cercano a una poética, a un núcleo alrededor del cual podrían organizarse sus otras ficciones. Es, también, un límite. Una forma de su estilo que llegó al punto final y que, a partir de ahí, tuvo que transformarse.

SOÑAR LA INFANCIA Y ESCRIBIRLA: *ELSINORE. UN CUADERNO*

Elsinore no comienza como un sueño. Es un sueño: «Estoy soñando que escribo este relato. [...] Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño» (*Elsinore*, 7). Un sueño en el que el autor se ha salido de sí mismo para contemplarse en un ejercicio mnemotécnico de escritura con el que intenta recuperar sus años en la Escuela Naval y Militar de Elsinore. «Conforme nos adentramos en la edad adulta –conforme consumamos eso que justamente es el adulterio de la vida, la adulteración de nuestros recuerdos–, sentimos cada vez con mayor apremio la necesidad de volver una mirada furtiva hacia nuestros primeros años» (*Cuaderno*, 28), escribe Salvador Elizondo en «Invocación y evocación de la infancia». Se separan en dos los caminos que llevan a esos primeros años. La evocación, como he anotado páginas atrás, va ligada necesariamente a una experiencia sensorial en la que el cuerpo resulta ser el recurso más accesible para rememorar el pasado. La invocación trasciende la barrera del cuerpo, es lenguaje y enunciación, esto es, proferimiento de la palabra. Es con la articulación de fórmulas

verbales de la invocación, sin embargo, que se logrará recuperar ese tiempo perdido porque en ellos –escribe Elizondo– a través de la historia hemos de llegar a la figuración completa, a la reconstrucción perfecta, de lo ya perdido.

Acaso sea a partir de aquella obsesión de escribir en cuadernos que la experimentación llevada a cabo por Elizondo en el ejercicio de la escritura derivó constantemente en los motivos del sueño, del tiempo y de la memoria. Porque escribir en un cuaderno es casi como escribir en un palimpsesto, un manuscrito que conserva las huellas de otra escritura y que, al mismo tiempo, se escribe sobre sí mismo una y otra, y otra vez. Daniel Sada explica que el sueño en el universo literario de Elizondo funciona como una visión de mundo y escritura: «El sueño es otra aportación de los recuerdos, tiene la facultad de propiciar acomodados temporales en la memoria, a la vez que se le puede fragmentar cuantas veces se le quiera. La multiplicidad de sensaciones puede edificar un sueño, pero también desestructurarlo o transfigurarlo» (*Mar*, 60).

Las posibilidades de representación de la realidad en la escritura a través del sueño son innumerables; de igual forma pueden serlo las interpretaciones del lector. Sin embargo, la obra de Elizondo puede leerse como un sueño dirigido, donde sucesos reales y entequeias que parecen mezclarse en una turba de imágenes contenidas en una casa de espejos. Esta multiplicidad de lecturas –y sensaciones– dan cuenta de la capacidad de Elizondo de tergiversar, incluso, las esquinas más recónditas de la realidad, de su pasado, de la ficción misma y filtrarlas a través del recuerdo y la escritura. Algo similar a lo anterior se puede recuperar del peculiar narrador de *El hipogeo secreto* y puede entenderse también como una metáfora de su propia escritura o, incluso, como una poética: «Lo que de la vida perciben los sentidos es como un tropel; un tropel que avanza hasta llegar al borde de ese abismo que somos, lo salva y luego pasa y se desvanece como un demonio exorcizado. Sólo queda en la escritura, en la memoria, el redoblar de los cascos, una resonancia sobre la llanura del cuerpo» (*El hipogeo*, 85-86).

El caso de *Elsinore* es singular en la bibliografía de Elizondo; no solamente porque la estructura de la *nouvelle* y los juegos del lenguaje demandan una lectura a primera vista menos intelectual, sino porque el antifaz de *bildungsroman* insertado en un lago de California, en las calles de Los Ángeles, donde exhiben *shows* nudistas y películas negras con Rita Hayworth, la acercan

más al lenguaje cinematográfico. Con todo y su lenguaje entremezclado con inglés coloquial, con un Béla Lugosi escondido en una cabaña y las picarescas ensoñaciones de Sal con su maestra de danza, *Elsinore* es más que el recuerdo de una pequeña épica personal: es un intento casi proustiano por reconstruir una experiencia perdida sirviéndose de las únicas armas contra la alienación de la modernidad.

La transición de la niñez a los primeros instantes de adultez, no obstante, va cargada de una visión profundamente idealizada del tiempo pasado. Acaso es por esto por lo que la aversión por el presente y la nostalgia de la infancia –como la añoranza de los mitos–, que la memoria intenta desesperadamente recuperar una experiencia perdida moldeando los recuerdos a capricho; a veces de una manera tan engañosa, que no se puede distinguir si son recuerdos o son sueños, como en *Elsinore* de Salvador Elizondo.

El epígrafe de Ernst Jünger³ desde el principio condiciona al lector acerca de que la lectura que está a punto de realizar no necesariamente está narrada desde el punto de vista más objetivo. Es a partir de ese sentimiento profundo de melancolía, del que habla el filósofo alemán, que se transforma la manera en que se perciben todos los sucesos. Al inicio, el narrador, que se ve a sí mismo escribir en un cuaderno, dice:

Todo está escrito en la brumosa lejanía del olvido y los seres y las cosas aparecen envueltos en esa lentitud de lo que apenas empieza a ser recordado, de lo que acaba de despertar a la vida renovada de la memoria. Sobre la página del cuaderno en el que escribo el sueño proyecta, difusas e imprecisas, las imágenes que guardan todavía el torpor y la laxitud de su propio sueño de olvido (Elsinore, 7).

Es evidente que, para el narrador, el sueño y el recuerdo son construcciones paralelas que se superponen –otra vez– como un palimpsesto escrito en muchas capas porque, pese a que hable del olvido y de las cosas que empiezan a ser recordadas, señala que los recuerdos que está escribiendo en su cuaderno son un sueño. A partir de esos dos niveles de sueño –«Me veo escribiendo en un cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño»– el narrador comienza el relato, también, tratando todas esas imágenes que le vienen a la mente como recuerdos: la llegada al aeropuerto de Los Ángeles, las enfermeras en la sala de espera, los carteles de propaganda, los oficiales en licencia de la guerra del Pacífico, una visita a Hollywood y su llegada a Lake

Elsinore: «Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste, a su vez, se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionando en su centro un sueño único» (*Elsinore*, 11).

Al principio todas esas imágenes son impresiones sensoriales captadas por la vista de Sal, como si fuera una serie de fotografías. Poco a poco, dichas impresiones se van asentando en la memoria del narrador y los sucesos que enuncia se van tornando fluidos, ya no a semejanza de los sueños, sino a modo de una relación de hechos pasados –sin embargo, al lector nunca se le olvida que, después de todo, se sigue enfrentando a un sueño–. Así, la novela transcurre como una sucesión de acontecimientos en orden cronológico, que retrata la vida de Sal en la escuela militar de Elsinore. En ese colegio militar conoce a unos mexicanos braceeros llamados Diosdado y el Yuca; a Fred, su compañero inseparable; a Mrs. Simpson, su obsesión adolescente; a Béla Lugosi, un ermitaño que vive sólo para recordar sus glorias pasadas en las grandes pantallas. Ahí aprende la disciplina, el rigor, la opresión. También, aprende a valerse por sí mismo.

El argumento central de *Elsinore* es la fuga del colegio que Sal y Fred emprenden navegando en un pequeño bote en medio de la oscuridad de una noche en el lago –como en *El corazón de las tinieblas*, dice el narrador–. Aquella hazaña, digna de un Odiseo de su tiempo y de su edad, es el punto clave para entender ese proceso de formación que sufre el protagonista. A partir de ahí, Sal libera ciertos impulsos que tenía reprimidos, como el amor platónico que siente por su maestra de danza, Mrs. Simpson. Durante ese trayecto en bote, en medio de las oscuridades más profundas, Sal sueña un encuentro «íntimo» con su maestra: «Una pesadumbre plúmbea invadía los sentidos. En el caleidoscopio mental de las imágenes se componían, se descomponían y se volvían a componer vertiginosamente desarrollando una película interior extraña, incomprensible y deliciosa» (*Elsinore*, 30). Este sueño dentro de ese sueño que es el recuerdo, dentro de ese sueño que es el paréntesis donde sucede la escritura de este relato, otorga a la narración otro nivel: el sueño de la memoria que se escribe mientras se escribe que se sueña.

En *Elsinore*, la memoria del pasado y la capacidad trasgresora del sueño conviven en el mismo sujeto del discurso. Por otro lado, es importante señalar también que el presente del relato no es el presente de la historia, sino el del recuerdo, donde asistimos

al desenvolvimiento de la memoria de un sujeto, de una persona hecha así por la escritura. La materia de esta novela no es sólo cómo se forma el recuerdo, sino como se transforma, tal vez, para recordar un pasado más nítido, más personal. En *Elsinore*, la infancia no solamente es evocada según la fórmula proustiana –aunque sí, por la cantidad de sensaciones que activan los recuerdos–, también es invocada, por el hecho de que el lenguaje al mismo tiempo va formando otra serie de capas que, producto de ese entrecruzamiento de lenguas con el que narrador enuncia, pueden considerarse como fuertes señas de identidad del pasado del narrador de estirpe autoral.

En la obra de Elizondo, una experiencia no se termina mientras se pueda seguir recordando o se pueda seguir soñando sobre ella. En alguna entrevista, el autor de *El grafógrafo* habla de cómo *Elsinore* es la primera novela en la que relata hechos verdaderos. Tal vez ese juego entre el sueño y la memoria para recobrar la experiencia perdida tiene que ver con el deseo por recuperar el paraíso perdido que es la infancia.

En mis rutas de lectura ha resultado inevitable sumar a las tres novelas, de manera constante más que repetida, la *Autobiografía precoz* y sus máquinas de escritura íntima: *Cuaderno de escritura*, *Diarios* y *Nocturnos*. Sospecho de que en estos libros (escritura en el cuaderno que pasa a la luz pública), que son, materialmente hablando, el taller literario de Salvador Elizondo, se hallan las ideas más acabadas de su pensamiento literario y de su poética que se rige por la teoría del efecto, por la teoría de la belleza artística como efecto estético, –tal vez–. No se trata ciertamente de una intención así señalada en la obra; no estamos ante una declaración contundente del autor, pero confiemos en que esos insistentes asomos de la figuración permitan atisbar algo posible al respecto. La tarea consiste en perseguir y espigar, aquí y allá, los elementos que abran una ventana al reconocimiento de ese universo gerundial creado por el autor-escritor y que nos crea a los lectores-espectadores.

La combinatoria de lo uno con lo otro muestra claramente «la idea del hombre que se hizo prosa», para decirlo con Adolfo Castañón, y que nuestro autor escribió de manera espléndida: «concibo el mundo como un libro que yo estoy o debería estar escribiendo. [...] pasan los diferentes *yos* que por turno he ido matando con mi propia mano. Los siguen los *tús* asesinados por el deseo, el odio y el olvido, seres informes que cruzan por la mirilla de la cámara clara como espectros anónimos, fantasmas

inmateriales que se detienen y actúan un instante en el escenario del teatro mental y luego hacen mutis» (*Camera*, 110-113).

Vivir la lectura, leer en la literatura la vida, hacer de la vida una obra son rutas que muestran la conciencia artística de Elizondo. Para el escritor, escribe el propio autor, no hay fronteras precisas entre la vocación literaria, la vida personal y la vida del espíritu. Los tres ámbitos se interpenetran, se tocan, se recuerdan. Prueba de ello es que, como afirma Elizondo, en toda la historia de la literatura no ha existido nadie que haya escrito una línea sin hablar de sí mismo. «Me confundo con el personaje, no menos que conmigo mismo; el texto es una confusión que se agranda; abarca en un momento dado todas las conjeturas, de nuevas novelas constantemente novedosas acerca del habitante de la isla desierta que arrojó sus memorias al mar en una botella sellada» (*Camera*, 16). Esta afirmación rebasa por mucho la figura del narrador autobiógrafo; incluso podría decirse que invierte las posibilidades formales de los géneros memorialísticos: no es la vida ficcionalizada, es la vida misma vivida, organizada y enunciada desde la escritura o, mejor dicho, desde el arte. Ella lo atraviesa todo y todo lo organiza. Insisto, no es fácil borrar la huella de la voz autoral en la escritura de Elizondo, no todo es autobiográfico, sino que lo biográfico es estilizado de manera tal que alcanza el estatuto de obra literaria.

Salvador Elizondo fue consciente de poseer espíritu de artista, actuó en consecuencia de esta verdad y se asumió como personaje hecho de escritura más que como intelectual. Así se descubre tempranamente para sus lectores en su *Autobiografía precoz*. La vida se desenvuelve para él en tres movimientos, lo mismo que aprehendió de la lectura de Baltasar Gracián: el primero es para escuchar a los muertos, hablar con ellos: leerlos, pues; el segundo es para viajar, para conocer, para amar, para experimentar, para escribir, y el tercero es para replegarse, para volver a uno mismo y para ahuyentar la melancolía mediante la recuperación de la infancia, volver a la niñez. En esta tercera etapa Elizondo se dedica obsesivamente a la conclusión de su autorretrato, que no a su (ampliada o extendida) autobiografía. En realidad, *Elsinore* es un complicado ejercicio de reescritura, la versión primera está –como lo está toda la obra que logró concebir– en sus cuadernos, específicamente en los *Nocturnos*. Esta novela es el cuaderno predilecto de nuestro autor y lo es porque «todo lo que ocurre allí fue real», pero lo es, sobre todo, porque logró convertir el trabajo con el lenguaje en el elemento fundamental de su novela

de manera tan transparente que hasta hay quien considera que se trata de una novela tradicional. No lo es, pero lo parece y en ello reside su grandeza, porque «El fundamento de toda poesía es la concepción no empírica del mundo. Esto significa que el poeta actúa como si no fuera un hecho incontestable que mañana va a salir el sol» (*Cuaderno*, 106).

NOTAS

¹ La primera edición de *Cuadernos de escritura* es de 1969 y la publicó, por la labor editorial de Margarita Villaseñor, la Universidad de Guanajuato, que, en 2018, en la Colección Fondo Editorial, la recupera con una camisa verde olivo que guarda la agradable sorpresa de una suerte de clon de las pastas del cuaderno originalmente diseñado por el propio Salvador Elizondo. Esta nueva edición reproduce, a manera de facsímil, la de 1969 y le agrega la presentación y el estudio introductorio de Claudia Liliana Gutiérrez Peña y Elba Sánchez Rolón, respectivamente. *Cuaderno de escritura* está conformado por tres apartados: «La forma del secreto» (que a su vez contiene siete textos entre los que destaco «Teoría mínima del libro», «Invocación y evocación de la infancia» y «Teoría del infierno»); «La cosa mental» (integrado por cuatro textos que exploran la imagen no verbal, sino pictórica, fotográfica) y «La esfinge perpleja» (fragmentada en cuatro partes que dan cuenta de las posibilidades de la mutilación y fragmentos de los cuerpos, incluida la escritura).

² En este ensayo, cuando cite textos de la autoría de Salvador Elizondo, anotaré entre paréntesis el primer sustantivo del título y el número de páginas que correspondan a la fuente que se registra en el apartado «Bibliografía». Para *Cuaderno de Escritura* y sus tres novelas, utilizaré la edición de El Colegio Nacional; para su *Autobiografía precoz*, la de Aldus; de los *Diarios* citaré la edición del Fondo de Cultura Económica y de *Nocturnos*, la de Atalanta.

³ «Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar los tiempos felices. Esos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia. Y las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan, y pensamos en ellas como en el cuerpo de una amada difunta que reposara bajo tierra y que de pronto se nos apareciera, como un luminoso espejismo...» Ernst Jünger.

BIBLIOGRAFÍA

- Elizondo, Salvador. *Farabeuf en Obras: Tomo uno*. México: El Colegio Nacional, 1994.
- . Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto. Obras: Tomo uno*. México: El Colegio Nacional, 1994.
- . Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura. Obras: Tomo uno*. México: El Colegio –. Nacional, 1994.
- . Elizondo, Salvador. *Elsinore. Un cuaderno. Obras: Tomo tres*. México: El Colegio Nacional, 1994.
- . Elizondo, Salvador. *Camera lucida. Obras: Tomo tres*. México: El Colegio Nacional, 1994.
- . Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz. México*. Aldus, 2000.
- . Elizondo, Salvador. *Diarios. 1945-1985*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- . Elizondo, Salvador. *El mar de las iguanas*. Barcelona: Atalanta, 2010.

Por Alejandro Toledo

SALVADOR ELIZONDO en el ensayo

La agudeza de nuestra conciencia sólo puede existir
en la medida de la intensidad de nuestras obsesiones.

SALVADOR ELIZONDO

El 3 de mayo de 1979, a petición de Octavio Paz y Ramón Xirau, envió Salvador Elizondo (1932-2006) al director en turno de El Colegio Nacional un currículum vitae que es un buen retrato del escritor en esa época. Lo recuperé en sus partes sustanciales porque en ese texto el propio Elizondo hace un ajuste de cuentas preliminar con su vida y sus libros. Así se presenta:

Mi nombre es Salvador Elizondo Alcalde. Nací en la ciudad de México en 1932. Soy hijo de padres mexicanos. Hice mis estudios de primaria en el Colegio Alemán y en el Colegio México, de secundaria en una escuela particular en los Estados Unidos y de preparatoria en la Universidad de Ottawa. Posteriormente hice los cursos para el diploma en Inglaterra, Francia e Italia. Solamente obtuve el de Cambridge años más tarde. Como nunca pude revalidar mis estudios hechos en el extranjero he tenido que asistir a la Universidad a título de alumno irregular. Con este carácter cursé el primer año de la carrera de Artes Plásticas dos veces: la primera en la Escuela La Esmeralda y la segunda en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos), estudios que más tarde seguí por mi cuenta en Europa hasta que decidí seguir la carrera literaria en la que a la fecha me desempeño. En 1959 ingresé, como alumno irregular, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma para seguir la carrera de Letras Inglesas que abandoné al presentar con éxito el examen para el

diploma de Cambridge. Entre mis maestros de entonces recuerdo con particular afecto y gratitud a Julio Torri.

La escuela particular en los Estados Unidos, en la que cursó sus estudios secundarios, es, claro, la Escuela Naval y Militar del Lago Elsinore, que será el escenario de una novela corta aparecida casi diez años después de que fueron escritas estas líneas (*Elsinore*, 1988). En el párrafo se dibuja además el carácter multicultural de la formación de Elizondo (desde su paso por el Colegio Alemán hasta sus estudios en Estados Unidos, Canadá y Europa), además del tránsito de las artes plásticas a la literatura, que tiene como punto de arribo (cual Ulises en busca de Ítaca) el magisterio de Julio Torri. Recuérdese «A Circe», de Torri, que abre *Ensayos y poemas* (1917), y la respuesta elizondiana, «Aviso», segundo texto de *El grafógrafo* (1972), en memoria de su maestro... y ambos reacción literaria a aquel pasaje de la *Odisea*.

El navegante de Torri va resuelto a perderse, mas las sirenas no cantan para él; el de Elizondo, igualmente «dispuesto a naufragar en un jardín de delicias», descubre que «el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo» y, para cerrar, «Su carne huele a pescado».

Vuelvo al currículum. Habla Elizondo de su regreso a la universidad en 1964, ahora como maestro de literatura: «primero en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; desde 1968 doy la clase de Poesía Mexicana Moderna y Contemporánea en la Escuela para Extranjeros y desde 1976, como Profesor Asociado, soy titular del seminario de Poesía Angloamericana Comparada en la Dirección de Estudios Superiores, de un curso de Poética y de un taller de Poesía en la Facultad de Filosofía y Letras». Asimismo, a partir de 1968 se desempeñó como asesor literario del Centro Mexicano de Escritores.

Enlista, luego, sus libros. El primero, *Poesía* (1960); luego, *Luchino Visconti* (1963); y el tercero, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965). Es decir, siguen las navegaciones: del verso a la crítica cinematográfica, y de ahí a la novela. Al fin parece instalarse como narrador, sobre todo por el sonoro éxito de *Farabeuf* (novela por la que recibe el Premio Xavier Villaurrutia, traducida además en esa década al francés, alemán, italiano y croata), y publica en 1966 el conjunto de relatos *Narda o el verano* y la *Autobiografía* (también conocido como *Autobiografía precoz*), que es una suerte de apéndice malévolo de *Farabeuf*; de

1968 es la novela *El hipogeo secreto* y de 1969 los relatos de *El retrato de Zoe y otras mentiras*. También de 1969 es su primer tomo ensayístico, *Cuaderno de escritura*. La lista del currículum no termina ahí: aún aparecen *El grafógrafo* (1972); una reunión de artículos periodísticos, *Contextos* (1973); la antología de poesía mexicana moderna *Museo poético* (1974), y su *Antología personal* (1974).

Dice enseguida: «Durante los últimos cinco años he escrito una gran cantidad de artículos de crítica literaria y de artes plásticas que actualmente estoy revisando y seleccionando para formar con ellos dos o tres volúmenes que incluirían también los prólogos que he escrito para una docena de libros que por ser casi todos de edición limitada fuera de comercio son poco conocidos».

Esto ya nos sitúa en los años posteriores a 1979, cuando redacta este currículum, y quizá el afán de reunir ese cuerpo de escritos críticos, con esa intención exhaustiva, no se haya cumplido. Habrá ensayos y conferencias, mezclados con ficciones, en *Camera lucida* (1983); y una buena reunión consagrada a ese género, su libro ensayístico más integral, es *Teoría del infierno* (1992), en el que me detendré más adelante.

Siguió reuniendo, sí, sus textos periodísticos: *Estanquillo* (1993) y *Pasado anterior* (2007, edición póstuma)... En la ampliación del panorama parece que llegamos a una suerte de hoyo negro, pero no es así. Tendríamos, es verdad, que toparnos con esa corriente interior elizondiana, de pensamientos sobre la vida y el arte, que son los diarios y los nocturnos, escritura secreta, de estudio, a la que hemos ido accediendo poco a poco en lo que de ella ha rescatado la fotógrafa Paulina Lavista, viuda de Salvador Elizondo. A saber: la sección «Nocturnos» que aparece en *El mar de iguanas* (2010); y el gran tomo de *Diarios 1945-1985* (2015), que es sólo una parte de los más de cien cuadernos, unas treinta mil páginas, que dejó listos Elizondo con la recomendación de que se publicaran veinte años después de su muerte.

Y aquí el paisaje se invierte o aclara. Quizá pueda decirse que para Salvador Elizondo la escritura era una labor diaria, que tenía en primera instancia el despliegue de los cuadernos y se bifurcaba hacia la creación literaria, el texto periodístico o el ensayo, o se conformaba con permanecer en ese límite marcado por el diario personal. Piénsese acaso en un Elizondo ensayista a la manera de Montaigne, en este sentido: «Lo que yo escribo es puramente un ensayo de mis facultades naturales, y en manera alguna del de las que con el estudio se adquieren; y quien encon-

trare en mí ignorancia no hará descubrimiento mayor, pues ni yo mismo respondo de mis aserciones ni estoy tampoco satisfecho de mis discursos».

Lo expuso así Elizondo: «En las páginas de mi diario la vida transcurre conforme a otra estructura del tiempo».

Insisto: en los cuadernos de Elizondo podemos encontrar una suerte de corriente interior de su escritura, y la revisión de éstos ayuda a entender sus avances, si la confrontamos con la obra publicada. En los cuadernos está el ensayista a lo Montaigne, en estado puro, que llevará luego algunos de esos impulsos, depurados, al conocimiento público.

Pero el currículum aún no termina. Habla enseguida Elizondo de los autores que ha traducido (William James, Malcolm Lowry, Paul Valéry, Georges Bataille o Stéphane Mallarmé, entre otros), de la suerte de sus libros en otros idiomas, de la inclusión de textos suyos en antologías extranjeras, de críticos que se han ocupado de su obra, de su participación en suplementos culturales y revistas, de becas recibidas e incursiones como jurado en concursos literarios...

El envío del currículum rindió frutos, y el 28 de abril de 1981 Salvador Elizondo ofreció su discurso de ingreso a El Colegio Nacional; su tema: «Ida y vuelta: Joyce y Conrad».

*

James Joyce es uno de los centros activos de su pensamiento literario. Según sus *Diarios*, lo descubre en 1955, a los veintitrés años. El 22 de marzo apunta: «Anoche terminé el *Ulises*. Qué libro tan maravilloso. Es la más grande lección de literatura de muchos siglos para acá».

El 22 de mayo dice haberle robado cien pesos a su mamá para comprar *Finnegans wake*; y al día siguiente presume tener ya el ejemplar en sus manos. A la vez se topa con *Pedro Páramo*; y combinará esas lecturas en la redacción de un cuento rulfiano que utiliza la técnica del monólogo interior.

Ulises se convertirá, en esos años, en libro de cabecera y volverá a leerlo íntegro en 1956, con el apoyo del estudio de Stuart Gilbert que revisa la novela de Joyce capítulo por capítulo. Escribe Elizondo el 10 de junio, días antes del celebrado Bloomsday, el día que ocurre el *Ulises*, que es el 16 de junio: «Hoy terminé de leer *Ulysses*. Es verdaderamente prodigioso. Creo que si no fuera porque tengo tantas ganas de leer a Shakespeare me pondría

a leerlo en el acto nuevamente. El último monólogo interior de Molly Bloom es la más bella pieza jamás escrita».

Alguna vez tuve ese ejemplar del *Ulysses* de Elizondo en mis manos, edición de Modern Library, firmado por él en Nueva York el 23 de abril de 1956. En las páginas finales escribió con pluma fuente: «Éste es el libro más genial que jamás se ha escrito».

Sigo, rápidamente, las huellas de Joyce en sus *Diarios*: en 1958 relee *Dubliners* («No cabe duda de que Joyce es el más grande escritor de nuestro tiempo»), e incluso se propone adaptar «Eveline» para la televisión; e intenta una «Aproximación a James Joyce» que, al parecer, no sale de ese espacio íntimo, apuntes que no serán incluidos en *Cuaderno de escritura*, donde, no obstante, está la «Invocación y evocación de la infancia», dedicado a Proust y Joyce.

En la «Aproximación a James Joyce» discute Elizondo con Stuart Wilbert y Carl Gustav Jung (una lectura exegética y otra psicoanalítica), para concluir:

La esencia del Ulises no reside en la forma misma con que a nosotros nos es dado comprender la novela. Si se busca bien en los intersticios de esa forma aparentemente compleja se llega forzosamente a Moby Dick, por lo que a la historia de las formas literarias respecta. Sin embargo, no se trata aquí de un realismo simbólico, es decir, de un realismo que propone símbolos constituidos por objetos de la realidad, símbolos que fundamentalmente nunca traspasan los límites entre la novela y la poesía. Moby Dick es la transcripción real de la realidad al plano de la literatura por medio de la realidad-apta-de-ser transformada-en-símbolo. El Ulises, por el contrario, independientemente de su carácter simbólico (carácter que, por lo demás, está más allá de su forma), no es sino una recreación, una reconstrucción detalladísima de la vida, pero no de la vida con el sentido trascendental que le dan la mayor parte de los pensadores, sino de esa vida que se desarrolla dentro de los límites de la percepción sensible, inmediata.

Para Elizondo lo que el *Ulises* de Joyce propone es una percepción dinámica del mundo.

Algo más de sus *Diarios* y su obsesión joyceana: el 30 de agosto de 1967 mira una foto de Ezra Pound y lo define esencialmente como un artífice, «como Joyce», escribe. Y se dice: «Aspiro a ese artesanato».

Hay una entrada del 17 de noviembre de 1979 que refiere la experiencia de haber visto la pieza teatral *Exiles* de Joyce con la actuación de Ofelia Medina:

Estuve feliz. Hace unos treinta años que no gozaba del teatro como anoche. Dando por descontado a Joyce, que es el más grande artista de este siglo, la puesta en escena era verdaderamente perfecta. La directora Marta Luna me parece que fue la revelación. [...] Ya nunca hay confusión de sentimientos. Todo está claro. Claridad restallante. La confusión está en todo lo que escribimos. Lo que hacemos está muy claro. No hay duda más que acerca de lo que pensamos. Yo creo que Exiles es una gran obra y que su estreno en México constituye el único acontecimiento digno de un cierto interés. Digo de un cierto interés porque la personalidad de su autor, con ser contradictoria, insiste en algunos aspectos de estética histórica que son especialmente interesantes para nosotros. Nótese, por ejemplo, la identidad que hay entre Irlanda e Hispanoamérica por lo que respecta a la apropiación y superación de la lengua de los conquistadores por los aborígenes.

Casi termino este recuento: en 1982 Paulina Lavista le avisa que el hijo de ambos nacerá el 16 de junio, y eso le produce gran alegría... aunque finalmente el nacimiento ocurrirá el día 17; en 1985 celebra al mismo tiempo el Bloomsday y el Día del Padre, y escribe: «Anoche estuve leyendo hasta muy tarde *Ulysses*. Formidable, con ningún libro me he reído ni gozado tanto como con éste y en esta lectura. Yo creo que es la quinta en mi vida. Sin contar las que he hecho de estudio. *Just for the pleasure of it*»; y «¿Por qué, a la quinta lectura, el *Ulysses* me parece tan diferente? Mucho más rica que las anteriores. Más espléndida y radiosa, produce un goce como no lo había sentido antes. Tenemos una historia común de casi cuarenta años, la edad que cumple mañana Paulina. [...] No tengo por qué quejarme de no poder ver la TV mientras dure el encanto del *Ulysses*».

Al final de los diarios, como para sellar este capítulo, aparece aun una fotografía de la sección de la biblioteca de Elizondo dedicada a los libros de Joyce y sobre Joyce.

Esta relación apuntada o apuntalada en los *Diarios* tiene ecos en la obra, desde el ensayo «Invocación y evocación de la infancia», de *Cuaderno de escritura*; el «Ida y vuelta», lección inaugural en El Colegio Nacional que cierra *Camera lucida*, a los textos sobre Joyce de *Teoría del infierno*, en cuya portada original (de Ediciones del Equilibrista) aparecía el joven dublinés como

artista adolescente, y que son dos: «Ulysses», concentración de sus visitas a esa jornada dublinesa, y «La primera página de *Finnegans Wake*», el intento de Elizondo por traducir al español mexicano esa novela infinita: una sola página ameritó treinta y tres notas explicativas. Transcribo el primer párrafo: «Riocorrido más allá de la de Eva y Adán; de desvío de costa a encombadura de bahía, trayéndonos por un cómodo vículo de recirculación otra vuelta a Howth castillo y enderredores».

Como contaba Elizondo, ese proyecto nació del encuentro con Fernando del Paso, quien publicó en 1966 la novela *José Trigo*, claramente influida por Joyce... Mas ahí chocaron las formaciones de ambos: uno educado en escuelas oficiales de la Ciudad de México y con poco conocimiento de las lenguas extranjeras, y el otro de formación cosmopolita, con un dominio casi perfecto del inglés, entre otros idiomas. Elizondo se percató entonces de que Del Paso admiraba a Joyce por medio de las traducciones de Dámaso Alonso y José Salas Subirat... Ésa fue una de las razones por lo que esa iniciativa de que dos eminentes joyceanos mexicanos tradujeran *Finnegans Wake* no fructificó. (Del Paso, por otro lado, adquiere su cosmopolitismo por medios propios, al convertirse en un escritor errante que va de Estados Unidos a Inglaterra, y de Inglaterra a Francia, durante la escritura de sus siguientes novelas, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*.)

*

James Joyce es uno de los centros activos del pensamiento literario de Salvador Elizondo, sí, pero no el único. En *Cuaderno de escritura* intenta un primer mapa, aún no muy integrado, en el que destacan Joyce, Proust y Borges... y donde aparece, en un apunte primero, esa «Teoría del infierno» que encontrará su versión final en 1992, en el libro homónimo de ese ensayo, donde logra Elizondo plasmar una buena parte de su cartografía esencial.

Me explico: la «Teoría del infierno» del *Cuaderno de escritura* abarca tres páginas; la del segundo libro se extiende a veintidós, y aún continúa Elizondo su exploración con temas paralelos o derivados en «Retórica del diablo», «Quién es Justine», «El matrimonio del cielo y el infierno» y «George Bataille y la experiencia interior»... Hay una obsesión por retratar el mal (desde la teología, la poesía, la memoria sádica o el ensayo antropológico) que está presente a la vez, yo diría, en el carácter de la escritura

de Salvador Elizondo, y que también fue parte de su personalidad pública. Por esta frecuentación de oscuridades Manuel Durán (en *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, 1973) lo define como un «escritor maldito». Explica el crítico:

Como en Baudelaire, hay en Elizondo un dandy y un snob que coexisten con un escritor de gran talento y que le ayudan eficazmente a expresarse; a partir de cierta categoría, de cierto nivel, el dandysmo no se presenta como afectación algo ridícula sino como filosofía, como ética, como manera de verse a uno mismo y contemplar a los demás, con cierto desdén, que es como el alejamiento necesario para un buen encuadre, para un lento travelling por un interior lujoso y decadente (como esos travellings insistentes, que parecen acariciar cada objeto, cada personaje, en las películas de Luchino Visconti, que tanto agradan a nuestro autor).

Acaso podría decirse que en esa «Teoría del infierno» y sus derivaciones está el marco teórico de la literatura elizondiana o, mejor, el piso en el que se apoya su escritura... aunque se trata, más bien, de una atracción o una fascinación ineludibles. Elizondo revisa, por ejemplo, el mito de Orfeo, para encontrar como figura permanente de la literatura occidental al poeta que se sacraliza descendiendo a los infiernos. La idea del *genio*, escribe, «ha contribuido en una medida considerable a mantener vigente la tradición de que los literatos tienen acceso, aunque sea temporalmente, a los infiernos y se tratan familiarmente con los diablos, como si fueran personas de la misma especie».

Esa visita a los infiernos deja a Elizondo ante la «Retórica del diablo», según esta ecuación simple: «Saber o investigar si el mal es una condición general del universo y de la humanidad es cosa que atañe a los moralistas. Lo cierto es que el diablo es una de las formas más frecuentes y más paradigmáticas, en la literatura, de esta preocupación».

Su punto de partida, previsible, es el Antiguo Testamento; luego se detiene en San Agustín, Dante, Milton y William Blake. En otro hilo, revisa la leyenda del doctor Fausto, «el hombre que, por la ciencia, puede invocar al diablo», personaje protagónico en obras de Marlowe, Goethe y Thomas Mann:

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, Satanás se concretiza como personaje literario; es, en cierto modo, el representante simbólico del espíritu de la literatura. Las obras en que, disfrazado o evidente, el diablo es el principal personaje proliferan a tal grado

que será fácil encontrarlo en todos los niveles. Se conforma lentamente la base de un gran edificio que conocerá la identificación de las dos negaciones supremas que el hombre ha concebido: el diablo y la muerte.

Y me pregunto ahora, al transcribir esta conclusión elizondiana, si el diablo no encarna en el doctor Farabeuf. La respuesta puede ser positiva si seguimos revisando esta primera parte de los ensayos de *Teoría del infierno*, donde se configura esta representación integral de las obsesiones literarias de Salvador Elizondo, pues va del infierno al diablo y de éste al marqués de Sade. Hay en Sade un cirujano Rodin que acaso tendrá descendencia en las páginas de Elizondo. Y Sade, leído por Bataille, lleva a definir el erotismo como una figuración de la muerte. Parece acercarse a ello Baudelaire: «Hay en el acto de amor una gran similitud con la tortura o con una operación quirúrgica»... Para Elizondo, en esta frase de Baudelaire «está contenida la esencia del erotismo que, según Bataille, es la violación de la interioridad del cuerpo humano que alcanza su más alto paroxismo en la fascinación que produce la contemplación de la tortura».

Los dos ensayos siguientes, dedicados a Blake y Bataille, insisten en estas imágenes, que regirán (o rigieron, pues hablamos de una puesta en página *a posteriori*), sobre todo, la escritura de *Farabeuf o la crónica de un instante*. No se olvide que en *Les larmes d'Eros*, de Bataille, encuentra Elizondo aquella imagen del supliciado chino que será (o fue, sigue siendo, perpetuamente) central en su novela, y en la que Bataille, según Elizondo, advierte «todas las características esenciales del erotismo: la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico».

En otro contexto, en el intento de explicar de un modo didáctico dos procesos artísticos paralelos de los años sesenta, relacioné la llamada «ola inglesa», la recepción a gran escala de grupos musicales británicos en los Estados Unidos, con el *boom* de la literatura latinoamericana, que implicó la difusión de autores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes en territorio europeo, principalmente en España. En el juego comparativo me referí a los escritores mencionados como los Beatles de la narrativa hispanoamericana, y dejé aún otros espacios para ser rellenados; a Salvador Elizondo, y a esto iba, me lo figuré entonces como una suerte de Mick

Jagger, el líder de los Rolling Stones también presencia algo infernal. Y luego de la «Retórica del diablo» me los represento ahora, juntos (a Jagger y Elizondo), en la interpretación de aquella pieza que manifiesta compasión («sympathy» en el original en inglés) por ese personaje, pieza musical que fue creada, por cierto, luego de la lectura de una novela en la que también hace su aparición el mismo (y eterno) diablo; la novela se llama *El maestro y Margarita* y es de Mijaíl Bulgákov.

*

En *Cuaderno de escritura* hay ensayos sobre poesía y artes plásticas; sabemos que Elizondo intentó ese género literario y también en su arranque artístico se vistió con el traje de pintor.

En cuanto a lo primero, en *Cuaderno de escritura* revisa «La poesía de Borges»; y en *Teoría del infierno* se detiene en cuatro poetas mexicanos para él fundamentales: José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y José Gorostiza. Considera Elizondo que la poesía es, esencialmente, una descripción de la tierra de nadie que se extiende entre el panorama subjetivo y el panorama objetivo; y al leer a Gorostiza encuentra, otra vez, el mito de Orfeo como fundamento poético, para decir: «Todo poema refleja el drama del descenso a los infiernos de la nada, viaje a la muerte en el que se cifra no solamente el significado del poema que puede ser único, múltiple, o no ser, sino el movimiento por el que se cumple la poesía».

Y en lo que respecta a las artes plásticas, en *Cuaderno de escritura* se limita Elizondo a mostrar empatía por contemporáneos afines a sus búsquedas, como Alberto Gironella, Francisco Corzas, Sofía Bassi y Vicente Rojo... Con Gironella se planta, previsiblemente, ante la recreación en lienzo que éste hace de la imagen fotográfica del supliciado chino hallada en Bataille, para decir: «La condición esencial de la tortura es su antítesis: el sacrificio de quien la sufre. Sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el supliciado y el supliciado».

*

Y acaso otro de sus temas centrales es la escritura, aquello que fue concentrado, del modo más sintético posible, en «El grafógrafo». Por la revisión de los diarios, y luego de atender esas concrecio-

nes que fueron los artículos periodísticos y los ensayos de largo aliento, además de la obra narrativa, uno se percató de que en el ejercicio cotidiano Elizondo es aquel que siempre escribe, escribe que escribe, mentalmente se ve escribir que escribe... Es decir, la escritura, diurna o nocturna, era su forma natural de respirar. Aunque sus libros se fueron haciendo breves, aún con esa tendencia a la síntesis acaso heredada por su maestro Torri de publicar sólo lo esencial, surgía un brote constante, casi sin sosiego, al enfrentarse caseramente a los cuadernos, en páginas en las que Elizondo, día a día, escribe, escribe que escribe, mentalmente, etcétera. Pudo haber dicho, a lo Flaubert: «El grafógrafo c'est moi».

Esto queda expuesto en el ensayo final de *Teoría del infierno*, titulado «La autocrítica literaria», en el que se hace las siguientes preguntas:

¿Cómo podría ese escritor que se llama Yo crear una obra sin que para ello empleara o aplicara, al acto mismo de crear esa obra, una potencia que no fuera, ella misma, acentuadamente crítica?, ¿cómo podría ese Yo crear una obra que no estuviera hecha de la substancia de sí misma que el concebirla crea?, ¿de qué podría estar hecha la obra si no de sí misma y de la conciencia de sí misma en su creador?

Para ofrecer esta respuesta:

Sería necesario obtener, no una crítica tardía de la obra, sino una crítica inmediata de la escritura: una crítica que estuviera empleada como método y que se fundara en el esquema «Escribo. Escribo que escribo, etcétera...» Es decir, sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura.

En Salvador Elizondo se cumple ese procedimiento. El escritor se enfrenta a un laberinto múltiple conformado, como en Borges, por espejos, y en el que a ratos se asoma, como una réplica deformada, la imagen del supliciado chino. La página del libro o del cuaderno es el escenario en el que ocurre ese desgarramiento.

1. Non usare il telefono per attività che richiedono un alto livello di concentrazione o di attenzione, come la guida o il lavoro con macchinari.
2. Evitare di usare il telefono in situazioni di pericolo o di emergenza.
3. Non usare il telefono in presenza di bambini o di animali domestici.
4. Evitare di usare il telefono in presenza di persone con disabilità.
5. Evitare di usare il telefono in presenza di persone che non parlano la lingua italiana.
6. Evitare di usare il telefono in presenza di persone che non sono autorizzate a usare il telefono.
7. Evitare di usare il telefono in presenza di persone che non sono autorizzate a usare il telefono.
8. Evitare di usare il telefono in presenza di persone che non sono autorizzate a usare il telefono.





Sara Mesa:
«Me gusta la lengua como aliada»

Por Carmen de Eusebio

Sara Mesa (Madrid, 1976) estudió Periodismo y Filología Hispánica. Es escritora y periodista. Sus inicios literarios fueron en poesía, en 2007 recibió el Premio Nacional de Poesía «Fundación Cultural Miguel Hernández» por su poemario *Este jilguero agenda*. En narrativa ha publicado *La sobriedad del galápagos* (2008, XI Edición de Cuentos Ilustrados de la Diputación Provincial de Badajoz), *No es fácil ser verde* (2009, Everest), *El trepador de cerebros* (2010, Tropo Editores), *Un incendio invisible* (2001, Fundación José Manuel Lara y reeditado en 2017 por la Editorial Anagrama. En 2011 recibió el Premio Málaga de Novela), *Cuatro por cuatro* (2012, Editorial Anagrama. Finalista del Premio Herralde de Novela), *Cicatriz* (2015, Editorial Anagrama. Premio Ojo Crítico de Narrativa y en 2017 Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente), *Mala letra* (2016, Editorial Anagrama) y *Cara de Pan* (2018, Editorial Anagrama).

Siempre hay un primer momento, así confuso o difuso, en el que alguien reconoce su deseo de escribir, tal vez de dedicarse a la escritura como modo de entender las cosas. ¿Cuándo sucedió esto en usted?

En mi caso fue un proceso difuso y paulatino, nada que sucediera de un día para otro. No soy de este tipo de escritores que sabían lo que querían ser desde niños y que encaminaron sus pasos para conseguirlo. Tampoco en mi familia había relación con el mundo literario ni de la cultura. Yo era una niña muy lectora, seguí siéndolo de adolescente, es un hábito que tengo pegado a mi piel. Y supongo que eso tenía que salir por algún lado, tarde o temprano, pero no fue premeditado, más bien hubo un momento en mi vida en que me sentí a escribir, de manera muy vacilante al principio, pero con continuidad y cierta obstinación. He tardado mucho en darme cuenta de lo importante que es para mí y, a pesar de haber ya publicado un buen montón de libros, todavía me resulta extraño llamarme «escritora».

Sus inicios literarios fueron en la poesía. En 2007 publicó su único poemario, *Este jilguero agenda*, galardonado con el Premio Fundación Cultural Miguel Hernández. Después de este libro, todo lo que ha publicado ha sido en narrativa. ¿Ha abandonado definitivamente la poesía?

Sí, esto tiene relación con lo que estábamos hablando antes. Cuando comencé a escribir aún no sabía cuál era mi lenguaje, es algo que uno va aprendiendo poco a poco, escribir siempre es un proceso, un camino que nunca sabes dónde te conduce y que nunca acaba. Escribí poemas pero no me sentía demasiado cómoda con el lenguaje poético. Sinceramente, creo que no es lo mío, no estoy dotada para la poesía. En la narrativa sí me siento como pez en el agua. Puedo hacer las cosas mejor o peor, puedo acertar o fracasar, pero estoy nadando en mi elemento.

Con la aparición de *Cicatriz* (2015) se consolida su carrera literaria. Recibe el Premio «El Ojo Crítico» de Narra-

tiva y es elegida como una de las mejores novelas del año por *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *El Español* y otros medios. Escritores y críticos literarios no tuvieron reparos en afirmar que estaban frente a una «una verdadera revelación» (J. M. Guelbenzu); o que «Sara Mesa levanta una literatura de alto voltaje trabajada con precisión de orfebre» (Rafael Chirbes). Las buenas críticas no han cesado con sus siguientes libros, Pozuelo Yvancos dice de *Un incendio invisible*: «Demuestra ser una creadora muy exigente. Una novela que funciona como los buenos cuentos pues contiene mucho más de lo que dice». ¿Qué significó para usted esta atención y buena acogida de sus libros? ¿Existe algún tipo de presión y mayor exigencia en la escritura?

Lo que ocurrió con *Cicatriz* fue muy sorprendente. Yo ya había publicado una novela anterior en Anagrama, *Cuatro por cuatro*, que había sido finalista del Premio Herralde, pero que, a pesar de las buenas críticas, pasó bastante desapercibida. Nada –ni un premio, ni una editorial potente– garantiza que un libro despegue, por eso es una sorpresa cuando sucede, como pasó con *Cicatriz*. *Cicatriz* se publicó en marzo de 2015, y al principio iba poco a poco, creo que funcionó el «boca a boca» y así fue encontrando sus lectores. En diciembre recibió el Premio «El Ojo Crítico» y a finales de año entró en las listas de los periódicos en lugares muy destacados. Nadie lo esperaba, yo tampoco. No sentía que fuese mi mejor novela, siempre pensé que había algo en ella fallido, algo que yo no había conseguido transmitir, que se me escurría. Y, sin embargo, llegó a muchos lectores,

muy variados, hombres y mujeres, de todas las edades, lectores constantes o no tan constantes, y se firmaron varias traducciones. La historia conectó y esa magia, un poco azarosa, no siempre es fácil de explicar. Así que, más que presión, es una novela que me ha dado muchas alegrías. Otra cosa distinta es la exigencia interna, las dudas que siempre permanecen, esa constante autocrítica que tengo y que creo que es muy sana. Esto permanece inalterable por bien o mal que me vayan las cosas. Funciona en un nivel mucho más íntimo.

FUNCIONO MUCHO CON LA INTUICIÓN, LOS SÍMBOLOS, MIS PROPIAS OBSESIONES, LAS IMÁGENES QUE ME RONDAN Y –NO SÉ BIEN POR QUÉ...– EVITO PLANIFICAR DEMASIADO

Centrándonos en su obra, me interesa un rasgo común en sus libros, esa visión crítica de la sociedad actual, lo que supone una poética de la novela. ¿Podría decirme si ve la novela, al menos la suya, como un compromiso crítico, o hay algo más?

Yo al principio esto no lo veía. La etiqueta de «literatura comprometida» me chirriaba un poco, porque me sonaba a una voluntariedad previa a la escritura, una especie de premisa forzada que dirigía y coartaba la creación. Y cuando yo escribo es más bien al revés, funciona mucho con la intuición, los símbolos, mis propias obsesiones, las imágenes que me rondan y –no sé bien por qué...– evito planificar demasiado, racionalizar

demasiado. Sin embargo, con el tiempo, me he dado cuenta de que, en prácticamente todos mis libros, hay algún tipo de denuncia o posicionamiento ético –no desligado de lo estético– que funciona a un nivel más profundo. Es imposible escribir sobre los temas que me interesan –el poder, las ideologías invisibles, los prejuicios, las imposiciones grupales, los abusos de la normatividad, etcétera– desde un lugar neutro, de mero observador. Ya el hecho de pararme a observar es una declaración de intenciones. Así que sí, entiendo que hay algún tipo de compromiso crítico, más conmigo misma que con ninguna ideología externa.

***Cara de pan* es su última novela publicada. En ella narra la relación «íntima» entre una adolescente de casi catorce años y un hombre adulto de cincuenta y cuatro. Se conocen en un parque, lugar donde se desarrolla casi toda la trama, y deciden no llamarse por sus nombres verdaderos, Casi y Viejo serán sus nombres a partir de entonces. Ese espacio delimitado, repetitivo, donde los personajes quedan atrapados, es el pilar que soporta la estructura de la novela. ¿Qué le llevó a esta exploración algo inquietante situada en un espacio público?**

El espacio está muy relacionado con uno de los motores de la novela, que tiene que ver con la necesidad de huir, de protegerse de la presión exterior. Es la lucha de la individualidad, de la diferencia, frente a la norma. Ellos mismos llaman «refugio» al lugar del parque donde se encuentran cada día. Lo que sucede es que no es un refugio, por así decirlo, confortable. Al revés, es pequeño, incómodo y está siem-

pre amenazado por lo que hay alrededor, amenaza que se encarna en los operarios del parque. No es un lugar seguro, sino que es furtivo, transitorio y sospechoso para terceros.

Viejo es un paseante, alguien que observa y escucha. Le gusta mirar, hay un placer en mirar, siempre lleva unos prismáticos. También le gusta hablar de sus pasiones: la música de Nina Simone y los pájaros. Es un personaje oscuro, no sabe o no quiere saber, actúa de un modo que no termina de mostrarse, sólo a través de las conversaciones con Casi, alternando pasado y presente de sí mismo, nos vamos enterando de dónde viene y cuáles son los conflictos de nuestro tiempo. ¿Por qué esa ambigüedad de los hechos, y ese vínculo de una preadolescente y un viejo?

La ambigüedad es consciente y en mis libros es traslación directa de la ambigüedad de la vida, que es inabarcable y escapa a cualquier tipo de mirada totalizadora. De la vida sólo conocemos algunas partes, lo que alcanzamos a ver o a entender, una mínima porción del todo. Si esto es así, no sé por qué en los libros nos empeñamos a veces en explicarlo todo y en deshacer la ambigüedad. En *Cara de pan* hay un narrador en tercera persona, pero el foco narrativo está situado en Casi, la niña. De ella sabemos lo que hace, lo que cuenta y lo que piensa, mientras que del Viejo sólo sabemos lo que hace y lo que cuenta, y ni siquiera tenemos garantía de que no esté mintiendo. En el libro, manejo un falso equilibrio narrativo, porque, en efecto, el gran desconocido es el Viejo. Y ahí es donde

pongo a jugar nuestros prejuicios, porque justo lo que no conocemos es lo que solemos prejuzgar.

La atmósfera creada atrapa y desconcierta. Pone al lector frente a la pregunta ¿qué es verdad y qué es falsedad?, ¿cómo saberlo?

Precisamente por lo que estoy contando, no hay manera clara de saberlo. Al igual que el refugio del parque supone una suspensión de las circunstancias de la vida –un lugar donde no se estudia, donde no se trabaja, donde no hay nadie más, donde se encuentran dos personas que, en principio, no deberían encontrarse– también se produce una suspensión de ciertas categorías éticas. Es decir, no puede determinarse con claridad qué es bueno o malo, quién es inocente ni quién culpable, qué es verdad o mentira, qué es fabulación o realidad.

Bien es cierto que todos los personajes secundarios, los padres de Casi, las compañeras y compañeros de instituto, tutores y profesores no son el centro, aparentemente, del relato, sin embargo, todos ellos representan la sociedad en la que vivimos. Una sociedad cargada de prejuicios y de hipocresía, donde la verdad parece no interesar. Una vez más, nos pone frente a otro dilema ¿queremos saber o no?, ¿estamos dispuestos a asumir sus consecuencias?

En la novela, a pesar de la primera impresión, no hay dos personajes fundamentales, sino tres: Casi, el Viejo, y un tercer personaje colectivo, difuso, formado, en efecto, por la sociedad, y aun precisaría más, por la autoridad –familiar, educati-

va, sanitaria, policial...–. En efecto, no queremos saber, o queremos saber sólo lo que encaja con nuestros esquemas previos. Funcionamos clasificando lo que vemos en casillitas predeterminadas de una base de datos; si alguna parte de la realidad no encaja en estas casillitas o bien la forzamos para que entre o bien la excluimos.

NO SÉ POR QUÉ EN LOS LIBROS NOS EMPEÑAMOS A VECES EN EXPLICARLO TODO Y EN DESHACER LA AMBIGÜEDAD

Casi y Viejo son dos personas de distintas edades que se sienten fuera, marginados de la sociedad en la que viven. Casi busca su lugar en el mundo y como contrapunto está Viejo, un hombre en el comienzo de la vejez. Algo que comparten ambos es la inadaptación, aunque por motivos distintos. Volvemos a encontrarnos con eso que se denomina «políticamente incorrecto» y es el hecho de enfrentar a las dos formas de inadaptación. En el caso de Casi, su inadaptación no procede del acoso, aunque lo pareciera. Así es como yo lo he entendido, sin embargo, no sé qué opina usted al respecto.

En efecto, no proviene del acoso. Su inadaptación es la consecuencia de un proceso más íntimo, casi diría que filosófico. Precisamente cuando perfilaba el personaje me di cuenta de que no quería cargar las razones de su malestar en motivos evidentes. Por eso, la familia de Casi es normal, sus padres la quieren, nadie la maltrata, y en el instituto lo más

que le pasa es que no termina de integrarse bien con sus compañeras y que recibe un mote, «cara de pan», del mismo modo que otros niños reciben otros parecidos. El malestar de Casi no se explica entonces por circunstancias externas dramáticas, es algo que tiene más que ver con las dificultades de crecer, que a veces es un proceso traumático y hasta violento, pero de una violencia no física, sino emocional.

Casi es una adolescente con problemas de inadaptación y una gran capacidad para fabular, tanto oral como escrita. No tiene teléfono móvil ni está inscrita en ninguna red social. La ausencia, en el relato, de las nuevas tecnologías, ¿es una llamada de atención sobre las consecuencias que tiene estar permanentemente conectados? ¿O trata de mostrar a su personaje de manera aislada?

Casi es, como su nombre indica, casi una niña, casi una adolescente, está en tierra de nadie, no se identifica con ningún grupo. Así que es lógico que se mantenga aislada de todas esas formas de comunicación, incluidas las redes sociales. Pero tampoco queda explícito en el texto que no haga uso de ellas... No lo hace en los momentos que la vemos, en el parque, donde, en efecto, se produce una vuelta atrás en el tiempo, porque es un lugar destecnologizado.

De los temas tratados en sus libros se desprende que usted es y se siente muy incardinada, como escritora del tiempo que le ha tocado vivir, en el presente. ¿Lee a otros escritores de su generación? ¿Qué relación mantiene con ellos?

Estoy en el presente pero no quiero confundirlo con la actualidad. De hecho, me preocupa ligarme demasiado a los temas de actualidad, porque la actualidad es algo que determinan otros, del mismo modo que las tendencias o las modas. Por eso, mantengo un pie fuera y otro dentro, soy dada a cierta abstracción y, sin duda, me parece más cercano a este tiempo Kafka que muchos de los escritores que están hablando de temas actuales. Dicho lo cual, soy muy ecléctica en mis lecturas, y esto incluye leer a mis contemporáneos, por supuesto, pienso ahora –por hablar sólo de españoles– en Marta Sanz, Edurne Portela, Andrés Barba, Daniel Ruiz, Cristina Morales, Antonio Orejudo, Juan Bonilla, Esther García Llovet, Pablo García Gutiérrez, Isaac Rosa, Jon Bilbao, Pilar Adón, Luisgé Martín... con muchos de ellos, además, mantengo relaciones de amistad.

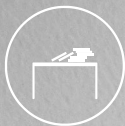
ME GUSTAN LOS ESCRITORES
QUE NO TRATAN DE
PONERSE POR ENCIMA DE LA
LENGUA, QUE NO TRATAN DE
DOMESTICARLA NI LUCHAN
CONTRA ELLA

Algo que, en una revista como *Cuadernos*, siempre nos interesa es la relación del escritor con la lengua, como lector y como escritor. ¿Cuál es su imaginario como lectora?

Siento la lengua como mi verdadera patria, y por eso la entiendo como algo vivo, maleable, infinito, una riqueza que además tenemos a nuestra disposición

cada día, y encima gratis. Me entusiasma el lenguaje oral, me encanta observar cómo habla la gente, cómo se expresa, disfruto mucho con la ironía, los juegos de palabras, los matices. Me gustan los escritores que no tratan de ponerse por

encima de la lengua, que no tratan de domesticarla ni luchan contra ella, sino que, al revés, la toman como aliada, como amiga y exploran todas sus posibilidades hasta el límite.



Performances
de Klein, Peralta, Major

Por Ignacio Vidal-Folch

Esta mañana, venciendo la fuerte resistencia interior, había tomado la firme determinación de salir de casa. Pero en el acto de sacar el abrigo del armario se me quitó toda la determinación, toda la voluntad, recordando el verso de Yeats: «Catorce apariciones he visto. La peor, un abrigo en la percha». Al poeta le parecía la peor posible, y eso que fue pródigo en visiones de fantasmas y aparecidos.

Pero pensándolo bien, no sólo por el verso de Yeats, el mero acto de descolgar el abrigo se me hace muy cuesta arriba, sino, sobre todo, porque recuerdo «El abrigo de János Major», una instalación colectiva en la que junto con otros jóvenes artistas de su generación participó este olvidado húngaro, en una galería clandestina de un pueblo a las orillas del lago Balatón, que fue clausurada por la policía al cabo de dos meses. De la obra de János Major sólo se conserva una foto, algunos dibujos y el recuerdo de un *happening* o *performance*.

El *happening* fue un *happening* secreto. Y es parte sustancial de su encanto el hecho de que fuese secreto. Porque se diría que, en correspondencia con su propio nombre de «suceso» o «acontecimiento», está en la naturaleza de esta práctica artística, nacida a mitad del siglo xx, ser por lo menos pública, y mejor si llamativa, y mejor aún si escandalosa. En efecto, ¿quién se molestaría en asistir a un acontecimiento artístico sabiendo por adelantado que se trata de un acontecimiento banal y qué puede tener de artístico un suceso insignificante e incluso invisible? Por el contrario, estas acciones procuran estremecer a la asistencia con emociones fuertes y violentas de la máxima teatralidad. Cuanto más espectaculares, mejor. En algunos casos el recurso a la violencia contribuye a hacerlas perdurables.

Así, por ejemplo, Jordi Benito practicaba un arte de la acción masoquista y salvaje, que empezó arrojándose violentamente contra una pared, y, más adelante, clavándose con un martillo la mano izquierda contra la tapa de un piano, y, más adelante todavía, subía la apuesta para espanto del público –entre el que yo figuraba, boquiabierto y electrizado–, al introducirse en el cadáver aún caliente de un buey recién ejecutado, cuya sangre aún corría humeando por el pavimento, no sé si el de la sala Metrònom de Barcelona o el pavimento de una pesadilla, abriéndose paso con codos y rodillas en las entrañas aún palpitantes y quedarse allí dentro, encogido, fetal y supongo que horrorizado de asco y compasión, mientras los altavoces difundían por el recinto «La cabalgata de las valkirias» a toda estridencia, todo esto supon-

go que con el propósito de experimentar y hacernos contemplar, hacernos intuir, alguna vivencia telúrica, extrema y desesperada, próxima a la muerte y en las antípodas de la rutina, de los disgustos y placeres convencionales propios de esta ciudad ordenada, de pasiones templadas y sensatas, que a espíritus como el suyo debía de parecerles un tibio aburrimiento.

Jordi Benito murió prematuramente en el año 2008, pero de vez en cuando, no con mucha frecuencia, veo alguna de sus obras aquí y allá, pianos de cola en compañía de burros o de caballos disecados, abrigados con una manta militar, y le recuerdo con respeto porque si bien aquellos *happenings* eran desagradables, por lo menos tenía coraje y era consecuente con su idea sacrificial, ritual y estentórea del arte. Los descuartizamientos de animales y transformación de una *kunsthalle* en un matadero y otras cosas extravagantes que hacía eran manifestaciones tardías de un romanticismo torturado y signos de la búsqueda de un lugar, entre efluvios de sangre derramada y crepúsculo de los dioses, de una posición inaccesible al *kitsch*.

Ese arte de la crueldad era consecuencia del magisterio perverso del artista vienesés Hermann Nitsch, que ha pasado como un pionero a la historia del *happening*, cuando a lo mejor hubiera debido pasar a los anales del crimen, como profeta barbudo de una secta que orquestaba aquelarres en el transcurso de los cuales duchaba a sus jovencísimos discípulos –niños de papá descarriados, vestidos, al igual que el barbudo maestro, con las túnicas blancas de la inocencia sacrificial–, los duchaba, digo, literalmente con cubos de sangre de animales sacrificados, durante unas ceremonias de resonancias atávicas y religiosas que humillaban el individualismo de los chicos y chicas, reforzaban la sacerdotal autoridad de Nitsch y seguramente servirían también para desinhibirles de todo pudor y persuadirles con toda naturalidad a participar en orgías repugnantes orquestadas por el sacerdote Nitsch, de las que años más adelante, convertidos todos –salvo algún que otro suicida y algún que otro descarriado para la vida– en buenos burgueses vieneses, padres de familia y pilares de la sociedad, recordaban el olor y la viscosidad de la sangre y la res degollada colgada de un gancho en mitad del taller de Nitsch, y se avergonzaban en silencio.

Una mañana, años atrás, tuve ocasión de visitar en Nápoles la Fundación a su nombre, y de inmediato olfateé la naturaleza perversa, propiamente demoniaca, de aquel llamado «teatro del misterio orgiástico». Al cabo de unos minutos, tuve que salir a

respirar a la terraza. Se veía el golfo de Sorrento... Se veían en el mar algunos barcos y la estela de una hélice y, sobre el acantilado, en otra terraza lejana, al Caruso de la canción de Dalla abrazado a una muchacha. En la brisa me llegaba el eco tenue de su canto... Pobre Jordi, qué maestros te buscabas.

Una vez le preguntaron a Marcel Duchamp por qué, siendo como era un buen pintor al óleo, había renunciado al lienzo y los pinceles, y respondió: «El óleo es una herramienta estupenda, de una prodigiosa plasticidad, pero llevamos con él trescientos años, quizá sea ya hora de pasar a otra cosa, ¿no?».

Entiendo y valoro la forma del *happening*, el arte de la acción, la *performance*, por lo que tiene de efímero acontecimiento en sintonía con un discurso contestatario en el espíritu de un momento que rechazaba las ideas tradicionales y, entre ellas, la institución del museo con su culpable, vanidosa, jerarquizante, reaccionaria ilusión de suspender el tiempo, e incluso la palabra misma de «museo» como contracción de «mausoleo». La *performance* expresamente renuncia a la duración (salvo por el hecho de que el artífice suele cuidarse mucho de preservarla en fotografías y filmaciones) y confía su sentido al momento presente, un momento fugaz, fugaz, alternativo a la lógica de la permanencia característica del arte plástico tradicional y de la causa-efecto propios de la vida corriente y consuetudinaria, así cruza el silencio glacial de las constelaciones muertas un cohete centelleante en la permanente noche universal. Sí, pero acción por acción prefiero, antes que tan exagerado expresionismo y antes que ver cómo Jordi, contumaz en el error, en el doloroso error, se arroja contra una pared, otras que como el disco de Coltrane, como los ensayos de Casavella, estuvieron llenas de «Elevación, elegancia y entusiasmo».

Durante algún tiempo admiré sobre todas las cosas, las de Yves Klein, vinculadas a las «obras invisibles» que vendía en la exposición «Le vide» en la galería Colette Allendy de París, a cuyas puertas el público hacía largas colas para acceder a la contemplación de las blancas paredes desnudas. Mayo de 1957. Un precursor. Por entonces ya había obtenido celebridad por sus lienzos monocromos azules –campos de un color azul particular, muy intenso y saturado, que ahora se conoce como «azul Klein»–, y por los *happenings* en que embadurnaba a unas modelos desnudas con pintura azul y las invitaba a cruzar la sala para ir gentilmente a pegarse contra la pared, donde dejaban la impronta de sus «Antropometrías», la huella de las partes conve-

xas de su cuerpo en sugestivas manchas azules: huellas de muslos, vientres y pechos que eran tan alusivas a las imágenes de la femineidad ancestral, atávica, troglodita, como un juego ultramoderno, un juego de erotismo espectral, ultraligero, instantáneo, por completo desdramatizado.

Al margen de su jovialidad y alegría, que eran notorias y una bendición para sus amigos y para todos los que se relacionaban con él, Klein tenía conocimientos de budismo zen, y sus *performances* junto al Sena eran contrarias, opuestas al sentimiento materialista y funcional de la vida ligado al valor del dinero y al fetichismo de las cosas, que él conculcaba sistemáticamente.

Klein citaba junto al Sena al coleccionista que quería comprar una obra o una experiencia o algo del artista del momento, y se presentaba en el muelle en compañía de un fotógrafo para que documentase la acción, y de un notario para que diese fe de que no se cometía allí fraude alguno. El coleccionista le entregaba a Klein el estuche aterciopelado con los pesados lingotes o las láminas de oro puro, Klein le daba a cambio un documento por el que le transfería «sensibilidad pictórica inmaterial» y que era lo único material que le quedaba y, a renglón seguido, tomaba en sus manos las láminas de oro y, mientras el notario escrituraba y el fotógrafo fotografiaba, él febril, determinado y gesticulante, arrojaba el oro al agua.

Y eso era todo, así termina el instante, la obra está concluida, el vacío creado. Imagino a Klein de regreso a su casa por las calles de París, bajo los grandes castaños, junto al río, pasando junto a las terrazas, riéndose a carcajadas, y es muy plausible que el coleccionista se iba también satisfecho: aliviado con su vacío y contento con su sensibilidad artística recién adquirida tan mágicamente, que, si no era tonto, le comprometía en lo más íntimo a ser mejor para el resto de su vida.

Como digo, estas acciones me parecieron insuperables hasta que tuve noticia de Federico Manuel Peralta Ramos, artista argentino que quería romper la distancia entre mundo y ser, la contradicción entre vida y arte, propuso que el artista fuese su propia obra y predicó con el ejemplo. De manera que tras obtener en el año 1970 una sustanciosa beca Guggenheim, escribió la carta en la que estaba obligado, por las normas de la Fundación, a justificar detalladamente cómo y en qué había invertido y gastado el monto de la beca como un poema en prosa y una verdadera obra de arte de la desfachatez, y como tal se expone y puede verla tiempo atrás en el MALBA. La carta va dirigida a Mr. James F. Mathias

de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, fechada en Buenos Aires, el 14 de junio de 1971, y dice así:

Dear Mr. Mathias:

En respuesta a su carta del 23 de mayo de 1971, quiero manifestarle algunos aspectos del modo en que encaré la beca que obtuve de vuestra Fundación.

En cuanto recibí el primer aporte de la beca y anticipándome a lo que es hoy un movimiento internacional, consistente en un señalamiento artístico real, invité a un grupo de amigos (veinticinco personas) a una comida en el Alvear Palace Hotel, invitándolos después a bailar a la boîte Africa, costó u\$s 300.

Una de las razones que me impulsaron a este tipo de manifestaciones es la convicción de que «la vida es una obra de arte», por lo que en vez de «pintar» una comida, di una comida. Mi filosofía consiste en la frase: «Siendo en el mundo». Creo que la aventura del artista es el desarrollo de su personalidad, para obtener la «constitución» del yo.

En una palabra: vivir.

Siguiendo con esta actitud filosófica me mandé hacer tres trajes (costo \$ 500). Asimismo pagué las deudas de una exposición que había realizado en la Galería Arte Nuevo, Maipú 971, en octubre de 1968. Exposición realizada al enterarme de que había obtenido la beca y cuyo costo fue de u\$s 1000.

Como ustedes recordarán al haberles manifestado que no viajaría a Estados Unidos y que ustedes dispusieron el envío de u\$s 3500 a Buenos Aires, quiero manifestarles lo que hice con esa cantidad.

Invertí ese dinero en una financiera a interés mensual, cobré los intereses durante diez meses y luego hice lo que yo llamo mi última expresión artística con esta beca.

La beca se me había otorgado como pintor, entonces provoqué una serie de situaciones con este dinero (u\$s 3500).

En primer lugar compré un cuadro de Josefina Robirosa en m.\$n 400.000 y se lo regalé a mi padre, después compré un cuadro de Ernesto Deira en m.\$s 200.000, se lo regalé a mi madre, y para terminar compré un cuadro de Jorge de la Vega para mí en m.\$s 300.000. Lo que importa el total.

Espero que estas líneas sean comprendidas en su debida forma y con ellas acompaño el certificado que me enviaron.

Saluda a Ud. afectuosamente

Federico Manuel Peralta Ramos

Si tuviera que elegir entre el gesto de Klein y el de Peralta Ramos, me quedaría dudando un rato, pero al final seguramente pronunciaría este veredicto: «Lo lamento, Yves, pero me quedo con Peralta. Peralta Ramos y su sostenida *actitud filosófica*». Me parece de una calidad conceptual ligeramente superior porque a la inteligencia juguetona de Klein le suma benevolencia y la calidez de la generosidad, invita a parientes, amigos y otros artistas a participar en su área de benéfica influencia, celebra fiestas y no transforma el valor monetario en nada –con ser esto ya mucho–, sino que lo disuelve en algo que quizá sea aún mejor, que es disfrutar con los amigos y regalar. Me encanta también ese punto de premeditada y divertida arrogancia de pícaro que se percibe entre las pretendidamente ponderadas, informativas líneas de su carta que, so pretexto de inventario factual, da fe de un gesto propio de un príncipe del arte.

Klein, Peralta Ramos... Pero entonces yo no conocía la acción sabotadora de János Major, el hombre del abrigo, en la fiesta de inauguración de la primera exposición de Victor Vasarely que se celebró en Hungría. Fue una gran exposición retrospectiva del jefe de filas del movimiento del arte óptico o cinético u *op art* en el centro Mücsarnok, el gran centro de exposiciones oficial de Budapest. Vasarely era húngaro, en 1930 había emigrado a París donde hizo una formidable carrera a partir de la galería de Denise René. Junto con Picasso, era el militante más conocido en la división de arte del partido comunista francés.

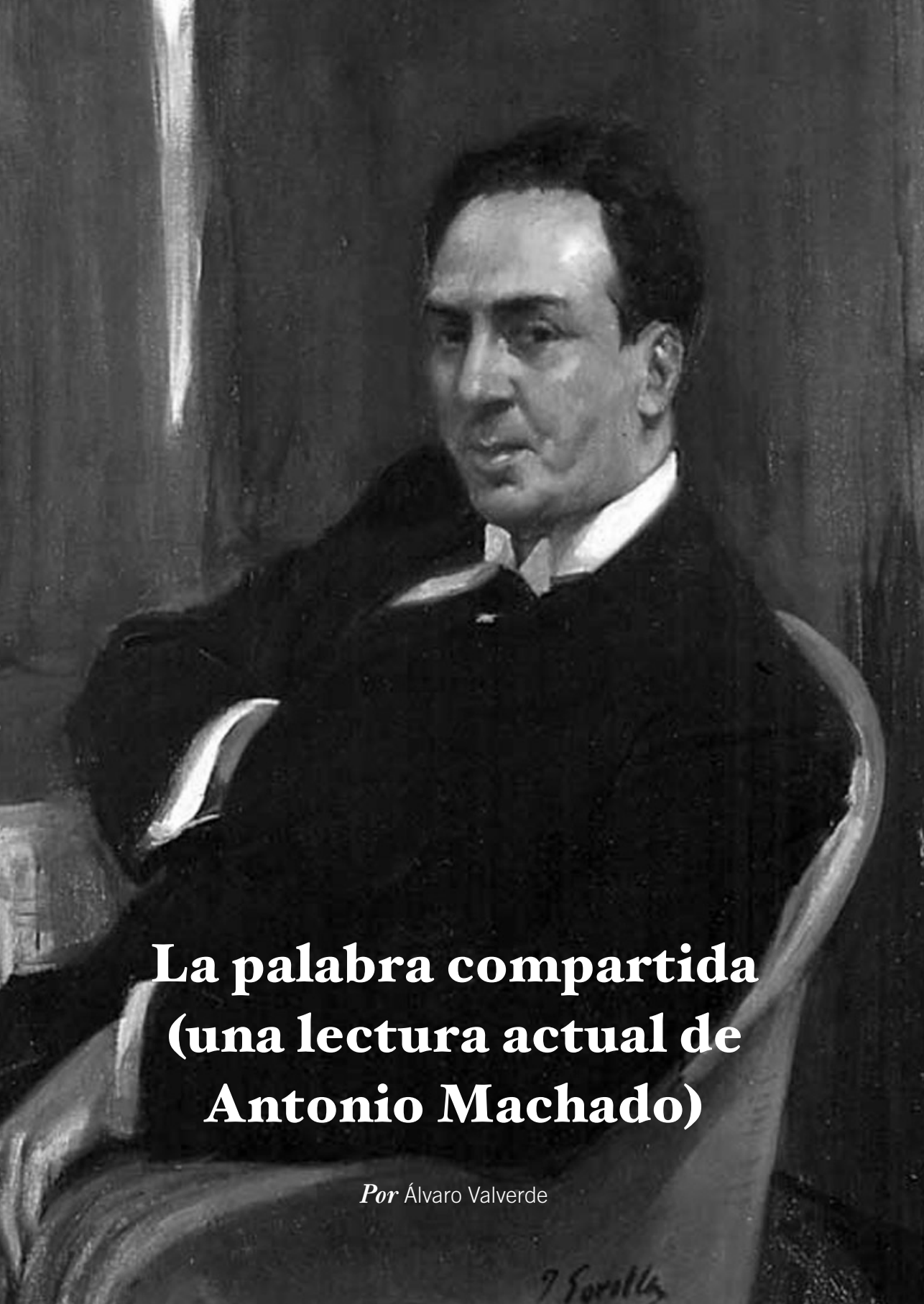
En 1969 Hungría estaba sometida a la dictadura de János Kádár. La estética nacional impuesta a las artes plásticas era el realismo socialista, pero al régimen comunista le convenía dar muestras de cierto aperturismo cultural hacia Occidente, incluso de una relativa independencia de los dictados de Moscú, siquiera en el plano cultural, y así fue como el 18 de octubre se pudo inaugurar aquella gran retrospectiva de Vasarely, todo un acontecimiento al que acudió la crema y nata de la sociedad artística húngara, animada por sentimientos contradictorios.

Los invitados estaban llenos de curiosidad, ávidos de conocimiento y encantados de asistir por primera vez a una gran muestra de arte abstracto internacional; no obstante también se sentían agraviados de que a ellos se les impidiera tomarse las libertades artísticas que el régimen, en cambio, apoyaba y financiaba generosamente en Vasarely, a quien admiraban y al mismo tiempo reprochaban su notoria sintonía con la autoridad. En efecto, aquella retrospectiva sería el primer paso de una estrecha

colaboración entre el régimen comunista y el talentoso hijo pródigo, al que dedicaría museos y fundaciones y los más distinguidos espacios públicos.

En ninguna de las fotos que dan fe de la inauguración en el Mücsarnok, en las fotos en blanco y negro donde se ve a tanta gente joven, la «gente guapa» de entonces en Budapest, vestida con las mejores galas sesenteras, contemplando las telas de Vasarely, sus asombrosas redes, tramas, ilusiones ópticas de espacios rígidos con perspectivas inestables, aquella abstracción impersonal, no figura János Major, no aparece, es como si no hubiera estado. Pero estuvo.

Qué pasó allí lo supe hará unos diez años, cuando por pura casualidad contemplé una estupenda, pequeña, inolvidable exposición del comisario Andreas Fogarasi, repartida en dos salitas laterales del Reina Sofía. En la primera de las dos salitas se mostraban en paredes y vitrinas unas cuantas fotografías en blanco y negro de la juventud húngara visitando aquella retrospectiva de Vasarely. Por un arco se accedía a la sala contigua, aún más pequeña, donde había cuatro pantallas de vídeo. En cada pantalla algunos de los jóvenes asistentes a la inauguración de 1969, ahora ya entrados en años y convertidos en figuras veteranas y prominentes del estamento cultural de Budapest, explicaban a todo color lo que pasó, el *happening* imperceptible de quien el distinguido artista húngaro Tamás St. Auby, vehemente y convencido, califica como «uno de los mejores artistas de la historia universal»: János Major se pasea silencioso entre la multitud y cuando se cruza con algún amigo de confianza extrae de la chaqueta una diminuta pancarta donde dice: «VASARELY GO HOME». Este encuentro produce en el otro una inmediata reacción de sorpresa, entendimiento, complicidad e hilaridad. Pero sin darle tiempo a decir nada, ya János se había vuelto a guardar la pancartita y seguía, invisible, su camino entre las obras de Vasarely hacia algún otro amigo al que encantar con su ocurrencia. Fenomenal irradiación de una travesura que atraviesa las décadas, alegre como un logro de la inteligencia y triste como una tumba vacía o un abrigo colgado de una percha.

A black and white portrait of Antonio Machado, a Spanish poet and philosopher. He is depicted from the chest up, seated in a chair. He has dark hair, a prominent nose, and is looking slightly to the left of the viewer. He is wearing a dark, high-collared jacket over a white shirt. The background is dark and textured, possibly a wall or a curtain. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his clothing.

**La palabra compartida
(una lectura actual de
Antonio Machado)**

Por Álvaro Valverde

7 Sorolla

Vaya por delante que no soy un especialista en la obra de Antonio Machado, del que ahora conmemoramos el octogésimo aniversario de su muerte, sino, como tantos, un lector. Alguien al que su poesía, muchos años después, le sigue, digamos, llamando. Un lector, añado, que se siente muy honrado cuando algún crítico utiliza el adjetivo «machadiano» para referirse a algún aspecto de la poesía que escribe.

De la lectura y la relectura durante los últimos meses de su poesía y su prosa, amén de algunos libros y artículos acerca de su obra, surge este texto centrado en su evidente actualidad, que, por respeto al maestro, es todo menos académico. Consciente de que bien poco puedo aportar a la crítica de uno de nuestros más «admirados y manoseados» poetas. ¿No estamos ante una «presencia viva e inmediata», al decir de Soria Olmedo sobre Lorca?

Los de entonces, los que empezábamos a leer poesía y a pergeñarla a finales de los años setenta, dimos con los versos de Machado al mismo tiempo que con las canciones de Serrat que musicaba esas letras cuya vigencia es todavía audible. Aunque no lo recuerdo bien, a buen seguro poemas suyos figuraban en los libros de texto en los que aprendimos literatura, como afirma mi coetáneo Fernando Aramburu en un artículo sobre el poema «Yo voy soñando caminos». Del mismo modo, por casa andaba también la antología *Antonio Machado* (con prólogo de Julián Marías), de la benemérita colección Libro RTV de la Biblioteca Básica Salvat, gracias a la cual entraron los primeros libros en muchos hogares españoles allá por la década de los sesenta. Sí estoy seguro de que leí *Campos de Castilla* en COU; el año 75, el de la muerte de Franco.

Machadiano se me antoja, por añadidura, mi primer contacto escolar con la poesía, a partir de la memorización y posterior recitado de un poema de Gabriel y Galán titulado «Lo inagotable», cuya atmósfera, o eso me parece, evoca el tono del sevillano.

¿Por qué he tratado a Machado hace un momento de usted? Desde su mítica muerte en el breve exilio de Collioure y aun antes, por el retrato que le hicieron algunos de sus contemporáneos y, más allá, por lo que se infiere de la lectura de su obra –que es para mí la clave de bóveda de este modesto andamiaje–, Machado ha contado con un respeto reservado a los más grandes. ¿Es a eso a lo que llamamos un *clásico*? Es posible. Lo cierto es que la fama que alcanzó en vida no ha sufrido merma tras su muerte, todo lo contrario, y ni la dictadura franquista, por evidentes razones políticas, ni lo que ha venido después han logrado evitar que su

palabra siga viva. Sin pagar siquiera el peaje del provisional purgatorio, simbólico lugar al que parece condenada la literatura de casi todos antes de pasar, definitivamente, al infierno del olvido. Es verdad que no lo leyeron del mismo modo, ni siguieron sus enseñanzas por igual, los poetas del grupo del 50 (los de la famosa fotografía del 59) que los novísimos.

Por suerte, pertenezco a una generación, la de los 80 o de la democracia, muy machadiana, en especial su facción más exitosa, digamos, la tendencia dominante o «poesía de la experiencia», cuyo granadino núcleo germinal adoptó el nombre de «nueva sentimentalidad» y cuanto ese marbete, en términos teóricos, llevaba aparejado.

Críticos y estudiosos coinciden en señalar que Machado no estuvo nunca de moda. O a la moda, mejor. Vamos, que nunca fue un «poeta del día». Ésta es una de las paradojas sobre él que conviene subrayar. Le acusaron de decimonónico, de romántico trasnochado, de simbolista a tiempo (pues lo fue al principio) y a destiempo... Fue «un poeta rezagado, obsoleto», indicó Ángel González, uno de sus más preclaros discípulos y uno de sus más perspicaces intérpretes. No en vano, dedicó al poeta su discurso de ingreso en la Real Academia, donde hizo mención, por cierto, al borrador del que Machado no pudo pronunciar al final en la Española tras ser electo en 1927. Y, sin embargo, tengo la sospecha de que fue precisamente eso, su capacidad para ejercer de disidente, su condición de intempestivo y anacrónico (lo que debe ser un escritor «en el sentido originario de la palabra que designa el estar contra el tiempo», sostuvo H. A. Murena), su carácter solitario, ese quedarse voluntariamente atrás, lo que ha preservado al cabo su poesía hasta el presente, por lo que seguimos compartiendo su palabra. Por encima, incluso, del uso de la rima, consustancial a sus versos, que no deja de ser un recurso desusado en nuestra lengua, que marca indefectiblemente un antes y un después en lo que atañe a la poesía y al consiguiente, discutible concepto de modernidad.

Juan Malpartida, en su libro *Antonio Machado. Vida y pensamiento de un poeta* (uno de los ensayos más recientes de la inabarcable bibliografía machadiana), después de aseverar «no es contemporáneo de la gran poesía europea de su época», lo califica de «perfecto poeta menor». Disiento, en parte y con todo respeto, sin que ello suponga menoscabo alguno para los poetas menores, que son los que más abundan. ¿Por qué? Me baso en lo relatado hasta aquí, en la excelencia de sus poemas, única causa y razón de

que alguien sea designado por sus semejantes como poeta, y en las lecciones que de su pensamiento poético se deducen. Machado fue, en este sentido, muy moderno, pues reflexionó sobre la poesía como sólo han sabido hacer los más conspicuos y lúcidos vates de la lírica contemporánea. Eliot, Stevens, Paz o Borges (el del malévolo comentario, cuando le pidieron su opinión sobre el poeta: «No sabía que Manuel tuviera un hermano»). Desarrolló esa aguda meditación, sobre todo, en su prosa, en esa obra fundamental de las letras hispánicas, y no sólo, que es *Juan de Mairena*.

Yendo hacia atrás, Machado aborreció el Barroco, cualquier gongorismo, la visión conceptista. Hacia adelante, las vanguardias, tan de su tiempo; de ahí que estuviera en contra de todos los *ismos*, «múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas» que se unieron, según él, en su «guerra a la razón y al sentimiento». «Quiero hacer constar que la poesía, y especialmente la lírica, se ha convertido para nosotros en un problema», mantuvo, el del «álgebra superior de las metáforas».

Del pasado le atrajo siempre la llaneza cervantina. Y el sentido común. Por eso detestó la pedantería y el engolamiento. Buscó la naturalidad, esa manera de decir que hace fácil lo difícil (porque el mundo es complejo), tan reñida, aunque sea una de sus formas, con la retórica. «¿Naturalidad?», se pregunta Mairena, quien tras mencionar el descrédito del vocablo y «la malquerencia de los virtuosos», responde: «Naturaleza es sólo un alfabeto de la lengua poética. Pero ¿hay otro mejor? Lo natural suele ser en poesía, lo bien dicho, y en general, la solución más elegante del problema de la expresión».

Desde la primera página del *Mairena* defiende la literatura «hablada», frente a la «escrita». La de la «lengua viva». «Lo que pasa en la calle». Cuando afirmó: «la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada», estaba sentando jurisprudencia lírica, dictando una sentencia inseparable de lo que consideramos poesía moderna (y aun postmoderna). Optó por la claridad («Sobre la claridad he de decir –comenta Mairena– que debe ser vuestra más vehemente aspiración») y no se dejó seducir por la oscuridad y el hermetismo. Eligió la concisión frente a la verbosidad. Lo breve, sobrio y fragmentario contra lo extenso, recargado y rotundo. «Huid del preciosismo literario», exigió el discípulo de Abel Martín. Optó por la narratividad: canto y cuento. Lo espacioso del poema frente a lo extenso de la novela. «Se sabe –dijo– que en poesía [...]

no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian, y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todo».

Dije antes «breve» y este adjetivo puede aplicarse a su poesía completa, que no deja de ser, en rigor, escasa.

Sus «espacios simbólicos», analizados por Rafael Alarcón en un memorable artículo («Antonio Machado, nuestro contemporáneo») de la revista *Turia*, son asimismo sencillos: el agua de la fuente, los cantos de los niños, el parque o jardín solitario, el camino, las galerías, el crepúsculo...

A pesar de ser –otra paradoja– un consumado lector de filosofía (Platón, Leibniz, Kant, Bergson, Heidegger...), su poesía no es filosófica, tal vez porque detestaba el pensamiento abstracto. Su palabra es sencilla, nítida. Nunca metafísica, en sentido estricto, aunque sí meditativa. Otro síntoma de inquietante actualidad: en su obra, tanto da que poética o prosística, abundan las sentencias, los proverbios y los apuntes, en suma, lo que hoy denominaríamos aforismos. ¿Acaso no han bebido los *pecios* de Ferlosio, por ejemplo, de las nítidas aguas del *Mairena*?

A nadie se le oculta que hay una estrecha relación entre esta idea de la literatura y la personalidad de quien la escribe. Por eso desmintió a Ortega, lo de que «El poeta empieza donde acaba el hombre» (que vendría a rebatir la famosa frase de Buffon: «El estilo es el hombre»). Por eso declaró que «toda intuición [poética] es imposible al margen de la experiencia vital» de cada uno.

Dijo de sí mismo que sus aficiones eran «pasear y leer». «Voy caminando solo, / triste, cansado, pensativo y viejo», leemos en *Campos de Castilla*. Fue «humilde profesor / de un instituto rural». De su torpe aliño indumentario se burló con refitolera gracia Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos*, que en otro sitio lo tildó de «poetón aportuguesado». Cansinos Assens, de «español antiguo, triste, apático, romántico y pobre». Cernuda, como «un hombre borroso y medio en sombra» y evocó de nuevo el concepto juanramoniano de muerto en vida. Y Rubén Darío abre su «Oración por Antonio Machado» con: «Misterioso y silencioso / iba una y otra vez».

Perteneció a la estirpe nietzscheana de los solitarios («Desde mi rincón» es algo más que el título de un poema). Y a la de los melancólicos, por su «usual hipocondría» y por su angustia vital. La muerte fue una obsesión, un «tema que se vive más que se

piensa». Fue tímido. Tan retraído como sus versos. Y humilde. Mantuvo que «hay que respetar la modestia y el orgullo: el orgullo de la modestia y la modestia del orgullo». Porque «agrada la modestia pero no el propio menosprecio». Su lema, muy castellano: «Nadie es más que nadie».

Hubo dos mujeres en su vida: la soriana Leonor, que se le murió demasiado pronto, y la madrileña Pilar Valderrama, Guiomar, a la que remitió, como es lógico, ridículas cartas de amor, pero, a pesar de ello, confesó (con Mairena): «siempre dejé a un lado el tema del amor por esencialmente poético». Para él, ha escrito Malpartida (que analiza en su libro este asunto con hondura), «amar, enamorarse, es un acto de imaginación». En lo referente al género femenino, hay que reconocer su flagrante ignorancia y su caduco machismo, impropio de esta época de vindicación feminista y *me too*.

Escéptico frente al escepticismo, fue por libre y a la contra, y en esa libertad radica una de las claves de su permanencia. Aunque su poesía es, ya se ve, de marcado tono autobiográfico (otro signo de actualidad), porque para él vida y obra son inseparables, luchó cuanto pudo contra el subjetivismo y se alejó del ensimismamiento narcisista. El otro, el prójimo, el común o el pueblo formaron parte de su concepción cristiana del mundo. («La idea de Dios –advirtió Enrique Baltanás– es absolutamente imprescindible en la filosofía de Antonio Machado»). Éste se dirigía «al vecino», «al hombre concreto», no a la masa. De ahí su proximidad (de casta le venía) al folclore, al flamenco y a la copla, al romancero y a la lírica popular. De ahí que sus monólogos tornen diálogos. González le declara partidario de «los modos dialécticos».

La genial aportación de los apócrifos machadianos (en especial el tantas veces nombrado Juan de Mairena), por fallida que resulte, redundan en su incesante novedad y le emparenta, ahora sí, con auténticos dioses tutelares de la poesía del 1900, Pessoa entre ellos. Esas máscaras, sus complementarios, inciden en la idea de que nuestro ser es plural. A su través, afloran el humor y la ironía. Y el juego del teatro, al que tan aficionado, como bien sabemos, fue. José Muñoz Millanes escribe al respecto: «Según Machado lo apócrifo vendría a ser, no una falsedad, sino una verdad alternativa o complementaria: una verdad insólita que, al haber sido ocultada por la verdad oficial que nos ofrece la razón, tiene que ser descubierta por la imaginación».

Aunque depresivo, siempre estuvo a favor de la vida, de la «voluntad de vivir», de ahí su apego a la temporalidad, a la poesía

como «la palabra esencial en el tiempo», fuera del cual al poeta «no le es dado pensar». Al «diálogo del hombre con el tiempo»: «¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?». En su *Poética* de 1931, alude a una lírica «otra vez inmersa en “las mismas vivas aguas de la vida”, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús».

Unido a lo anterior la «visión vigilante», la mirada atenta, para «imaginar despiertos». «Lo poético es ver», dijo Mairena. Y ahí, lo meditativo, ya antes apuntado.

Su mirada se fija ante todo en el campo, que él prefería llamar realidad o naturaleza. Un paisaje tan exterior como interior, propio de alguien que mira hacia fuera pero ve hacia adentro. Tan sencillo, silencioso y despojado como su persona y sus versos. El de Castilla, la del 98. El de la Andalucía de Baeza. «Amo a la naturaleza, y al arte sólo cuando me la representa o evoca». Lúcido, escribe en el *Mairena*: «El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y el terror creciente de las aglomeraciones urbanas». Y luego: «El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural». Y después: «Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe». Y, por fin: «Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos». Me pregunto: ¿no podría sostener esto cualquier ecologista de hoy?

Vecino de Madrid («Mi adolescencia y mi juventud son madrileños»), viajero en París, a diferencia de sus coetáneos (y, antes, desde Baudelaire), odió la gran ciudad y la poesía urbana, también en esto ajeno a los signos de los tiempos, y tuvo por escenario las calles solitarias de los pequeños burgos provincianos, las negras capitales provinciales con casino, cuando no el medio rural y, ya decimos, el campo abierto, eso que hoy se ha dado en llamar «la España vacía».

Y ya que pronuncio la palabra España, sería conveniente destacar su figura moral, la ejemplaridad cívica, por decirlo con Gomá, que su persona encarna a resultados de la coherencia con la que cumplió su ciclo vital como ciudadano de este país en tiempos tan convulsos como los que le tocó sufrir. Y gozar, siquiera brevemente, por su condición de ferviente y leal republicano. Salvando las distancias, tal vez sea esta la lección que para el presente mejor podemos aprender de él. No, «no pueden las ideas brotar de los puños». Y qué comentar de esta sentencia

maireriana: «De aquellos que se dicen gallegos, catalanes, vascos, extremeños, castellanos, etcétera, antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse». Para entonces, Machado había sido testigo de cómo el 6 de octubre de 1934, el presidente de la Generalitat, Lluís Companys, proclamaba «el Estado Catalán dentro de la República federal española».

Termino. La rabiosa actualidad lírica de este país se centra en un fenómeno que es todo menos poético. Sí, para la *parapoesía* tenía, *avant la lettre*, una reflexión Machado: «Poesía, señores, será el residuo obtenido de una delicada operación crítica, que consiste en eliminar de cuanto se vende por poesía todo lo que no lo es».



**Breve relación de la
literatura española sobre
Londres**

Por Eduardo Moga

Londres es todo niebla y gente triste. No sé si es la niebla la que produce la gente triste, o si es la gente triste la que produce la niebla.

OSCAR WILDE

Londres fue fundada por los romanos en el 43 d. C., siendo Claudio emperador. La dieron el nombre de *Londinium*, cuyo origen y significado aún no han sido elucidados. El águila de las legiones se estableció a orillas del Támesis, donde había asentamientos humanos desde la Edad del Bronce. Aquel primer fuerte romano no estaba lejos de poblados celtas, que, como solía suceder con los celtas, no recibieron con simpatía a sus nuevos vecinos. Sólo diecisiete años después de su llegada, la reina de los icenos, Boudica, arrasó *Londinium* hasta los cimientos, aunque poco después fue derrotada por el gobernador de Britania, Cayo Suetonio Paulino, en la batalla de Watling Street. La escabechina que hicieron los romanos de combatientes y prisioneros en aquel encontronazo fue tan grande que el mismísimo Nerón, emperador entonces, amante de la degollina y responsable principal de la malquerencia de Boudica –a la que había azotado en público y obligado a ver cómo los legionarios violaban a sus dos hijas para forzarla a pagar impuestos–, consideró «muy duro» el castigo infligido a los rebeldes. Londres alcanzó su apogeo como capital de la provincia de Britania en el siglo II, pero luego decayó, como lo hizo el propio imperio, y, tras el derrumbamiento del poder romano, a principios del siglo V, pervivió apenas, sometida a las fuerzas oscuras del tribalismo medieval y las incursiones vikingas. El renacimiento de la ciudad se sitúa en el siglo XI, tras la conquista de la isla por los normandos de Guillermo el Conquistador, que levantó la Torre de Londres y el Salón de Westminster, embrión del futuro palacio homónimo. Pese a ello, Londres sólo tenía dieciocho mil habitantes en 1100. Su crecimiento fue de nuevo cercenado, entre 1348 y 1350, por la peste negra, que acabó con un tercio de sus más de cien mil almas. Otra peste memorable, la Gran Plaga de Londres, entre 1665 y 1666, se cobró la vida de cien mil personas, un quinto de su población –un suceso devastador que relataron, entre otros, Daniel Defoe en su novela *Diario del año de la peste* y Samuel Pepys en su admirable *Diario*–. Inmediatamente la siguió, por si el destino no se hubiera ensañado aún bastante con la capital, otro enorme desastre, el Gran Incendio de 1666, que dejó a ochenta mil londinenses sin hogar y causó un número indeterminado, pero sin duda grande, de muertos y heridos, y que fue asimismo narrado por Pepys. Londres superó estas y otras tragedias menores y, con

el advenimiento de la Revolución Industrial, de la que fue motor y estandarte, creció y se afirmó como una gran ciudad, hasta convertirse, en el siglo XIX, con el reinado de Victoria, en la capital de un imperio y, *de facto*, en la capital del mundo. Sin embargo, el fulgor de esta capitalidad universal no libraba a Londres de una espesa oscuridad: un proletariado miserable, fruto del capitalismo rampante, tiznaba sus nobles edificios blancos y se amontonaba en suburbios abominables; la suciedad, la contaminación, el cólera –del que hubo dos graves epidemias, en 1848 y 1866– y la explotación hacían de Londres una ciudad bifronte, con la cara esplendorosa de la prosperidad y el cosmopolitismo, y el rostro abyecto de la injusticia y la penuria. En siglo XX, Londres ha mantenido su condición de urbe planetaria, pero ya no como centro político, sino económico y cultural, tras haber sufrido la conmoción de dos guerras mundiales –con los terribles bombardeos alemanes de la segunda–, la pérdida del imperio y, muy recientemente, el *brexit*. Hoy es una megalópolis de cerca de nueve millones de habitantes y un área metropolitana de casi catorce, en la que hay cuarenta y tres universidades y se hablan trescientos idiomas, el mayor centro financiero internacional y uno de los principales focos culturales del mundo. Londres es, pues, una ciudad vibrante e inabarcable, donde todo puede encontrarse y casi todo puede hacerse, y en la cual conviven la hospitalidad y la indiferencia, la cortesía y la hostilidad, la riqueza y la miseria.

En su condición de metrópolis privilegiada, Londres ha sido un imán para la literatura. Al hilo de su crecimiento, fascinados por su heterogeneidad y sus contradicciones, los escritores y poetas le han dedicado una asimismo creciente atención. Antes del siglo XIX, constan muy pocos testimonios literarios españoles sobre la ciudad, aunque alguno muy temprano podría haber habido. Fernando Sánchez de Tovar, almirante de Enrique II y Juan I de Castilla, remontó el Támesis en 1380, en plena Guerra de los Cien Años, con la aviesa intención de saquear Londres, tras haber arrasado en dos ocasiones las principales poblaciones costeras del sur de Inglaterra –desde Plymouth hasta Folkestone–, pero se quedó a las puertas de la capital, en Gravesend, que, por costumbre o quizá para mitigar la frustración que sentía por no haber alcanzado su principal objetivo, destruyó minuciosamente. Con esta justeza recoge Pedro López de Ayala la hazaña del devastador almirante en la crónica dedicada a Juan I, de las *Crónicas de los reyes de Castilla*: «Ficieron gran guerra este año por la mar, e entraron por el río Artemisa [Támesis] fasta cerca de la cibdad de Londres, a do galeas de enemigos nunca entraron». No

obstante, aunque Sánchez de Tovar hubiese llegado a Londres, es harto dudoso que se hubiera dedicado a componer estampas literarias: habría estado muy ocupado incendiándolo todo.

Hasta mucho después de aquellos tiempos atribulados no encontramos una presencia significativa de escritores españoles en Inglaterra. Fue durante el reinado de Isabel II cuando Londres se convirtió en el destino natural de los exiliados protestantes españoles. Los tres más destacados fueron Casiodoro de Reina, Cipriano de Valera y Antonio del Corro. De Reina firmó la primera traducción íntegra de la Biblia al castellano, la *Biblia del Oso*, publicada en Basilea en 1569, que luego De Valera corregiría con su propia versión del texto sagrado, la *Biblia del Cántaro*, aparecida en 1602. Ambas traducciones conforman hoy la llamada Biblia Reina-Valera, la más hermosa de cuantas se han hecho de los Evangelios al castellano. Antonio del Corro, por su parte, publicó en 1590 una gramática para ingleses como preámbulo del que puede considerarse el primer diccionario anglo-español, y profesó en Oxford. Ya bajo el reinado de Jacobo I, otro escritor y clérigo reformado, Juan de Luna, escribió la muy anticlerical *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, que se publicó en París en 1620 y se tradujo al inglés en Londres en 1622. Y también en Londres publicó De Luna, en 1623, una reedición de su exitoso *Arte breve y compendioso para aprender a leer, pronunciar, escribir y hablar la lengua española*, en castellano e inglés, que había aparecido en Francia, sólo en castellano, en 1615. Ninguno de los cuatro, sin embargo, ni de los demás protestantes hispanos que se refugiaron en la Inglaterra isabelina y luego jacobita, dejó impresiones perdurables de su estancia en las islas británicas, quizá por las muchas dificultades que tuvieron para sobrevivir, que en el caso de Casiodoro de Reina no sólo consistían en unos muy magros medios de subsistencia, como era habitual entre los exiliados, sino también por las varias acusaciones a las que tuvo que hacer frente: de ser un espía al servicio de Isabel I y de practicar el vicio nefando.

El primer relato de las experiencias londinenses de un escritor español son las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*,¹ del ilustrado Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), poeta y dramaturgo, que vivió un año –de agosto de 1792 a agosto de 1793– en Londres, a donde había pasado huyendo de los horrores de la Revolución Francesa, que había comprobado *in situ*: se encontraba en París estudiando el teatro francés, pensionado por el gobierno de Manuel Godoy, pero, ante las atrocidades de la guillotina, decidió mudarse a Inglaterra y estudiar el teatro inglés. Fernández de Moratín fue el primer traductor directo del *Hamlet* de Shakespeare, en 1798, y

autor de poemas sobre figuras señeras de la historia inglesa, como «La sombra de Nelson». *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* es un libro delicioso, mezcla de diario, ensayo y crónica de viaje, en el que retrata lo que ve en el Londres tardodieciochesco con un estilo agilísimo, en el que confluyen agudeza, espanto y espíritu científico. Es memorable, por ejemplo, la «lista de los trastos, máquinas e instrumentos que se necesitan en Inglaterra para servir el té a dos convidados en cualquiera casa decente», y que suman veinticuatro adnículos. También lo son sus reflexiones sobre la libertad religiosa; los pies de las inglesas (que «son de enorme magnitud»); el suicidio («muy común en Inglaterra: las circunstancias exaltan el temperamento melancólico de esta gente y, a fuerza de raciocinar, concluyen que es necesario matarse»); los clérigos –«canónigos, deanes, arcedianos u obispos»– que pasean del brazo de sus mujeres y rodeados de churumbes; el canguro, ese animal «nuevamente descubierto [...], pacífico y de buenas costumbres»; los borricos, «más útiles y menos infelices que en Madrid», porque en vez de cargar a lomo los materiales de yeseros, ladrilleros y empedradores, con el riesgo consiguiente de ser aplastados por el peso, los transportan en carritos; las ceremonias funerales, porque «en Inglaterra se hace mucho caso de los muertos»; o, en fin, su retrato, entre el asombro y la acritud, de la pasión de los ingleses por el licor:

El príncipe de Gales se emborracha todas las noches: la borrachera no es en Inglaterra un gran defecto, ni hay cosa más común que hallar sujetos de distinción perdidos de vino en las casas particulares, en los cafés y en los espectáculos. Cuando un extranjero asiste a una mesa de ingleses, pocas veces puede escapar de la alternativa de embriagarse como los otros, o de perder la amistad con el dueño de la casa y cuantos asisten al festín; ni ha de dejar de beber cuando beben los otros, ni ha de beber menos de lo que beben los demás. No hay para con ellos consideración que baste; toda repulsa en esta materia es una ofensa formal, que no se perdona. Levantados los manteles, vienen las botellas y empiezan los brindis; a cada brindis ha de beber cada asistente una copa de vino. Regularmente se brinda en primer lugar por el rey y nuestra gloriosa Constitución; después cada cual de los concurrentes brinda por algún sujeto de su estimación, amigo o amiga ausente, y todos beben, repitiendo el brindis que dictó, y esto se hace con una gravedad ceremoniosa y ridícula, que es cuanto hay que ver, y así van brindando uno después de otro, de manera que cada convidado se ve en la precisión de beber, lo menos, tantas copas cuantos sean los concurrentes a la comida. Luego que se ha acabado el turno, suele repetirse una o más veces, y allí se están cuatro, seis u ocho horas sin moverse de la

mesa, sino para mear, operación que se hace en un gran cangilón dispuesto a este fin en uno de los rincones de la sala.

Otros autores contemporáneos han dado también narraciones sobre los ingleses y la vida en Inglaterra. Benito Pérez Galdós (1843-1920), uno de los mejores novelistas europeos del siglo XIX, que tenía a Charles Dickens por maestro, viajó a Inglaterra en tres ocasiones –en 1883, 1886 y 1889–, recorrió minuciosamente las calles de Londres –en busca siempre de la ciudad descrita por Dickens– y visitó muchos otros lugares relevantes de la literatura inglesa, como la casa de William Shakespeare en Stratford-upon-Avon. Publicó las impresiones de su tercer y último viaje –con el título, precisamente, de *La casa de Shakespeare*– hacia 1895.² Cuando en ella se asoma al libro de firmas, observa, asombrado, la ausencia de nombres españoles: «Creo –escribe– que soy de los pocos, si no el único español, que ha visitado aquella Jerusalén literaria, y no ocultaré que me siento orgulloso de haber rendido este homenaje al altísimo poeta...». De Londres, empero, había dejado una visión menos admirativa, que hacía hincapié en los muchos que se habían quedado al margen de la prosperidad que ha traído el capitalismo:

En los sitios más céntricos, en las inmediaciones de los hoteles y de las estaciones de ferrocarril, se ven bandadas de niños harapientos, tiznados de hollín, descalzos y sin ningún abrigo. Aterra el pensar cómo vivirán aquellas desgraciadas criaturas cuando se desaten los rigores del invierno.

En 1905 vio la luz *Los ingleses vistos por un latino: impresiones de viaje*,³ del catalán Federico Rahola y Trémols (1858-1919), un escritor mucho menos conocido que los anteriores, que dio de Albión una imagen risueña y admirativa, pero también sarcástica. Y no es casualidad que el primer capítulo del libro se dedique a «El alcohol en Inglaterra», un asunto del que ya se había ocupado Leandro Fernández de Moratín, del que dice:

En Inglaterra, emborracharse es la cosa más natural del mundo, tan natural como en nuestro país tomar el sol en un día de invierno. Esta es la única manera que tienen los ingleses de salirse de la isla sin atravesar el canal de la Mancha. El polvillo de carbón flotante en la atmósfera, los ruidos pertinaces de la industria que pueblan el aire, el color negro de los edificios, la niebla espesa y penetrante, los rostros sombríos y los labios silenciosos forman un todo que empuja hacia el alcohol, como entre nosotros hay un algo que nos llama a la luz.

Rahola, de nuevo como Fernández de Moratín, también repara, y no para bien, en los pies de las inglesas: «Su cara es un poema y sus pies, una monstruosidad; en tan corta distancia vas a parar desde la escultura griega a las informes concepciones churriguerescas; un ángel no desdeñara su rostro y un gallego rehusaría sus plantas. Se ofrecen a los ojos como figura primorosa asentada sobre pedestal enorme y desproporcionado», aunque, en nota a pie de página, señala, ecuánime: «No es siempre así».

Pío Baroja (1872-1956), otro grande de las letras hispanas, era también devoto de Dickens. Su primera estancia en Londres se remonta a 1906, y el motivo no era otro, como en el caso de Galdós, que conocer la ciudad de su admirado Dickens. Tras un mes callejeando, Baroja comprendió que la ciudad era algo más que lo leído en las novelas del inglés: se trataba de «un mundo –según dice en sus memorias– imposible de explorar ni en meses ni en años; un mundo envuelto en oscuridad, en niebla, con distancias inabarcables, con unos contrastes de miseria y de riqueza que no había en parte alguna». De este primer viaje a la capital británica surge la novela *La ciudad de la niebla*, publicada en 1909, que se desarrolla enteramente en Londres y donde, por boca de sus personajes, se describen algunas escenas terribles, que recuerdan a las descritas por Galdós:

Al anochecer, estas calles próximas al mercado de Covent Garden se animaban; de los portales salían mujeres gordas, jovencitas cubiertas de harapos y una nube de chiquillos andrajosos. Estos chiquillos no tenían el aire ligero y alegre de los chiquillos pobres de España; eran sucios, tristes; las chicas parecían aplastadas por una boina grande de punto; los chicos, huraños y quietos, apenas jugaban. [...] Por todo el barrio, en las casas y en las tabernas, se oían riñas y disputas. Los hombres pegaban a las mujeres y a los chicos con una brutalidad terrible. Era triste ver, en medio de esta civilización tan perfecta en tantas otras cosas, que se maltrataba a los niños como en ningún pueblo del mundo.

El segundo viaje de Baroja a Inglaterra tuvo lugar en plena Guerra Civil española, entre 1937 y 1939. En éste no se limitó a visitar la capital, sino que su recorrido se extendió a otros lugares del país. Fruto de esta segunda estancia fueron varias obras, como *Los impostores joviales*, *Laura o La soledad sin remedio*, *Los espectros del castillo* o *El hotel del cisne*, en las cuales Londres tiene siempre un papel preponderante.

El periodista y escritor gallego Julio Camba (1884-1962) dejó un extraordinario compendio de crónicas, titulado simple-

mente *Londres. Impresiones de un español*, publicado en 1916.⁴ Camba llegó a Londres a finales de 1910 como corresponsal del diario *El Mundo*, y durante su año largo de estancia en la capital británica escribió más de ciento cincuenta artículos, que fueron apareciendo en la prensa española hasta 1912. Luego volvió a Londres, en 1913, aunque entonces sólo se quedó unos meses. Fruto de esta doble experiencia inglesa son las piezas que incluye en *Londres*, uno de los más inteligentes y bienhumorados retratos que se han hecho nunca de la ciudad. Camba aplica para su descripción la misma mirada crítica pero risueña que los viajeros ingleses lanzaban a las tierras del mundo que se esforzaban por conocer (y conquistar), y también un estilo punzante y sutil, similar al de los propios ingleses, quizá porque era gallego y la ascendencia celta influía en ambos. El humor surge, en este libro feliz, del permanente contraste entre la entusiasta adhesión hispana a la ley del mínimo esfuerzo, a la improvisación y al jolgorio que anima a Camba, y la moral puritana de sus anfitriones, empeñados en cumplir las normas, pagar facturas y sobreponerse a la lluvia. Pese a la originalidad en el tratamiento de los temas y en el punto de vista adoptado por Camba para sus análisis, quien compare sus crónicas con las de anteriores viajeros españoles en Londres verá que muchas preocupaciones se repiten. Sólo a título de ejemplo, Camba habla del «suicida inglés», como Fernández de Moratín; de los «hombres-sándwich», como Federico Rahola; y de los pies de las inglesas («los pies muy grandes, para que no se caiga»), como ambos. También, como era de prever, de su desmedida afición a la bebida, de su comida sin placer ni trascendencia –y no es de extrañar en Camba: era un *gourmet*, al que se debe uno de los mejores tratados gastronómicos del siglo xx, *La casa de Lúculo*– y de su niebla y su lluvia. En el memorable primer artículo de *Londres*, «El guardia objetivamente considerado», hace del *bobby* metáfora de la sociedad rotunda e impermeable en la que ha dado en vivir:

A mí, el guardia inglés me parece algo sobrehumano, que está por encima de nuestras pasiones y de nuestra sensibilidad. Alguna vez he tenido precisión de preguntarle a un guardia por una calle; me he acercado a él y he mirado hacia arriba. El guardia tenía la cabeza levantada y no me veía. Le he llamado y he formulado mi pregunta. Entonces el guardia, sin mover la cabeza para mirarme, me ha contestado minuciosamente, y, cuando yo me he ido, se ha quedado en la misma actitud, inmóvil e impasible. Y es que, cuando uno le pregunta a un guardia inglés, el guardia inglés no le contesta a uno: le contesta a la sociedad. No hay cuidado de que uno influya en su espíritu según vaya mejor o peor vestido y

según sea más o menos simpático. Ya he dicho que el guardia inglés es sobrehumano. Su espíritu es el espíritu del deber. Usted, yo, cualquiera, al acercarnos a él, somos la sociedad que le llama. El guardia responde, y nada más.

Las primeras muestras de la atención prestada por los poetas españoles a la capital británica se encuentran en la más importante de las muchas emigraciones políticas del siglo XIX: la de los románticos y liberales que huyeron de la persecución de Fernando VII, en su doble restauración del absolutismo, en 1814 y 1823. Unas mil familias se establecieron en Londres, la mayoría en Somers Town –en la zona de Euston–, que se convirtió en el barrio español por excelencia. Inglaterra fue su destino porque ninguno de los demás países europeos, gobernados por los herederos del Antiguo Régimen, quiso acoger a los revolucionarios españoles, pero en el Reino Unido aún se creía en el amparo al perseguido y en la libertad de pensamiento y expresión. Valentín Llanos Gutiérrez, novelista en inglés y amigo de Keats, lo expresó con acierto: Inglaterra era el «único país en Europa donde el honrado patriota encuentra simpatías y apoyo, respirando el saludable aire de la libertad». Entre aquellos refugiados se contaban algunos literatos ilustres, como José Joaquín de Mora, periodista y poeta, traductor de Walter Scott y Jeremy Bentham; Bartolomé José Gallardo, poeta satírico, crítico literario, bibliófilo y bibliocleptómano, que compuso en Londres «El panteón de El Escorial», una violenta y documentada silva contra todos los reyes españoles, desde los Católicos hasta el abominable Fernando VII; Ángel de Saavedra, duque de Rivas, poeta y autor de un clásico del teatro romántico español, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que antes –ya no– todos los jóvenes españoles estudiábamos en el bachillerato; Antonio Alcalá Galiano, que vivió muchos años en Inglaterra, que, pese a sus muchas estrecheces, se negó a recibir un subsidio del gobierno británico porque estaba escribiendo una biografía de Rafael del Riego en la que criticaba el papel desempeñado en su vida por ese mismo gobierno, y que fundó en 1830 la primera cátedra de español en la recién fundada Universidad de Londres; y José de Espronceda, el adalid del Romanticismo hispano, que residió en la capital británica de septiembre de 1827 a marzo de 1829 y durante la primera mitad de 1832. La mayoría prosiguió su obra literaria y se sumó a nuevos proyectos, como las muchas revistas que la colonia española fundó en la ciudad, de las que acaso *Ocios de Españoles Emigrados*, publicada entre 1824 y

1827, fuese la más importante.⁵ En una serie de artículos aparecidos en sus páginas, un colaborador anónimo, «El Emigrado», hizo un retrato espléndido de la vida en el Londres de aquellos años. Pero el fresco que pinta «El Emigrado» nos informa tanto sobre la realidad de aquella Inglaterra previctoriana como sobre la propia cultura y visión del mundo de los españoles. «El Emigrado» se admira, en primer lugar, del tráfico, de «las grandes aglomeraciones de gente, que trae por consecuencia los encontronazos en la calle, sin el consuelo de echar un voto con buen éxito, pues como no nos entienden es lo mismo que predicar en desierto». Desde entonces, el tráfico en Londres no ha dejado de empeorar. En otro artículo ensalza «la inimitable iluminación nocturna, sostenida por el feliz invento del gas», y es comprensible su admiración: la iluminación a gas no llegaría a España hasta 1841. El vestido de hombres y mujeres le sugiere también a «El Emigrado» interesantes reflexiones: los varones no llevan calzón corto, sino «pantalón largo y frac, y esto, hasta los barrenderos». En cuanto al de las mujeres, presenta un grave inconveniente: «Aunque los trajes de las señoras son [...] sumamente honestos, la estructura particular de los corsés o apretadores hacen traición a la modestia, marcando formas con demasiada fuerza y propiedad, lo que produce en nosotros los españoles sensaciones demasiado violentas». Cabe imaginar el sufrimiento de aquellos españoles católicos y exiliados, paseando por las calles de Londres, atribulados por «las formas» tribunicias de las inglesas. «El Emigrado» también consigna el efecto que la ropa de los españoles produce en sus anfitriones: «He observado con sorpresa que los trajes griegos y asiáticos no excitan la risa que nuestras capas. ¿Qué sucedería si vieran a un maragato o a un valenciano? ¿Y el traje de éstos es más chocante que el de un escocés?». Pero esas capas españolas no sólo provocan risa, sino también desprecio: «Nos llamaban perros franceses [...] Sin embargo, cuando les decíamos que éramos españoles, se cambiaba la escena en obsequio, pues a esta gente no se les oculta que a la firmeza del carácter español y a su lealtad y bizarría se ha debido la destrucción del curso afortunado que amenazaba destruir su poder y su bienestar». El comportamiento de esas mujeres cuyo apretado indumento tanto perturba a los españoles, acostumbrados a que en su país las féminas se amortajen en sayos, también desconcierta a los exiliados: van solas por la calle y nadie les dice ningún piropo. Así, «llega a tal grado la confianza en las leyes que las señoritas salen de sus casas, toman la diligencia y sin acompañantes se trasladan de un

pueblo a otro». Y pone por admirativo ejemplo: «Desde la estación de Bristol hasta Londres nos acompañó una niña joven, hija de un caballero». De sus pies, en cambio, no habla.

Pese a las crónicas de «El Emigrado», que cabe considerar una excepción, durante su estancia en Gran Bretaña pocos atendieron a la ciudad que los había recibido, y los que lo hicieron, lo hicieron poco y sin simpatía. La melancolía no les dejaba: su mayor preocupación era volver a una España que sentían torturada y entenebrecida. Incluso los poemas que hablan de Londres, como los escritos por Espronceda y Martínez de la Rosa, hablan en realidad de España: son mera trasposición de otro lugar más deseado. El duque de Saavedra, por su parte, compuso piezas como «El desterrado», de elocuente título, y «El sueño del proscrito», donde dejó dicho:

*Despierto súbito
y me hallo prófugo
del suelo hispánico
donde nací [...];
y en vez del bálsamo
del aura plácida
del cielo bético
que tanto amé,
las nieblas horribidas
del frío Támesis
con pecho mísero
respiraré...*

A todos los había precedido la figura insólita y eminente de José María Blanco White, que se había establecido en Inglaterra en 1810, huyendo del gobierno bonapartista en España, y que nunca volvería a su país: murió en Liverpool en 1841, tras haber escrito, entre otras obras, unas memorables *Letters from Spain* y «Night and Death», «el soneto más hermoso y de concepción más grandiosa de nuestra lengua», según Coleridge.

Una segunda oleada de poetas y escritores arribó al Reino Unido durante la Guerra Civil española o tras la derrota republicana, en 1939. Los más destacados fueron Luis Cernuda, Pedro Garfias, Arturo Barea, Esteban Salazar Chapela, Manuel Chaves Nogales y José Antonio Balbontín. El sevillano Cernuda (1902-1963) vivió en Gran Bretaña –en Glasgow, Cambridge y Londres– desde febrero de 1938 hasta septiembre de 1947. Cernuda no disfrutó de esos años de exilio; antes bien, sufrió mucho: el clima lo martirizaba, no menos que el puritanismo anglicano, la

frialdad de la gente y un capitalismo óptimo tanto para producir bienes como para destruir los frutos de la imaginación y la alegría de vivir. Si Londres lo ahogaba con sus muchedumbres y su ruido, Glasgow fue lo más parecido al infierno, un infierno helado, aunque al principio descubriera el «atractivo matinal [de] hallarse en los cuartos de baño con *déshabillés* o desnudos escoceses». Pero la ciudad caledonia le resulta oscura, soporífera, desolada: un «amontonamiento de nichos administrativos», «una charca». Pasa después, en 1943, al Emmanuel College, de Cambridge, donde trabaja como lector de español, y donde disfruta de sus mejores años ingleses: si no de felicidad –una palabra siempre excesiva cuando se trata de Cernuda–, sí, al menos, de sosiego. En 1945, en fin, se traslada a Londres, donde colabora con el Instituto Español, financiado por el gobierno republicano en el exilio, y ejerce de crítico literario en el *Bulletin of Hispanic Studies*. Los veranos los pasa en Oxford con su amigo el pintor Gregorio Prieto. Si bien la estancia de Cernuda en Gran Bretaña fue, en lo personal, desafortunada, el provecho literario que obtuvo de ella fue grande: leyó a los metafísicos ingleses, a Eliot y a Auden, a Wordsworth y a Blake, a Yeats y a Shelley, a Keats y a Browning, y tradujo *Troilo y Crésida*, de Shakespeare. Todo ello le sirvió para esquivar, como consigna en *Historial de un libro*, la falacia patética y «la bonitura y lo superfino» de la expresión, y desarrollar una lengua cuidada y útil, pero carente de afectación: la austeridad y la naturalidad, tan propias de la literatura inglesa, serán dos rasgos esenciales de la que él escriba hasta su muerte, que se proyectarán en buena parte de la poesía española contemporánea, gracias a la creciente influencia de la obra cernudiana. También para quienes habían sido sus conciudadanos durante una década, y con los que había soportado el horror de la Segunda Guerra Mundial, tuvo palabras de reparación: «No es Inglaterra ni son los ingleses gente que atraiga fácilmente el afecto, al menos el mío; pero no conozco tierra ni gente hacia las que sienta igual admiración y respeto». Igualmente, escribió: «Inglaterra es el país más civilizado que conozco, aquel donde la palabra civilización alcanzó su sentido pleno. Ante esa superioridad no hay sino que someterse y aprender de ella o irse». Él decidió irse, y celebró profundamente su marcha. Lo reflejará en «La partida», un poema escrito en los Estados Unidos, pero que recoge sus impresiones de aquellos ríos grises, de aquel aire húmedo, con los que había tenido que convivir, o que había tenido que soportar, y que concluye, proféticamente: «(Adiós al fin, tierra como tu gente fría, / Donde un error me trajo y otro error me lleva. / Gracias por todo y nada. No volveré a pisarte)».

Otro poeta andaluz, Pedro Garfías (1901-1967), apenas pasó unos meses en Gran Bretaña, pero fueron suficientes para empezar a alcoholizarse y escribir *Primavera en Eaton Hastings* (*Poema bucólico con intermedios de llanto*) –según Dámaso Alonso, el mejor poemario del destierro español–, que publicaría al llegar a México, en junio de 1939.⁶ Compuesto en el refugio a donde lo enviaron, la mansión de Alexander Gavin Henderson, segundo barón de Faringdon, en Eaton Hastings, *Primavera en Eaton Hastings* renueva aquel canto por España que ya habían entonado sus compatriotas liberales, también exiliados en la lluviosa Inglaterra, a principios del siglo XIX. En el intermedio «Noche con estrellas», escribe:

*Aunque te rompas, frágil bóveda, en mil pedazos
esta noche estrellada,
yo tengo que gritar en este bosque inglés
de robles pensativos y altos pinos sonoros.
He de arrancar los árboles a puñados convulsos,
he de batir el cielo con mis manos cerradas
y he de llorar a voces este dolor mordido
que brota a borbotones de mi raíz más honda.*

*Solo en medio de un pueblo que forja su destino
y rueda sus azares con temple calculado;
que trabaja y que juega y el domingo descansa
y toda la semana vigila los confines
con la mirada alerta de un perro de rebaño;
que traza sus caminos como quien peina un niño;
que devora las negras entrañas de su suelo
con una verde lengua de parques y jardines;
que cuida con ternura franciscana sus flores,
sus aves y sus peces, y esclaviza a la India;
solo en medio de un pueblo que duerme en esta noche
yo he de gritar mi llanto.*

*Aunque el silencio cruja y se despierte el cisne
–que es propiedad del rey– y quiebre aleteando
las aguas impasibles; aunque las aguas corran
a golpear la orilla con sus tiernos nudillos
y el rumor se propague por el bosque curioso
y llegue a despertar la brisa que dormía
tras la colina curva; aunque la brisa vuela
a sacudir los prados y pulsar las ventanas;
aunque el temblor sonoro se extienda a las estrellas*

*y perturbe un momento su formación tranquila
mientras duerme Inglaterra, yo he de seguir gritando
mi llanto de becerro que ha perdido a su madre.*

Aunque la experiencia inglesa de Garfias fue breve, conoció una circunstancia excepcional, que relata Pablo Neruda en sus memorias *Confieso que he vivido*,⁷ y que constituye una metáfora singular de la comunicación entre las personas y, por extensión, también entre los pueblos. Cuenta Neruda:

Fue a parar al destierro a un castillo de un lord [...]. El castillo estaba siempre solo y Garfias, andaluz inquieto, iba cada día a la taberna del condado y silenciosamente, pues no hablaba el inglés, sino apenas un español gitano que yo mismo no le entendía, bebía melancólicamente su solitaria cerveza. Este parroquiano mudo llamó la atención del tabernero. Una noche, cuando ya todos los bebedores se habían marchado, el tabernero le rogó que se quedara y continuaron ellos bebiendo en silencio, junto al fuego de la chimenea que chisporroteaba y hablaba por los dos.

Se hizo un rito esta invitación. Cada noche Garfias era acogido por el tabernero, solitario como él, sin mujer y sin familia. Poco a poco sus lenguas se desataron. Garfias le contaba toda la guerra de España, con interjecciones, con juramentos, con imprecaciones muy andaluzas. El tabernero lo escuchaba en religioso silencio, sin entender naturalmente una sola palabra.

A su vez el escocés empezó a contar sus desventuras, probablemente la historia de su mujer que lo abandonó [...]. Digo probablemente porque, durante los largos meses que duraron estas extrañas conversaciones, Garfias tampoco entendió una palabra.

Sin embargo, la amistad de los dos hombres solitarios que hablaban apasionadamente cada uno de sus asuntos y en su idioma, inaccesible para el otro, se fue acrecentando y el verse cada noche y hablarse hasta el amanecer se convirtió en una necesidad para ambos.

Cuando Garfias debió partir para México, se despidieron bebiendo y hablando, abrazándose y llorando. La emoción que los unía tan profundamente era la separación de sus soledades.

—Nunca entendí una palabra, Pablo, pero cuando lo escuchaba tuve siempre la sensación, la certeza de comprenderlo. Y cuando yo hablaba, estaba seguro de que él también me comprendía a mí.

El extremeño Arturo Barea (1897-1957) también huyó de España con la derrota republicana. Se estableció en Londres, donde trabajó para el servicio en español de la BBC, en la que pronunció más de novecientas alocuciones con el seudónimo de Juan

de Castilla. Luego adquirió la nacionalidad británica y se asentó en Faringdon con su mujer, la periodista austríaca Ilse Kulcsar. Allí moriría en 1957. En Inglaterra escribió una de las mejores novelas del exilio español del siglo xx, la trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde*, que apareció primero en inglés (*The Forging of a Rebel*), entre 1941 y 1946, traducida a esa lengua por su esposa, y luego en español, en Argentina, en 1951. No es extraño que este formidable relato no se publicara en España hasta 1977,⁸ dada la persistente oposición del régimen del general Franco a la figura de Barea, a quien había llamado «el inglés Beria».

José Antonio Balbontín (1893-1977) fue otro destacado defensor de la República que en 1939 se exilió en Londres, donde residió hasta su regreso a España, en 1970. Como tantos otros, vivió en el Reino Unido de la traducción y de los magros ingresos que le proporcionaba la literatura. En Inglaterra escribió *Por el amor de España y de la idea. Cien sonetos de combate contra Franco y sus huestes*, una feroz diatriba poética contra el régimen franquista, publicada en México en 1956 con el seudónimo de Juan de la Luz; y *A la orilla del Támesis (Poemas del destierro)*, un conjunto de cuarenta y cuatro poemas en los que se manifiesta tanto la nostalgia del poeta por España –algo esperable, como hemos visto, tratándose de un autor español– como algunas tristezas de la vida londinense, aunque también su admiración por Byron, Shelley y Keats, publicado en 2005.⁹ No fue la única obra de Balbontín que vio la luz mucho después de su muerte: *Mis impresiones de Inglaterra*, una suerte de memorias en prosa en las que el autor declara «recoger sencillamente, como en una carta familiar, para los amigos que se interesan por estas cosas, algunas de mis impresiones personales, a lo largo de mi exilio en Inglaterra, que ha sido para mí como una segunda patria, a la que no puedo olvidar al volver a mi patria verdadera, donde no tengo ya otra ilusión que la de morir en paz bajo el sol de Castilla, si Dios me concede esta gracia», no apareció hasta 2013.¹⁰

Otros dos narradores exiliados y fallecidos al cabo de los años en Londres merecen ser recordados. El primero, Esteban Salazar Chapela (1900-1965), fue cónsul de la República Española en Glasgow desde junio de 1937. A principios de 1939 se trasladó a Londres con su mujer y en 1941 comenzó a trabajar como cronista para la BBC, una actividad que compaginó con la de lector de español en la Universidad de Cambridge. También fue secretario del Instituto Español republicano desde su creación en 1944. En 1947 publicó, en Argentina, *Perico en Londres*, una singular crónica del exilio republicano en Gran Bretaña, en la

que se mezclan el humor y la tristeza. El bienhumorado *Desnudo en Picadilly* apareció en Londres en 1959. Sus *Cartas de Londres*, artículos en los que comentaba la vida cultural, social y política del Reino Unido y noticias sobre temas españoles e hispanoamericanos en aquel país, se publicaron en los principales periódicos de Iberoamérica. Salazar Chapela murió en la capital británica en 1965. En *Perico en Londres* dejó escrito:

«¿Quién soy yo?» [...]. «Un español». «¿Qué hago yo aquí, en esta isla feelpuda, bajo este cielo generalmente perla?». «Algo parecido a esperar». «¿Por qué estoy aquí? ¿Por qué no estoy en el paseo de la Castellana, en la Rambla de las Flores o en el parque de María Luisa?». «Porque si aparecieras por uno de esos parajes, te matarían» [...]. «Ergo, yo soy un perseguido, lo que se llama un fugitivo, que se halla aquí, en esta isla hospitalaria y amable, por la sencilla razón de que no puede estar allá» [...]. «¿Qué he hecho yo?». «Has sido de otra opinión; otra opinión quiere decir heterodoxo; eres un heterodoxo, Perico». «¡Qué simpleza! [...] ¿Por eso sólo me matarían si apareciera [...] por el parque de María Luisa, por la Rambla de las Flores o por el paseo de la Castellana?» [...]. «Me parece monstruoso y absurdo, pero ello lo he visto muchas veces». «¿Dónde?». «En España». «¿Cuándo?». «Durante cinco siglos» [...]. «Desde el siglo XVI para acá» [...]. «También fueron heterodoxos. Pero en los siglos XVI y XVII los llamaron protestantes, en el XVIII enciclopedistas, en el XIX constitucionales y liberales. Ahora en el XX se llaman republicanos, aunque también es verdad que se pueden llamar antifascistas, pues son ambas cosas». «Y qué se hizo de aquellos heterodoxos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX?». «Todos los que lograron escapar vinieron a esta isla». «¿A esta isla? ¿Lo mismo que yo?». «Exactamente lo mismo». «¡Oh, Perico! ¿Qué descubrimiento más bello y a la vez más triste!». «Es triste y bello como el río alborotado de nuestra historia». «Ergo yo debo tener aquí, en este suelo británico, acaso en el mismo verde de este parque tranquilo, un ejército de españoles, cuyas sombras invisibles a los ojos mortales deben acompañarme... ¿No es verdad, Perico, que esas sombras deben acompañarme?». «Te acompañan, Perico. Son tus antepasados».

El segundo, Manuel Chaves Nogales (1897-1944), sevillano como Cernuda, periodista y escritor, salió de España para escapar de Franco y se instaló en París; salió de Francia para escapar de Hitler y se instaló en Londres; y de Londres ya no pudo salir: allí sufrió los embates de la Segunda Guerra Mundial, hasta que un cáncer lo mató en 1944, antes de concluyera la locura del fascismo en Europa. En la capital británica fundó y dirigió *The*

Atlantic Pacific Press Agency, fue columnista del *Evening Standard* y colaboró, como Barea, Salazar Chapela y muchos otros exiliados republicanos españoles, en los servicios extranjeros de la BBC. Todo ello después de haber escrito uno de los mejores libros sobre la Guerra Civil Española, un conjunto de nueve relatos agrupados bajo el título *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España*, publicado en Santiago de Chile en 1937.

En la larga noche del franquismo, los españoles no dejaron de emigrar, como habían hecho casi siempre. Pero pocos fueron al Reino Unido. Hispanoamérica, por obvias razones de cercanía idiomática y cultural, y algunos países europeos, como Francia, Alemania y Suiza, fueron los principales destinos de una emigración fundamentalmente económica, aunque nunca dejase de tener también un componente político. A Gran Bretaña sólo se dirigió un cinco por ciento de los españoles que emigraron a Europa. A pesar de la autarquía y el aislamiento internacional de España, poetas y escritores siguieron visitando el país, normalmente con propósitos académicos, como lectores o profesores en las universidades británicas. Antes de la Guerra Civil ya lo habían hecho, entre otros, varios miembros de la generación del 27: Manuel Altolaguirre vivió de 1933 a 1935 en Londres, donde fundó y sostuvo la revista bilingüe *1616* –así titulada por ser el año del fallecimiento de Shakespeare y Cervantes–, en la que se publicaron poemas de T. S. Eliot, Byron y parte del *Adonáis* de Shelley, traducidas por el propio Altolaguirre; Dámaso Alonso fue lector en Oxford y Cambridge; Jorge Guillén, en Oxford; y Pedro Salinas, en Cambridge. Después de la guerra, lo hicieron otros poetas destacados, como Claudio Rodríguez, que fue lector en Nottingham; José Ángel Valente, en Oxford; y Juan Antonio Masoliver Ródenas, que llegó a catedrático de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Westminster, en Londres. Sin embargo, con la excepción de Masoliver Ródenas, de ninguno se conserva, hasta donde he podido saber, obra escrita sobre Londres. Tiene que llegar la década de los setenta, coincidiendo con los últimos años del franquismo –en los que el régimen se ha relajado por agotamiento– y los primeros de la democracia, para que se encaminen a Londres muchos jóvenes ansiosos por disfrutar de la libertad, el cosmopolitismo y la opulencia cultural que representaba la ciudad. Estos sí que dejan testimonio de sus experiencias en la capital. Algunos –Gimferrer, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero– forman parte o se encuentran en la órbita del grupo *novísimo*, renovador de una poesía tristemente anclada en lo social; otros son artistas sin filiación conocida, ham-

brientos de vida e independencia, que, mientras friegan platos en los restaurantes del Soho o tocan la guitarra en los túneles del metro, se empapan del mundo a su alrededor y lo cuentan –o dejan traslucir– en relatos y poemas.

Con la democratización política, la modernización de las costumbres y la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, hoy Unión Europea, se normalizan los intercambios y los españoles ya no sólo acuden a Londres para experimentar la bohemia, trabajar como *au-pairs* o abortar, sino también, y en mucha mayor medida, como estudiantes y turistas. Así fue, en grandes cantidades, hasta la crisis económica mundial de 2008, que afectó con especial encono, por la deplorable estructura de su mercado inmobiliario, a España. Nuevos flujos de emigrantes económicos se desplazan entonces a Gran Bretaña, y muchos se instalan en la capital, en busca de trabajo y un futuro profesional que su país les niega. Hoy viven en el Reino Unido algo más de doscientos mil españoles, de los cuales casi la mitad, noventa mil, se estima que lo hacen en Londres. Ya no sufren la persecución política, pero siguen siendo víctimas de la penuria y la injusticia. Y en Inglaterra, mientras se esfuerzan por mejorar su condición –y, con su esfuerzo, la de la sociedad que los ha acogido–, algunos escriben sobre lo que ven y lo que sienten. También lo hacen los muchos jóvenes que siguen acudiendo a sus escuelas y universidades a mejorar su formación o a ejercer de profesores, y la multitud de visitantes que no han dejado de sentirse atraídos por una ciudad seductora e inquietante, tranquila y abrumadora, rica y oscura, en la que nunca se sabe si es la niebla la que produce la gente triste, o es la gente triste la que produce la niebla.

NOTAS

- ¹ De las que hay muchas ediciones, desde que se publicara por primera vez, aunque incompleta, en 1984; la que yo he utilizado es la de Ana Rodríguez-Fischer, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- ² Barcelona, Antonio López, editor, Librería Española; recuperado recientemente: Madrid, Rey Lear, 2007.
- ³ Barcelona, Antonio López, editor, Librería Española.
- ⁴ Hay ediciones modernas: la más reciente, de Francisco Fuster García, Madrid, Reino de Cordelia, 2012.
- ⁵ Todos los números de la revista están escaneados y pueden consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/ocios_de_espanoles_emigrados/>.

- ⁶ La edición más reciente ha visto la luz en Sevilla, Point de Lunettes, 2018.
- ⁷ Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ⁸ Madrid, Turner; luego ha habido muchas otras ediciones, entre las que cabe destacar la de la Editora Regional de Extremadura, en 2009, con edición de Gregorio Torres Nebrera.
- ⁹ Edición de Aitor L. Larrabide, Santa María de Cayón (Cantabria), Ayuntamiento de Santa María de Cayón, colección «La Sirena del Pisueña», núm. 23, 2005.
- ¹⁰ Edición de Aitor L. Larrabide, Sevilla, Renacimiento.



Mapa de los ateísmos

Por Juan Arnau

ATEÍSMOS

Próximo a la muerte, tanto real como ficticia, y tras una revelación hiriente, el personaje que encarna Harry Dean Stanton comunica a sus compañeros de bar lo que ha visto. Con la mirada extraviada, tras contemplar las entrañas de la nave universo, ha constatado una terrible verdad: «no hay nadie al mando». El cosmos parece desprovisto de un poder que pueda asegurar el orden o la justicia. Ésa es la impresión generalizada en las sociedades modernas. Tras la muerte de Dios, se han sucedido los intentos de llenar ese vacío, divinidades suplentes centradas en la idea de progreso, ya sea individual o colectivo, y en las grandes transformaciones sociales. Los ateos de hoy suelen ser liberales y creen que la especie está avanzando gradualmente hacia un mundo mejor. Confían, muy cristianamente, que Dios se hizo hombre para que el hombre pudiera ser igual a Dios.

No es posible dar una definición precisa de ateísmo, algunos son opresivos, otros liberadores. Cualquiera ateo exaltado que lea *Las variedades de la experiencia religiosa* de William James dará el primer paso para abandonar visiones claustrofóbicas y asumir otras más expansivas. El mundo contemporáneo vive amordazado por ciertas visiones del siglo XIX, pero curiosamente el ateísmo moderno no es una visión del mundo (han existido muchos y muy diversos), sino un principio de reacción. En numerosas ocasiones, uno se sorprende al comprobar que la visión de la religión que tienen estos ateos es la que enseñaron los curas. No se han tomado la molestia de averiguar qué es la religión para los antropólogos. Lo primero que habría que decir es que la religión no es una teoría del mundo, ni tiene que ver con lo que uno cree, sino que es un entramado de prácticas y reconocimientos (sociales) que permite al individuo dar sentido a la experiencia. Desde la visión antropológica, para que una religión sea tal debe reunir al menos tres elementos: una literatura sagrada (o un conjunto de textos o admoniciones consideradas sagradas), una comunidad sagrada y unas prácticas rituales. No hay religión sin rito, o sin texto, o sin personas sagradas. No hace falta creer en un Dios creador, en los beneficios de la oración o los milagros. El budismo, por ejemplo, descarta los tres elementos anteriores y es una religión en toda regla (a pesar de algunos anticlericales, que dan por buena la definición de los obispos). En algunas religiones, como la védica, hasta los dioses son mortales. A pesar de que el hinduismo no prescribe ningún credo, es al mismo tiempo una forma de vida y una religión.

El ateísmo es una creencia, en negativo, pero creencia. Cuando se declaran no creyentes, lo ateos invocan ciertas manías heredadas del monoteísmo y de religiones donde la confesionalidad es un factor decisivo. En general, al ateísmo del siglo XXI se manifiesta en alguna forma de materialismo. Algunos creen que el universo se compone de átomos y vacío, aunque no han visto ninguna de las dos cosas. Otros creen que la vida en el universo es producto del azar (y de la selección natural), a pesar de que ellos mismos se esfuerzan en proteger al débil y evitar la crueldad competitiva. Los hay también que creen en el dios gnóstico, que una vez ha creado el mundo se retira y lo deja en manos de un dios menor, el demiurgo. De este modo creen resolver el problema del mal. Hay tradiciones del ateísmo que se han desarrollado a partir de este esquema. Iván Karamazov, ante el dolor del niño, devuelve su billete de entrada en este mundo. El existencialismo no está lejos de estos planteamientos. Tampoco el odio a dios.

Si se concibe la religión como un sistema de creencias, es natural que se considere obsoleta hoy, que creemos en la ciencia. No repetiremos aquí la tediosa querrela victoriana entre ciencia y religión. Para Comte, la magia, la metafísica y la teología eran fenómenos propios de la infancia de la especie. Discípulo de Saint Simon y con tendencia a la depresión como su maestro, Comte soñaba con el momento en que los sacerdotes fueran sustituidos por científicos. Ese momento ha llegado. El poder tecnológico y farmacéutico lo confirma. ¿Vivimos por ello en un mundo mejor? Lo dudo. También soñaba con que la religión pasara a ser el culto que la humanidad se rendía a sí misma. Eso también ha llegado. Pero antes que la globalización sea un hecho, y el modelo liberal capitalista se imponga a todos los demás, la «humanidad» toma la forma previa de la «nación». Los pueblos se rinden culto a sí mismos, a sus fiestas, logros e instituciones. Las sociedades ya no buscan modelos en lo trascendente sino en ellas mismas. Viven ensimismadas en su historia, en su lengua, en su identidad. Francia y los Estados Unidos son ejemplos paradigmáticos. Ahora le siguen Rusia, Cataluña y toda una retahíla de populismos sentimentales, que empiezan a asomar las narices por Europa. Los viejos fantasmas han vuelto. No debería extrañarnos si seguimos viviendo de los mitos del positivismo. Comte fundó una iglesia, cuyos santos eran Arquímedes y Descartes, confeccionó ritos diarios, diseñó atuendos especiales, expuso sus dogmas en el *Catecismo positivista* (1852). Ideó un cargo para el líder del nuevo credo, que ocuparía él mismo. La iglesia de Comte no cua-

jó, aunque hoy perdura en Brasil. Hay un mito hebreo del origen, como también lo hay griego. El primero postula un creador, el segundo que la inteligencia y el bien están íntimamente entrelazados. Comte vivía en este último. No sabía que no existe una visión científica del mundo (sino muchas, e incongruentes entre sí), no podía imaginar el gran negocio de la ciencia de hoy, con sus artículos del primer cuartil, sufragados con fondos públicos, que van a parar a manos privadas. Mantenía la fe en un cosmos regido por leyes. No había un legislador divino sino que ellas, las leyes (una serie de algoritmos), eran las que estaban al mando. Stuart Mill, que llegó a creer en el sistema de Comte, aunque finalmente reconoció en el francés a un enemigo de la libertad. En su autobiografía lo calificó como «el sistema más completo de despotismo espiritual y temporal que ha producido el cerebro humano».

El culto decimonónico de Comte lo heredan aquellos que cifran todo a la evolución (Dawkins). Asumen la idea cristiana de que ciertos hechos históricos deciden el curso del mundo. Son los nuevos conversos, como lo fueron en su momento Pablo de Tarso y Agustín de Hipona, un griego y un bereber *asiático* que de joven había sido maniqueo. Contra lo que a primera vista pueda parecer, la separación entre Iglesia y Estado es una idea cristiana: al César lo que es del César... De ella nace la ética atea de Comte, donde la idoneidad de los «valores» se encuentra en manos del científico. Aunque sepamos de sobra que, por mucho que avance la investigación, la ciencia es incapaz de señalar qué valores alcanzar o cómo resolver los conflictos entre ellos.

Desde el siglo XVIII la religión empezó a ser sustituida por credos laicos, pero las religiones políticas (jacobinos, leninistas o maoístas) no lograron sacudirse el modo monoteísta de pensar. La fe laica, la fe en el progreso, nunca pensó que era el último simulacro de la teodicea cristiana y de algunos presupuestos de la religión gnóstica (el conocimiento te salvará). El cristianismo, que en la Antigüedad acabó con la civilización clásica pagana (bibliotecas templos, academias), ahora, metamorfoseado, pretende acabar con las últimas formas del humanismo. El progreso es un asunto de la técnica, el incremento acumulativo de conocimiento sólo puede darse a nivel tecnológico, no así en los valores o la filosofía. Se dice que hay filosofías «superadas», una catetada propia de aquellos que se encuentran inmersos en el mito del progreso.

Hay un mito semítico que viene al caso. La divinidad sólo puede alcanzar plena conciencia de sí misma creando una multitud de almas y abrazando sus sufrimientos y tribulaciones. El

absoluto se revela en la historia. Escoto Erígena se preguntaba, como haría después Leibniz, por qué hay algo en lugar de nada, qué necesidad tenía el absoluto de crear nada si es por definición autosuficiente. Y su respuesta fue que tenía que hacerlo «para tomar conciencia de sí mismo». Dios crea las almas humanas para poder conocerse a sí mismo en ellas. Encontramos también versiones de este mito en la India. La manifestación en el tiempo de la eternidad se convierte en el «espejo» del absoluto. Dios se fragmenta (el mito védico del sacrificio primordial del Prajapati) y la historia sería el proceso de reunificación de esos fragmentos. Ese mito antiguo, que transmiten Böhme y Silesius, dos teólogos alemanes, revive en Hegel. La historia es el «despliegue de espíritu» y aterriza en Marx: sólo el estado comunista hará a la especie consciente de sí misma. La autorrealización divina que se inicia en el Génesis concluye en la Revolución de Octubre y el estado Bolchevique. Y resulta que aquello es una pesadilla. Que lo que ve de sí mismo el absoluto es el horror de los Gulags, las deportaciones y el asesinato de masas. Un nuevo sacrificio, más cruento que los antiguos, apoyado en la nueva religión de la ciencia. La humanidad, que pretende deificarse, acaba concentrada en campos de exterminio. Las modernas filosofías de la historia son viejas teologías y Marx, la más reciente y rotunda herejía del cristianismo. La fe en la lógica de la historia se ha desmoronado, pero, volvemos a creen en ella, sustituyendo «historia» por «tecnología». Ahora es esta última la que nos impulsa a un «nivel superior», la que nos salvará, ya sea mediante el transhumanismo (subiendo la mente al ciberespacio) o mediante la abolición de la pobreza y el trabajo físico. Aunque todo apunta a que nos esclavizará (el poder humano sobre la naturaleza se traducirá en el poder de unos pocos sobre la mayoría), esa fe en la religión tecnológica ha tomado un impulso imparable, promovido por los grandes emperadores de la globalidad financiera, por la verborrea del progreso y los ingenuos humanistas laicos. La distopía está servida. La literatura y el cine la anticipan. Le religión reciclada en forma de ciencia apunta a la abolición del hombre. Proyectos humanos de autodeificación, como el sueño transhumanista de separarse de la infecta carne para deambular libre por el ciberespacio.

Un modo de escapar de este impulso es dejar de ver los movimientos laicos y los religiosos como opuestos o mutuamente excluyentes. La teología tiene una enorme capacidad de mimetismo y autotransformación. Pero la libertad no es algo que se pueda otorgar. La libertad hay que tomársela, precisamente porque es

un acto mental, un estado de la mente cuando uno hace las cosas. No consiste en hacer determinadas cosas y evitar otras, consiste en hacer y, al mismo tiempo, desprenderse de lo que no se hace. Ésa es la antigua enseñanza de la *Bhagavad Gita*. Hacer sin hacer, hacer sin atarse a los frutos de lo hecho. Hacer irónicamente, desear irónicamente.

La anteojera del progreso continuo es una zanahoria demasiado ostentosa. No deja ver el paisaje. Las sociedades han de encontrar su camino. Occidente sigue siendo esencialmente colonial. Aquí logramos deshacernos de la quema de brujas, dejemos que otros pueblos hagan lo propio. Los dioses son siempre locales, y, como en la India védica, mortales (al final de cada ciclo cósmico, el fuego se encarga de regenerarlos). De poco servirá el odio al Dios o al universo. No sólo por falta de lealtad, sino porque ha costado mucho llegar hasta aquí. En general, las sociedades excesivamente sofisticadas generan este tipo de actitudes despectivas. Rousseau tenía razón en esto. No hay que volver a la jungla pero conviene una vida más sencilla, simplemente para advertir que cada momento es un filo de eternidad, simplemente para poder ver el paisaje, simplemente para advertir sus colores y sus olores, para escuchar su música. No es tan estridente, créanme. Puede que el mundo sea inefable, que no tenga un «lenguaje» (ni matemático, ni lógico, ni alfabético), puede que las letras del cabalista sean tan presuntuosas como los algoritmos, pero aunque no pueda describirse con palabras, quizá puedan encontrarse otras formas de celebrarlo.

RELIGARE

Podemos vivir sin iglesias pero, ¿podemos vivir sin religión? Bergson, Santayana, William James y otros filósofos han intentado poner en valor este término. Unas veces reconociendo el valor creativo y lírico de lo religioso, su fuerza expresiva. Otras, recurriendo a su etimología, *religare*, volver a religarnos con el paisaje, con los demás, con el mundo al que, desde el nacimiento, estamos entrelazados. La religión, contra lo que tendemos a creer, no tiene que ver con las creencias (o al menos la creencia no es su aspecto fundamental). Tiene que ver con formas de vida, con modos de estar en el mundo. Si hemos de creer a los antropólogos, una religión tiene que incluir al menos tres características: una literatura sagrada, una comunidad sagrada y unas prácticas rituales. Vemos entonces que puede haber religiones no teístas o

religiones con muchos dioses, o filosóficas, con un único principio, impersonal, al modo de Aristóteles o Spinoza.

Para definir la religión, los fundadores de la antropología recurrieron al concepto de lo sagrado. Desde esta perspectiva, la religión no tenía ya que ver con las creencias (en un dios creador, en los milagros o los beneficios de la oración), sino con ciertas prácticas sociales. El enfoque antropológico dejó claro que la religión no podían definirla los curas (aunque algunos marxistas sigan utilizando su definición) y pasó a considerarse como un artefacto cultural que debía comprender al menos tres elementos: una literatura sagrada, una comunidad sagrada y unas prácticas rituales. Durkheim, fundador de la sociología moderna junto a Weber y Marx, adoptó un enfoque innovador respecto a lo religioso: el llamado funcionalismo. Lo sagrado cumplía una función de cohesión social. Pero, desde el siglo XVII, el empuje de la ciencia venía desalojando lo sagrado de la vida civil, Marx la había definido como un narcótico idiotizante, y el sentimiento de lo sagrado, tan arraigado en la psique humana, se sintió acorralado. Entonces dejó de apuntar a una trascendencia para volverse sobre sí mismo, sobre lo social. La era moderna vive ensimismada con lo social. Marcel Mauss lo vio claro: «Si los dioses, cada uno a su hora, salen del templo y se hacen profanos, vemos que lo relativo a la propia sociedad humana (la patria, la propiedad, el trabajo, el individuo) entra en el templo progresivamente». Las sociedades seculares modernas se rinden culto a sí mismas. Son sociedades ensimismadas, que no miran más allá de su propio ordenamiento y no buscan modelos en el cosmos o la fisiología, sino en la historia misma de sus instituciones, declaraciones y conquistas. La sociedad completamente secularizada es la menos secularizada de todas, pues todos los delirios, todas las fantasmagorías y alucinaciones que antes se asociaban con lo sagrado se vierten ahora en lo social. La religión de nuestro tiempo es la «religión de la sociedad».

Frente a la religión del dios original, los mesianismos modernos, ya sean del bolchevismo o del postcapitalismo, eligen el dios del futuro. «Yo seré el que seré». La zarza ardiente revela el sueño de lo incondicionado, cuya andadura culmina en la solución total. Con apenas veinticuatro años, el joven Marx coloca la religión «ante el tribunal de la filosofía» (hegeliana). Tras el fracaso del marxismo como modelo político, su sobrevivido naufrago regresa como *espectro* de la tradición mesiánica y clama justicia para todos, aquí y ahora. Para Marx, la idea de dios surge

en la historia porque la vida está asediada por la miseria, pero ese dios tiene una naturaleza ilusoria y sólo existe en la mente de sus fieles (no olvidemos que Marx identifica lo real con lo material). Si hubiera nacido en India, donde lo mental tiene más realidad que lo material (o lo material es mental) Marx hubiera sido un predicador. Y en cierto sentido lo es, no tanto por postular una teodicea, una lógica de la historia que culmina en la revolución (redención), sino porque revive el mito de esa Biblia subterránea de la que hablaba Bloch, que resurge una y otra vez en Occidente en forma de prefiguración utópica.

Santayana amaba la religión, pero deploraba el monoteísmo beligerante y proselitista, que pretendía imponer su modelo a la diversidad de los pueblos. Si diseccionamos un conjunto cualquiera de valores, en seguida veremos que no siempre son coherentes entre sí. No sólo es imposible que todos los seres humanos vivan de acuerdo a una misma moral, sino que la idea de una moral única está llena de peligros y contradicciones. Ningún conjunto de creencias o prácticas vale para todo el mundo, ya sean individuales o sociales. A los que mantenemos esta postura vital suelen tildarnos de relativistas. Pero el valor es siempre relativo a la vida, una dignidad que puede adquirir algo para un ser vivo. Para que ello ocurra debe ajustarse a necesidades y formas de vida. Los valores no pueden ser objetivos simplemente porque no pueden abstraerse de los organismos vivos que los mantienen. En este sentido, la ironía o el sentido del humor son eficaces ante ruidosos dogmas.

*

Somos observadores pero también somos paisaje, nuestro cuerpo el más cercano. También estamos en lo que el ojo mira y el modo en que lo mira. Whitehead insistió en esta idea mediante su noción de la «falacia de la ubicación simple». De entre todas las formas de religarse al mundo, de hacerse uno con el paisaje, me gustaría hablar brevemente de una: la védica, en la que ando enfrascado los últimos años.

El hombre es un peregrino en busca del ātman, dicen los Veda. Y eso que busca lo que lleva en su interior, pero no puede verlo, porque está escondido entre los pliegues profundos de su corazón, en una caverna recóndita, como dicen las Upanishads. Pero eso que busca está también fuera, manifiesto, en el fuego del Sol, en el fuego del hogar, en ese otro fuego que es la respiración

o la mirada del otro. De ahí que, mediante lo exterior, uno pueda alcanzar ese fuego secreto del interior. Cultivando esas correspondencias no siempre evidentes (uno de los sentidos del término «upanishad»). De ahí que la percepción, su cultivo y ejercicio atento, sea una de las «llaves» que abran el tesoro del ātman. Pero en este punto, nos dicen las Upanishads, no sirve el voluntarismo (tan loado en el mercantilismo de hoy), no sirve la cultura del esfuerzo ni anteponerlo a cualquier otra cosa, tampoco olvidar el mundo y sus distracciones, negar a los demás. Para que el ātman se nos revele (todos lo llevamos dentro) hace falta la gracia. Hace falta que sea el propio principio el que «acceda» a manifestarse. Nosotros lo único que podemos hacer es poner las condiciones para facilitar ese hecho extraordinario. Esto, que podría parecer un inconveniente, es una ventaja. Nos libra de angustias y ansiedades, nos permite vivir más despacio, de un modo más recreativo. Hacernos más hospitalarios, preparar la bienvenida en espera de su visita, que igual no se produce...

Hay muchos mitos védicos de la creación, en general tienen como protagonista a Prajāpati, el primogénito, el señor de las criaturas. Me gustaría referirme a uno de ellos. Prajāpati creó el mundo a partir del sacrificio de sí mismo. Una vez cumplida la creación, se sintió débil y exhausto y estuvo a punto de morir. Había transferido toda su energía y poder al universo, y ahora, exhausto, no le quedaban fuerzas ni siquiera para sostenerse a sí mismo. Las criaturas, una vez engendradas, le dieron la espalda y se distanciaron de él. Buscaban liberarse del creador pero cayeron en el caos y la anarquía. Para que el cosmos pudiera subsistir, Prajāpati debía hacer una segunda operación, penetrar en las criaturas, habitar dentro de ellas y, de algún modo, atarse a su destino. La llama divina debe estar escondida, protegida en la caverna del corazón. Ése es el velo que protege y hace posible la vida, que de otro modo quedaría arrasada por la luz de lo divino. De este modo, las criaturas participan también en la creación del mundo y son cómplices de ese hecho extraordinario. Este hecho define la importancia del sacrificio en la cultura védica. El hombre védico se siente cocreador del mundo y, para que esa creación no se detenga, para que el mundo siga en marcha, debe sacrificar. Ése es el enlace, el vínculo invisible, entre lo inmanente y lo trascendente. Una vez conectados ambos, ocurre el hecho extraordinario, el *moksha* hindú, la caída del caballo, el *samādhi*, el *tasawwuf* del sufismo, la experiencia intuitiva del fana-baqa

(aniquilación-subsistencia). En todas ellas el esclarecimiento interior se manifiesta en paz, amor y felicidad.

Hay una dimensión litúrgica en todo lo humano. La epistemología no basta para entender un rito, hay que experimentarlo. ¿Cómo redescubrir, recrear o revivir el mito primordial, el origen? ¿Cómo reintegrar los fragmentos de un cosmos disperso? Cada cultura crea sus propias «fórmulas», pero es claro que prescindir de todas ellas es renunciar a una de las experiencias más plenas que puede experimentar el ser humano. Toda realidad es a la vez sacra y secular (Panikkar), ambas categorías no tienen por qué resultar excluyentes. Todo fenómeno, toda experiencia humana tiene un aspecto litúrgico y otro mundano. En la antigüedad védica, la liturgia del sacrificio representaba el juego, la dramatización teatral, a escala humana, de la totalidad del mundo, el sacrificio primigenio. La mente humana, tiempo después, será en el *sāṃkhya* el teatro, no la fuente, de la conciencia. El lugar donde experimentar el origen de lo que somos, como si de un sueño se tratara.

La religión es un asunto gracioso. Dos factores fundamentales la definen: el agradecimiento y la correspondencia. Preguntarse si las distintas religiones hablan del mismo Dios supone ignorar el mito védico de la llama compartida en las criaturas. Puede dar a entender que Dios es una «cosa en sí» de la cual puede hablarse en tercera persona. No hay tal Dios externo. Como dejó dicho Martin Buber: Dios es un tú, forma parte de un diálogo interior, personalizado. Nunca es un yo (solipsismo) ni un él (idolatría). Ésa es la «interiorización» del sacrificio de la que hablará más tarde la tradición del yoga y las Upanishads. Sin ese tú, sin ese diálogo, se pierde el arte de vivir.

John Gray, *Siete tipos de ateísmos*. Traducción de Albino Santos. Editorial Sexto Piso, 2019.





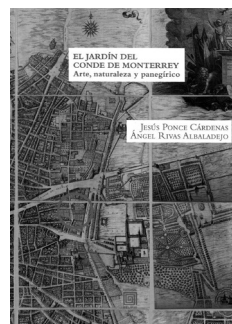
► Biblioteca Pública de Vancouver, Canadá, siglo xx

Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo

El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico

Editorial Delirio, Salamanca, 2018

318 páginas, 18.00 €



Monumento de piedra y de papel

Por GUILLERMO CARNERO

El jardín ha sido a lo largo de la historia de la humanidad dos cosas tan indisociables como un ideal de paraíso (palabra persa que significa jardín), y un modelo en miniatura del mundo tal como el hombre lo considera y se define en él. Cuanto más elevada ha sido una cultura, más presencia ha tenido en ella la jardinería, y más complejas y diversas relaciones ha mantenido con la espiritualidad en todas sus formas, las artes plásticas, la literatura y la estética que le eran contemporáneas. El jardín define inmejorablemente el espíritu de una época y su grado de refinamiento, y por eso su apogeo en la cultura occidental se dio en el siglo XVIII. El mejor poeta español de entonces, Juan Meléndez Valdés, en el romance titulado «La tarde», al rechazar «las odiosas ciudades» y «sus tristes jardines, / hijos mí-

seros del arte», ponía de manifiesto que en la Europa de la época el jardín se había convertido en piedra de toque de la personalidad, del gusto y hasta del talante moral, tal como expone la carta 11ª del libro 4º de *La nueva Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau. La oposición entre sensibilidad y pompa que enfrentaba el sublime jardín inglés al geométrico jardín francés se resolvía, entre las «almas sensibles», en beneficio del primero, en cuyo ambiente podía explayarse el melancólico proclive al «placer delicioso de llorar», al que se refiere también Meléndez en su oda «Que no son flaqueza la ternura y el llanto». Emoción y reflexión, intuición y razón conducían a la par, como corceles de un mismo tiro, el pensamiento dieciochesco, desde la densidad de lo ideológico a la ligereza de lo superfluo, caprichoso y extra-

vagante, siempre que eliminemos de esas nociones la vaciedad que en nuestra época les es consustancial.

En 1782 el poeta francés Jacques Delille publicó un largo poema titulado *Los jardines*, donde se refleja la polémica acerca de esas dos concepciones de jardín. En el XVIII tuvo gran auge, como género propio, la pintura de jardines (asociada a la de ruinas), y se da el caso de que los diseñadores de jardines sean al mismo tiempo pintores; y también que los jardines se construyan tomando como modelo pinturas de Nicolás Poussin, Claude Lorrain o Hubert Robert. Estanislao Leczinski, rey fugaz de Polonia, luego duque de Lorena a término tras haberse convertido en suegro de xv de Francia, construyó en su palacio de Commercy un peregrino sistema de ingeniería hidráulica que creaba un entorno de columnas, pirámides y muros de agua en movimiento; y en Lunéville el espacio escénico llamado «Le Rocher», una Arcadia en forma de U alrededor de un gran estanque, con ochenta y ocho autómatas hidráulicos de tamaño real que representaban aldeanos disfrutando de fiestas rústicas o realizando trabajos campesinos, y que se movían con acompañamiento musical.

Síntesis ecuménica de la arquitectura, la literatura y todas las bellas artes, y de los saberes dedicados al cuidado de la naturaleza por su utilidad y su belleza ornamental, el jardín vino a convertirse en el proyecto vital, el camino de perfección, el espacio de intimidad al que se accedía al cruzar el umbral de todas las bellezas y todas las sorpresas, gracias al arte topiaria, el diseño de parterres y el contraste entre flores y árboles, fuentes, esculturas, frescos al aire libre, interiores en *trompe-l'oeil*. Si así se reveló en el momento de su canto del cisne,

el siglo XVIII, llevaba siéndolo muchos y muchos siglos, de acuerdo con la perpetua pulsión que encuentra en la vida natural el lenitivo de las limitaciones de la humana. Lo ponen de manifiesto la tradición bucólica y anacreóntica, el jardín árabe, el *hortus conclusus* medieval, el jardín renacentista italiano y francés... Un ámbito inagotable en el que cabe desde el enigma alegórico y hermético del *Sueño de Polifilo* hasta los consejos prácticos de Varrón, Catón, Columela, Plinio y Pietro Crescenzi.

El ecumenismo cultural que el jardín representa desde el Renacimiento no faltó en España, si bien entre nosotros sin la abundancia y el respeto conservacionista que han hecho de Gran Bretaña, Italia y Francia un gran museo jardinístico primorosamente cuidado hasta hoy. Asimismo fue poco visible en el ruedo de la literatura española la poesía dedicada a cantar y dilucidar los jardines, si bien produjo una obra extensa, incorporada desde el primer momento al canon literario español: el poema de Pedro Soto de Rojas *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, publicado en 1652, dotado de un prólogo de Francisco de Trillo y Figueroa, que lo concibe como un itinerario en busca del paraíso celeste. El poema describe siete mansiones, y en ellas grutas ornadas, fuentes con naumaquias de buques en miniatura con sus aparejos «de agua arrojada», frutales, pajarera («capilla alada en natural motete»), figuras topiarias de todas las especies, estatuas de mármol y bronce, una fuente con tortuga de metal para juegos de agua que mojan al incauto («en lanzas de cristal de perlas nube»), y hasta sofisticados artefactos mecánicos que en su modestia recuerdan a los del rey Estanislao.

El volumen preparado al alimón por los profesores Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, ejemplo del perfecto maridaje de filología, historia e historia del arte, ha salvado del olvido una muestra bicéfala de la presencia española del arte de construir y poetizar jardines: la residencia del sexto conde de Monterrey, construida en tiempos de Felipe III en el entonces llamado Prado Viejo de San Jerónimo y derribada a fines del siglo XIX; y el desconocido poema de Juan Silvestre Gómez que la describe y ensalza.

Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, sexto conde de Monterrey, fue recibido en la corte en 1599, y desde muy pronto adiestrado en las tareas y cargos a que lo destinaba su nobleza. Acompañó a su tío, Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, a negociar la paz de 1604 entre España y Gran Bretaña. Durante esa visita quedó grabado en su imaginación, como modelo ideal aunque imposible de emular, el castillo de Fontainebleau. Prosperó al subir al trono Felipe IV: fue embajador extraordinario ante el papa Gregorio XV en 1621, y pudo así asistir en Roma a la canonización conjunta de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús e Isidro Labrador. Con ocasión de la embajada vaticana conoció Florencia, Génova, Pisa, Nápoles y Milán, preparándose para su futura presidencia del Consejo de Italia, que ostentó hasta su muerte en 1653. Fue asimismo consejero de Estado y de Guerra, y presidente de las cortes de Aragón. De nuevo embajador en Roma en 1628, residió en Villa Médici, en Tívoli y Frascati, y pudo admirar y estudiar palacios rurales y jardines. Fue mecenas de Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Guido Reni y Velázquez, este último durante su estancia en Roma.

En su desempeño del virreinato de Nápoles, a partir de 1631, se ganó la hostilidad popular por su voracidad fiscal, fortificó Nápoles y plazas cercanas contra los franceses y los turcos, y protegió a José de Ribera, Domenichino, Massimo Stanzione y Artemisia Gentileschi. A su vuelta a Madrid en 1638 dio comienzo a las obras en su palacio del Prado Viejo. Participó en la represión de las sublevaciones de 1640, portuguesa y catalana, e intentó sin éxito ocupar el lugar de Olivares tras su caída en desgracia. Fue desterrado de la Corte de marzo de 1646 a diciembre de 1647, a consecuencia del juicio de residencia que se le hizo sobre su gobierno de Nápoles, y murió en 1653.

La construcción de su palacio-jardín estuvo estrechamente relacionada con el auge de Madrid como capital, después del episodio vallisoletano. A partir de ese momento, el hoy paseo del Prado (entonces Viejo de San Jerónimo) se convirtió en lugar de interés inmobiliario y vía de entrada solemne a la ciudad, y así se adecentó y urbanizó. El municipio allanó y ensanchó la calzada para el tránsito de coches, y dio comienzo la definición del lugar como solar de residencias palaciegas, por iniciativa del duque de Lerma. En ellas se daban fiestas, se representaban comedias y tertulias y se atesoraban colecciones de arte.

El conde de Monterrey recurrió al arquitecto Juan Gómez de Mora, como había hecho Lerma, comenzando las obras en 1638; el contrato de encargo a José de Almolda es importante para conocer el diseño del edificio, como lo será luego, en 1653, el testamento del conde, en cuyo inventario se detallan las colecciones que contenía. Estos y otros documentos, y el poema de Juan Silvestre Gómez, permiten hacerse una idea muy aproximada de lo uno y lo otro.

La casa-jardín estaba entre la calle de Alcalá, la carrera de San Jerónimo y la actual calle Marqués de Cubas, entonces llamada Árbol del Paraíso, luego del Turco, donde tenía la entrada principal. La construcción y remodelación terminaron en 1639.

A la muerte de la VII condesa, su esposo se hizo sacerdote y renunció a su título, falleciendo en 1716 sin descendencia. La propiedad no pasó a la casa de Alba en 1733, por matrimonio del X duque con la VIII condesa, pues había sido previamente legada por el VII conde a criados y subalternos. Fue finalmente adquirida en 1744 por la congregación de San Fermín de los Navarros, que segregó la parte que daba a la calle del Turco, varias veces alquilada y vendida hasta albergar hoy la sede de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. La congregación vendió su parte al Banco de España en 1885, produciéndose el derribo en enero de 1886.

Señala Jesús Ponce que las mansiones con jardín ornamental, y para albergar colecciones de arte, tan frecuentes desde el siglo XVI, tuvieron en ocasiones un correlato literario, los llamados «poemas-jardín», con el precedente de Soto de Rojas y de los geógrafos latinos citados. Observa y detalla cómo Estacio dedicó dos de sus silvas a la descripción de sendas villas (vivienda, paisaje, mobiliario, obras de arte, jardines): la de Publio Manilio Vopisco en Tívoli, y la de Polio Félix en Sorrento. También enumera y estudia ejemplos de ese correlato literario en el que se inserta, como eslabón humilde aunque significativo, el poema del fámulo del conde de Monterrey. Battista Spagnoli, carmelita, reprodujo el modelo estaciano en 1478, en un poema de doscientos noventa y un versos, sobre la villa del patricio Giovanni Battista Refrigeri. La Farnesina

de Agostino Chigi fue cantada por el poeta Egidio Gallo en 1511, en *Suburbanum Augustini Chigi*. Hubo en 1519 un poema de Francesco Speroli sobre Villa Julia, otro de Lorenzo Gambara cincuenta años después sobre la villa Farnese de Caprarola, cerca de Viterbo. Especial atención merece el poema póstumo de Luigi Tansillo, *Clorida*, sobre la del virrey de Nápoles Pedro de Toledo. Personajes, obras de arte, espacios naturales, paisajes y referencias mitológicas, todo queda precisa y detalladamente descrito y relacionado por Jesús Ponce, cumplido conocedor de ese género sorprendente y semidesconocido que llegó a producir *Lo stato rustico*, extensísimo poema descriptivo, casi diecinueve mil versos, de Giovan Vincenzo Imperiale.

Con todos esos precedentes, Ponce ofrece la catalogación de la poesía del Siglo de Oro dedicada al tema del jardín, un sugestivo cortejo en el que desfilan Lupericio Leonardo de Argensola, Lope de Vega, Baltasar Elisio de Medinilla, Quevedo, Manuel de Faria y Sousa, José Pellicer de Salas y Tovar, Miguel Dicastillo, Manoel de Galhegos, Pedro Soto de Rojas, Bernardino de Rebollo. Estudia los recursos literarios, la gama estrófica y las modalidades de descripción y *ekphrasis*, para desembocar en la edición, prolija e iluminadoramente anotada, del *Jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey*, de Juan Silvestre Gómez, publicado en 1640 y constituido por ciento veintisiete sextinas, obra única, en la estela gongorina, de este autor olvidado, capellán del conde de Monterrey, posiblemente desde sus años napolitanos. Con las reformas en el palacio, iniciadas en 1638, hubo de coincidir la redacción del poema, cuya aprobación firmó Calderón de la Barca el 22 de diciembre de 1639.

Entre la dedicatoria al conde y su panegírico se extiende la descripción de terraza, interior del edificio, jardín, fuentes, arboleda, estanque, pajarera, gruta, ninfeo. El final laudatorio aporta un marco mitológico con intervención de Clío, Calíope y Apolo, a propósito del linaje del conde, sus honores, sus cargos y mandos, ámbito al que convienen también (sextina 16) las efigies, en mármol y jaspe, de emperadores romanos desde Julio César (tan a menudo tenido por tal, aunque propiamente no lo fuera) a Marco Aurelio. Entre líneas puede sobreentenderse una definición de la autoridad fundada tanto en el poder militar como en la sabiduría, siendo con todo destacable la heterogeneidad que acoge a gobernantes desdichados y efímeros como Otón y Vitelio, sucesores de Nerón antes de la instauración de la dinastía Flavia, y a otro, Tiberio, que dejó memoria amarga de sí. El poema realza la exquisitez y belleza del mobiliario, entre el que destaca la imprescindible mesa de piedras semipreciosas (sextina 19). Hermosísimas fuentes (26 a 30) adornan el jardín, provistas de cisnes y tritones. A los árboles frutales (31 a 37) y sus variedades se dedican los mejores pasajes del poema, tanto como a estanques, platabandas y parterres, una nutrida pajarera, multitud de flores y una espléndida rosaleda, más un ninfeo y un anfiteatro de las musas y de las diosas del paganismo. La deuda gongorina que Gómez no intenta ocultar es tan evidente como sobria y discreta, comenzando por los préstamos textuales de las tres primeras estrofas.

Jesús Ponce es profesor titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, especialista en Siglo de Oro, magnífico editor de Góngora, experto en todas las provincias del arte y de la Antigüedad grecolatina, probado erudito en la tradición española, italiana y latina. Su ámbito predilecto de investigación es la relación entre literatura, pintura, estética y pensamiento, es decir, las facetas de una cultura ecuménica que sólo vista en conjunto nos permite adentrarnos en el conocimiento de la historia. Ángel Rivas es funcionario numerario del cuerpo de Conservadores de Museos y profesor asociado del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense, y ha dedicado primordialmente su actividad investigadora a la figura, en todos los órdenes, del sexto conde de Monterrey. Entre ambos han construido un admirable monumento a la memoria de Don Manuel de Fonseca, y al otro monumento, en piedra, vegetación y agua en que quiso consolarse de sus defraudadas esperanzas cortesanas, y que no le cupo en suerte disfrutar por muchos años. Podría aplicársele a ese respecto lo que escribió Trillo y Figueroa en su pórtico al poema de Soto de Rojas:

Cual náufrago redimido de las olas, comenzó a colgar las señas de su tormenta en las rocas aún no enjutas [...], besando la infiel arena por no llegar a besar algunas infielles manos [...], camino, bien que prolijo, el menos tardo para llegar a la libertad del ánimo, porque aquél solamente es dueño de lo que desea, que no desea cosas de otra dependencia y voluntad.

Javier Goñi

A contrapelo

Ipso Ediciones, Pamplona, 2019

96 páginas, 10.00 €



Baroja y, aun mejor, yo

Por FERNANDO CASTILLO

Aun hoy día, cuando, parece, campea cierta desmemoria para todo lo que no sea la Guerra Civil, algunos de los escritores que integran la definida por Azorín como generación del 98 tienen sus partidarios más o menos entregados, como Antonio Machado o, quizás en menor medida, Ramón del Valle-Inclán. Un interés que se traduce en la reedición de algunos de sus libros y en la aparición de estudios dedicados a su vida y obra, así como en la organización de homenajes y conmemoraciones que, a veces, tienen algo de forzado. Sin embargo, entre las filas noventayochistas, donde hay también algunos postergados como Azorín y otros decididamente olvidados como Silverio Lanza o Ramiro de Maeztu, pocos tienen el número de lectores que Pío Baroja y aun menos hay que generen el en-

tusiasmo que suscita el escritor vasco. En camino de celebrarse el siglo y medio de su nacimiento, Baroja tiene una larga corte de fieles que son especialmente numerosos en el mundo vasco navarro quizás por afinidad y cercanía al escritor donostiarra, a la presencia de Itzea, la casa de Vera de Bidasoa, y al mundo en el que se desarrollan algunas de sus obras. Se puede citar, entre muchos de estos entregados, a Miguel Sánchez-Ostiz, autor de páginas esenciales para conocer al escritor, y al menos mitómano pero también imprescindible, Eduardo Gil Bera. Esta afinidad navarra ayuda a explicar la existencia de la pamplonica editorial Ipso y de la colección, de rotundo título, «Baroja & Yo», que no es otra cosa que una gran monografía dedicada al escritor formada, a modo de capítu-

los, por una serie de títulos encargados a ilustres y entregados barojianos.

Tras más de dos decenas de títulos y autores publicados, ahora le ha tocado el turno a Javier Goñi, navarro, periodista cultural conocido y escritor más que secreto, discreto, de larga y prestigiosa trayectoria, de la que basta con citar su paso por las redacciones del suplemento cultural de *Informaciones*, el inolvidable *Informaciones de las Artes y las Letras*, y de su labor como crítico y reseñista en *Babelia*. A todo ello se debe añadir su actividad al frente del pionero blog literario *El pizarrín*, luego recogida en el volumen titulado *Milhojas de sentido*, y el libro *Cinco horas con Miguel Delibes*. De él se podría decir que es un condenado al culto barojiano desde su nacimiento entre otras razones por las derivadas de su interés por la narrativa, pero también a causa de su apellido paterno, Goñi, que también es el cuarto del escritor admirado, aunque probablemente llamándose Heredia o García mostraría idéntica entrega a la obra de Baroja. Ahora, su contribución a la apoteosis barojiana impulsada por la editorial Ipsy la ha titulado *A contrapelo*, una paráfrasis del *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, el manual del decadentismo que protagoniza el inolvidable Jean Floressas des Esseintes, en la que Javier Goñi ha sustituido el universo dandi de entrega a los sentidos y al refinamiento por un recorrido barojiano y personal. Y es que en este *A contrapelo* hay mucho de experiencia familiar y de recuerdos personales, unos elementos que, si en Baroja aparecen con frecuencia, en este texto de Javier Goñi son una referencia fundamental.

Estamos ante una obra que responde perfectamente al nombre de la colección pues, ciertamente, en el texto hay mucho

de Baroja, como corresponde a la devoción que le inspira al autor y al sentido de la colección pamplonica. Sin embargo, todavía hay más del escritor, del propio Javier Goñi, de ese «Yo» que constituye la segunda parte del nombre de la colección. Y es que este libro de Pío Baroja le ofrece a Goñi la posibilidad de confesarnos su interés por escritor, sí, pero, sobre todo, le permite contarnos su educación sentimental y literaria, su descubrimiento del autor de *Camino de perfección*, sus lecturas y sus libros, la formación de su biblioteca, la aparición de sus amores y las ciudades que enmarcan su biografía. Todo en un recurso clásico que lleva al relato desde la adolescencia temprana a la actualidad en un recorrido literario y discretamente vital en el que los elementos personales, a veces íntimos, dotan al texto de un contenido memorialístico que le convierte en mucho más que en un libro de apoteosis barojiana.

En su *A contrapelo*, Goñi lleva a cabo su particular *à rebours* –también es sinónimo de retroceso– a los orígenes con Baroja como guía; un recorrido por medio de cuatro capítulos de título expresivo que dan idea del tono del libro. En el primero, «Los Goñi», desgrana el mito del apellido navarro y, como no, sus lazos con Baroja; luego, «Lecturas buenas y malas», que contiene, entre otros, un episodio estupendo dedicado al singular manual de literatura del Padre Garmendia de Otaola, *Letras buenas y malas*, un tomo rojinegro que confirma que el medio es el mensaje, en el que naturalmente se incluye a Baroja en el grupo de los malos. Después se encuentra «La dulzura de la vida», dedicado a sus veinte años, en el que hay páginas especialmente literarias e íntimas como las referencias a Pamplona y los besos, o las dedicadas a su viaje a Pa-

rís y a una novia –que es un poco la novia de todos a esa edad en la que nos creíamos que estábamos entre Apolo y el Che–. Como es esencial, no falta el enlace entre Baroja y la biografía gracias a la lectura de *El árbol de la ciencia*, la novela más representativa del 98 según los críticos, por la saga de los Goñi –del padre al nieto, Mateo Goñi, pasando por el autor– a idéntica edad. Por último, está el capítulo «La España del Fanodormo», un hallazgo afortunado para definir la posguerra por medio de un somnífero que, a la vista de la reacción mostrada por el usuario Pío Baroja, producía indudable adicción. Un capítulo en el que describe con gracia y pulso narrativo de magnífico estilo, la vida durante la posguerra en la casa de la calle de Ruiz de Alarcón, gélida y algo difícil, y el reguero de visitantes ilustres que acudían, incluido el día del entierro del propio Baroja.

Javier Goñi, buen conocedor del escritor vasco y de su obra, busca y encuentra la conexión barojiana con su biografía y lo hace con acierto, demostrando que eso de las casualidades con frecuencia no son tales, sino etapas encaminadas a un destino. Es lo que sucede con la presencia de Baroja en el balneario de Cestona o en la donostiarra calle Oquendo, ambos lugares ligados a la familia Goñi, o con la esquivia y paradójica relación de un padre lector con las obras del autor vasco, que no hace otra cosa que empujar al hijo a la obra de un escritor entonces considerado impío pero de indudable atractivo.

Una mirada *à rebours* que señala la condición esencialmente incorrecta, individualista y algo nitzscheana, del autor de *Vidas sombrías* ante todo lo que le rodea, desde la literatura y la sociedad a la política, la religión e incluso las mujeres. Una actitud que enlaza con la preocupación existencial que

es una constante en la obra de Baroja. Entre las referencias barojianas en que se detiene Goñi, destacaría por interés personal las referidas a la trilogía que forma *La lucha por la vida* y las obras dedicadas a la Guerra Civil, de las que cita *Ayer y hoy* y el controvertido *Comunistas, judíos y demás ralea*. Una etapa en la que destaca la capacidad de adaptación de Baroja y su independencia, su actitud convencionalmente incorrecta que tan irritante resulta a algunos y que resume el famoso y salmantino «lo que sea costumbre» ante ese juro o promete, probablemente apócrifo. También resalta Goñi un episodio por el que siempre me he interesado y al que hace ya décadas Editora Nacional en su colección de «Visionarios, heterodoxos y marginados» –nunca sabré por qué se incluyó al general carlista en ella– dedicó una monografía escrita por Alfonso Bullón de Mendoza. Se trata de la audaz expedición del general Gómez, en 1836, realizada en plena Guerra Carlista por el interior peninsular bajo control isabelino, a la que Baroja dedica un largo capítulo en sus memorias tras haber seguido su itinerario como también ha hecho recientemente Enrique Gil Bera, el irreverente biógrafo que tanto ha irritado a los barojianos. Es un acontecimiento que va más allá de lo bélico y que es digno de John Ford, de hecho no es opuesto al recorrido por territorio confederado de una brigada de Caballería de la Unión narrado en *Misión de audaces*, de título original *The Horses Soldiers*, o del *Anabasis* de Jenofonte, donde el vagar de los hoplitas griegos al servicio del persa Ciro el Joven por tierras de Siria y Asia Menor intentando regresar a la Hélade tras su derrota en Cunaxas, parece un precedente del recorrido del carlista Gómez.

Hay en *A contrapelo* una referencia a su particular «conquista de Madrid», ese viaje trascendental para el escritor al que se refería Azorín y que no es otra cosa que el obligatorio viaje a la capital, inesquivable para el que quiere conquistar la gloria literaria y que muchas veces tiene como destino la bohemia o, incluso, la más arrastrada golfemia, que han descrito de Valle-Inclán a José Esteban. Un recorrido desde las orteguianas provincias que, como tantos otros desde Pérez Galdós, realizaron y, en cierto modo, aún siguen realizando tanto escritores y periodistas que han convertido a Madrid en la puerta del Parnaso. Como uno más, Goñi nos cuenta su llegada a la capital para estudiar y convertirse en periodista, siempre Baroja en mano, menos de un siglo después de que lo hicieran los del 98, y lo hace con distancia y gracia, que es como se cuentan ciertas cosas.

El fervor barojiano de Goñi, como él mismo describe, parece que incluso lo tiene en cuenta el destino. Así lo parece cuando una noche en el populoso cruce de las madrileñas calles Goya y Velázquez se encontró en un contenedor una fotografía de don Pío procedente del estudio de Alfonso que parecía esperarle y que acabó en sus manos, no sin cierta pugna con unos personajes que podrían ser la actualización de los que protagonizan *La busca*. Leyendo el episodio se diría que estamos ante un caso de justicia barojiana. Y es que en *A contrapelo* hay humor, contenido e inteligente, tanto en los asuntos tratados como en la manera de describirlos y que se desborda en ocasiones con brillantez.

Es el de Javier Goñi un libro elegante y de tono lírico; una proclamación de su inclinación a don Pío, pero también de su entrega a la literatura y al libro, lejos de ese

misticismo un poco cursi, como de bibelot, que despliegan aquellos que se quedan en el continente, con el objeto y sus propiedades, un interés que inevitablemente siempre tiene algo de afectado y de periférico de la realidad literaria que le origina y que no es otra cosa que el contenido. Libro, decíamos, elegante por ser, en equilibrio, algo melancólico a fuer de nostálgico, y mostrar un humor fino, sin dejar de lado su conocimiento de la obra de Baroja, un saber del que no hace alarde y del que desdeña discretamente con elegancia azoriniana. Todo con una prosa notable que tiene episodios y giros brillantes, de madurez afortunada, como el dedicado al telegrama aparecido en un tomo shakesperiano de Luis Astrana Marín, que contiene dos palabras más que sugerentes –Vera de Bidasoa y Ricardo–, que es casi un microrrelato. Es *A contrapelo* un libro intimista en el que la memoria personal, el yo, vale tanto, si no más, que lo dedicado a Baroja, cuya lectura sirve de motivo al autor para recorrer su juventud y evocar a personajes de perfil literario como esa Isabel que tiene algo de los adolescentes de *Férmina Márquez*, la conmovedora novela de Valery Larbaud, o del Pedrito de Andía de Sánchez Mazas, y que hace soñar al lector con primaveras pasadas en la misma época.

Un libro el de Goñi que confirma aquello de que, en literatura lo que no es nostalgia es plagio, como proclamaba el controvertido y casi incitable César González Ruano. Más o menos lo mismo que decía Ramón Gómez de la Serna cuando señalaba que «toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta teratológica». Con ambos escritores, es decir consigo mismo, y desde luego con Pío Baroja, cumple Javier Goñi.

Michel Houellebecq

Serotonina

Traducción de Jaime Zulaika

Anagrama, Barcelona, 2019

288 páginas, 19.90 €



Houellebecq se hace mayor

Por EDUARDO LAPORTE

Ampliación del campo de batalla (1994) fue la primera novela de Michel Houellebecq (1958), pero con la que alcanzó verdadera repercusión fue con *Las partículas elementales*, que llegó a España en 1999 de la mano de Anagrama y empujada por un vendaval mediático. Su retrato entre nihilista, pesimista, descarnado y poéticamente lúcido al describir la decadencia moral de Francia caló entre los lectores y lo colocó en la posición de escritor con mayúsculas. Aquel que, a diferencia de un publicista, señala verdades incómodas y, como animaba María Zambrano, escribe de lo que nadie habla.

Tocaba a su fin el periodo de mayor prosperidad, paz y bienestar del que probablemente ninguna sociedad se hubiera beneficiado antes con tanta holgura como la francesa. Tras el vapuleo de dos guerras mundiales, la recu-

peración económica que se coció en la posmodernidad generó un músculo burgués tan sólo amenazado durante unos efímeros días de mayo, los del 68, para seguir su curso inquebrantable. Pero algo se iba pudriendo en la sociedad del bienestar, de los Carrefour, Casino y Monoprix, y Michel Houellebecq ponía el dedo en la llaga del materialismo, de la soledad, del descreimiento, como ninguno. *Las partículas elementales*. ¿Artista de una sola obra?

El autor de *Serotonina* se encargaría de demostrar con otras novelas que no era un bluf, tejiendo un universo propio que, si bien resultaba coherente y reconocible, corría el riesgo de sonar repetitivo. No se puede ser sublime sin interrupción, pero tampoco un constante *enfant terrible*. Así, *Lanzarote*, *Plataforma* y *La posibilidad de*

una isla podrían verse como parte de una trilogía que celebra lo dionisiaco como principal apuesta de una sociedad que tras matar a Dios ha convertido el dinero y el sexo en el principal objeto de adoración. Se ve una tenue esperanza, como indica el título, y es ahí donde parece avanzar, quizá sin saberlo, un Houellebecq que muta de *enfant terrible* a algo más profundo.

Así lo vemos en *El mapa y el territorio*, donde la relación padre-hijo, de inusual intimidad, impregna todo el texto de una hondura considerable. Llegaría después una *Sumisión* en que la provocación, el *épater le bourgeois* seguiría siendo uno de sus motores principales, con esos recursos a felaciones varias a la mínima ocasión, y un planteamiento temático más gamberro que realmente profético. Como era la posibilidad de un ascenso tal de la masa social musulmana como para hacerse con el poder, cosa del todo insostenible más allá de la ficción en un país donde la integración de dicho colectivo, según diversos estudios, deja bastante que desear.

Con más gloria que pena, Houellebecq cumple más de dos décadas siendo el novelista –con permiso quizá del Nobel Patrick Modiano o de la muy leída Anna Gavalda– más seguido, admirado y comentado, aunque también el más controvertido de Francia. Tanto como para parodiar su propio rapto en la divertida película *El secuestro de Michel Houellebecq*, donde realiza un ejercicio de autoparodia sólo comparable a su autorretrato cáustico, con nombre y apellidos, de *El mapa y el territorio*, donde recrea su propia muerte.

Decían de Roberto Bolaño que era mago de un solo truco. Algo de eso se le podría achacar a Houellebecq, que llega a esta fase de su trayectoria con una mezcla de

expectación pero también de sensación de *déjà lu*. Quizá consciente de haber explotado sus viejos trucos, Houellebecq debía ofrecer algo más en esta última entrega para no caer en el saco maldito de los escritores predecibles. Y, en una vuelta de tuerca sorprendente, lo logra. Abriendo, de paso, una nueva dimensión a su obra que supone un renacer literario.

Empieza fuerte *Serotonina*, con un protagonista, *alter ego*, sin censuras de lo políticamente correcto, hasta las narices de su pareja, la japonesa Yuzu. A la manera del Pasavento de Vila-Matas, lo que quiere Florent-Claude Labrouste es escapar, no sólo de su amante superficial y adicta a orgías que incluyen perros como dadores de placer, sino de su trabajo, de su vida vacía, fracasada. Esas primeras páginas son vibrantes, no sólo por su capacidad para bordear una provocación que en la era de los *ofendidos* quizá tenga una nueva razón de ser, sino por la cohesión narrativa con la que se arranca. El deseo de huir, de construirse de nuevo, aunque sea desde una anodina habitación de un hotel Mercure, sumado a esa lengua viperina en la época del linchamiento a todo lo que suene machista regalan unas páginas jugosas en el primer tramo de la novela. No faltan eso sí, alusiones a glándes ensalivados y mamadas playeras, que luego contraponen con diversos ataques de disfunción eréctil, en buena medida provocados por los antidepresivos recetados por el psiquiatra (quizá el personaje más bien dibujado de la novela, cómico en su capacidad para saltarse los protocolos, hasta el punto de recomendar a su paciente pasarse «a las putas», a las que ahora llaman «escorts», le detalla).

Mientras, algunas digresiones que rompen clichés, como ésta sobre la incapaci-

dad del varón de conquistar una autonomía real, interior: «Los hombres, en general, no saben vivir, no tienen ninguna familiaridad real con la vida, nunca se sienten en ella totalmente a gusto, por eso persiguen diferentes proyectos, más o menos ambiciosos o más o menos grandiosos, depende, claro está, fracasan y llegan a la conclusión de que habría sido mejor, simplemente, dedicarse a vivir, pero suele ser demasiado tarde». (Cita por cierto en la que se detecta un discurrir sintáctico a trompicones, con frases demasiado largas cuya estructura se repite en varias ocasiones y que cuesta discernir si es una particular voluntad de estilo o más bien desidia).

Aymeric, el otro gran personaje de la novela, que surge cuando se agota la vía de Yuzu, sobrevive en el campo como vestigio aristocrático de un linaje venido a menos que trata de reinventarse en el sector del turismo de calidad. La visita que le hace Florent-Claude, con la Navidad de telón de fondo, a una suerte de bungalós turísticos, ofrece un retrato acerado de la soledad, el nihilismo y los empeños errados. Aymeric, como a su manera algo tosca lo hacía Yuzu, encarna ese ser desprovisto de luz que acabará inmolándose, literalmente, por una causa que ni siquiera es la suya del todo, en uno de los momentos más verdaderos de la novela. Y de la vida del personaje. Como lo es también echar la vista atrás para descubrir que la luz estaba donde siempre uno había intuido y que sólo bastaba quitarse la venda y ablandar el corazón para recibirla.

Pero es una página, la última, y aquí incurrimos en *spoiler*, en la que el autor se la juega, creando un antes y un después en toda su narrativa. Porque la posibilidad de una isla que ahora se sugiere llegaría a través de la fe, cristiana en este caso. Como si

toda la molicie de una sociedad que busca la satisfacción inmediata, el individualismo convertido en *modus vivendi* y todo ese abanico de vicios occidentales no fueran sino un traicionar lo que se nos había regalado desde hacía milenios: el mensaje de Cristo. Como si todos los males que se denuncian con especial saña en *La posibilidad de una isla*, trufada de orgías a cada cual más sórdidas, o los que encarna el personaje de Yuzu, en *Serotonina*, o el propio protagonista, arrastrado por una existencia que sólo los antidepresivos consigue mantener a flote, no fueran sino el resultado de haber dado la espalda a Dios.

Esa última página salva la novela y otorga un orden al aparente caos anterior, en un movimiento audaz que no suena a impostado. Porque sabíamos de los turismos religiosos de Houellebecq por declaraciones suyas en las que reconocía su asistencia a distintas misas en las que recibía una suerte de fe transitoria. «Cuando voy a misa, creo», dijo, dando a entender la existencia de una afinidad religiosa pero no tanto como para que calara en su espíritu de modo más o menos estable. Claro que ése es el propósito de las celebraciones religiosas, en concreto la católica, renovar la llama del mensaje de Cristo a través de la lectura de los textos sagrados o la eucaristía.

En esta ocasión, no se aprecia tanto un intento de provocar, sino lo que parece una íntima convicción, aún embrionaria, que Houellebecq pone en boca de su *alter ego*, Florent-Claude Labrouste. Y si la intención era provocadora, pocas provocaciones más decepcionantes para el lector que busca emociones fuertes, o para el burgués suspicaz, que la de un recurso a un dios convencional, claro que redescubierto, vuelto a la vida (tras la letal puñalada nietzscheana).

«Dios se ocupa de nosotros, piensa en nosotros a cada instante y nos da instrucciones a veces muy concretas», leemos en la última página. Una concepción de lo divino casi dogmática, la del Dios omnipotente y todopoderoso con barbas que a menudo se ve como una figura en vías de extinción, sustituido a menudo por energías, mantras y estados de conciencia alterados a través de la meditación. El propio Pablo d'Ors, sacerdote y escritor en la órbita del Vaticano, reconocía que las figuras del Padre, Hijo y Espíritu eran intercambiables por la Fuente, el Camino y la Energía. Llama la atención, pues, ese recurso a un dios protector, bondadoso y dador de instrucciones «a veces muy concretas».

Como llama la atención, en alguien hasta ahora ligado a la ciencia como principal vía de conocimiento, así como de generador de respuestas poco halagüeñas, que esos «arrebatos de amor que nos embargan el pecho hasta cortarnos la respiración, esas

iluminaciones, esos éxtasis» resulten «inexplicables si se considera nuestra naturaleza biológica».

En esos tres párrafos finales, Houellebecq, o cuando menos su personaje, pone en solfa tres siglos de pensamiento ilustrado, cartesiano, positivista para alinearse con aquellos autores contemporáneos, como Andrés Ibáñez (*Construir un alma*) que, sin negar la vía de la ciencia, asumen que ésta no es la única para alcanzar una evolución profunda, tanto a escala global como individual, ni el conocimiento completo.

Pese al transcurrir errabundo y anárquico de *Serotonina*, Houellebecq hace de la necesidad virtud y lleva a cabo su particular milagro de los panes y los peces. Donde antes había escasez o aridez, el autor logra abundancia. Donde antes había rasgos de adolescente renuente a abandonar su cascarón, aflora ahora un autor en su madurez que, una vez conquistada, dará más hondas novelas.

Vicente Blasco Ibáñez

Sueños de revolucionario. Entrevistas

Edición de Emilio Sales y Francisco Fuster

Fórcola Ediciones, Madrid, 2019

240 páginas, 17.50 €



Un contador de sueños

Por DANIEL B. BRO

Don Vicente Blasco Ibáñez (Valencia 1867-Menton 1928) fue un fecundador, alguien tocado por la actividad y lanzado al futuro. En política era revolucionario (aunque creía en la propiedad privada), y ciertamente lo fue en sentido estricto, porque lo suyo era el movimiento y el cambio, aunque también la persistencia. En Argentina fue leído, y recuerdo ver en mi infancia porteña un volumen algo desvencijado de *Argentina y sus grandezas* andar de mano en mano en mi casa. ¿Qué no hizo este valenciano tan poco noventayochista? Está más cerca del espíritu de Ortega que de Azorín, Unamuno o Baroja. Fue una suerte de D'Annunzio español, cambiando, sin duda, algunos aspectos en su vida y en su literatura. Hay que recordar además que Blasco estuvo a favor de los estadounidenses en la guerra de Cuba. Para

abrumar un poco al lector, citaré algo de lo que hizo, tomado del informado prólogo de Emilio Sales y Francisco Fuster. Fue fundador de periódicos, como el diario *El Pueblo* (1894), *La Revolución* (1887), del semanario *La Bandera Federal* (1889), y en Argentina, además de dedicarse a la agricultura, habiendo comprado varias extensiones de tierras, fundó dos pueblos, pensando en hacer negocio, algo que no ocultaba, porque carecía del puritanismo hispánico relacionado con el dinero. En Argentina vivió varios años, desarrollando empresas a las que anima a otros a imitar, pero se acabó arruinando y volvió a España en 1914. El éxito que posteriormente tuvo en Estados Unidos su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* acicateó su imaginación y se dedicó al cine, queriendo conquistar Hollywood, y no tardó

en desarrollar ideas acerca de la poética narrativa del cine, además de considerarlo un negocio colosal. Por lo visto fue hablando con D'Annunzio que se le ocurrió lanzarse al cine «como nuevo camino del arte», y dedicó mucho tiempo a hacer un guion cinematográfico de *El Quijote*. ¿Qué veía en el cine tan tempranamente? Un lenguaje universal. Nada lo arredraba, ni empresas literarias ni viajeras. Como político creó y fue presidente de un partido republicano de gran importancia en el primer tercio del siglo xx de la vida valenciana. Fue un conferenciante incansable, pero no sólo en España, sino por gran parte de Europa y de América a partir de 1909. Espíritu cordial, no careció sin embargo de actitudes y opiniones vehementes. París fue otro de sus lugares predilectos, incluso fijó en la capital francesa su residencia desde el comienzo de la Gran Guerra, muriendo en el sur, cerca de la frontera italiana, en Menton, a los sesenta y un años. Y fue en París donde conoció, en 1906, a Elena Ortúzar, una aristócrata chilena de la que se enamoró y con quien se casó, tras años de relación extramatrimonial, a los pocos meses de fallecer su mujer en 1926. Por cierto, se podría escribir una pequeña historia de ciertas damas chilenas, como Carmen de Figueroa, y argentinas, en relación a la vida sentimental (y cultural) de algunos españoles y franceses.

Republicano, admirador de la Revolución francesa, idealista, empresario sin pudor ante la riqueza, fumador empedernido de habanos, diputado en Cortes en varias ocasiones, viajero, polígrafo, fue en definitiva un hombre de éxito, que podría haber sido un estadounidense emprendedor marcado por la fe en el destino manifiesto.

Las entrevistas están muy bien seleccionadas, y en ellas encontramos casi todas

sus anécdotas vitales e intelectuales, sus mitos y sus derivas de mitómano. La primera es de 1910; la última fue publicada en 1929, es decir, que abarcan el periodo de su celebridad y madurez. Hay que señalar que Blasco Ibáñez no sólo dedicó mucho tiempo a la escritura, sino que, hombre de gran capacidad de trabajo, confiesa emplear seis horas diarias a la lectura, con una curiosidad no sólo literaria, sino también científica. Nunca aprendió inglés, pero leía además de español y catalán, francés e italiano. A diferencia de tantos españoles, don Vicente no tuvo prejuicios respecto a los Estados Unidos de América, y vio en la Argentina que conoció, marcada por la política del presidente Roque Sáenz Peña, del partido PAN, no la continuidad de la semilla española, sino un país con iniciativa y modernidad, culto y emprendedor. Él mismo señala que se aparta de la visión de América de sus contemporáneos españoles, «con sus transcendentalismos sensibleros». Sin duda fue un enamorado de Francia y de su historia. Y, por otro lado, mantuvo toda su vida una relación de amor tiznado de desdén por España. Amaba a España, pero no podía soportar ciertos atavismos, vale decir, inercias y necedades que entorpecían el desarrollo de su vida social y política. Si alguna vez criticó la emigración española, sin duda porque era causada por la pobreza, cuando vivió en Argentina la valoró, porque además de suponer ingresos por divisas permite al emigrante comparar y aprender nuevas cosas. «La emigración –afirmó– es una escuela de costumbres». También asevera en otro momento que «no hay nada que atrofie tanto la imaginación y, aun la retina, como la vida sedentaria». El artista debe caminar... Pareciera que estamos oyendo a Nietzsche. Él no emigró, sino que se sintió un colono

pleno de empuje industrial, como agricultor de grandes extensiones junto al río Negro, y otras junto al Paraná. Allí no es un escritor sino un empresario, «con mi poncho y mis polainas de cuero y mi Winchester (...). Yo allí soy un héroe de Mayne-Reid». Sí, admiraba a ese desmedido escritor, muy leído por entonces en todo el mundo, autor de cientos de obras de aventuras sin límites que se midieron en una época con las de Stevenson.

En cuanto a sus ideas políticas, que aquí deja entrever, fue más bien un hombre de acción, revolucionario y republicano. Aunque fue parlamentario, la aburría el parlamentarismo. Llamativo como era, afirma que era partidario «de una tiranía, en sentido progresivo...». Si la España de Galdós se divide entre liberales y conservadores, Blasco Ibáñez se manifiesta en contra de ambos. Don Vicente estaba hecho para acaudillar gente, y su ímpetu e ideas le llevaron a pasar en numerosas ocasiones por la cárcel, además de por el exilio. En la primera guerra fue aliadófilo, y denunció «el imperialismo teutón». No estaba a favor de que España entrara en la guerra sino de que mantuviera «una neutralidad favorable a los aliados». No era creyente, aunque había nacido en una familia que profesaba una fe católica ferviente. No se interesó por los toros, y en el orden literario fue ajeno al teatro. Recuerda su infancia, su pasión por la lectura, que no le abandonará, y que se inició con libros de viaje, con Dumas, con Hugo, a quien admiró por encima de todos. Aunque le interesaron las ciencias, fue pésimico en matemáticas («no me cabía un logaritmo en la cabeza»). Como tantos otros jóvenes acomodados, estudió derecho, pero su camino sin duda era otro, porque a los dieciocho años había escrito ya siete u ocho

novelas. Pero a pesar de la precocidad, no alcanzó el éxito hasta la publicación de *La barraca*, que fue una feliz reelaboración de su cuento «Venganza moruna». La novela, tras publicarse como folletín en *El Pueblo*, salió en libro con una tirada de quinientos ejemplares. Y en principio fue un fracaso, pero fue traducida al francés y su nombre saltó a la publicidad para no abandonar la primera línea en muchos años.

No fue un literato, como lo fueron Valle-Inclán, Gómez de la Serna o incluso Baroja. No iba a tertulias, no se reunía con escritores, no los buscaba. Creía que sus amigos debían ser gente que no escribiera. Le parecía que una reunión de escritores hablando de libros era lo contrario de la vida. Nada de mañanas y tardes en los cafés. No hay el Pombo de Blas Ibáñez, porque fue un viajero, un tráfuga o un solitario, en la medida en que dedicó muchas horas cada día al trabajo literario. Fue un contador de historias. Para él un novelista era «un hombre imaginativo que tiene el don de hacer realidad sus sueños y al que le apasionan las historias que cuenta». Él fue un relator de historias, sin duda, desde sus obras de viaje a sus novelas y conversaciones. El escritor y periodista Manuel Bueno, que lo admiraba y no lo quería del todo, dice de él en el encabezamiento de una entrevista de 1924. «La musa protectora del gran novelista, que tan pródiga de dones fue con él, le ha regateado dos cualidades, sin las cuales no se conquista por entero la sensibilidad del lector inteligente: la ternura y la ironía». ¿Es verdad? Blasco Ibáñez era un hombre lanzado al futuro, un hombre de acción, y tal vez no tuvo la artesanía de la ternura, pero no sé si esta cualidad es necesaria para la buena literatura. La ironía, sí, porque ésta abre un espacio en la afirmación que, tal vez, provo-

que la aparición de la paradoja, ese centauro que la vida se empeña en ser.

Hay algo, de carácter marginal, que me ha sorprendido, y es la frecuencia y la naturalidad con que en aquella época se preguntaba a un escritor por lo que ganaba, por el dinero. En la entrevista primera, tras la vuelta de su primera viaje a la Argentina, el periodista le pregunta: «¿Cuánto dinero ha ganado usted?». Y Blasco Ibáñez le responde: «Poco. Unos ochocientos mil pesos». En 1912 confiesa a su entrevistador que espera «ser millonario dentro de siete u ocho años, y quiero serlo para tirar dinero pródigamente». En 1915, El Caballero Audaz le pregunta: «¿Qué capital ha reunido usted con la literatura?». También se le pregunta por amores, tras escucharle decir el

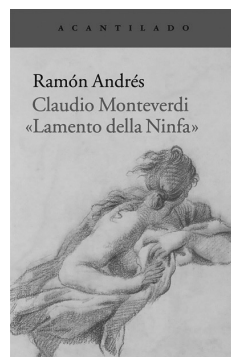
periodista que viene enamorado de aquella tierra, a lo que Blasco se disculpa diciendo que, a su edad, casado, con hijos... Hay más. El periodista Bernardo G. de Candamo, en 1911, escribe en su introducción a la entrevista: «Es la vuelta a este rincón, para el autor de *La barraca*, como una visita cortés a su mujer legítima en medio de un periodo de aventuras. Aquí están el orden y la monotonía, y la ecuanimidad, de una vida sin sobresaltos. Allá están el azar, la conquista, la aventura y la lucha». Valga esta señalización para un ensayo sobre usos y costumbres sentimentales en la España de comienzos de siglo xx, en la que un escritor como Vicente Blasco Ibáñez fue tan excepcional en casi todo que sólo podía haber sido un solitario de cordialidad universal.

Ramón Andrés

Claudio Monteverdi. «Lamento della Ninfa»

Editorial Acantilado, Barcelona, 2017

144 páginas, 12.00 €



Monteverdi y las ninfas

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

Probablemente el lector recordará el escándalo que se organizó el año pasado en Mánchester al ser retirada del museo una pintura de William Waterhouse, titulada *Hylas y las ninfas*. Una artista, Sonya Boyce, hizo descolgar la obra como parte de una *performance* experimental con la que se proponía reavivar el debate sobre la manera de exponer el desnudo femenino. El cuadro resulta en verdad tan inofensivo desde este o cualquier otro punto de vista que la ocurrencia parece no haber servido más que para poner de manifiesto que la señora Boyce y las comprometidas damas que la secundaron en nombre de los derechos femeninos ignoraban que sus protagonistas no son mujeres, sino ninfas. La semejanza entre unas y otras es incuestionable, aunque también lo son sus diferencias, algo que no se debería

pasar por alto cuando uno escoge a modo de ilustración reivindicativa una obra que relata un mito griego cuya víctima es el muchacho.

Hylas, uno de los argonautas que acompañaban a Jasón en su periplo en busca del vello cino de oro, se aparta un día del campamento para recoger agua de un lago. Allí encuentra a una o varias ninfas de belleza irresistible (los poetas antiguos discrepaban sobre su número; Waterhouse elige la versión de Teócrito y representa siete). Enardecidas con su apostura, sienten la urgencia de poseerlo y empiezan a seducirlo con insinuaciones y movimientos. Cuando el muchacho se acerca a la orilla, una le echa los brazos al cuello para besarle en la boca mientras lo arrastra hacia el agua, donde, a la postre, entre nenúfares y arrumacos, morirá ahogado.

¿Por qué las feministas pusieron el grito en el cielo frente a un cuadro como éste? Es difícil saberlo. El puritanismo lleva a menudo a situaciones ridículas. Acuchillar salvajemente la Venus de Velázquez como hizo Mary Richardson en 1914 es una barbaridad, pero cualquiera comprende que una mente poco acostumbrada a sutilezas pueda asociar esta pintura con algún vicio masculino. En cambio, el cuadro de Waterhouse, tan victoriano, carece por entero de insinuaciones picantes. Hay que sufrir alguna de las perturbaciones que trastornan a los fanáticos para percibir en la escena que representa el momento en que Hylas se aproxima al lago donde nadan las ninfas algo ofensivo hacia las mujeres. ¿Imagina el lector cómo reaccionarían en el Museo Arqueológico de Sevilla al tropezar con un mosaico procedente de Itálica en el que una de las ninfas que intenta seducir a Hylas tira con fuerza de él agarrándole por el pene?

Produce rubor recordar a estas alturas que griegos y romanos tuvieron una concepción de la sexualidad muy diferente de la cristiana. La existencia de seres poseídos por el deseo nunca fue para ellos motivo de escándalo. Los propios dioses a menudo sucumbían a él. El ejemplo mitológico por antonomasia de pasión sexual desenfrenada es el sátiro, una criatura a medio camino entre la bestia y el hombre al que un apetito sexual insaciable empuja a perseguir mujeres sin importarle lo que ellas quieran. Las ninfas son su equivalente femenino. Si los poetas de la Antigüedad imaginaron a los primeros como híbridos con cabeza y torso humano, rabo, cuernos, orejas puntiagudas, patas de macho cabrío, cuerpo cubierto de vello y un enorme falo invariablemente erecto; concibieron a las segundas como jóvenes hermosas y húmedas, o sea, en per-

petuo celo, aunque ellas, a diferencia de sus correspondientes masculinos, no aceptaban a cualquier pretendiente, razón por la cual solían mostrarse huidizas y reticentes.

Como criaturas elementales que encarnan el deseo amoroso, no hay que extrañarse de que las ninfas fueran a menudo violadas por los dioses. Estos no se andaban con miramientos. Atraídos por ellas, se transformaban en toda clase de animales para poseerlas. Quizá no esté de más recordar que someter el deseo al acuerdo entre las partes es uno de los grandes logros de la civilización y que los dioses, como tantas veces han demostrado, no pertenecen a ella. Para las ninfas, tales uniones encerraban, sin embargo, serios peligros. De ahí que, presas del horror, prefirieran ahogarse en los ríos. Muchos tienen nombres que las evocan, una costumbre vigente aún en el siglo xv en zonas de influencia helénica. Un afluente del Arges, en Valaquia, se llama «río de la dama» (Râul Doamnei) en memoria de la princesa Cnaejna, esposa de Vlad Dracul, personaje que inspiró a Brad Stoker su vampiro. La princesa prefirió suicidarse a caer en manos de los turcos, enemigos de su marido de los que únicamente esperaba vejaciones y violencias.

Ramón Andrés, en el libro que ha dedicado al maravilloso «Lamento della ninfa» de Claudio Monteverdi, explica con todo lujo de interesantes detalles cómo fueron concebidas originariamente y de qué manera evolucionaron en el imaginario europeo tras la instauración del cristianismo. Un momento clave en este proceso lo representa Paracelso, el célebre alquimista suizo, quien sostuvo que existen cuatro tipos de criaturas elementales vinculadas a cada uno de los cuatro elementos: los silfos al aire, los gnomos a la tierra, la salamandra al fuego y

las ninfas (u ondinas) al agua. Aunque el aspecto de éstas sea similar al de las mujeres, su principal característica es que carecen de alma y, por consiguiente, que están al margen del problema de la salvación. Las ninfas, sin embargo, no se conforman; anhelan poseer un alma y solamente conocen una forma de conseguirla: copulando con los hombres y siendo madres con ellos. La urgencia de alma es, pues, la causa del deseo irrefrenable que les empuja a unirse carnalmente a los humanos. La voz «ninfomanía» guarda relación con esta ansiedad a la que deben su fama de depredadoras sexuales.

La ninfa desea al hombre y los hombres desean a las ninfas. Éstos, cuando se relacionan con ellas, ya no pueden olvidarlas. ¿Cómo olvidar a quien en el trasiego de los cuerpos busca nada más y nada menos que un alma inmortal? No es extraño, por eso, que queden atrapados por su recuerdo, esclavizados por una imagen en la que, en adelante, proyectarán siempre su pasión, ya que una vez consumado el encuentro, la ninfa huye sin remedio y desaparece. El único lugar donde es posible encontrarla de nuevo es en la imaginación, aunque su presencia allí suele ser a un tiempo fascinante y devastadora. En la *Ética a Eudemo*, Aristóteles se refiere al hombre poseído por las ninfas como a alguien a medio camino entre la embriaguez y el entusiasmo. Lejos de ser este camino intermedio un estado negativo, lo considera una de las formas de la felicidad. La posibilidad de que la mente pueda estar dominada en algún momento por fuerzas que escapan a su control no necesariamente fue para los filósofos griegos una catástrofe. Confundimos, a menudo, su confianza en el poder de la inteligencia humana para conocer el orden lógico de la realidad con el desprecio de las dimensiones

oscuras del alma. La contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche es más discutible de lo que suele suponerse. Por ejemplo, la pasión erótica, que Platón juzgaba una especie de locura, constituye a la par un impulso positivo, aunque, a menudo, la persona sumida en esta pasión pueda acabar convirtiéndose en personaje de tragedia. De ahí la recomendación de los poetas griegos de ser cautelosos con las ninfas. Nabokov retomó esta idea en *Lolita*, a la que llamó *nínfula*, y también Roberto Calasso en *La locura que viene de las ninfas*.

Desde que el hombre occidental comenzó en el Renacimiento a interesarse de nuevo por las ninfas —esa «brisa imaginaria» que Warburg detectó en tantos cuadros de la época y Ramón Andrés recuerda para colocar la cuestión que le interesa en su justo lugar— se les ha prestado más atención generalmente como objeto de deseo que como seres que desean. Una excepción en esta manera de abordar la cuestión es la música, especialmente la que empieza a componerse a principios del xvii gracias a Monteverdi. Monteverdi fue para la música lo que Shakespeare para el teatro, Cervantes para la novela, Caravaggio para la pintura o Descartes para la filosofía. Del mismo modo que ellos, se desvinculó de las abstracciones medievales para concentrarse en el individuo. Su mayor logro fue liberar la melodía de las complejidades polifónicas que volvían incomprensible el texto. Con ello, hizo posible la expresión de los afectos individuales, fundamento de la música moderna y, sobre todo, de la ópera. Maestro durante treinta años de la capilla de San Marcos de Venecia, el principal centro musical de la época, su inagotable genio le llevó a abrir nuevos caminos en todas direcciones y propagar un nuevo estilo caracterizado por la

claridad de la línea melódica y el acompañamiento armónico del bajo continuo. Este estilo encontró una fórmula particularmente feliz en los llamados *lamenti*, canciones tristes, acompañadas por lo común sólo con las cuerdas, en la que alguien, con frecuencia una mujer (Ariadna, Dido, María Estuardo...), expresa el dolor que siente debido a la pérdida, abandono o ausencia del amado. Los más grandes músicos de la época (Cesti, Carissimi, Cavalli, Barbara Strozzi, Purcell) compusieron piezas extraordinarias de este tipo, pero, entre ellas, ocupa un lugar destacado el «Lamento della Ninfa» de Monteverdi, obra de singular belleza sobre la que ha volcado su inmenso saber Ramón Andrés en su último libro.

Sacar a la luz cuanto es menester para que la escucha del lamento constituya una experiencia memorable —y la experiencia es memorable cuando la música, cargada de sentido, penetra con su luz el alma de quien oye— es lo que ha hecho el escritor navarro con su habitual destreza. Yo tuve la gran suerte de poder comprobarlo el mismo día que concluí la lectura del libro gracias a un concierto de Música Ficta en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. Oír el madrigal de Monteverdi con toda esa información en la cabeza fue un privilegio. Todavía no me había liberado de la fuerte impresión del libro cuando la música acudió a confirmarlo. Pensando en ello me vino a la cabeza la imagen que, según creo, explica la manera de trabajar de Andrés, y no sólo en este libro. Él coge al lector de la mano, lo introduce por caminos cada vez más oscuros en el

laberinto de la historia hasta que, de pronto, en el momento en que comienza a sentirse perdido, se hace la luz y el lector se ve devuelto al presente, aunque ahora con una sabiduría de la que antes carecía. Se trata de un camino de ida y vuelta cuyo premio es una sensación parecida a lo que Calasso llama paradoja de la ninfa: «poseerla significa ser poseído». ¿Fue algo parecido a esto lo que le ocurrió a Monteverdi cuando, hojeando un volumen con las poesías de Rinuccini, tropezó por casualidad con la *canzonetta* que le inspiraría el «Lamento della ninfa»?

No quiero decir más. El libro de Ramón Andrés merece ser leído como si se tratara de una ceremonia iniciática en la que se revelan a los participantes insondables misterios. Los lectores de esta reseña lo único que necesitan saber para hacerse una idea del alcance de su proyecto es que Claudio Monteverdi, escogiendo el poema de Rinuccini, hizo algo que nunca antes se había hecho con las ninfas: componer una música en la que la protagonista, al tiempo que lamenta su soledad, trata de seducir al oyente como si fuera una sirena encallada en su isla. El gran descubrimiento de Andrés (¿y quién podrá cuestionar ahora que fue esto exactamente lo que pretendió Monteverdi?) es la sospecha de que el amante que la ninfa evoca desgarradoramente no haya existido jamás. ¿Será el de la ninfa «un alucinado deseo de salvación, una incontenible espera del “otro”, la insostenible certidumbre de morir sin haber sido de nadie?». Y ese otro, ese nadie, ¿no seremos también, de algún modo, nosotros?

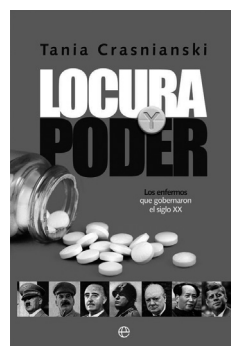
Tania Crasnianski

Locura y poder. Los enfermos que gobernaron el siglo xx

Traducción de Jaime Arrambide

La Esfera de los Libros, Madrid, 2018

280 páginas, 18.90 €



Locura. En el lado oculto del poder

Por ISABEL DE ARMAS

Nada nuevo es que el poder transforma la personalidad de quien lo ostenta, y exagera su narcisismo y su megalomanía, es lo que se conoce como el síndrome de la desmesura. He aquí el tema central de este libro que Tania Crasnianski, abogada criminalista que reparte su vida profesional entre Berlín, Londres y París, trata con rigor y, a veces, con estupor. Hitler, Mao, Mussolini, Franco, Pétain, Churchill, Kennedy, los hombres más poderosos del siglo xx, sufrieron, cada uno a su manera, de desmesura y tuvieron que mantener complejos vínculos con sus médicos. La autora afirma que, con el paso del tiempo, sus médicos se fueron convirtiendo en las muletas indispensables que los mantenían en funciones, con el riesgo de ejercer sobre ellos un poder preocupante. «En esta relación particular –concluye–, tanto el mé-

dico como el paciente ven su potencia a la vez reforzada y debilitada por el otro».

El médico que acompaña la vida cotidiana del poderoso, aunque no tiene el poder, es su cómplice. Como su paciente, está aislado y, desde el lugar que ocupa, igualmente se siente omnipotente. Ilusionados con la grandeza que les rodea, ¿cedieron también esos médicos ilustres a la tentación del poder? El presente libro trata de dar respuesta a esta seria y trascendental pregunta al mostrarnos, como evidentes ejemplos, que Morell, el médico de Hitler, soñaba con ser un magnate de la industria farmacéutica; que Lord Moran, el de Churchill, un escritor célebre; que Ménétrel, el de Pétain, hombre de influencia; que Jacobson, el de Kennedy, químico sin parangón; que Zachariae, el de Mussolini, gran profesor; que Gil, el de Franco, el único con-

sejero político del Caudillo; que Vinogradov y Li, los de Stalin y Mao, respectivamente, habían adquirido la certeza de ya no ser médicos comunes y corrientes. «Guardianes del secreto de Estado relacionado con la salud de sus pacientes –reflexiona la autora–, muy frecuentemente esos médicos se dividieron entre sus obligaciones profesionales y su responsabilidad de ciudadanos». ¿Cuál era la responsabilidad de esos médicos cuándo permitían que personas enfermas liderasen una nación, incluso, en guerra? ¿Cómo funciona este dúo a menudo inseparable? ¿Dónde empiezan y terminan la integridad, la ética, la lealtad y la ambición ante la cercanía de tanto poder, siempre tentadora?

En el transcurso de su investigación, Crasnianski va comprobando, paso a paso, que los médicos eran personajes centrales en las vidas de sus pacientes. Al sumergirse en la vida de esos hombres que hicieron y deshicieron el siglo pasado, quedó fascinada y atrapada por la vida de sus médicos. «Ya sea por su ambición –escribe–, vanidad, venalidad u obligación, esos médicos consagraron vida y carrera a un solo y único paciente, del que se convirtieron en su sombra». «El primero –puntualiza– quiere mantenerse en la cima del poder, y el segundo quiere conservar su lugar bajo el sol. Inexorablemente unidos, si uno cae, el otro también. Ambos consagran su vida al poder y no están dispuestos a renunciar a él. Cada uno con sus ambiciones, sus errores y sus flaquezas».

Los ocho relatos incluidos en este libro describen hechos significativos que dejan al descubierto ese fenómeno y las fuentes de su documentación son numerosas: archivos, testimonios, memorias y biografías. Pero, además, este libro apunta que la lista de personajes, hombres y mujeres, que ejercieron funciones presidenciales o mi-

nisteriales durante el siglo xx estando física o mentalmente enfermos es alucinante: Erich Honecker (Alemania), Woodrow Wilson y Franklin D. Roosevelt (Estados Unidos), Georges Pompidou y François Mitterrand (Francia), Mohandas Karamchand Gandhi (India), Golda Meir (Israel), Háfes al-Ássad (Siria), Mohammad Reza Pahleví (Irán), Anthony Edén (Reino Unido), Ferdinand Marcos (Filipinas), Leonid Brézhnev y Boris Yeltsin (Unión Soviética), además de las ocho personalidades en las que se centra el presente trabajo.

Las patologías que sufría Hitler estaban fundamentalmente ligadas al estrés y la angustia, de ahí sus insomnios recurrentes y las vigilias a las que sometía a su entorno. La dependencia de su médico era total y necesitaba tenerle al lado a diario. La autora afirma que durante los años en que fue tratado por el doctor Morell, el Führer era sometido a inyecciones regulares, incluso cotidianas, de múltiples sustancias químicas. Le llegaron a administrar entre ochenta y noventa sustancias diferentes por ingestión o inyección, entre ellas analgésicos, antibacterianos, antitusígenos, vigorizantes, hormonas, sedativos, antiespasmódicos, esteroides, estimulantes, así como medicamentos para luchar contra las enfermedades cardiovasculares, los trastornos digestivos o el mal de Parkinson. Este libro especifica que el «paciente» Hitler tomaba, sobre todo, Cardiazol, Coramina, cocaína en soluciones nasal y oftalmológica, y también Eukodal (sustituto morfínico utilizado como analgésico) y Eupaverina (un opiáceo alcaloide antiespasmódico).

De Churchill, lo primero que nos dice la autora es que se trata de un ser complejo que nunca nadie ha podido llegar a definir. En todo caso, era desconcertante: inglés y esta-

dounidense, trabajador y diletante, tolerante y autoritario, demócrata y aristócrata, intemperante y capaz de ascesis, imprevisible y perseverante, individualista y tribal, trotamundos y hogareño, intelectual y manual, urbano y rural. Hipocondriaco y víctima de variaciones de temperatura corporales y momentos de estrés, Churchill se tomaba el pulso y la temperatura cada mañana, necesitaba la presencia constante de su médico, el doctor Moran, el que, entre sus muchos cuidados, le administró una píldora a base de anfetaminas, cuya fórmula la habría pasado Max Jacobson, el médico personal de John F. Kennedy. Esta píldora era un estimulante que había sido utilizado entre los años 1930-1940 para luchar contra la depresión. Churchill constató que esa píldora era «maravillosa». A partir de su segundo accidente cerebrovascular, para que don Winston pudiese funcionar al máximo de su capacidad, el doctor Moran pasó a aumentar los estimulantes: Drinamyl (cinco miligramos de sulfato de anfetamina y treinta dos de amobarbital), y otras píldoras más suaves, Edrisal (ciento sesenta miligramos de aspirina, ciento sesenta de fenacetina, y dos miligramos y medio de sulfato de anfetamina), una mezcla de analgésicos y sedantes. Tampoco podemos olvidar que Churchill nunca dejó de ser un *bon vivant*, y su debilidad por el alcohol y los puros es más que conocida. Bebía una botella diaria de champán, pero también vino blanco en el almuerzo, tinto en la cena y oporto o brandy para terminar la noche, y fumaba entre ocho y diez gruesos cigarrillos cubanos por día.

En cuanto al médico del mariscal Pétain, este trabajo demuestra que era su apoyo físico y psíquico. Ménétrél había vivido a la sombra de Pétain desde su más tierna infancia. El mariscal era amigo y paciente de su padre, el médico Louis Ménétrél. Pétain,

que no tenía hijos, siempre sintió por Bernard una ternura particular, y la atracción fue mutua y continuada en el tiempo. Cuando llegó la etapa de Vichy, el joven y crecido doctor Ménétrél se decidió a extender su poder y se convirtió en el filtro del mariscal. Nadie podía encontrarse con Pétain sin su intermediación. Si Ménétrél lo deseaba, cualquier colaborador del mariscal corría el riesgo de que su audiencia se acortara. El doctor Ménétrél era el oído, el ojo y la pluma del mariscal, y hasta el encargado de sus finanzas y, por supuesto, el encargado de todos sus cuidados diarios: hacía todo para contentar a su mariscal. Se decía que Pétain debía su eterna juventud a los innumerables cuidados que le prodigaba su médico.

La autora de este libro observa que la relación de Francisco Franco, gran admirador de Pétain, con Vicente Gil, su médico, apunta a una relación humana muy parecida en la que se entremezclan los cuidados esmerados y los sentimientos personales. La amistad entre las familias Gil y Franco se remontaba a la época en que, siendo jóvenes, el padre de Gil y el Caudillo cursaban juntos en la Academia Militar. La primera vez que Gil vio a Franco, que se volvería la gran «pasión» de su vida, el futuro médico andaba en triciclo por el pasillo de la casa familiar de Posada de Llanera, en Asturias. Con su médico personal, el vínculo era casi filial, «Vicentón» era el único que le llamaba «mi general», mientras que todos se dirigían a él con el apelativo de «su excelencia». Pero con el paso del tiempo, Franco se fue hastiando de su bufón preferido: su comportamiento imprevisible y testarudo irritaba a «su general». Gil tomó conciencia de que el hombre al que le había consagrado su vida ya no le apoyaba y, peor aún, lo había separado del poder y de su círculo ín-

timo. La principal causa de la ruptura era la familia de «su general», especialmente su yerno, Cristóbal Martínez-Bordiú.

En su decadencia, Benito Mussolini, el Duce, al único hombre que mantuvo a su lado fue a su médico militar Georg Zachariae; era su único amigo. Zachariae se consagró enteramente a esa persona que consideraba excepcional, seducido por ese dictador decrepito. La autora nos muestra cómo sabía elogiar al Duce, cuya necesidad de halagos no tenía límites. Hitler ya no le escuchaba, él ya no tenía ninguna credibilidad, así que fue en busca del médico que le había enviado el Führer. «Mussolini —escribe Crasnianski—, que había huido toda su vida de las relaciones por temor a ser traicionado, encontró en su último médico la única persona capaz de una lealtad absoluta». La autora se pregunta si la desmedida influencia de Zachariae fue psicológica ya que «era el único que supo cuidar a Mussolini en un momento de gran debilidad, el único que no lo juzgaba y le daba confianza». La influencia era recíproca.

El cansancio se doblegaba ante su cóctel energizante a base de *speed* y de hormonas, cuya graduación anfetamínica podía alcanzar los cincuenta miligramos. Eran las dosis milagrosas que el doctor Max Jacobson administraba a sus pacientes. El senador John F. Kennedy, extenuado por la campaña electoral, y consciente de sus deficiencias físicas, se puso a buscar un médico que tuviese la poción mágica que necesitaba; aquel capaz de transformar a su paciente en superhéroe en un abrir y cerrar de ojos. La primera inyección transformó a Kennedy: salió de la consulta fuerte, distendido y concentrado, provisto de un frasco de gotas vitamínicas a base de anfetaminas. Hay que recordar que el senador y futuro presidente ya

era un adicto a los analgésicos y a las drogas de todo tipo desde hacía años. Para calmar sus dolores de espalda, tomaba altas dosis de cortisona y se inyectaba procaína. También tomaba antibióticos para luchar contra una enfermedad venérea llamada uretritis, y además se medicaba con Lomotil, Metamucil y Paregoric (a base de opio) para sus problemas de retortijones abdominales. La autora se pregunta sobre el grado de responsabilidad del doctor Jacobson en las múltiples adiciones de su paciente y sobre si tendría que haberse negado a medicarle de esa forma.

Lo que Stalin no podía soportar era no tener el control de su cuerpo debilitado y estar obligado a ponerse en manos de los médicos, que conocieron sus secretos más íntimos. Los datos de los que disponía el doctor Vinogradov, ¿no podían ayudar o incitar a sus emisarios a confabular contra él, si revelaba esas flaquezas? No olvidemos que Stalin era un megalómano y tenía una fuerte tendencia a los delirios persecutorios. La autora comprueba aquí que los riesgos que corren los médicos personales de los tiranos son considerables: ponen en juego su libertad y su vida, y hasta en el momento de la muerte del tirano, su temor máximo es que los acusen de haberla instigado. Éste fue también el caso del doctor Li Zhisui, médico personal de Mao Zedong, el superdictador chino.

Al finalizar la lectura de este interesante, inquietante y hasta un tanto escalofriante libro, una también se plantea preguntas como las que Tania Crasnianski en su momento se hizo: ¿Cuál es la responsabilidad de esos médicos cuando facilitaban que personas enfermas liderasen una nación? ¿Dónde empiezan y terminan la integridad, la ética, la lealtad y la ambición ante la cercanía a tanto poder?

Juan Gómez Bárcena

Kanada

Sexto Piso, Madrid, 2017

196 páginas, 17.90 € (ebook 9.99 €)



Tras el ruido viene el silencio

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984) es autor de un libro de relatos, *Los que duermen*, y cuatro novelas, *El héroe de Duranza*, *Farmer Stop*, *El cielo de Lima*, que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2014, y *Kanada*, ésta que ahora nos ocupa, que fue galardonada con el Premio de las Letras Ciudad de Santander y quedó finalista del Premio Tigre Juan. La crítica destacó en *Los que duermen*, amén de cierta fidelidad a la literatura fantástica, el continuo homenaje que hacía a la tradición literaria, una tradición de amplio espectro y mirada variada, desde las sagas nórdicas a las Crónicas de Indias, los relatos míticos, los cuentos de hadas, la distopía a lo Huxley, la robótica en el más puro estilo Asimov... pero que, a pesar de ese bagaje cultural manifiesto, explícito, era poseedor de un mundo personal que, a veces, rozaba lo fas-

cinante, y lo curioso de todo esto, lo destacable es que ese mundo personal se había forjado en un sincretismo literario profuso. En este sentido Juan Gómez Bárcena utilizó los recursos propios de un posmodernismo a lo William Gaddis que le dio muy buen resultado. *Los que duermen* constaba de quince relatos de mirada inquieta variada a diversas tradiciones. De aquellos quince relatos se podrían destacar tres de hermosa factura: «Los que duermen», donde el guardián de un museo escolta a todo un ejército de durmientes sin remisión posible... para él; «La espera», un robot que, inmerso en un mundo de androides, aguarda como agua de mayo la llegada del Mesías y, desde luego y en otro orden de cosas, «Fábula del tiempo», donde una princesa viaja en el tiempo por una cuestión amorosa.

Como fascinante es, asimismo, el relato en que consiste *El cielo de Lima*, de nuevo una narración que se sostiene mediante el recurso a la cita literaria. Estamos en 1904 y dos jóvenes peruanos, que quieren a toda costa tener ejemplares firmados de Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes* en aquellos años en la poesía amorosa fue el precedente del éxito, apareció por entregas en *Blanco y Negro* que los poetas limeños llaman «bisemanario español ABC», que años más tarde tendría *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, se hacen pasar por una muchacha de nombre Georgina Hübner. Aquello dio lugar a una copiosa correspondencia entre la supuesta Georgina y el poeta durante mucho tiempo hasta que Juan Ramón se entera de la trágica muerte de la chica peruana. De ahí que en *Laberinto* se encuentre un poema «Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima» en recuerdo a aquella ambigua y enamoradiza relación basada en la lejanía y en el eco dejado por la escritura. Muchos años después, ya en el exilio, Juan Ramón se enteró del engaño pero dejó constancia de lo que había contribuido ese poema a la posterior poesía amorosa en el continente americano, aludiendo maliciosamente al libro de Neruda. Los dos poetas, Carlos Rodríguez Hübner y José Gálvez se basaron para el personaje en el nombre de la prima de Hübner, y parece ser que la propia Georgina colaboró en el engaño para que la cosa fuese más verosímil.

Esta historia estaba que ni pintiparada para que Gómez Bárcena se fijase en ella y de una u otra manera conjeturase, si no con la historia misma, muy conocida, sí con el entorno. Así, en *El cielo de Lima* nos encontramos frases de fascinante recreación: «Al día siguiente la sirvienta mulata barrerá

las pelotas de papel esparcidas por el suelo y las confundirá con poemas del señorito Carlos Rodríguez. Pero esta noche el señorito no escribe poemas. Fuma un cigarro tras otro con su amigo José Gálvez y juntos sopesan las palabras precisas con que dirigirse al Maestro» y le sirve a nuestro escritor para describir a la sociedad limeña de su tiempo, una sociedad tan imaginada por otro lado como la misma Georgina de Juan Ramón. Ya lo dijo el poeta con mejores palabras en la carta: «Y si en ninguna parte nuestros brazos se encuentran, / ¿qué niño idiota, hijo del odio y del dolor / hizo el mundo, jugando con pompas de jabón?». Años después, el anhelo amoroso de Juan Ramón se concreta en una mujer de carne y hueso, Zenobia. En el caso de Juan Gómez Bárcena las épocas no vividas por él mismo siguen siendo parte de su soporte literario.

Kanada era el nombre de un pabellón del campo de exterminio de Auschwitz. Una visita que hizo el escritor al campo fue el germen que le impulsó a escribir la novela pues se sintió ofendido por la teatralización que se hace en las visitas sobre el horror vivido, donde se mezcla el melodrama poco realista asegurando además y recalcando que ésa era la única realidad vivida por los presos. Así, ese espíritu de camaradería que unía a todos los presos cuando según testimonio de ellos mismos solía suceder lo contrario. Pero, lejos de ser una novela más sobre el Holocausto, *Kanada* es una narración que prescinde de aquellos años aunque no de sus consecuencias, y se centra en otro horror, el vivido por los desplazados centroeuropes, que llegaron a superar los quince millones después de la guerra. El protagonista es un superviviente de Auschwitz que termina volviendo a su casa, en la Hungría estalinista con síntomas claros de estrés

postraumático, tal la inversión del tiempo y la confusión en los tiempos verbales, aunque la circularidad temporal es característica de otros libros de Juan Gómez Bárcena, tema que ya aparece en *El cielo de Lima*, sobre todo, en el libro de relatos, *Los que duermen*, una especie de eterno retorno muy particular, pues el autor piensa que la historia es una repetición que tiene visos de eternidad.

Tamaño concepción dota a sus escritos de inquietantes descripciones que, a veces, parecen sacadas del universo dostoievskiano. Se ha hablado de Jorge Luis Borges, de Martin Amis y de Kurt Vonnegut como autores referenciales de esta novela, pero salvo en el caso de Vonnegut, cuyas tremendas escenas apocalípticas de los bombardeos de Dresde en *Matadero cinco* se han convertido en obligada referencia cuando hay que referirse al desorden dantesco de la última guerra, no encuentro relación alguna entre el estilo moroso de Gómez Bárcena con el escritor británico, salvo cierta inclinación a aliar inteligencia e intensidad narrativa y, desde luego, con Jorge Luis Borges comparte una sola obsesión, que no es poco, la de la cita literaria, verdadera o inventada, que en este caso es lo mismo pues se inscribe exclusivamente en un universo literario que se justifica por sí mismo.

Kanada está escrita en segunda persona, ese tú impersonal en que la literatura francesa de los sesenta abundó hasta la exasperación y que se correspondió punto por punto con el auge de la *nouvelle vague* y el objetivismo de la cámara cinematográfica. Alguna novela de Robbe Grillet, ciertas de Marguerite Duras, algunas páginas rotundas de *La batalla de Farsalia*, de Claude Simon, atestiguan la enorme belleza asociada a una literatura morosa, indagadora, pro-

fundamente intelectual que empleó esa segunda persona, recurso que posee la ventaja de dotar de profundidad analítica al texto pero corre el riesgo de aburrir al lector porque en un momento determinado esa profusión analítica puede quedar reducida a su propia retórica, a la retórica que sólo se justifica en el propio texto, lo que lleva a su muerte por pura inanición intelectual. En nuestra literatura Juan Goytisolo empleó en sus primeros libros este artificio con aprovechada e inteligente intención y el resultado fueron dos novelas referentes de nuestra narrativa, *La reivindicación del conde don Julián* y *Señas de identidad*. *Kanada* está escrita de esta guisa y nos hemos referido a ese peligro porque llega un momento en que el lector remonta con dificultad un estilo que puede empezar a parecerle ampuloso y que sólo salva la enorme calidad poética del lenguaje empleado por Gómez Bárcena. Así, «En una maleta particularmente ligera encuentras el cuerpo de un bebé con los dedos sin uñas ensangrentados de escarbar el cartón. Los padres intentaron que burlara el control y a su modo lo lograron. L kapo mira el cuerpecito por encima de sus gafas, el cuerpo inflándose allí dentro, rígido y arriñonado; la piel enrojecida y como acecinada por el calor; la boca hinchada en un grito que nadie escucha. Quien puede saber lo que piensa entonces...».

En la página 71 asistimos, sin embargo, a la introducción de un elemento muy querido al autor, el de la concepción circular del tiempo, que hace meterse al lector en el bucle de la cinta de Moebius. El capítulo, breve, es una cita de un libro donde se nos habla del teólogo y astrónomo Johannes Schneider, quien, frente a Kepler y Copérnico, quienes teorizaron sobre las órbitas elípticas y circulares, proponía las órbitas

en bucle, lo que conciliaba la experiencia de la última astronomía con colocar a la Tierra en el centro del cosmos. Esa órbita en bucle producía la tendencia a la circularidad del tiempo, y desde esta página 71 al lector comienza a abrirsele cierta comprensión de lo que hasta entonces se le aparecía como algo opaco. Comienza a entender, por ejemplo, que al protagonista de la novela le sucede que une el destino del pabellón Kanada con la suerte de la revolución húngara del 56, y eso gracias a esa circularidad del tiempo que hace que el campo de exterminio y la frustrada revolución se parezcan bastante respecto al escenario que los humanos representan, es decir, la tendencia a la traición, a la delación, a mirar hacia otro lado, donde siempre aparecen esas supuestas víctimas que indefectiblemente se las arreglan para estar siempre por encima de la ola que amenaza con ahogarlo todo.

La novela cumple a la perfección con lo que se propone, es decir, dar cuenta de una obsesión y creo que, por ello, está más que justificado ese empleo del tú, si es que algo hay que justificar. Ello le permite una delectación casi morbosa en el detalle que produce inquietud y agobio en el lector, sólo atemperado por la belleza del estilo y algunas imágenes cargadas de rutilante capacidad poética: «En cualquier caso, hay mu-

chos más mendigos que estrellas. Unos siete mil por la mañana, cinco mil quinientos por la tarde; no menos de mil entre los que se encienden las farolas y se apagan al alba. Unos centenares menos si hace demasiado calor o demasiado frío».

Y luego están los personajes, abstractos, claro, porque son figuras, empleando el término en el sentido que le da Ernst Jünger, y que parecen de carne y hueso hasta que caemos en la cuenta de que son espectros, aun sea porque así lo quiere el protagonista. Tenemos de este modo al Vecino, que juega un papel fundamental en la narración al ser el custodio del hogar del protagonista cuando éste se hallaba en el bucle de Kanada; al Sobrino, claro, y, desde luego, la Esposa, que sufre y no sufre, depende, porque sólo actúa como testigo casi mudo de los acontecimientos; el Profesor, que es el protagonista, o una de sus máscaras; el Alumno, porque no hay profesor sin alguien a quien enseñar y, sobre todo, por encima de todo, la obsesión hecha convicción, de que existe una extravagante órbita en bucle, que podría llegar a revertir la dirección del tiempo.

Juan Gómez Bárcena parece haber creado una fábula de nuestro tiempo paralela a las ruinas circulares borgianas. Es tiempo de citas.

Andrés Sánchez Robayna

Jorge Oramas o El tiempo suspendido

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

160 páginas, 21.00 €



Sánchez Robayna sobre Jorge Oramas: pintura y ontología

Por FERNANDO CASTRO BORREGO

Lo que enuncia el subtítulo de este libro de Andrés Sánchez Robayna, la suspensión del tiempo en pintura, es una idea paradójica, pues se dice que la pintura es un arte del espacio, no del tiempo. Fue Lessing quien estableció en el *Laocoonte* el «deslinde analítico» entre artes del espacio y artes del tiempo. Y, sin embargo, todos podemos entender lo que significa la idea de la suspensión del tiempo en la pintura, idea que Sánchez Robayna convierte en el eje de este ensayo sobre el pintor Jorge Oramas (Las Palmas, 1911-1935). Hay una pintura que acelera el tiempo (el futurismo) y otra que lo amansa, lo suspende (la pintura metafísica). Ambas corrientes son versiones antagónicas del devenir que se dieron en el arte italiano del siglo xx. No es extraño el hecho de que la pintura de Jorge Oramas presen-

te una notable afinidad con la de algún pintor de la escuela metafísica italiana, como Carlo Carrà, y también, como señala acertadamente Sánchez Robayna, con los pintores de la Nueva Objetividad alemana. Antes de convertirse en un pintor metafísico, Carrà había militado en las filas de la pintura futurista, pasando, en un insólito movimiento pendular, de la velocidad y el ruido de los trenes a la quietud del paisaje. En una entrada de sus diarios, Paul Klee reflexiona sobre la impresión que le produjo la contemplación de una exposición de pintura futurista en Roma y, puesto que las imágenes de esta pintura reflejaban una idea vertiginosa y neurótica del tiempo, exclamó: «¡Santo Laocoonte!». Por su parte, Andrés Sánchez Robayna señala en su ensayo la relación entre la pintura de Oramas y la de

otro italiano, Salvo, que expuso en Canarias en los años ochenta del siglo pasado y que pudo conocer la pintura de aquél, aun cuando no recibiera, que sepamos, ninguna influencia suya. Es una simple relación de afinidad estética.

Esta monografía de Andrés Sánchez Robayna sobre el pintor Jorge Oramas pertenece a un género perfectamente definido, el de las relaciones entre la pintura y la poesía (*ut pictura poesis*). Como poeta y desde la poesía, Sánchez Robayna entabla un diálogo imaginario con el pintor que es objeto de su estudio, un diálogo basado en la sensibilidad y en las afinidades electivas. Diríase que él mismo se ve reflejado en las imágenes de la pintura de este artista a quien Juan Manuel Bonet llamó «metafísico solar». Andrés Sánchez Robayna también lo es. La plenitud de la luz solar y el estatismo de las sombras generan imágenes que conforman una poética del silencio y la contemplación. La declinación de estas imágenes es análoga en el pintor y en el poeta. El modo en que Sánchez Robayna teje esta relación en su texto sobre el pintor revela un grado de autoconciencia encomiable: es un ejercicio de poética autorreflexiva lo que ha hecho Andrés Sánchez Robayna al escribir este ensayo sobre Jorge Oramas, cuyo enfoque es rigurosamente fenomenológico. Este elenco de imágenes constituye un conjunto de «presencias reales», para decirlo con George Steiner, esto es, materializaciones de un mundo espiritual compartido. No son, en absoluto, imágenes retinianas o naturalistas, sino simbólicas, y todas ellas están tramadas en un tapiz que compone la relación espacio-tiempo en la que se cifra y decanta el sentido de la vida y de la muerte. El modo en que este elenco de imágenes está presente en la poesía de Andrés Sán-

chez Robayna podría hacer pensar que Oramas es una proyección del propio Sánchez Robayna, una invención suya, como Poe y Delacroix lo fueron de Baudelaire. Esto sería así a condición de que admitamos que dicha proyección no resta valor ontológico a las obras sobre las que el poeta-crítico proyecta su mirada, sino todo lo contrario, siendo al mismo tiempo un acto creativo dictado por el amor y la piedad: Baudelaire amó a Poe y se apiadó de su suerte adversa, y Andrés Sánchez Robayna hace lo mismo con Oramas, que murió joven sin poder confirmar el talento que atesoraba. La crítica se convierte en poesía.

A esta urdimbre de imágenes simbólicas que he mencionado habría que añadir otras dos igualmente sugestivas y enigmáticas: el silencio y el doble. Todas ellas van desgranándose en una suerte de discurso amoroso sobre la luz. Una luz peculiar, esencialmente ligada a la experiencia del tiempo. Así lo explica el poeta-crítico: «En la medida en que Oramas hace de la luz del mediodía un absoluto, hasta el punto de remitirnos una y otra vez a una suerte de cenital luz cósmica, y en la medida, también, en que esa luz se manifiesta como un presente perpetuo —una expresión del tiempo como consagración del instante—, a pocas obras como ésta podría corresponder mejor la identificación última, la unidad irrompible de la luz y del tiempo».

El mundo de Oramas no fue, sin embargo, un mundo feliz. Esto se advierte en la mirada de alguno de los autorretratos que nos dejó. Siempre hay un fondo de melancolía. La suspensión del tiempo y la intuición del instante eternizado introducen una sombra en su mundo que, sin embargo, siguió siendo luminoso. La exacerbación del grito cultivada por los expresionistas no fue

para él una salida. En su pintura, el sufrimiento es contenido. Andrés Sánchez Robayna lo ha captado perfectamente. El silencio que reina en estos paisajes agrarios y urbanos de su isla natal tiene algo de presagio trágico, de tal manera que la suspensión del tiempo no sería sino la intuición de un final, su muerte prematura a los veinticuatro años. Así lo da a entender de manera implícita el autor de este ensayo cuando afirma que la experiencia artística de Oramas «es, esencialmente, la de un drama», el drama de la «fugacidad del tiempo o, mejor dicho, la experiencia humana de tal fugacidad [...], cuyo sentido es esencialmente dramático, puesto que estamos destinados a vivir la experiencia del tiempo como aniquilación o pérdida. [...] Para Oramas, la pintura es una manera de conjurar ese drama». El pintor, en efecto, parece intuir en todo momento su final, su muerte prematura.

No puedo dejar de mencionar en esta recensión el paralelismo que hay entre la poesía de Andrés Sánchez Robayna y la pintura de Jorge Oramas. No en vano, sobre el artista insular el autor de este libro ha hecho lúcidas reflexiones que casi siempre traslucen la afinidad o hermandad existente desde antiguo entre poetas y pintores. Véase el poema «Nísperos y estramonio...», que se encuentra en su libro *Tinta* (1981), donde el poeta compara los frutos del níspero con el veneno del estramonio (*datura stramonium*). La comparación está cargada de simbolismo. La ambivalencia es significativa y vale para entender tanto la pintura de Jorge Oramas como la poesía de Andrés Sánchez Robayna. Es una forma de expresar el vínculo que hay entre la vida y la muerte, vínculo del que se hace eco la sentencia latina *Et in Arcadia ego* («Yo,

también la muerte, estoy presente en la Arcadia»), de la cual, por cierto, otro pintor, Nicolás Poussin, tomó el título de uno de sus cuadros. La muerte no abandonó nunca a Jorge Oramas, y puede decirse que la idea de la suspensión del tiempo no era más que el anhelo expresado simbólicamente por el artista de eternizar el instante, retrasando así el momento en que la parca cortará el hilo de su vida. La mano no se detuvo, y el pintor murió en plena juventud. El estramonio del que habla el poeta tiene una doble acepción: es un veneno pero también una droga que permite al sujeto evadirse de la dolorosa conciencia del momento final. Las plantas narcóticas tenían en ciertas culturas primitivas la función de estimular las visiones de la vida y la muerte. Esta presencia de la parca aparece en el juego de palabras que hace el poeta («ahORA MÁS negro RAMAS...»). El «muro diáfano sin nubes» –sigo citando palabras de Andrés Sánchez Robayna en ese mismo poema– es el cielo uniforme, de un azul muy puro, que cubre los fondos de sus cuadros; cielo sin nubes, para que nada perturbe la claridad diurna, mientras que las ramas, por su parte, «palmas de luz cimbrean». Y los «cubos fijos» encaramados en la ladera –cubos multicolores de las humildes casas de los Riscos– devienen «cubos fijos en la ladera donde el sol tañe» las notas de un concierto estival. En su libro *La sombra y la apariencia* (2010), el poeta reproduce el paisaje solar que tanto amó el pintor y, aunque el tiempo no se ha detenido, le queda la esperanza de que la luz cave «los fosos fulmíneos de la quietud».

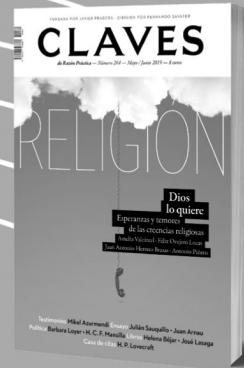
La presencia en la pintura de Oramas de seres humanos es más bien escasa, pero no anecdótica. Casi siempre son mujeres que posan en una actitud ensimismada, silen-

ciosa, como en *Aguadoras* o *Dos figuras*. Forman parte del paisaje como efigies eternizadas por la luz, que hubieran caído en «los fosos fulmíneos de la quietud». Cuando en 1989 escribí un pequeño ensayo sobre la poesía de Sánchez Robayna, «La luz que nombra», reparaba en la ausencia del hombre en sus poemas: «Las palmeras, las olas, los riscos y las piteras son las voces singulares de un drama representado en la vastedad del océano, sin otro espectador que el poeta. La naturaleza es un teatro sin actores. En vano intentamos buscar al hombre allí. No hay historia. Las imágenes no expresan ni la piedad ni el odio, porque ni la moral ni la política tienen cabida en ellas. El sujeto registra los movimientos de la luz, es un centinela que vigila y da cuenta de sus apariciones». ¿Hablamos de Andrés Sánchez Robayna, poeta, o de Jorge Oramas, pintor?

Hay en la monografía que comento, por otra parte, una gran libertad en la ordena-

ción del texto crítico: los capítulos no tienen epígrafes ni llevan notas a pie de página. Se trata de un texto que fluye como un poema, haciendo valer aquella afirmación de Baudelaire de que la mejor crítica de un cuadro es un soneto. Queda deliberadamente soslayada cualquier referencia sociológica o cultural. Lo ontológico prevalece sobre lo sociológico. Hay, eso sí, un campo de referencias artísticas meticulosamente cartografiado por el poeta, campo que abarca desde contemporáneos del pintor (Giorgio Morandi, Carlo Carrà) hasta contemporáneos del poeta, como el ya citado Salvo, Roger Mühl o Luis Palmero, artistas que para Sánchez Robayna forman parte de una cierta «familia» creadora con la que cabe relacionar hoy la obra de Jorge Oramas. Es una lectura de la tradición con la que el autor se siente identificado, concernido, y sobre la que ha escrito páginas donde la tarea crítica se mueve siempre bajo el impulso de una concepción ontológica del mundo.

ESTA Y OTRAS
CLAVES EN



ESTA ES LA CLAVE:

Las religiones siguen ofreciendo una forma, atribulada y jubilosa, de confort espiritual que parece difícil de igualar incluso por medios farmacológicos; pero también despiertan en ciertos casos pulsiones agresivas y excluyentes que pueden llegar a ser muy peligrosas.

FERNANDO SAVATER



A LA VENTA EN KIOSCOS, LIBRERÍAS Y VERSIÓN DIGITAL EN  **K+ KIOSKO Y MAS**

SUSCRIPCIONES

Tel.: 902 10 11 46

suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

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

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5 €

