

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

50 AÑOS DEL CASO PADILLA
Coordina Yannelys Aparicio

ENTREVISTA

Blas Matamoro

MESA REVUELTA

Alejandro González Acosta
Juan Carlos Abril
Francisca Nogueroles y 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.cuadernoshispanoamericanos

@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

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

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Angeles Moreno Bau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Magdy Martínez Solimán

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Elena González González

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.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

50 AÑOS DEL CASO PADILLA

- 4 *Yannelys Aparicio* – Heberto Padilla, entre el mitos y el logos
- 15 *Ángel Esteban* – Heberto Padilla y el discurso que lo aclaró todo
- 26 *Eduardo Lolo* – Heberto Padilla, Fidel Castro y Galileo Galilei: la autocrítica política y la historia como *boomerang*
- 41 *Gustavo Pérez Firmat* – Tres motivos en la poesía de Heberto Padilla
- 50 *Manuel Díaz Martínez* – Lección de Historia



ENTREVISTA

- 58 *Reina Roffé* – Blas Matamoro: «El escritor no puede profetizar ni administrar la libertad del lector»



MESA REVUELTA

- 72 *Alejandro González Acosta* – Un panorama del hispanismo germánico: desde Humboldt hasta Altenberg
- 90 *Juan Carlos Abril* – La poesía de María Auxiliadora Álvarez como imperativo vital
- 104 *Francisca Noguerol* – «Huellas que no se ven»: la poesía de Ana Blandiana
- 114 *Juan Arnau* – Tolstói, el anarquista cristiano



BIBLIOTECA

- 128 *Antonio Rivero Taravillo* – Algarabía de lo vivo junto
- 132 *Álvaro Valverde* – La poesía de Luciano Fera
- 138 *Eduardo Laporte* – Un Andrés Hurtado para el siglo XXI
- 142 *Carlos Barbáchano* – Sororidad en el exilio
- 146 *Ricardo Roque Baldovinos* – Memoria de Centroamérica
- 150 *Michelle Roche Rodríguez* – La claridad del alma en seis artilugios seculares
- 154 *Julio Serrano* – Disfrutar la sorpresa



50 años del caso Padilla

Coordina Yannelys Aparicio

Por Yannelys Aparicio

Heberto Padilla, entre el MITO y el LOGOS

La década comprendida entre 1959 y 1968 fue para Heberto Padilla la del descubrimiento del espíritu frente a la letra, la razón lógica frente a la razón mitológica. Recién aterrizado en La Habana, procedente de Nueva York, nada más triunfar la Revolución, se inmiscuyó rápidamente en el nuevo proyecto cultural. Su suerte dentro del organigrama oficialista fue al principio muy efectiva, gracias sobre todo a la ayuda de tres amigos: Carlos Franqui, Alberto Mora y Juan Marinello (Padilla, 2008, p. 53). Comenzó a trabajar en el entorno del periódico *Revolución*, que por entonces dirigía Carlos Franqui, concretamente en el suplemento *Lunes de Revolución*, editado por Guillermo Cabrera Infante y en el que también colaboraban Virgilio Piñera, Edmundo Desnoes, Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero y otros escritores. Sus primeras colaboraciones fueron apasionadamente celebratorias en relación con el nuevo modelo social y cultural que se acababa de implantar. Baste citar como ejemplo el artículo titulado «La poesía en su lugar», del 7 de diciembre de 1959. En él criticaba a Virgilio Piñera, Lezama Lima, Cintio Vitier y a los poetas vinculados al grupo Orígenes por su ausencia real de cubanidad y por haber querido proponer como rasgos de identidad nacional lo que solo eran estéticas particulares y obsoletas de unos cuantos. Llegó a decir: «Orígenes es el instante de nuestro mal gusto más acentuado, es la comprobación de la ignorancia pasada, es la evidencia de nuestro colonialismo literario y nuestro servilismo a viejas fórmulas esclavizantes de la literatura. No es una casualidad que las palabras, el vocabulario de estos poetas tenga siempre una reiterada alusión monárquica: reino, corona, príncipe, princesa, heraldos» (Padilla, 1959, p. 5).

De Vitier, afirmaba que era la persona que más había «contribuido a confundir la poesía cubana de los últimos tiempos»; de Eliseo Diego, aclaraba que pretendía «reconstruir una zona inexistente de nuestro pasado, un colonialismo sin altura»; de García Vega, que «nunca fue un poeta»; de Justo Rodríguez Santos, que fue un «poeta preterido» y de Lezama, que tenía una «vieja voz, hueca y grotesca» (Padilla, 1959, p. 5). Terminaba el panorama exaltando a los jóvenes poetas cubanos que habían entendido los signos de los nuevos tiempos, llamando «mediocre» a Lezama Lima y profetizando que el nombre del poeta de Trocadero «quedará en nuestras antologías ilustrando las torpezas de una etapa de transición que acabamos de cancelar en 1959» (Padilla, 1959, p. 7). Concluía también que *Lunes de Revolución* debería dar cuenta de la poesía del mundo y ayudar a los artistas que todavía no habían encontrado su propio camino. Padilla se integraba así en la estructura ideológica oficialista que se encontraba desde principios de ese año elaborando un mito: el del tiempo nuevo, ajeno a la historia y negador de ella. En ese mismo artículo solo salvaba a los vanguardistas y a poetas anteriores a Orígenes como Agustín Acosta, Navarro Luna, Pichardo Moya, Emilio Ballagas o Mariano Brull, que fueron realmente «innovaderos» (sic) porque consiguieron «arrancarse del oído el sonsonete modernista» (Padilla, 1959, p. 5). ¿Por qué ese interés por desacreditar en bloque a los de Orígenes? ¿Solo porque eran molestos para una revolución radical de izquierdas, cercana al ateísmo y el comunismo (como luego se demostró)?

Probablemente no. Quizá lo más necesario para los que dirigían las políticas culturales desde 1959 era conseguir que la Revolución no se redujera al ámbito de la política y la economía, sino que funcionase de modo paralelo, en el mismo tiempo y con la misma intensidad, en el campo literario y en el artístico. Y, para ello, era necesario destruir el único mito hasta entonces elaborado por un grupo dominante –el mito de los orígenes impulsado por Orígenes– para colocar la Historia en el punto de partida. Por eso, para Padilla, los vanguardistas eran una bisagra entre lo único destacable, para un proyecto identitario razonable, en más de cuatro siglos (José Martí) y en el presente, porque eran considerados como un momento de desviación del programa colonial que impedía el proceso histórico que se estaba comenzando, por fin, en 1959. Se aniquilaba un mito para comenzar otro mito. *Lunes de Revolución*, algunos de sus colaboradores y otras publicaciones similares tuvieron, así, un papel parecido al de las

armas en la Sierra Maestra y al de la toma de las ciudades hasta culminar en la llegada a La Habana el primero de enero de 1959. Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco (2011) han aportado textos, con sus protagonistas, que demuestran esa inquina contra el mito origenista: Guillermo Cabrera Infante, José Álvarez Baragaño, Enrique Berros, César Leante, Antón Arrufat, etcétera.

Lo más importante para situarse en la línea de partida era la reubicación de Martí. Acomodado por los origenistas en el ámbito de la justificación de los cuatro siglos de historia desde el concepto de la teleología insular, fue preciso adaptarlo al espacio colectivo del mito. Ya Fidel Castro, desde 1953, había tratado de proponer lo que a partir del «nuevo comienzo» sería un lugar común en el contexto de su proyecto propagandístico: Martí como autor intelectual de la Revolución. En *La historia me absolverá*, Castro (1981, p. 15) aseguraba que Martí fue el «autor intelectual del 26 de julio» y, en una foto tomada algunas jornadas después del conocido asalto al cuartel Moncada, aparecía Fidel Castro delante de un cuadro de José Martí, las dos cabezas casi pegadas la una a la otra, la de Martí encima y, bajo ella, la de Castro (Laviana, 1988, p. 97). El mito de la Revolución se alimentaba así del mito fundacional más extensivo, quizá el único compatible, en el tiempo y en el espacio, con cualquier opción ideológica, y que a la vez remitía a una opción mesiánica: Martí era el «Apóstol», del mismo modo que Fidel Castro aseguraba que, nada más llegar a las costas de Cuba en el Granma, el 2 de diciembre de 1956, los revolucionarios sobrevivientes a las primeras dificultades, grupo seminal de lo que luego fueron los barbudos de la Sierra Maestra, habían sido 12, como los apóstoles, dato inventado para convocar el mito (Franqui, 2001, p. 33).

Martí era no solo el ariete del capital simbólico precursor e instigador del comienzo de la verdadera historia, sino el poeta y el ensayista que sancionaba la Revolución y sus consecuencias. La creación del mito pasaba por el concepto de heroicidad, evocado como *leitmotiv* en el poema XLV de los *Versos sencillos*, en el que la voz poética cuenta un sueño con claustros de mármol donde los héroes reposan «en silencio divino», habla con ellos, les besa las manos y los abraza (Martí, 1975, p. 123). El poeta contempla a esos héroes como vestigios de un pasado glorioso ya caducado porque las nuevas generaciones no han heredado el espíritu de lucha y de defensa de la identidad, lo que provoca que las estatuas se pongan en movimiento, salten de su peana y comiencen a estimular a los vivos para que lo recuperen (Martí, 1975, p. 124). Esa

es la actitud que se consolida a partir de 1959, en la que Martí se erige como modelo especular. Roberto Fernández Retamar (1989, p. 109), que desde los primeros momentos se sitúa en la misma órbita que Padilla (crítica con un pasado descentrado y necesitada de afirmar el presente como principio de la historia), escribe el poema clave en la recuperación del relato martiano sobre los héroes –fechado simbólicamente el 1 de enero de 1959–, en el que se pregunta por aquellos a los que los sobrevivientes debemos la sobrevida, por el muerto sobre el cual yo estoy vivo. Poco más tarde, Padilla (1962, p. 121) recuperaría los primeros versos del poema, junto con otros de Randall Jarrell («Estos murieron para que nosotros vivamos / –¡para que yo viva!–»), para su personal homenaje a los héroes de playa Girón, «donde murieron mis hermanos» y donde «para mí no hubo / un sitio». El título del primer libro de Padilla, *El justo tiempo humano*, donde se encuentra el poema citado, se completa con el verso final del poema homónimo, en el que se asegura que ese tiempo humano, justo, va a nacer. No cabe duda, pues, de que Padilla colabora con la difusión y consolidación del mito fundacional revolucionario. Es un lugar común que la filosofía nació en Grecia con el paso del mito al logos, pero este proceso no confirió a Occidente un estatus definitivo en la medida en que en cada época histórica se ha ido fluctuando entre la razón mitológica y la razón lógica, lo que Santayana, en pleno siglo xx, expresaba como una constante en la cultura occidental reflejada en el «ascenso de la letra al espíritu» y en «dejar de aceptar un mensaje en su sentido literal, que mueve mecánicamente a la acción», «un sentido cuyo desenlace no es la acción sino la comprensión» (Garrido, 2002, p. 18). En una aproximación más certera y específica al concepto de la historia que aquí venimos manejando, algunos filósofos contemporáneos –como Ricoeur, Halbwachs o Adorno– han denunciado las simplificaciones totalizantes del pasado que han supuesto algunas mitologías contemporáneas (Losiggio, 2018, p. 139). Cassirer (1974, p. 331) sugería que el mito contemporáneo surge cuando una sociedad debe enfrentarse a una situación delicada, acechante, que aboca a un destino azaroso, convulso e inquietante. Entonces entran en juego el miedo y la repulsión hacia lo que se soporta, que reavivan el mito, como señala Losiggio (2018, p. 139): «La política es, entonces, un terreno peligroso que presenta la ocasión para el mito: deificación de un caudillo, carga afectiva sobre ciertas palabras a las que se les arrancaría su función semánti-

ca y aplicación de ciertos rituales que indistinguen las esferas de lo privado y lo público».

La mitologización de una sociedad impide pensar con libertad y expresarse con autonomía. Lukács (1968), por ejemplo, consideraba que el lastre de irracionalidad anejo a la homogeneización del pensamiento de una colectividad sumida en el estado mitológico devenía en hecatombe política y Jay (2003), partiendo de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hablaba de una estetización de la política desde el momento en que el culto irracional a un líder, a unos ritos o a unas imágenes significan la preeminencia del mito sobre el logos. Ahora bien, que el mito ocupe el lugar del logos en una sociedad que ya ha pasado por las etapas de la Ilustración, el positivismo y el espíritu científico no quiere decir necesariamente que se ponga entre paréntesis la percepción o la comprensión de la realidad y su análisis. Por esa misma razón, la conciencia mítica es no solo posible en la época contemporánea sino también en épocas en las que las utopías han constituido un desafío al racionalismo occidental. Ya Hübner (1996, p. 275) aclaraba:

A diferencia de Lévi-Strauss, yo no veo en el mito y sus variantes un código más o menos inconsciente con el cual se resuelvan dialécticamente dificultades lógicas. Al contrario, veo en él un abierto y franco reconocimiento del carácter alógico de una realidad que no se entrega a la «razón lógica». Por lo demás, hay que recordar que incluso en la ciencia existen al menos partes de la realidad de las que se puede decir lo mismo. Por ejemplo, ¿no sería absurdo que un psicólogo pretendiese que un hombre esté por completo sujeto a la racionalidad lógica y que su personalidad tenga que ser comprendida mediante la construcción rígidamente sistemática de una teoría hecha a su medida?

Padilla participó, como hemos visto, de esa colectiva razón mitológica que colocaba todas las cosas en un «justo tiempo humano», que se presentaba como coherente y estimulante, pero cuyas fisuras y falacias llegó a descubrir para evidenciarlas. De 1964 a 1966 ostentó un cargo en el Ministerio de Comercio Extranjero. En esos años residió en Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rusia. A su regreso a Cuba, en 1966, ya se había forjado una visión crítica del régimen que se había instaurado, y así lo relata en *La mala memoria*: «La Habana que encontré en 1967 estaba dominada por la reserva y el miedo [...]. En la Unión de Escritores se había hecho más ostensible la presencia de la seguridad del

Estado» (Padilla, 2008, p. 179). El paso del mito al logos estuvo, pues, ligado a ese descubrimiento y, sobre todo, a los sucesos que entre 1968 y 1971 dieron lugar al «caso Padilla». De citar a Retamar y a los héroes que murieron por él en playa Girón, pasó a sentirse muy molesto en «tiempos difíciles» porque le habían exigido, apelando al mito, entregar las partes del cuerpo y echarse a andar a continuación (Padilla, 1968, p. 23-24). Y comenzó también a estar francamente incómodo con los héroes que no dialogan, hacen ruido con las botas, nos dirigen, modifican el terror y nos imponen la furiosa esperanza (Padilla, 1968, p. 37): héroes que, como diría en su novela ya en los años ochenta, pastan en su jardín.

En el poema del libro *Fuera del juego* que más indignó a las autoridades de la política cultural cubana de la dictadura, se ofrece una gradación entre los órganos que el hombre nuevo debe entregar a la colectividad, al alto sueño, en tiempos difíciles: primero son las manos, lo más básico, los órganos asociados al trabajo y a las fuerzas de producción (*Produktivkräfte*, que diría Marx); después los ojos (el contacto más nítido, general e imprescindible con el mundo exterior), los labios (para erigir el alto sueño) y las piernas (la posibilidad de extenderse en el espacio) y, más tarde, en un mismo nivel, el pecho, el corazón y los hombros, todos ellos necesarios para la vida y con encargos más sutiles por parte del organismo. El clímax se cumple con la lengua, el elemento más importante, porque, sin su entrega, la donación de todo lo anterior «resultaría inútil» (Padilla, 1968, p. 24).

Cuando se habla, en el contexto del pensamiento clásico, del paso del mito al logos, suele hacerse hincapié en uno de los dos sentidos de la palabra griega *λόγος*, que significa razón, pensamiento, concepto, pero es necesario unir el significado primario que le sirve de complemento: palabra. El animal racional es también el *zoon politikón*, es decir, el que es capaz de expresarse racionalmente. La diferencia radical entre el hombre y los animales reside en su ser principalmente político, relacional con sentido, como reconoce Aristóteles (1910, pp. 15-16):

Solo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra. La voz es, sin duda, el medio de indicar el dolor, el placer. Por ello es dada a los otros animales. Su naturaleza llega únicamente hasta allí: poseen el sentimiento del dolor y del placer y pueden señalarlo unos a otros. Pero la palabra está presente para manifestar lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. Esto es lo propio de los hombres con respecto a los otros animales: el hombre

es el único que posee el sentimiento del bien, del mal, de lo justo y lo injusto.

Rancière distingue entre la voz, que nada más puede «indicar» y es prerrogativa también de los animales, y la palabra, que «manifiesta», actividad exclusiva del hombre que le confiere el carácter político porque significa detentación y disfrute del logos entendido como palabra. Asegura el filósofo francés:

El destino supremamente político del hombre queda atestado por un indicio: la posesión del logos, es decir de la palabra, que manifiesta, en tanto la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. La posesión de este órgano de manifestación marca la separación entre dos clases de animales como diferencia de dos maneras de tener parte en lo sensible: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de voz; y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo. Por ello se funda, no la exclusividad de la politicidad, sino una politicidad de un tipo superior que se lleva a cabo en la familia y la ciudad (Rancière, 1996, p. 14).

Se concluye entonces que el logos no es solo la capacidad racional que incluye el uso de la palabra, o la palabra misma, sino también «la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo» (Rancière, 1996, p. 37). En el camino que va del mito al logos, Padilla entendió que la palabra no es solo aquello que le es negado al hombre que ha perdido su libertad bajo un sistema dictatorial y represivo, sino que es el único camino para constituirse como ser autónomo e independiente, el único modo de producir arte. La importancia de la lengua en la entrega paulatina del ser es fundamental, a pesar de que no es un órgano imprescindible: se puede vivir sin emitir palabras, pero no se puede vivir sin corazón, sin cerebro, sin un número muy elevado de órganos. Incluso, en el orden de los órganos prescindibles, los ojos o las piernas serían más relevantes que la capacidad de hablar porque limitan de un modo mucho más patente el contacto con el mundo, la inmersión en la *res publica*.

¿Por qué, entonces, se aviene a constituir la punta del iceberg, el elemento final del clímax sin el cual el resto de las donaciones serían inútiles? Porque es el único órgano que traduce lo

privado a lo público, separa la identidad individual de la colectiva y ordena la jerarquía de las funciones en el campo de las relaciones sociales y económicas. La política, entendida como el reparto, el dar a cada uno lo suyo según su nivel de participación, es el «orden que determina la distribución de lo común» (Rancière, 1996, p. 20). Y ahí es donde Padilla realiza una propuesta concreta a través de su poemario, y por eso se coloca «fuera del juego». La política debe definir el alcance de «lo común», la parte de individualidad que se debe mezclar con las otras individualidades y conectarse con ellas, y que es justo que se ponga a disposición de la comunidad. Rancière (1996, p. 19) lo explica tomando como base los conceptos de *igualdad aritmética* e *igualdad geométrica*: la primera define y aborda los «intercambios mercantiles» y las «penas judiciales» que afectan en justicia y equidad a cada individuo según la cuota que su propia presencia merece en la sociedad; la segunda va encaminada a delimitar la «armonía común», ya que «establece la proporción de las partes de la cosa común poseídas por cada parte de la comunidad según la cuota que esta aporta al bien común».

El nudo del debate, que aportaría direcciones encontradas a las propuestas de la razón mitológica y de la razón lógica, se centra en la preeminencia de una de las dos igualdades, la aritmética y la geométrica, o, mejor dicho, en la subordinación de una a la otra. Para que la *res publica* se dirija y estructure en torno al bien, es necesario que las cuotas sean proporcionales a cada participante, según el valor que «aporta a la comunidad y al derecho que este valor le da de poseer una parte del poder común» (Rancière, 1996, p. 19). Asimismo, este juego de fuerzas confiere al individuo una cuota de libertad para expresarse en lo común de la forma que considere oportuna según sus intereses personales y su honestidad, su sentido común y su conocimiento *de* y compromiso *con* las regulaciones del pacto social. Padilla fue evolucionando de la absoluta sumisión a lo que dictara el *pacto* que «en tiempos difíciles» llevó al Estado a dirigir las políticas culturales, sociales y económicas sin contar apenas con los individuos, en lo que entonces consideraba como un «justo tiempo humano», hacia una exigencia de cuotas individuales según otro pacto más democrático, en el que la palabra fuese uno de los condimentos y de los ingredientes de la cuota. Pero lo hizo en el momento menos oportuno. Ironizar con la entrega que el hombre nuevo debería realizar al proyecto de una Revolución dilatada en el tiempo –en un oxímoron que continúa todavía vigente después de sesenta

años de régimen— era exponerse a lo que realmente ocurrió en el denominado «caso Padilla»: la estalinización de la cultura tuvo su momento culminante justo en los días en que Padilla fue encarcelado, puesto en libertad y obligado a leer una declaración contraria a la que su lengua quería realmente pronunciar, punto de partida del quinquenio o decenio gris o negro.

Hay críticos que piensan que la reacción de la UNEAC y del gobierno cubano fue desproporcionada, que el libro de poemas de Heberto Padilla no era para tanto. Sin embargo, una lectura atenta de muchos de los poemas del libro sugiere que el hecho decirlo todo sin nombrar nada convierte la sutileza de lo simbólico en violencia crítica, descarga contundente contra la tiranía y descrédito de oficialidades impuestas que marginan la palabra y sus cuotas. Siempre hay unos «ellos» que piden, hacen, des hacen, obligan, persiguen, batallan. El segundo poema de *Fuera del juego*, «El discurso del método», es mucho más vehemente que el primero y, sin embargo, nunca ha sido tan comentado. Habla de bombardeos, de gente que entra en la casa, de la necesidad de salir corriendo, de marchar de una vez y para siempre con lo puesto porque los asaltadores del poder están ahí y la gente alrededor aplaude la acometida. Y «El acto», con una carga simbólica mucho más densa, permite numerosas interpretaciones pero también aquella que conecta con «El discurso del método»: un hombre es atacado y resiste hasta el final. El poema «Escrito en América» transita por los mismos derroteros: alguien considerado peligroso para el sistema es perseguido, buscado, tratado como un canalla. Algo más explícito parece ser «Escena», en el que se describe sintéticamente una tortura en cinco versos, que dialogan con la frase inicial —a modo de cita, entre el título y el poema— en la que alguien asegura que no se pueden mezclar religión y Revolución. Y nuevamente irónico, para completar el círculo, resulta «Instrucciones para ingresar en una nueva sociedad», poema en el que, de nuevo, se pone en tela de juicio el modo peculiar de concebir las cuotas individuales en una también peculiar forma de combinar la igualdad aritmética y la geométrica: aquel que desee entrar en esa nueva sociedad deberá ser obediente, atildado, comedido, optimista y avanzar o retroceder al paso de los que deciden por uno, y además aplaudiendo siempre.

Como ya hemos señalado, el singular posicionamiento de Padilla con respecto a los héroes lo sitúa en el rechazo total de la razón mitológica y la asunción de un logos mediocre. La voz poética prefiere la libertad absoluta de ser un hombre corriente,

sin atributos, confundido con la masa, y a la vez no recibir nada más de lo que una convencional igualdad geométrica le depare, es decir, no quiere consignas ni ayuda para llegar a ser un héroe o asimilarse a un prócer. Es el extremo opuesto a la necesidad de la voz poética martiana de emular a los héroes de mármol e identificarse con ellos. Además de «Sobre los héroes», al que ya aludimos, en «El hombre al margen» se describe a un individuo que vive en la parte oscura, más acá del heroísmo, con un labio caído y una sabiduría en bancarrota. Conmueve y sobrecoge que, después de esos dos poemas en los que deconstruye la praxis mitológica del compromiso especular, casi al final del libro llega a su conclusión más paradójica: en «Para escribir en el álbum de un tirano» da a entender que el balbuciente (el que tiene dificultades para hablar), el tímido y el apabullado descubrirán en alguna ocasión su «voz fuerte», es decir, el logos que sustituye al sistema mitológico inserto en el concepto del «tirano» y su especificidad simbólica. Es cierto que algunos de los poemas citados pueden leerse en otra clave –la de la guerra nuclear, amenaza de aquellos años sesenta de la Guerra Fría, como apuntó Rafael Rojas (2013)–, pero la elevada carga simbólica del poemario permite la lectura de toda la obra en una clave de crítica interna, como hemos tratado de demostrar. El único escollo a la coherencia del conjunto podría ser, quizá, el poema «Años después» (Padilla, 1968, pp. 57-58), que rezuma ambigüedad porque la voz poética se encuentra más cercana a los que mueren, huyen, se acobardan o no entienden a los revolucionarios, es decir, se identifica con los fusilados y perseguidos por el régimen y no con los perseguidores. Y, a pesar de que se siguen cantando viejos himnos y nuevas consignas, quizá con resignación, y escribiendo «Patria o Muerte» (Padilla, 1968, p. 58), este último acto del poema puede constituir una amarga y terrible ironía porque el yeso implacable sugiere ser el mismo sobre el que rebotan las balas de los fusilados. Si ellos ya no pueden hablar, al menos que lo haga el logos defendido por el poeta.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *La política* (traducido por Pedro Simón Abril), Ediciones Nuestra Raza, Madrid, 1910.
- Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*, FCE, Madrid/México, 1974.
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1981.
- Fernández Retamar, Roberto. *Hemos construido una alegría olvidada, Poesías escogidas 1949-1988*, Visor / Quinto Centenario, Madrid, 1989.
- Garrido, Manuel. «Don Quijote cuerdo», *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, 21, 1/3, 2002, pp. 13-29.
- Hübner, Kurt. *La verdad del mito*, Siglo XXI, México, 1996.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Laviana Cuetos, María Luisa. *José Martí, la libertad de Cuba*, Ediciones Anaya / Quinto Centenario, Madrid, 1988.
- Losiggio, Daniela. «Sobre las antinomias historia vs. memoria y estetización vs. politización. Identificación de un prejuicio "ilustrado" sobre la política contemporánea», *¿Qué hay de política en la filosofía? Ocho ensayos* (editado por Lucila Svampa), CLACSO, Buenos Aires, 2018, pp. 135-150.
- Lukács, Georg. *El asalto de la razón: trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Grijalbo, Barcelona, 1968.
- Martí, José. *Obras completas. Poesía*, 16, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- Mirabal, Elizabeth y Velazco, Carlos. «Lezama en *Lunes, Lunes* en Lezama», *Revista Surco Sur*, 2, 4, 2011, pp. 36-44.
- Padilla, Heberto. «La poesía en su lugar», *Lunes de Revolución*, 38, 1959, pp. 5-7.
–, *El justo tiempo humano*, Ediciones Unión, La Habana, 1962.
–, *Fuera del juego*, Ediciones Unión, La Habana, 1968.
–, «After 20 Cuban Years», *New York Times*, 17 de septiembre de 1981, p. 27.
–, «El escritor y el exilio». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 19, 2000-2001, pp. 5-8.
–, *La mala memoria*, Pliegos, Madrid, 2008.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- Rojas, Rafael. «Padilla y la guerra nuclear», *Libros del Crepúsculo*, 1 de agosto de 2013. En línea: <<http://www.librosdelcrepusculo.net/2013/08/padilla-y-la-guerra-nuclear.html>> (visitado el 5 de noviembre de 2020).

Por Ángel Esteban

Heberto Padilla y el DISCURSO que lo aclaró todo

El 30 de abril de 1971, Fidel Castro pronunció una larga arenga como primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y como primer ministro del Gobierno con motivo de la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en el que participaron la mayoría de los cien mil profesores y maestros del país, más escritores, intelectuales y gestores oficiales de la cultura y el arte. Como puede imaginarse, el evento había sido organizado con mucha antelación, y todo lo que en él se debatió y ocurrió estaba previsto desde el año anterior, pero es razonable pensar que la intervención final del dictador hubiera estado en parte provocada y alterada a tenor de los acontecimientos que acababan de producirse en torno a la figura del poeta Heberto Padilla.

En enero de 1971, el poeta de Pinar del Río comentó a Jorge Edwards, instalado en La Habana a finales del año anterior como encargado del gobierno de Allende para restablecer las relaciones diplomáticas entre Cuba y Chile, que la situación por la que atravesaba la isla en esos momentos era «la más crítica que había conocido la Revolución cubana» (Edwards, 2015, p. 274). Su situación personal y su lugar en el contexto cultural de la oficialidad revolucionaria habían ido en declive desde la concesión del Premio Julián del Casal, la reprobación de la obra por parte de la UNEAC y la publicación del poemario con aquella singular aclaración de aquellos que manejaban las políticas culturales. A pesar de ello, Nicolás Guillén, por entonces presidente de la UNEAC, invitó a Padilla a protagonizar el último de los recitales poéticos que había organizado desde hacía meses en la sede de la institución. Edwards, que asistió a la actividad, asegura

que participaron muchos jóvenes, que la estancia estaba repleta de gente y también los pasillos adyacentes y hasta el jardín de la finca, y que hubo varios diplomáticos en el acto. Padilla leyó poemas del polémico libro premiado y otros de un nuevo poemario, *Provocaciones*. El acto fue un éxito y hubo prolongados aplausos y ovaciones, por lo que los amigos del poeta, en una celebración posterior a la lectura en el hotel Habana Riviera, sugirieron que aquella velada habría constituido, quizá, una total reintegración del autor en el curso habitual de la vida cultural cubana. Para corroborar esa sensación, al poeta se le concedió una habitación en el hotel Nacional y más adelante en el Habana Riviera, justo debajo de las estancias que ocupaba Jorge Edwards como diplomático chileno. Este comentó a Padilla que ya no podría quejarse, pues lo estaban tratando «a cuerpo de rey» (Edwards, 2015, p. 283).

La euforia duró muy poco. Ya en febrero, Padilla y su esposa Belkis Cuza comunicaron a Edwards sus sospechas: creían que su habitación tenía micrófonos y que el gobierno escuchaba sus conversaciones, reuniones con amigos, etcétera, algo que también ocurriría, con toda seguridad, en las habitaciones del cuerpo diplomático chileno. Además, el poeta se había obsesionado con la posibilidad de que el gobierno cubano quisiera arrebatarle y castigarle por el libro que estaba escribiendo en esos momentos, su novela *En mi jardín pastan los héroes*. Otra invitación a leer poemas mitigó, sin embargo, la zozobra de Padilla. Fue el rector de la Universidad de La Habana quien, directamente, acogió en su institución al poeta, actividad que además sería grabada para enviarla a un evento cultural en Chile. Pero ahí no terminó todo. Cuenta el pinareño: «Como a las dos de la madrugada siguiente a la tarde en que yo hice mi grabación, llamaron a los técnicos de nuevo para una recepción privada del recital. Y, efectivamente, a las dos y media de la mañana se apareció Fidel Castro en la universidad para escuchar aquellos poemas míos. Me contaron que oía cada poema, y lo volvía a oír detalladamente. Oyó todo aquello y salió de allí sin hacer un solo comentario» (Verdecia, 1992, p. 67).

Días después ocurrieron los hechos sobradamente conocidos: el arresto de Padilla y su esposa, la cárcel, la salida y la declaración de autocritica a la que fue obligado en la sede de la UNEAC, con la presencia de numerosos escritores a los que Padilla también acusó de ser, como él, infieles a la Revolución y a su líder. Y, por supuesto, las reacciones de estupor de la mayoría de los intelectuales europeos y americanos que hasta entonces

habían apoyado ciegamente la Revolución y que, a partir de entonces, escribieron cartas de protesta y dejaron de involucrarse en un proyecto que recordaba los peores momentos del estalinismo. El 27 de abril de 1971 Padilla abandonó la cárcel y esa misma noche leyó el documento redactado por la policía política en el que supuestamente se arrepentía de tantas deslealtades cometidas desde los años sesenta hasta la fecha. Pocos días más tarde se inauguró el Congreso Nacional de Educación y Cultura, que fue clausurado con el discurso de Fidel Castro. Es evidente que, *a priori*, no existe una relación causal entre los sucesos de los días y meses anteriores y el contenido del discurso, pero cabe sugerir que el primer mandatario cubano hizo hincapié en ciertos aspectos en los que se podía adivinar que lo que estaba ocurriendo molestaba profundamente a un dirigente deseoso de mantener el poder sin fisuras mientras el colectivo intelectual y artístico se le estaba poniendo en contra. Padilla era, nada más, la punta del iceberg de algo mucho más profundo y general en el ámbito. Por eso aquel evento tuvo, finalmente, un carácter excesivamente autoritario, como veremos a continuación, y fue el punto de partida de una década en la que la censura llegó a hacer casi irrespirable el aire literario y artístico del país.

En los mismos albores de la Revolución, en el ámbito de la cultura occidental, se habían tratado de evaporar los límites entre la vida y el arte, intentando «fusionar el arte y la política» (Bell, 1988, p. 122), y se definía con precisión al intelectual como una pieza fundamental en el engranaje de los procesos revolucionarios abanderados por la izquierda, como un agente de cambios esenciales en la sociedad para la defensa de los oprimidos, siguiendo la noción de compromiso esbozada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* y otros escritos. Muchos de los congresos de los años sesenta, en Latinoamérica y, sobre todo, en Cuba, incidían en la identificación del artista con el intelectual y con el compromiso con los «condenados de la tierra», como definía Fanon en 1961 a los que sufrían el colonialismo económico y cultural. Ahora bien, conforme avanza la década y nos acercamos a los setenta, la relación del intelectual con la política y el compromiso se torna problemática, precisamente por la relación también planteada por Sartre entre la palabra y la acción. Dice Claudia Gilman (2003, p. 160): «En el proceso de politización del intelectual, un fenómeno paradójico terminó por enfrentarlo con la eficacia del hombre de acción, cuya posición es antes pragmática que sustentada sobre una ética del decirlo todo. Dicho de otro modo, la palabra

y el acto pueden entrar en sistemas de antagonismo cuando se deteriora la certidumbre de que la palabra constituye alguna forma de acción que pueda vincularse con las exigencias de la política».

Los escritores de finales de los sesenta y los setenta tendieron a aproximarse cada vez más a la autonomía de la palabra frente a la acción política o a su servidumbre, y a considerar que la propia utilización de la palabra ya era una postura crítica y una posición en el mundo y frente a las injusticias. Por eso, en Cuba, ya desde finales de los sesenta, meses antes de que estallara la primera polémica por el poemario de Padilla, la declaración final del Congreso Cultural de La Habana, de enero de 1968, insistía en que la Revolución es el acontecimiento cultural por antonomasia y en que defender la Revolución es lo mismo que defender la cultura. Mientras los artistas deseaban escapar al control, las dirigencias políticas exigían que el compromiso fuera revolucionario y radical, absoluto. De hecho, el mismo Benedetti, que desde el comienzo del proceso cubano había sido incondicional con la causa, y lo seguiría siendo, realizó una aportación que no sentó del todo bien en el espacio político: su texto «Sobre las relaciones del hombre de acción y el intelectual» solicitaba respeto para la acción reflexiva y teórica del intelectual, a quien no se puede acusar de «antiintelectual» por el hecho de no acomodarse a un objetivo práctico urgente o inmediato. Y se manifestaba en contra de apreciar como «intelectual revolucionario» solo a quien participara de una lucha armada, aunque tampoco el guerrillero debería ser excluido del carácter intelectual: «No todos los intelectuales revolucionarios (empezando por Carlos Marx) terminan en soldados. Ni está prohibido ni es obligatorio» (Benedetti, 1974, p. 43).

Ese respeto por la autonomía del intelectual y del artista, frente a las supuestas necesidades de las revoluciones que pretenden orientar de modo absoluto el sentido, la actividad y sus formas, es el que, de una manera mucho más agónica y con buena dosis de ironía, exhibe Padilla en su poema de *Fuera del juego* «En tiempos difíciles», en el que un hombre revolucionario debe entregar todo a una magna causa, incluso su lengua y, una vez que no es dueño de nada, debe acometer la imposible tarea de echar a andar. El hecho de que la lengua sea el último órgano que se le solicita a la voz poética y que sea el más importante, necesario para que la entrega de los demás órganos sea útil, notifica a las claras el estatuto privilegiado del intelectual comprometido pero autónomo, que tiene pensamiento y voz propios y defiende las

causas justas vengan de donde vengan, sin servilismos a ideologías excluyentes.

Por eso, en el discurso de Fidel Castro en el congreso de 1971 el tono resultaba imperativo, a la vista de las protestas y críticas de muchos de los intelectuales, escritores y artistas que hasta entonces se habían alineado sin fisuras con la corriente radical del sistema revolucionario. Lo que más perplejidad producía a esos escritores razonables era que la Revolución no admitiera críticas internas, positivas, constructivas, y solo escuchara a aquellos que aplauden ciegamente o asienten de modo servil a lo que se les expone, propone o dispone. El ejemplo más claro de esa actitud de rebaño es el mismo final del discurso, que pretendía ser un colofón a todo lo que se había afirmado en el congreso. La transcripción que hizo el Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno revolucionario no puede ser más explícita:

Y por eso les preguntamos a ustedes si están de acuerdo (APLAUSOS Y EXCLAMACIONES DE: «¡Sí!»). Entonces que levanten la mano los que están de acuerdo (LOS DELEGADOS LEVANTAN LA MANO). ¡Perfectamente! Y siguiendo la costumbre del congreso: ¿Hay alguien en contra? (EXCLAMACIONES DE: «¡No!»). ¡Muy bien!

Entonces les deseamos, compañeros, los mayores éxitos en el cumplimiento del programa trazado por el congreso. ¡Patria o Muerte! ¡Venceremos! (OVACIÓN).¹

Haciendo referencia a lo que provocó el «caso», Padilla confirmaba esa dimensión intransigente de las políticas culturales cubanas que tenían como eje el carácter orgulloso, intolerante, inflexible, fanático y vecino a la megalomanía de Fidel Castro, quien no permitía un asomo de crítica a su persona:

Todo el énfasis se reducía a que se difamaba a la Revolución. Un error elemental, porque nadie difama un proceso político. Es más, creo que es perfectamente orgánico en cualquier sociedad del mundo discutir las políticas de sus Gobiernos, y sobre todo de los dirigentes de sus Gobiernos. Es decir, lo que querían convertir en ese momento en figura de delito prevista por los códigos jurídicos no lo era en absoluto; ni lo era ni lo es en ningún país del mundo en donde se discute la existencia misma de un dirigente y la sustitución de un dirigente político por el hecho de haber cometido determinados errores. Pero como en Cuba la figura del jefe Fidel Castro es sagrada, mi delito era casi de blasfemia, de sacrilegio. Entonces, había que aprovecharse de la furia personal, de la pasión enfermi-

za del jefe, e instalarnos en esa única posibilidad de no hacer que se cumpliera lo que quería Fidel Castro (Verdecia, 1992, pp. 81-82).

En el transcurso de ese largo texto de Castro hay pocas ideas pero muy repetidas. La primera, como punto de partida, es la unanimidad en el sesgo ideológico, que proviene de que solo ha habido participantes ligados al único partido político que existe en la isla. Fidel señala que solo después de una Revolución tan radical se puede convocar una reunión científica de ese cariz porque en otras épocas, antes de 1959, «habrían estado representadas todas las organizaciones y partidos burgueses, un congreso dividido en una docena de partidos; habrían estado representados –por supuesto– los intereses de los explotadores, bien representados. Aquí habrían estado representadas todas las corrientes más oscurantistas, más retrógradas y más negativas. Eso no habría podido llamarse jamás congreso».

Se describe tal unanimidad como un auténtico logro, que levanta una multitud de aplausos y que significa una postura firme, unitaria, homogénea, monolítica en las cuestiones políticas, que se ha conseguido, según Castro, gracias a que el espíritu revolucionario, «las ideas patrióticas, las ideas internacionalistas, las ideas marxista-leninistas han calado profundamente en el corazón y en la conciencia de nuestro pueblo y muy especialmente en una gran parte de nuestros educadores», lo que ha constituido una forma de rozar la perfección, lo óptimo.

Una vez que se han puesto los límites sobre lo que se puede o debe pensar, Castro comienza a elaborar una segunda idea, que tiene que ver con todo aquello que está ocurriendo en el campo intelectual, artístico y literario, y en la que descubrimos lo que sucede con personajes como Heberto Padilla y todo aquellos que defienden la autonomía del intelectual y del artista. Primero se refiere a los libros que se han publicado para la educación de los más pequeños, gracias a los cuales se va a conseguir que el nivel de formación en el contexto educativo general sea de los más elevados del planeta. Pero hay algunos libros –y aquí comienza una generalización que excede el campo de la educación– «de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!», comentario seguido de una salva de aplausos. Y esto entronca directamente con lo que aconteció a partir de entonces: si bien la dirigencia cultural había cedido en alguna ocasión o no había sido lo suficientemente contundente para prohibir o desechar una publicación, a partir de ese momen-

to ya no sería así. De hecho, los años setenta son aquellos en los que apenas hubo publicaciones relevantes, bien por la represión durante el pavonato, bien por la autocensura. Pero la criba había de ser anterior: si se pone el acento en el control y la neutralización de aquellos que pueden escribir textos contrarios o simplemente ajenos al contexto revolucionario, se evita que sus escritos lleguen a los lugares donde deberían de ser discriminados en orden a una posible publicación. La represión de la que fue objeto Padilla en la cárcel fue uno más de los procedimientos de control que hubo en los setenta: prisión, registros a domicilios, micrófonos, etcétera, y anulación también de aquellos que se habían presentado como amigos del régimen y luego se convirtieron en críticos del sistema. Una frase del discurso de Castro alude a todo ese colectivo: «En el transcurso de estos años hemos ido cada día conociendo mejor el mundo y sus personajes. Algunos de esos personajes fueron retratados aquí con nítidos y subidos colores. Como aquellos que hasta trataron de presentarse como simpatizantes de la Revolución, ¡entre los cuales había cada pájaro de cuentas!».

Enemigos de dentro y de fuera. En los párrafos siguientes hay una larga sección en la que aborda las nuevas formas de colonización que el imperialismo ha adoptado, e introduce en ellas a medios de comunicación extranjeros, sobre todo europeos, y personajes del mundo de la cultura y la literatura que estuvieron comprometidos con las causas revolucionarias pero que ahora miran el mundo desde una óptica burguesa. Primero, los medios:

Porque ellos allá, todos esos periódicos reaccionarios, burgueses, pagados por el imperialismo, corrompidos hasta la médula de los huesos, a 10 000 millas de distancia de los problemas de esta Revolución y de los países como el nuestro, creen que esos son los problemas. ¡No, señores burgueses!: nuestros problemas son los problemas del subdesarrollo y cómo salirnos del atraso en que nos dejaron ustedes, los explotadores, los imperialistas, los colonialistas; cómo defendernos del problema del criminal intercambio desigual, del saqueo de siglos.

Después, las personas:

[...] Pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma. Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trinchera de combate (APLAUSOS), en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses, a 10 000 millas de los problemas, usufructuan-

do un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos.

Pero lo que es con Cuba, a Cuba no la podrán volver a utilizar jamás, ¡jamás!, ni defendiéndola. Cuando nos vayan a defender, les vamos a decir: «¡No nos defiendan, compadres, por favor, no nos defiendan!» (APLAUSOS). «¡No nos conviene que nos defiendan!», les diremos.

Y desde luego, como se acordó por el Congreso, ¿concurritos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! (APLAUSOS). Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad (APLAUSOS), revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua. Y las revistas y concursos, no aptos para farsantes. Y tendrán cabida los escritores revolucionarios, esos que desde París ellos desprecian, porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional. Y esos señores buscan la fama, aunque sea la peor fama; pero siempre tratan, desde luego, si fuera posible, la mejor.

Tendrán cabida ahora aquí, y sin contemplación de ninguna clase, ni vacilaciones, ni medias tintas, ni paños calientes, tendrán cabida únicamente los revolucionarios.

Ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo, es decir, de los servicios de inteligencia, de espionaje del imperialismo: En Cuba no tendrán entrada, ¡no tendrán entrada!

La lista podría ser casi interminable: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Jorge Semprún, Jean-Paul Sartre, Plinio Apuleyo Mendoza, Carlos Barral y un largo etcétera, a los cuales se habría unido en los últimos meses Jorge Edwards, acogido por la Revolución pero con el estigma de su amistad con Lezama, Padilla y otros cubanos rechazados por el Gobierno y finalmente expulsado del país para caer bajo el ala de otro de los acusados: Pablo Neruda. Todos ellos visitaron Cuba, escribieron o se manifestaron a favor del proceso revolucionario, o bien participaron de los jurados de los premios literarios, publicaron en las revistas cubanas, asistieron a los congresos de los sesenta, etcétera, y ahora, desde Europa, enviaban esas cartas preguntando por lo que había ocurrido con Heberto Padilla.

Aunque las acusaciones de Castro eran muy vagas, es coherente pensar que todo lo que estaba ocurriendo en esos mismos días alrededor de la figura del poeta pinareño influyó en la redacción de las líneas generales de ese discurso. En la larga entrevista con Verdecia, Padilla se refería a esas jornadas como un momento en que Castro relacionaba a Edwards con la CIA, «encargado de ir a Cuba a reclutar a todos los descontentos del sector cultural, a los escritores», y aseguraba que el chileno era el culpable de la detención de Heberto y que enseguida haría «revelaciones que indignarían a la opinión pública, porque el caso de Heberto Padilla no se agota en el mismo, sino que se extiende a muchos escritores más» (Verdecia, 1992, p. 72).

El discurso de Castro continúa con una disquisición acerca del término y concepto de intelectual, uno de los centros del debate de finales de los sesenta, como hemos adelantado, y que en el congreso de 1968 ofreció polémicas interesantes. Fidel afianza la opción radical. Considera que hay un grupo que ha monopolizado el «título» y ha dejado fuera de él a los científicos, profesores, ingenieros e investigadores y señala que, además, algunos de los «verdaderos intelectuales» han abandonado la gestión de ese «título», dejándola «en manos de un grupito de hechiceros», que «conocen las artes y las mañas de la cultura». Pero todo eso –vaticina– va a terminar porque el esfuerzo revolucionario en la educación, en la ciencia y en la cultura va a poner de manifiesto la decadencia de los modelos anteriores y la pujanza de lo que Cuba propone:

Y así, Europa capitalista decae, y decae cada vez más, y no se sabe adónde va a parar en su caída, como barco que se hunde... Y con los barcos, en este mar tempestuoso de la historia, se hundirán también sus ratas intelectuales.

Cuando digo ratas intelectuales, esté claro que no nos referimos, ni mucho menos, a todos los intelectuales. ¡No! ¡Allá también son una minoría! Pero digo los marineros, las ratas que pretenden convertir en cosa trascendental su mísero papel de tripulantes de embarcaciones que se hunden en los mares tempestuosos de la historia.

Es así. Y es cuestión de años, ¡y tal vez ni siquiera de muchos! Es cuestión de tiempo. Esas sociedades decadentes, podridas y carcomidas hasta la médula de los huesos por sus propias contradicciones, no durarán largo tiempo. Y mientras van hacia el fondo, nosotros, con trabajo, con esfuerzo, con dificultades, sí, pero vamos hacia arriba.

En una última sección del discurso, para consolidar las predicciones, habla del desarrollo fabuloso que va a experimentar la isla. Gracias al esfuerzo en la educación y en la cultura, al trabajo de todos y para todos, en una homogeneidad ideológica y práctica, en algunos años (entre 15 y 30) el país podrá ver numerosos frutos. E introduce, para terminar, otro de los lugares comunes en la retórica de los años sesenta: los estímulos y satisfacciones «morales». Esta es una vieja polémica, planteada por el Che desde el comienzo del período revolucionario, que tuvo su momento álgido entre 1963 y 1964. Guevara, ministro de Industria, defendía una transición al socialismo basada más en los estímulos morales que en los reconocimientos materiales y económicos y que consisten en la satisfacción de mantener un equilibrio entre todos los sectores productivos en el contexto social mediante la planificación estatal. Frente a esta postura radical, Carlos Rafael Rodríguez –por entonces ministro de Agricultura–, Alberto Mora –quien, por cierto, trabajaba codo a codo con el Che y era cercano a Padilla– y otros preferían combinar el control estatal y la planificación con ciertos elementos relacionados con el funcionamiento del mercado, que funge como regulador de actividad social, aceptando así los estímulos materiales. Además, el corte con el equilibrio de los espesores económicos internacionales se completaba para el Che en el rechazo a la burocratización de la Unión Soviética y al juego de oposiciones con el capitalismo, mientras que el oficialismo que finalmente triunfó veía con buenos ojos aceptar métodos y dependencias con respecto al bloque del Este.

Castro, en los últimos párrafos del discurso, adelantaba que, como el socialismo estaba en construcción y el corte con la historia había sido categórico, mientras la nueva sociedad alcanzaba cotas más visibles de desarrollo solo habría satisfacciones morales, aunque poco a poco llegarían otros estímulos como una mejor educación y reconfortantes perspectivas de futuro. No obstante, en el «orden material» deberían pasar entre 20 y 30 años para experimentar los frutos del esfuerzo. Esto lo dice justo después del fracaso de la zafra de los diez millones y la consiguiente constatación de que la economía del país era un espejismo, resultado de la omnipresente subvención, en tiempo y espacio, por parte de la Unión Soviética. El líder combina entonces la retórica triunfalista (todo lo estamos haciendo bien, y somos una sociedad homogénea y feliz) con la victimista (lo que no funciona es culpa del imperialismo de las 90 millas, de la desfachatez de la caduca Europa y de los «falsos intelectuales» o «ratas intelectuales») y

asegura que, mientras el desarrollo económico llegue, al menos habrá para el cubano «grandes satisfacciones de orden moral», «la felicidad», «el bienestar moral». Y lo hace mediante una valoración política que anuncia el período de represión que luego resultó tristemente real porque «para un burgués cualquier cosa puede ser un valor estético, que lo entretenga, que lo divierta, que lo ayude a entretener sus ocios y sus aburrimientos de vago y de parásito improductivo. Pero esa no puede ser la valoración para un trabajador, para un revolucionario, para un comunista», porque «no puede haber valor estético sin contenido humano», y el sentido humano del contenido lo decide, precisamente, el gobierno revolucionario. Padilla opinaba que la autocrítica fue una estrategia de Castro no solo contra él sino contra todos los que estuvieron en el acto y fueron señalados por el poeta, porque la conversación fue grabada y constituyó un chantaje a los que asintieron y no se defendieron por miedo: «Nuestra vida –asegura Padilla– después de esta autocrítica (la vida de Pablo Armando Fernández, de César López, de Díaz Martínez, de Belkis, del propio Norberto Fuentes) no fue fácil. Todos fuimos actores en aquella gran farsa» (Verdecia, 1992, p. 84). Muchos de ellos dejaron de publicar en los setenta o lo hicieron de modo intermitente y evitando los conflictos con la UNEAC. De esa forma, el discurso pronunciado por Castro pocos días después de aquella pantomima venía a corroborar de un modo público y universal esas nuevas reglas que de forma tácita ya se habían anunciado alrededor de cada uno de los episodios que constituyeron el «caso Padilla».

UNIVERSIDAD DE GRANADA

NOTAS

¹ Todas las referencias al discurso se han extraído de la página web oficial del gobierno cubano titulada *Discursos e intervenciones del comandante en jefe Fidel Castro Ruz, presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*, alojada en <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>>. Dicha web contiene todos los discursos pronunciados por Fidel Castro desde el 1 de enero de 1959, desde el parque Céspedes de Santiago de Cuba, hasta la última de las «Reflexiones del compañero Fidel», del 22 de febrero de 2008. En concreto, el discurso al que aludimos se encuentra en: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>>.

BIBLIOGRAFÍA

- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Buenos Aires, 1988.
- Benedetti, Mario. *Cuaderno cubano*, Schapire Editor, Buenos Aires, 1974.
- Edwards, Jorge. *Persona non grata* (editado por Ángel Esteban y Yannelys Aparicio), Cátedra, Madrid, 2015.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- Verdecia, Carlos. *Conversación con Heberto Padilla*, Kosmos Editorial, San José de Costa Rica, 1992.

Heberto Padilla, Fidel Castro y Galileo Galilei: la AUTOCRÍTICA POLÍTICA y la historia como *boomerang*

«Donde dije digo, digo Diego». Muy lógica resulta la rectificación que retrata el viejo y conocido aforismo, en particular si a Diego le fascina escuchar su nombre y tiene una espada o una ametralladora en la mano. Pero, con un poco de astucia y suficiente sangre fría para dominar el miedo aunque se esté temblando, es posible lograr que se interprete lo contrario: que donde dije Diego dije digo. Eso y no otra cosa es lo que, de acuerdo con mi interpretación, urdió exitosamente Heberto Padilla (1932-2000) en su famosa autocrítica pública luego de unas breves «vacaciones» como forzado «huésped» de los esbirros ilustrados del Departamento de Seguridad del Estado de la Cuba de su antiguo amigo Fidel Castro (1926-2016), enfrentados en un duelo a muerte histórica.

DE LA HOGUERA AL MICRÓFONO

La autocrítica como proceso «depurador» de ideas «culpables» no es, por supuesto, algo nuevo. De la (nada) Santa (y sí mucha) Inquisición a las ideologías extremas se ha desarrollado de una manera, al parecer, infalible, casi siempre como parte de purgas donde una facción o personaje procura alzarse con el poder, eliminando toda disidencia u oposición. Ya presente en las ideas de Marx, fue Lenin quien la perfeccionó y Stalin quien la llevó a sus niveles extremos. Luego, regímenes totalitarios tan distantes de Moscú como China y Cuba copiarían el modelo adaptándolo a sus condiciones domésticas. Incluso los partidos políticos comunistas de casi todo el mundo, aun sin llegar al poder, la utilizan en sus reajustes intestinos.

El método de la autocrítica forzada, siempre impuesta a disidentes potencialmente peligrosos para el poder, es bien simple:

la claudicación pública por parte del sujeto promotor o seguidor activo de las ideas que se deben asfixiar. Si este cuenta, además, con simpatizantes en su medio y su comportamiento ha dado lugar a polémicas no autorizadas, su actitud adquiere proporciones impermisibles para cualquier dictadura. Si una «advertencia» inicial no logra regresarlo al redil y recibe la solidaridad y el apoyo de otros, Diego no puede dudar en usar la espada o la ametralladora por un simple instinto de conservación política. La autocrítica se convierte, entonces, en el único garante de la supervivencia del osado discrepante.¹

En la Cuba castrista, dado su reflejo del totalitarismo soviético, la autocrítica ha sido utilizada públicamente en «depuraciones» políticas de claro estilo estalinista. Consiste en un contrato verbal casi siempre entre el propio Fidel Castro, mientras vivía, y el «apóstata», mediante el cual el primero se compromete a respetar la vida y/o libertad del segundo a cambio de que este se declare públicamente en contra de sí mismo, reconociendo como verdaderos todos los cargos previamente preparados en su contra. Y todo ello matizado con el mayor número de alabanzas posibles a quienes le brindan la «oportunidad» de «reconocer sus errores», etcétera, etcétera. La segunda parte del contrato no siempre se cumple (el más reciente ejemplo de tales incumplimientos podría ser el de Arnaldo Ochoa y otros añadidos a su causa judicial), pero, en sentido general, el instinto de conservación y de responsabilidad por las vidas y/o libertades de otros incluidos en el contrato (familiares, colegas, amigos, etcétera) hacen que las víctimas decidan optar por la única posibilidad que, exceptuando la autoinmolación, brindan para ellos en ese momento las mazmorras (tanto físicas como históricas) en que desviven. Aunque no siempre tales farsas producen el resultado previsto.

PADILLA Y CASTRO: DE LA CAMARADERÍA A LA CONFRONTACIÓN

Aunque ya escribí extensamente sobre Padilla en mi amplio estudio del polémico poemario *Fuera de juego* (Lolo, 2020, pp. 55-101), del cual se deriva este trabajo, me sigue llamando la atención el brusco cambio en las relaciones entre dos revolucionarios de raíces comunes que compartieran sueños sublimes, y que para uno de ellos se convertirían en pesadillas reales en manos del otro. Ambos nacieron en villorrios ubicados en los extremos opuestos del país y tomaron como por asalto histórico una Habana que, por aquel entonces, era el centro principal del devenir

político y cultural de toda la nación. Uno lo haría con balas; el otro, con versos.

De jóvenes, Fidel Castro y Heberto Padilla formaron parte del círculo íntimo de Eduardo Chibás (1907-1951), político de tendencia izquierdista que fundó el Partido del Pueblo Cubano o Partido Ortodoxo en 1947 y terminó suicidándose en medio de un programa radial en vivo. A la sombra de Chibás, Fidel se postularía para la Cámara de Representantes, aunque no tendría el apoyo de los votantes para ocupar el escaño. Ese fracaso, sumado al que sufriera en su ambición de dirigir la Federación Estudiantil Universitaria, lo haría renegar de la eficacia de la democracia y optar por la vía violenta, con la cual tan buen resultado a la postre obtuviera.

Heberto, luego del inútil sacrificio supremo de Chibás, como que se desencantó de la política o fue mucho más atraído por las letras y los idiomas. El fracaso de la democracia cubana ante el *coup d'Etat* de 1952 protagonizado por Fulgencio Batista (1901-1973) lanzó al joven poeta a las playas del exilio, donde ampliaría su bagaje cultural y de donde no regresaría sino una vez hecho el cambio de dictadura. Pero entonces él –como la inmensa mayoría del pueblo cubano– no pensaba así y, por tal razón, se incorporó de inmediato al nuevo régimen.

Para contrarrestar la influencia de la todavía remanente prensa libre en el país, el entonces llamado Gobierno revolucionario fundó el periódico *Revolución* a manera de vocero del nuevo régimen. Padilla fue uno de sus redactores y, bajo la égida de Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera, uno de los creadores de *Lunes de Revolución*, el suplemento literario semanal del nuevo diario.

Dicho suplemento fue muy pronto objeto de una de las primeras purgas, que luego se tornarían crónicas, del castrismo. No obstante, a pesar de que Padilla había sido miembro de la facción perdedora, para sorpresa de muchos, no por ello cayó en desgracia. Su poliglotismo y sus amistades políticas –la más importante de las cuales no es difícil de conjeturar– le propiciaron más de un puesto de importancia en el extranjero, y todo ello como funcionario de un Gobierno que recién había suspendido la libertad de movimiento de sus ciudadanos.

La visión de primera mano de la vida en el llamado «campo socialista» que le permitieron sus asignaciones sería un hito en el desarrollo histórico del hasta entonces casi desconocido poeta, quien se percató espantado del rumbo que, bajo el liderazgo

de su camarada de juventud, tomaba la Revolución que en sus inicios había aplaudido. Por ello, ya en la segunda mitad de los años sesenta, comenzó a expresar su inconformidad con la realidad imperante, aunque siempre bajo la óptica revolucionaria de su militancia izquierdista. Al parecer, no se percató de que, en el desarrollo de la Revolución hacia la dictadura, la nueva clase tiene que reprimir a toda costa el espíritu que la llevara al poder, sofocando las voces empeñadas en mantener vivos los postulados revolucionarios traicionados por la tiranía en que usualmente degenera toda revolución triunfante.

FUERA DEL JUEGO

Coincidiendo con su frustración histórica (o propiciada por la misma, quién sabe), la obra de Padilla alcanza un alto nivel de calidad que la separa de poemas suyos anteriores rayanos en el panfleto. Deja de ser un poeta de segunda clase para situarse en la primera fila de la poesía cubana de la época. Sus nuevos poemas revolucionarios –que terminarían siendo considerados oficialmente contrarrevolucionarios– comenzaron a desgranarse, como al descuido, en publicaciones culturales de Cuba y del extranjero, todavía bajo la protectora sombrilla de la izquierda. Al mismo tiempo, servía de anfitrión a cuanto intelectual revolucionario (los turistas de la demagogia) pisara La Habana, y hasta salió en defensa de Guillermo Cabrera Infante, ya considerado un «tránsfuga» de la Revolución, cuando su novela *Tres tristes tigres* obtuvo en España un importante premio literario en detrimento de *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero, una figura emergente en el favoritismo oficial. El tiempo demostró que el jurado tomó la decisión acertada: *Tres tristes tigres* ha quedado como una de las mejores novelas en idioma español del siglo xx, al tiempo que *Pasión de Urbino* ni siquiera alcanza esa categoría dentro de la literatura cubana en particular. Pero Padilla aprovechó la oportunidad para proferir las más acerbas críticas contra la oficialista Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el estilo marcadamente estalinista que estaba tomando la política gubernamental cubana.

La respuesta estatal no se hizo esperar: a Padilla se le prohibió salir del país y fue cesado de su puesto. Pero su autotiro de gracia (¿o de desgracia?) sería haber agrupado sus poemas revolucionarios –devenidos, oficialmente, en contrarrevolucionarios– en un libro de título tan ambiguo como enigmático, *Fuera del Juego*, al que, para sorpresa gubernamental, se le otorgó el más importante premio literario nacional en 1968. La obra de

teatro *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat –también considerada contrarrevolucionaria por los comisarios «ilustrados» del régimen– recibió igual galardón.

El hecho de que los jurados de poesía y la mayoría de sus homólogos de teatro mantuvieran sus fallos, a pesar de las presiones intimidatorias y las amenazas de que fueron objeto, se consideró una conspiración contrarrevolucionaria del estamento intelectual cubano. Sus valientes actitudes eran toda una burla a la orden castrista de que el arte cubano tenía que cumplir con el requerimiento de «con la Revolución, todo; contra la Revolución, nada», tal y como había advertido personalmente Fidel Castro a los intelectuales cubanos en una famosa reunión en la Biblioteca Nacional en 1961.

Como prohibir la publicación de las obras premiadas hubiera sido dar toda la razón a los autores en sus denuncias, se acordó adicionarles dos notas aclaratorias, tituladas «Voto razonado del jurado» y «Declaración de la UNEAC», que las contrastaran. Se hizo una edición limitada y los ejemplares que pudieron ser adquiridos antes de desaparecer «misteriosamente» de las librerías comenzaron a circular de mano en mano a usanza de los *samizdat* del campo socialista soviético.

Los valientes jurados –los cubanos José Lezama Lima, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez, el poeta peruano César Calvo y el crítico británico J.M. Cohen–, luego de destacar las cualidades técnicas de *Fuera del juego*, se adentran en su contenido, que era precisamente, como ya he destacado en *Las trampas del tiempo y sus memorias*, el aspecto polémico:

[...] *En lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia. Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo y, en Fuera del juego, se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente* (Casal, 1972, p. 56).

La extensa «Declaración de la UNEAC», que se insertara en la edición cubana de *Fuera del juego*, considera todo lo contrario y se propone dos objetivos fundamentales: en lo interno, «limpiarse» ante el Gobierno la imagen pseudoliberal que se había consi-

truido en los primeros tiempos del castrismo a fin de atemperarse a su nueva (y lógica) fase estalinista y, en lo externo, convencer a la intelectualidad izquierdista internacional de que la excomuniación política de Padilla no respondía a esa nueva (y lógica) fase sino a una verdadera actitud contrarrevolucionaria del poeta. Objetivos secundarios propiciaban purgas intestinas, amedrentamiento general de los intelectuales cubanos, etcétera.

En el caso particular de Padilla, se le acusa de ambigüedad, de mantener «dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica» (Casal, 1972, p. 59); de defender el individualismo; de homenajear al «que permanece al margen de la sociedad, fuera de juego» (Casal, 1972, p. 59); de escepticismo; de justificar «en un ejercicio de ficción y enmascaramiento, su notorio ausentismo de su patria en los momentos difíciles en que esta se ha enfrentado al imperialismo» (Casal, 1972, p. 61); de identificar «lo revolucionario con la ineficiencia y la torpeza» (Casal, 1972, p. 61) y de conmovirse «con los contrarrevolucionarios que se marchan del país y con los que son fusilados por sus crímenes contra el pueblo» (Casal, 1972, p. 61). La declaración también defiende a la Rusia de Stalin y, como de paso, hace referencia a «la defensa pública que el autor [Padilla] hizo del transfuga Guillermo Cabrera Infante» (Casal, 1972, p. 61). Incluso se llega a asegurar que las obras premiadas serían de utilidad a los marines norteamericanos «a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba» (Casal, 1972, p. 62).

Obviando las frases hechas y las múltiples ridiculeces del texto, queda aclarado que todo el asunto se reduce a «una batalla ideológica, un enfrentamiento político» (Casal, 1972, p. 62), en el cual la UNEAC decide endurecer su posición, de acuerdo con los dictados gubernamentales, rechazando el contenido de las obras premiadas (Casal, 1972, p. 63). Para el jurado, que se obstinaba en premiarlo, *Fuera del juego* era un libro revolucionario, en tanto que para la dirección de la institución, que tenía que otorgar el premio, era una obra contrarrevolucionaria. ¿Cuál de las dos interpretaciones estaba acertada? En realidad ambas. Y no hay contradicción alguna en esta afirmación. Jurados y burocratas, dadas las diferencias entre los conceptos que esgrimían, simplemente hablaban lenguajes diferentes. Los primeros tomaban como punto de partida «la Revolución» (Casal, 1972, p. 56), mientras que los segundos hablaban desde «nuestra Revolución» (Casal, 1972, p. 57). La significativa carencia del posesivo *nues-*

tra en el «Voto razonado del jurado» y la igualmente significativa presencia de ese u otro adjetivo semejante para acompañar al sustantivo «Revolución» en la «Declaración de la UNEAC» marca el inicio de caminos divergentes. «Nuestra Revolución» se refería a la variante estalinista (y, por lo tanto, conservadora) del modelo soviético de gobierno, donde el dogma prevalece sobre la razón (así, sin adjetivo) en favor de la razón de Estado. La Revolución a secas, por el contrario, se refería a la actitud –básicamente juvenil– de crítica a los patrones establecidos, de romántica destrucción de valores caducos, de inconformidad, cambio, desarrollo. Aclarados los conceptos, y pese a la carga demagógica castrista, el más somero análisis de sus nuevas características conducía a reconocerlo como la antítesis de Revolución, por lo que un texto que fuera revolucionario para «la Revolución» tenía que ser, obligatoriamente, contrarrevolucionario para «nuestra Revolución».

LAS BILIS DE LA IRA

A todos sorprendió que Padilla no fuera encarcelado por su osadía de mantener obstinadamente una militancia revolucionaria ya obsoleta en tiempos de la Revolución triunfante, es decir, en tiempos de héroes en busca de loas unánimes. Y más aún que continuara dando entrevistas a medios de divulgación extranjeros sin el menor asomo de un *mea culpa* que lo salvara de la irascibilidad cuasi sacra del «máximo líder», convertido en dueño y señor de vidas e ideas en toda la Cuba del presente y sus entornos de tiempos ilimitados. Es posible que la compartida camaradería juvenil hubiera evitado, de momento, su rebose de bilis de historia, confiando en que algún que otro consejo de trasmano hiciera entrar a Padilla en la razón castrista, convertida en la única razón verdadera.

Pero Padilla no previó el peligro que sobre él se cernía o sobrestimó su capacidad de resistencia ante el horror de la aceitada máquina estalinista, a la cual se enfrentaba: siguió apegado a una razón ya suplantada. Y, sobre la base de la nueva razón, en 1971 pasó a la condición de no persona, detenido sin miramientos por los esbirros de la policía política. Se comentó entonces en los corrillos intelectuales habaneros que la gota que colmó la vesícula histórica de Fidel Castro fue ver una foto de Padilla en una publicación extranjera fumándose un tabaco mientras daba una entrevista hablando mal de su Gobierno, pues ese binomio de política y habano solamente a él pertenecía.

Pero Castro, quizás por la formación que compartieron en la juventud, tampoco previó una cosa y sobrestimó otra. En efecto, a pesar de su (auto)reconocida infalibilidad, no supo prever que la izquierda internacional cerraría filas con el colega encarcelado, al que se empeñaba en reconocer como un revolucionario injustamente confinado tras barrotes físicos e históricos. Y, además, sobrestimó su capacidad de conjurar con su estatura/sitial en la Historia (por supuesto que con *h* mayúscula) semejante solidaridad con su camarada-tornado-traidor. ¿Acaso esos intelectuales de izquierda internacionales no venían a La Habana a rendirle pleitesía?

Es posible (y hasta probable) que, dada la extensión de sus tentáculos, Fidel tuviera conocimiento de antemano de la carta que circulaba en el mundo intelectual de izquierda pidiéndole la liberación de Padilla. De ser así, es seguro que habría tratado de impedir su publicación. Pero no lo logró. Su edición en el diario francés *Le Monde*, de conocida inclinación izquierdista, llegó firmada, entre otros, por los destacados intelectuales europeos de la época Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Italo Calvino, Francesco Rossi, Josep Maria Castellet, Carlos Barral, etcétera. Representando a Latinoamérica, habían aportado sus rúbricas Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Octavio Paz y otros. Luego, el PEN Club de México se uniría al esfuerzo solidario con Padilla y firmarían la petición Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, José Revueltas, etcétera. Un dato curioso es que el nombre de un solo cubano aparece en la carta original: Carlos Franqui, cercano colaborador del propio Castro en la Sierra Maestra que había jugado un papel determinante en la captación de dichos intelectuales como simpatizantes de la Revolución cubana y su líder.

Lo más difícil de conjurar en la misiva era su espíritu revolucionario. En efecto, sus firmantes tuvieron mucho cuidado de obviar cualquier tipo de expresión que pudiera asociarlos con la derecha, lo cual bien sabían habría de descalificarlos. Ellos hablaban desde una postura revolucionaria en defensa de un colega revolucionario injustamente encarcelado por un líder revolucionario. La incongruencia era evidente. Si Padilla y sus defensores eran los revolucionarios, ¿en qué papel quedaba Fidel Castro?

Mientras el «pensador en jefe» cavilaba cómo resolver el asunto, fueron retiradas de las librerías las obras de todos los firmantes de la carta. Los ejemplares existentes en bibliotecas públicas fueron

trasladados de urgencia al «infiernillo», nominación con la cual con choteo cubano se llamaban popularmente los departamentos donde se almacenaban los libros prohibidos, lógicamente inaccesibles al público. Si había alguna obra de teatro en cartelera de la autoría de cualquiera de los antiguos aduladores castristas, tuvo que suspender de inmediato sus presentaciones. Además, ninguna mención a cualquiera de ellos pudo hacerse más en programas de radio o televisión, como no fuera para vituperarlos. En fin, todos habían pasado, instantáneamente, a la condición de personas no personas de diferentes grados.

ATISBO DE UNA PUESTA EN ESCENA POLÍTICA

Pero ese linchamiento político de los integrantes de lo más notorio de la intelectualidad izquierdista de entonces no podía hacerse permanente. De lo contrario, Fidel Castro sabía que, desteñido su retrato de héroe romántico de una sola pieza, desaparecería lo que posiblemente haya sido su único éxito, además de mantenerse vitaliciamente en el poder: su imagen pública. Ser considerado un dictador latinoamericano más ante la opinión internacional sería su fracaso en la historia (entonces degradada su *h* a una insignificante minúscula). Y todo por culpa de un viejo camarada. Por lo tanto, la solución tenía que ser rápida y efectiva.

Y aquí es donde se echa mano a la vieja fórmula de la autocrítica. El escollo era lograr que el hasta ahora recalcitrante Padilla claudicase públicamente de las razones que lo llevaron a enfrentarse al régimen, rechazándose a sí mismo y renegando de su obra. De lograrse, una vez «incorporado» Padilla al bando de los acusadores, dejaría a sus defensores sin basamento alguno (en el limbo ideológico), con lo que quedarían sin efecto las razones de su defensa.

No sé cuánto resistió Padilla a las presiones de sus carceles. Las pocas veces que estuvimos conversando siempre había alguien presente, por lo que nunca me atreví a preguntarle directamente por los pormenores de su odisea: me bastó la expresión de su rostro ante la más ligera mención a su autocrítica. Lo cierto es que fue una meticulosamente preparada puesta en escena con un rígido libreto a varias manos, confeccionado gracias a la ayuda «desinteresada» de múltiples bribones inteligentes (como los denunciados por Martí en el siglo XIX) mutados en sádicos esbirros, aunque en el fondo tan aterrorizados como su víctima ante la posibilidad de fracasar en cumplir las órdenes del omnipotente y omnipresente «máximo todo».

Sigo con una versión de mis comentarios en «Heberto Padilla: el revés de la máscara» y las *Memorias* de Padilla: los últimos arreglos de la representación tuvieron lugar en la casa de Lezama Lima. Y claro que no porque la Seguridad del Estado careciese de otro lugar mejor. Además de sus múltiples dependencias y cárceles conocidas o desconocidas, contaba con numerosas «casas de visita» donde se solía hospedar a visitantes extranjeros a quienes filmar en situaciones «comprometedoras» que luego se utilizaban para chantajearlos (se comenta que García Márquez fue uno de los tantos «invitados» a Cuba objeto de tal tratamiento; de aquí la «fidelidad» fidelista hasta el fin de sus días) o donde se llevaban amantes con quienes estar en la intimidad sin las públicas colas de las posadas, como se les llama en Cuba a las casas de citas. La selección inapelable de la casa de Lezama para ultimar los preparativos de la puesta en escena tenía como fin evitar que el autor de *Paradiso* la denunciara luego, haciéndolo forzado copartícipe de su preparación. Es de señalar, sin embargo, que ni él ni Nicolás Guillén estuvieron presentes en lo que este último calificó desde un principio como una farsa.

Aunque uno de los objetivos básicos de la reunión era hacerla vendible como espontánea, ni siquiera sus más concienzudos planificadores y ejecutores lograron transmitir esa imagen. Ya en las palabras iniciales, José Antonio Portuondo, especie de comisario mayor de la UNEAC, al tratar de justificar la ausencia de Guillén, aclaraba: «Está enterado de todo lo que estamos haciendo aquí y de todo lo que aquí se va a decir» (Casal, 1972, p. 78). ¿Cómo es posible que Guillén se enterase de lo que supuestamente de forma espontánea se iba a decir en aquella reunión si todavía no se había dicho? Por otra parte, ¿cómo es que Padilla terminó «improvisando» en su autocrítica un texto semejante al de la carta que supuestamente había escrito en la Seguridad del Estado solicitando el «perdón» a sus «pecados»? Hablando de esa carta en sus memorias, el mismo Padilla da la respuesta a esta última pregunta: «Aunque más breve, es, básicamente, el mismo texto que debí memorizar y que, casi al pie de la letra, recité en la Unión de Escritores según las instrucciones de la policía» (Padilla, 1989, p. 195).

El texto de la «autocrítica» de Padilla es un clásico del género. En ella el poeta admite haber cometido «muchísimos errores, errores realmente imperdonables, realmente censurables, realmente incalificables» (Casal, 1972, p. 79) y presenta la temida y temible Seguridad del Estado como poco menos que un lugar paradisíaco-

co, donde reconoce «haber aprendido en la humildad de estos compañeros, en la sencillez, en la sensibilidad, el calor con que realizan su tarea humana y revolucionaria» (Casal, 1972, p. 84). Padilla logra hasta enternecerse ante aquellos soldados «cumpliendo cabalmente con su responsabilidad, con un afecto, con un sentido de humanidad, con una constancia en su preocupación por cada uno de nosotros...» (Casal, 1972, p. 101).

Según la «autocrítica» de Padilla, la Seguridad del Estado de Cuba, a diferencia de sus homólogos de todas partes del mundo, ni siquiera interroga a sus encarcelados (¿o huéspedes?). Véase este ejemplo:

Son increíbles los diálogos que yo he tenido con los compañeros con quienes he discutido. ¡Qué discutido! Esa no es la palabra. Con quienes he conversado. Quienes ni siquiera me han interrogado, porque esa ha sido una larga e inteligente y brillante y fabulosa forma de persuasión inteligente, política, conmigo. Me han hecho ver claramente cada uno de mis errores. Y por eso yo he visto cómo la Seguridad no era el organismo férreo, el organismo cerrado que mi febril imaginación muchas veces, muchísimas veces imaginó, y muchísimas veces infamó; sino un grupo de compañeros esforzadísimos... (Casal, 1972, p. 103).

A esos «compañeros esforzadísimos» Padilla les agradece «la gentileza en muchas ocasiones de llevarme a tomar el sol» (Casal, 1972, p. 86) y hasta habla de un grupo de niños jugando en un paisaje casi pastoril. Esto no sé cómo se escapó a los censores, como no sea que les gustara la imagen para su venta internacional, pero en Cuba no era más que un buen chiste cruel. Unos dos años después que Padilla, yo tuve la oportunidad de ser un «huésped» más del G2 y los «baños de sol» consistían en diez minutos a la semana en una angosta celda con una reja por techo. Allí uno trataba de pescar, como un animal enfermo, el poco sol que la estrechez del calabozo y sus altos muros dejaban pasar. Y, si por casualidad en ese momento el sol se nublaba, no quedaba otra alternativa que esperar hasta la próxima gentileza de los compañeros esbirros, es decir, hasta los próximos diez minutos la semana siguiente. No es de extrañar entonces que, siguiendo con el «chiste», Padilla renegara de *Fuera del juego* e involucrara en sus «errores» a otros escritores tales como Belkis Cuza Malé (su propia esposa), Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, César López, José Yanes, David Buzi, Manuel Díaz Martínez y hasta a Lezama Lima. Sin embargo, es de destacar que en tal

autocrítica, y pese a lo que algunos creyeron en aquella época, Padilla no denunció a nadie. Para entonces todos los identificados por sus nombres (y muchos más) estaban más que denunciados, cercados, perseguidos. En última instancia, Padilla, aunque siguiendo un riguroso libreto, lograba proteger de alguna forma a los nombrados al hacerlos copartícipes de su autocrítica sin que tuvieran necesidad de disfrutar de las bondades hospitalarias de la Seguridad del Estado, como había sido su caso.

Y, como es lógico, no podía faltar alguna mención al «máximo líder»: «Y no digamos las veces que he sido injusto e ingrato con Fidel, de lo cual realmente nunca me cansaré de arrepentirme» (Casal, 1972, p. 89).

El texto completo de la «autocrítica» es muy extenso, lleno todo de ridiculeces, lugares comunes y exageraciones hiperbólicas tales que parece una sátira. Pero Padilla –no sé si dentro o fuera del libreto– deja constancia de que «la mayoría de nuestros escritores y de nuestros artistas» (Casal, 1972, p. 80) están en contra del castrismo y «si no ha habido más detenciones hasta ahora, si no las ha habido, es por la generosidad de nuestra Revolución» (Casal, 1972, p. 93). En el mismo párrafo menciona la posibilidad de que estos sean enjuiciados por tribunales militares, con todas las implicaciones de semejantes juicios donde las balas juzgan versos. El libreto en su totalidad pudiera interpretarse como una versión aumentada y psicodélica del famoso «eppur si muove» que se le atribuye haber susurrado a Galileo Galilei (1564-1642) luego de abjurar, ante un tribunal de la Santa Inquisición, de su convicción de la naturaleza heliocéntrica de la Tierra.

Los otros escritores cumplieron, según Padilla en sus memorias, sus papeles a la perfección. El único que habló extensamente «fuera de libreto» –pues desconocía su mera existencia– fue el haitiano René Depestre, lo cual le costaría su empleo en Radio Habana y no pocos esfuerzos para poder salir del país con su familia. La «operación» de la Seguridad fue todo un éxito. Y hasta dicese que el propio Fidel Castro la presencié en su totalidad gracias a la filmación que particularmente para él se había hecho, y que la aprobó para relajamiento de sus angustiados creadores. Luego de recibir tal visto bueno, Prensa Latina se encargó de transmitir al mundo casi todo lo dicho por Padilla en la reunión, con la esperanza de recibir a cambio la noticia del fracaso de los «enemigos» que habían tratado de hacer del caso Padilla un «medio de propaganda imperialista». ¿Acaso no había terminado

Padilla su «autocrítica» con la sacra consigna de «¡Patria o Muerte! ¡Venceremos!» con que, imitando al comandante en jefe, cerraban todos los revolucionarios sus discursos? Pero, hasta donde tengo conocimiento, solamente Cortázar y García Márquez «rectificaron» sus puntos de vista y fueron luego debidamente «perdonados». Para al resto no bastó la consigna mítica, pues ya había señalado Miguel de Unamuno –o se le ha atribuido– que una cosa es vencer y otra convencer.

EL ERROR DE CÁLCULO CASTRISTA

Lo burdo del libreto, la «perfección» del tinglado y lo «oportuno» de su tiempo de representación hacían imposible para ninguna persona pensante creerse el *mea culpa* ideológico resultante de semejante puesta en ridículo. Bastó a los intelectuales revolucionarios extranjeros la lectura de una simple transcripción del discurso «espontáneo» del «arrepentido» transgresor para percatarse del horror presente detrás del mismo y de cómo Padilla, llenándolo de las ridiculeces y exageraciones que sus nerviosos «coautores» añadieron o no se atrevieron a censurar, les daba la verdadera imagen de su oculta confección.

La segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro apareció casi un mes después de la reunión de la UNEAC. En esta no se llamaba a su destinatario «primer ministro del Gobierno revolucionario» como en la primera, sino «primer ministro del Gobierno cubano». El cambio del calificativo por el gentilicio es más que significativo. Y el texto no podía ser más duro:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla solo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC, en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época estalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas (Casal, 1972, p. 123).

Más adelante, los intelectuales izquierdistas hablan de «oscurantismo dogmático», «xenofobia cultural» y «sistema represivo» en

referencia a la situación en Cuba, términos estos todos que hasta entonces solo había utilizado la más reconocida derecha para referirse al castrismo. Y concluye la misiva:

El desprecio a la dignidad humana que supone forzar a un hombre a acusarse ridículamente de las peores traiciones y vilezas no nos alarma por tratarse de un escritor, sino porque cualquier compañero cubano –campesino, obrero, técnico o intelectual– pueda ser también víctima de una violencia y una humillación parecidas. Quisiéramos que la Revolución cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo (Casal, 1972, p. 123).

Los nombres de todos los firmantes de la primera carta, así como de aquellos que se habían sumado a la segunda –tales como Claribel Alegría, Carlos Monsiváis, Pier Paolo Pasolini, Nathalie Sarraute, Alain Renais, José Agustín, Juan y Luis Goytisolo, y otros–, fueron a engrosar la ya de por sí bastante gruesa lista de creadores cuyas obras habían sido prohibidas en Cuba. Pero no fue esa ni mucho menos la única consecuencia de *Fuera del juego* y el «caso Padilla».

En efecto, a fin de legalizar la ya nada ocultable línea estalinista del Gobierno cubano, se extremó y perfeccionó su terror en el medio cultural de manera profesional, según la voz popular bajo el asesoramiento de la Stasi. La postrera vuelta a la tuerca estaba dada y el último tramo de asfixia pública correspondió, en nada envidiable privilegio, a Heberto Padilla. A partir de entonces se recrudecería la vigilancia y represión del estamento intelectual cubano a niveles nunca conocidos en el país, pero sus pormenores serían del todo desconocidos fuera de Cuba. El número de no personas sería incrementado sustancialmente con la implicación de ser también escritores no escritores que, marginados, solo podían optar por el extraño método de «publicación» en los voluminosos archivos de la Seguridad del Estado. En ese sentido, *Fuera del juego* y el consiguiente «caso Padilla» serían un desastre para la cultura cubana.

Pero, conviviendo con ese fracaso cultural, no puede ocultarse un éxito político de dimensiones increíbles. Este viene dado por el descrédito del castrismo ante la intelectualidad revolucionaria internacional que hasta entonces había constituido la punta de lanza propagandística del régimen totalitario de La Habana en el resto del mundo. Y, particularmente, por haber puesto en la mira de tales intelectuales aspectos más allá del propio libro

y su consecuente desarrollo represivo. Dice al respecto José Ángel Valente:

El «caso Padilla» no agota su gravedad en sí mismo. Atenerse demasiado a él pudiera ser un modo de servir los burdos intereses de una política que recurre a la invención de demonios para ocultar o descargar sus demasiado reales tensiones. Los problemas de Cuba son manifiestos. Su no solución ha obligado al Gobierno a opciones poco concordes con la imagen que la Revolución cubana había dado de sí misma. La desilusión consiguiente no es solo europea, aunque así se pretenda desde La Habana, y no es de orden cultural sino político. La acumulación de opciones políticamente regresivas ha ido deformando la imagen de la Revolución cubana en beneficio de un esquema, cada vez más visible, de sociedad represiva. Este es el contexto a cuya gravedad total nos remite la particular gravedad del «caso Padilla» (Casal, 1972, p. 130).

En conclusión, Fidel Castro cometería en su manejo del «caso Padilla» un error de cálculo peor que el cometido por el tribunal de la Santa Inquisición en el «caso Galileo». Porque, en definitiva, tanto en la relación entre el Sol y la Tierra como en la compleja relación entre Revolución y cultura, la expresión «eppur si muove» y su psicodélica extensión criolla siguen obstinadamente vigentes.

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

NOTAS

¹ Hay mucho escrito sobre el tema. Lo más reciente que he leído acerca del mismo ha sido el trabajo de José Carlos Rueda Laffond «Autocrítica: prácticas y estrategias en la cultura comunista, 1927-1939» (*Historia Social*, 98, 2020, pp. 39-59).

- Lolo, Eduardo. «Heberto Padilla: el revés de la máscara», *Las trampas del tiempo y sus memorias* (edición xxx aniversario), Academia de la Historia de Cuba en el Exilio, Nueva York, 2020, pp. 55-101.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*, Editorial SIBI, Miami, sin fecha.
- —, *La mala memoria*, Plaza & Janés, Madrid, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- Casal, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos* (segunda edición), Ediciones Universal, Miami, 1972.

Tres motivos en la POESÍA de Heberto Padilla

Aunque empezó a publicar muy joven, Heberto Padilla no fue un poeta prolífico. Si dejamos a un lado *Las rosas audaces* (1948), un libro juvenil que Padilla no reconoce como parte de su obra (Zapata, 1987, p. 273), quedan: cuatro poemarios –*El justo tiempo humano* (1962), *Fuera del juego* (1968), *Provocaciones* (1973), *El hombre junto al mar* (1981)–, dos cuadernos cuyos poemas, con alguna excepción, se incorporan a los poemarios –*La hora* (1964) y *Por el momento* (1970)– y dos antologías bilingües –*Legacies* (1982), *A Fountain, A House of Stone* (1991)–, aunque solo la segunda de estas recoge poemas inéditos. Su primer libro aparece cuando ya había cumplido treinta años y su último poco antes de cumplir los sesenta. De los cincuenta poemas de *A Fountain, A House of Stone*, solo siete son nuevos. Después de este libro, Padilla no volvió a publicar, y probablemente no escribió más poesía. Lo que dice en *El hombre junto al mar* acerca del destierro estadounidense de Luis Cernuda podría atribuirse a él: «La poesía / se le hizo terriblemente arisca» (Padilla, 1981, p. 77).

La poesía de Padilla gira en torno a tres actividades o núcleos argumentales: andar, objetar, cantar. Aunque las tres actividades atraviesan todos los poemarios, su importancia varía. En *El justo tiempo humano* prima el andar; en *Fuera del juego* y *Provocaciones*, el objetar; en *El hombre junto al mar*, el cantar. Los poemas inéditos de *A Fountain, A House of Stone* conforman una vacilante coda, como veremos.

ANDAR

Durante la década de 1950 y la primera mitad de la de 1960, Padilla fue un viajero infatigable. De las tres partes que conforman

El justo tiempo humano, la primera y más larga se lee como un diario de viaje: «En la tumba de Dylan Thomas», «Hamburgo», «Londres», «Andaba yo por Grecia», «En la corte de Luis XIV». Otros poemas –«Renata», «Ana Frank», «Llegada del otoño», «Exilios»– también están ambientados en Europa. En «La hora», un poema escrito en Moscú en 1963, Padilla conjetura sobre el lugar de su muerte. Podría llegarle la hora en Londres, Moscú, Smolensk, Borodino, Lyon, New York o Noruega. El lugar que brilla por su ausencia es su país natal. Algo parecido sucede en «Cielos que cambian», de *Provocaciones*. El poeta alza los ojos y ve los cielos de Grecia, Marruecos, México, Londres, Moscú. Lo que no ve es el cielo azul de Cuba. Uno de los pocos poemas que escribió a propósito de un paraje de la isla, «Cayo Piedras», fue omitido de ediciones posteriores de *Fuera del juego*. Así como los referentes literarios de Padilla son escritores estadounidenses y europeos, sus referentes geográficos también son extranjeros.

Como se sabe, los adversarios de Padilla le sacaron en cara las frecuentes ausencias de Cuba. Según Leopoldo Ávila, la conducta de Padilla se caracterizaba por «el andar, despreocupado y boquiabierto, por las capitales europeas». Es más, «la lista de sus viajes le dan un récord que pocos pilotos han igualado» (Ávila, 1968, p. 17). Del mismo modo, la «Declaración de la UNEAC» le reprocha no haber estado en Cuba en momentos decisivos. Padilla (1968, p. 35) mismo, consciente de su vulnerabilidad en este punto, incluye en *Fuera del juego* un poema titulado «Siempre he vivido en Cuba», donde argumenta, con dudosa verosimilitud, que su ausencia física de la isla está compensada por su compromiso con su historia: «Yo vivo en Cuba. Siempre / he vivido en Cuba. Esos años de vagar / por el mundo de que tanto han hablado. / son mis mentiras, mis falsificaciones».

Pero, contra lo que afirma en el poema, desde muy joven Padilla alardeó de su vocación viajera. Empleado por el Ministerio de Comercio Exterior del régimen castrista, se llama a sí mismo «viajante de Comercio Exterior», un juego de palabras que nombra tanto su ocupación como su trashumancia (Padilla, 1968, p. 64). En un poema dedicado a Pablo Armando Fernández, se enorgullece de sus «viejos zapatones» que destruyó «de tanto andar» (Padilla, 1981, p. 11). En el poema inicial de *Fuera del juego*, «En tiempos difíciles», menciona sus «viejas piernas andariegas» (Padilla, 1968, p. 23). Dada esta insistencia en «andar», cuando el verbo recurre al final del poema –«Y finalmente, le rogaron / que, por favor, echase a andar»– adquiere una carga semán-

tica que va más allá del uso coloquial. Echarse a andar, integrarse al proyecto de la Revolución, implica dejar de andar, abandonar sus hábitos de viajero.

OBJETAR

En el poema epónimo de *Fuera del juego*, Padilla (1968, p. 59) declara que el poeta «Encuentra siempre algo que objetar». En efecto, los poemas sitúan a Padilla en lo que Antonio José Ponte (2002, p. 99) ha llamado, a propósito de Lorenzo García Vega, «la tradición cubana del no». Inconforme, desobediente, malhumorado, el poeta no asiente, disiente. No se suma a la marcha. En «Fuera del juego», cuando «todo el mundo» dice «pues sí, / claro que sí, / por supuesto que sí», él se define por lo que niega: «No entra en el juego. / No se entusiasma. / No pone en claro su mensaje. / No repara siquiera en los milagros» (Padilla, 1968, p. 59).

Este ímpetu negador marca la distancia entre *El justo tiempo humano* y *Fuera del juego*, que puede leerse como una negación o retractación del compromiso con la Revolución del primero. La última parte de *El justo tiempo humano*, la única que guarda relación con el título, contiene siete breves poemas de sesgo político. Padilla toma el título de un verso de Salvatore Quasimodo (1961, p. 117), pero altera su significado; en el original *giusto* significa justo en el sentido de exacto o adecuado. El poema de Quasimodo, de tema amoroso, nada tiene que ver con la justicia social. Padilla desvía el significado de *justo* hacia la acepción ética del adjetivo y sustituye el amor de un pueblo por el amor de una mujer. El primero de los poemas «revolucionarios», «Pancarta para 1960», comienza: «Usureros, bandidos, prestamistas, / adiós. / Os ha borrado el fuego / de la Revolución» (Padilla, 1962, p. 119).

Los demás poemas de esta sección comparten el «pancartismo». Cuando no es el pancartismo justiciero de este poema, es el pancartismo cursi de «Playa Girón»: «Muerte, / no te conozco. / Aún no hay víscera mía / que hayas tocado en lo más leve» (Padilla, 1962, p. 121). O el pancartismo sentimental de «Canción»: «Duerme, / mi guerrillera, / La vida sigue en pie. / Por los caminos / tus ojos todavía resplandecen» (Padilla, 1962, p. 125).

En *Fuera del juego* el fugaz fervor revolucionario se ha desvanecido. Los tiempos han cambiado. Ya no estamos en el justo tiempo humano sino «En tiempos difíciles», el poema que abre la colección. Este poema debe leerse en relación con «Ahora que estás de vuelta», otro de los poemas revolucionarios de

El justo tiempo humano. Al regresar a Cuba en 1959, Padilla (1962, p. 129) enumera órganos para reprobar el uso que ha hecho de ellos: su «corazón de elegía», sus ojos «habitados al resplandor / de los desastres», sus oídos «rotos / por tanta furia y tanta muerte», su lengua «de imágenes perecederas», y sus manos «que tiemblan, que solo / sabían escribir “me muero”». La desesperanza de estas frases queda superada en el poema siguiente, «El justo tiempo humano», que abre: «¡Mira la vida al aire libre!».

«En tiempos difíciles» retoma el listado anatómico. La Revolución le pide manos, ojos, labios, piernas, pecho, corazón, hombros y lengua. Mas la enumeración no propicia una transformación personal, como en el poemario anterior, sino un desmembramiento. No se trata de dones sino de donaciones. Y finalmente la Revolución le pide la prueba definitiva, que eche a andar, un andar que recuerda, con ironía salvaje, sus antiguos hábitos de viajero. No en balde, este poema está entre los señalados en la «Declaración de la UNEAC»: «Cuando Padilla expresa que se le arrancan sus órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos, quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente». Pero el poeta se niega a «convertirse en combustible social» (Padilla, 1968, p. 8). Como ha señalado Harris Feinsod (2017, p. 306), la enumeración de partes del cuerpo remite al género poético del *blason* francés, dedicado a celebrar los encantos de una amada. Aquí, en cambio, sirve para denunciar la violencia de Estado.

El ímpetu negador de *Fuera del juego* culmina en los dos últimos poemas, «No fue un poeta del porvenir» y «Vámonos, cuervo». Recuperando las negaciones del poema epónimo, el primero enumera los atributos que Padilla no tuvo y los tributos que no le rindieron. El segundo cita a Vallejo para contradecirlo al intercalar un «no» en medio del endecasílabo final de «Intensidad y altura». Vallejo escribe: «Vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva». Padilla (1968, p. 110) reescribe: «Vámonos, cuervo, *no* a fecundar la cuerva». En vez de fecundación, lo que ocupa al hablante es buscar «el hilo roto» –como el verso de Vallejo– de una cometa «que se enredó en el trípode viejo del artillero». Si se tuviera que resumir el asunto de *Fuera del juego* en una sola palabra, sería la partícula *no*.

Hay que destacar, además, que el Padilla objetor no solo apunta contra la Revolución. También se usa a sí mismo como blanco. Mucho antes de la famosa autocrítica, Padilla (1968, p. 99)

ya mostraba inclinación por flagelarse o ridiculizarse, por verse como un «títere perplejo» o un «terco polichinela», como se moteja en *La mala memoria* (Padilla, 1989, p. 148). Así en «La sombrilla nuclear», de *Fuera del juego*: «Ese hombre que fornicaba desesperadamente en hoteles de paso. / Ese desconcertado que se frota las manos, / el charlatán sarcástico y a menudo sombrío, / solo como un profeta, / por supuesto, soy yo» (Padilla, 1968, p. 66).

Hablando con Carlos Verdecia en 1992, Padilla recuerda su último encuentro con Fidel Castro: «Me agradeció el libro de poesía romántica inglesa traducido por mí que yo le había enviado. Sí, porque yo le mandé el libro de poesía inglesa, y le mandé una carta que tú leíste en aquella oportunidad, ¿recuerdas? Yo te pregunté: “¿Tú crees que sea lo suficientemente abyecta?”» (Verdecia, 1992, p. 105). Padilla bromea, pero debajo de la broma se solapa su tendencia a la autodegradación. Por eso la autocrítica resultó tan espectacular. El poeta del *no* reaparece como la hipóstasis del *sí*. Durante la autocrítica Padilla actuaba, disimulaba, mentía, seguía un guión, se iba por las ramas, pero también se entregaba sin reserva –casi diríamos, con gusto– a un papel que había ensayado en otras ocasiones (lo cual no impide, por supuesto, que el episodio haya tenido una secuela desastrosa para su estado anímico). «También los humillados», un texto que parecería ser una amarga reflexión sobre la autocrítica, se escribió varios años antes: «Ahí está nuevamente la miserable humillación, / mirándote con los ojos del perro, / lanzándote contra las nuevas fechas / y los nombres. // ¡Levántate, miedoso!, / y vuelve a tu agujero como ayer, despreciado, / inclinando otra vez la cabeza / que la Historia es el golpe que debes aprender a resistir. / La Historia es ese sitio que nos afirma y nos desgarras» (Padilla, 1968, p. 73).

Provocaciones (1973), una delgada colección de veintiún poemas publicada por una editorial fundada en Madrid por un poeta cubano, José Mario, repite el *naysaying*, los gestos negadores de *Fuera del juego*. Dos años antes de la publicación de *Provocaciones*, Padilla había encabezado con este título la lectura de poemas que precedió a su arresto. En su autocrítica Padilla explica que, aunque el título aludía a la teoría de Arnold Hauser de que toda obra de arte es una provocación, el referente más inmediato era el célebre artículo de Leopoldo Ávila. Padilla responde al cargo de provocador provocando. Así y todo, la actitud desafiante de *Fuera del juego* ha sido matizada por una rabia contenida que asoma en «Homenaje», uno de sus más bellos poemas. El poema narra la tozudez de su abuelo al transplantar una parra de

Jerez a Cuba. Por mucho que el abuelo insista, la parra no da uvas. No entra en el juego. No se entusiasma. La contienda entre abuelo y parra se compara a los golpes de un pico contra una piedra: el abuelo es el pico; la parra es la piedra. Al llegar al final del poema, al lector le aguarda una sorpresa. Resulta que el «homenaje» no va dirigido al abuelo que no cejó, «sino a la parra desobediente / que el terco viejo isleño no logró hacer parir» (Padilla, 1973, p. 37). Padilla se identifica con la piedra y no con el pico, con la parra que, a su manera, se planta en la negación.

CANTAR

No me refiero aquí a los múltiples poemas titulados «Canción» o «Canto», que pudieran o no ser instancias de lo que entiendo por *cantar*. El acápite remite a una actitud que despunta en *Provocaciones* y se desarrolla en *El hombre junto al mar*, cuyo primer poema lleva por título «Lo mejor es cantar desde ahora». En este poema y otros del libro el escritor se retira del «sitio» de la Historia, de los espacios públicos que solía frecuentar, ya viajando, ya actuando como partidario u opositor del régimen castrista. Al cantar, Padilla cambia el ágora por el hogar. En lugar de la notoriedad del trotamundos o el disidente, el santuario de lo doméstico.

No es esta la modalidad más frecuente en su poesía, pero sí la que prevalece en los poemas recogidos en *El hombre junto al mar*, casi todos escritos durante la década de los setenta, en tiempos verdaderamente difíciles. Si el Padilla objetor niega, el Padilla cantor afirma. Trueca la «caja de penumbras» de «Los enamorados del bosque Izmailovo» por el «chaleco de feria» de «Lo mejor es cantar desde ahora». En poemas como este Padilla deja de objetar y de andar, contrae el horizonte y reduce el mundo al ámbito familiar. El poeta trotamundos «que huye a través del espejo, con bufanda y abrigo, escaleras abajo», ahora se revela como «el último espejismo / que ya ha curado el sol, / el último síntoma de aquella enfermedad, / afortunadamente transitoria» (Padilla, 1981, p. 34).

Uno de los poemas de *Provocaciones*, «Pausa», ya había anticipado esta nueva actitud. En *Fuera del juego*, la Historia invadía todos los rincones de la vida del hablante: «Siempre, más allá de tus hombros veo el mundo. / Chispea bajo los temporales. / Es un pedazo de madera podrida, un farol viejo / que alguien menea como a contracorriente. / El mundo que nuestros cuerpos / (que nuestra soledad) no pueden abolir» (Padilla, 1968, p. 52).

Si cotejamos este poema, «En lugar del amor», con «Pausa», podemos comprobar la distancia que el poeta ha recorrido. El mundo de temporales y escombros, lo que sucede en las calles, pobladas por milicianos armados y consignas revolucionarias, no hace mella en la intimidad de la pareja: «Pero yo estoy aquí, / apretado a tu cuerpo, a tu sexo. / Yo no soy un romano / ni venero sigilas en los nichos. / Esta noche / para mí no hay Imperio como tu cama, / arma como tus brazos, / gloria como tus pechos» (Padilla, 1973, p. 55).

La abolición del mundo, entrevista en esta composición, se hace recurrente en *El hombre junto al mar* (1981), donde el poema también aparece. Lo que fue pausa ahora es costumbre. A pesar de que casi todos los poemas se escribieron durante los largos años de arresto domiciliario, *El hombre junto al mar* no es una obra negadora. Padilla se afirma en el ámbito doméstico, refugio de las tormentas y los tormentos de la Historia. Aquí, el calor de un cuerpo reemplaza la lealtad a un país: «Lo tibio de tu cuerpo es mi bandera» (Padilla, 1981, p. 42). En «La vida contigo», «A Belkis cuando pinta», «Día tras día», «Canción de aniversario» o «Amándonos», la tranquilidad del apartamento disipa el terror y la rabia, tal como afirma en el título de otro poema: «La alegría abre también los ojos en la negrura». Así, la poesía de Padilla traza un arco que se extiende desde el compromiso de *El justo tiempo* humano, pasando por las retractaciones y objeciones de *Fuera del juego* y *Provocaciones*, hasta llegar a la apacibilidad de *El hombre junto al mar*. El poeta ya no es «el bufón que a nadie hizo reír» ni el «corsario negro» ni el «mercader de ungüentos». Los atavíos de los tres personajes se tiran «por la borda» (el título del poema de donde proceden las citas). Lo único que no ha desechado es la esperanza y el amor a la vida: «Por la borda el sueño torturado / la amargura / la costumbre de arquero y flecha y saltimbaqui / pero no la esperanza / ni el amor a la vida / lo que impulsa / a seguir adelante» (Padilla, 1981, p. 64).

El hombre junto al mar es un libro de exilio, pero de exilio interior. Igual que en *Provocaciones*, las pocas referencias a su trashumancia no son apuntes de viaje sino remembranzas, como en «Un restaurante al aire libre en el otoño de Budapest», donde recuerda «aquellas terrazas circulares / donde por un capricho del otoño de Hungría, cenábamos temblando». Por eso dice, más adelante en el poema, que «hace mucho tiempo que no hablo de países» y que los «temas casi obsesivos» de su poesía han desaparecido (Padilla, 1981, p. 59). De hecho, los catorce años que

transcurren entre 1966, cuando Padilla regresa a Cuba, y 1980, cuando se le permite emigrar a Estados Unidos, es el tramo más largo que Padilla se mantiene sin viajar. Por primera vez en su vida adulta, se vio obligado al sedentarismo, y la imposición se dirimió en goce.

En «El que regresa a las regiones claras» Padilla (1981, p. 33) parafrasea un conocido poema de Eliseo Diego, «El sitio en que tan bien se está», al formular su apología del sedentarismo: «El sitio –además– donde mejor / puede permanecer un hombre / es en su patio, su casa, / sin gentes melancólicas que acechen en los muelles / la carne atroz de las pesadillas».

En poemas como este Padilla descubre otro lugar, más allá o más acá del sitio de la Historia: por una parte, los muelles, los viajes, las pesadillas; por otra, la casa, la inmovilidad, el bienestar (el bien-estar). El presente postraumático borra, o aspira a borrar, lo pasado. El impulso claustal de estos versos constituye la última modulación significativa en su poesía.

El último libro de Padilla, *A Fountain, A House of Stone* (1991), difícilmente podría considerarse nuevo, ya que casi todos sus poemas habían sido incluidos en libros anteriores. Los siete poemas nuevos, agrupados al final del libro, conforman una coleccioncilla idéntica en número a la de *El justo tiempo humano*, pero muy distinta en intención. El exilio continuado ha socavado la tranquilidad que se observa en *El hombre junto al mar*. Son poemas que ni andan, ni objetan, ni cantan. Si exceptuamos «Recuerdo de Wallace Stevens en la Florida», los demás dan constancia de la vida de Padilla en Princeton, New Jersey. Al principio de la secuencia, el temple de ánimo del poeta es un difuso malestar: «¿A quién aulla mi perro a media noche / si afuera solo hay árboles y nieve?» (Padilla, 1991, p. 104). A medida que se suceden los poemas, el malestar se agudiza hasta llegar al último del libro, y el último que Padilla publicó, «El cementerio de Princeton». Ya que fue escrito al menos diez años antes de su muerte, no creo que Padilla lo haya concebido como un texto testamentario, un balance de cuentas, pero su contenido alienta esta lectura. El poema abre con una ecuaníme reflexión sobre la imbricación de la vida y la muerte: «Un pueblo puede ser la feliz reunión de muchos seres, / pero es también un escrutinio constante de la muerte» (Padilla, 1991, p. 108). A paso seguido el hablante describe el cementerio y la labor del sepultero y el jardinero –«guardianes de estos muertos»–, y al hacerlo va perdiendo su ecuanimidad. El poema culmina en una dolorosa exclamación: «Oh, Dios, dínos dónde,

por qué. / No solo hay un miércoles de ceniza en nuestra vida. / Hacia ese camposanto / todo el mundo camina con el mismo miedo, / los mismos ojos, los mismos pies» (Padilla, 1991, p. 109).

En estos versos aparece por última vez el motivo del andar, excepto que ahora se trata del viaje definitivo. Unos años después de la publicación de *A Fountain, A House of Stone*, Padilla (1994, p. 5A) resumió así su trayectoria: «Me hubiera gustado ser solo eso, un poeta, un escritor, no una persona afectada por la política». Nunca lo logró y cabe preguntarnos, en contra de lo que afirma, si su poesía hubiera alcanzado la relevancia que alcanzó si no hubiese incidido en la política. Por memorables que sean algunos de los poemas nutridos por sus viajes o su vida íntima, la veta más fértil de su poesía es la política. Objetar le era más natural que andar o cantar, lo cual nos ayuda a entender por qué el exilio lo extinguió como poeta. Ya no tenía a la vista blancos a los que disparar. Ni escenario desde donde hacerlo. Ni público que lo abucheara o aplaudiera. Fuera del juego, no había razón para seguir jugando.

COLUMBIA UNIVERSITY

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, Leopoldo. «Las provocaciones de Heberto Padilla», *Verde Olivo*, 9.45, 1968, pp. 17-18.
- Feinsod, Harris. *The Poetry of the Americas*, Oxford University Press, Nueva York, 2017.
- Padilla, Heberto. *El justo tiempo humano*, UNEAC, La Habana, 1962.
- , *Fuera del juego* (Premio Julián del Casal), UNEAC, La Habana, 1968.
- , *Provocaciones*, La Gota de Agua, Madrid, 1973.
- , *El hombre junto al mar*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- , *Legacies* (edición bilingüe, traducido por Alastair Reid y Andrew Hurley), Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1982.
- , *La mala memoria*, Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
- , *A Fountain, a House of Stone* (edición bilingüe, traducido por Alastair Reid y Alexander Coleman), Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1991.
- , «Política y poesía», *El Nuevo Herald*, 6 de agosto de 1994, 5A.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los originistas*, Aldus, México, 2002.
- Quasimodo, Salvatore. *Tutte le poesie*, Mondadori, Milán, 1961.
- Verdecia, Carlos. «Conversación con Heberto Padilla», *La mala memoria* de Heberto Padilla (edición condensada), Kosmos Editorial, San José (Costa Rica), 1992, pp. 101-116.
- Zapata, Miguel Ángel. «Entre la épica y la lírica de Heberto Padilla». *Inti*, 26-27, 1987-1988, pp. 273-284.

LECCIÓN de Historia

En 1968, cuando comenzó el «caso Padilla», yo era joven, tenía fe en la incipiente Revolución cubana –como casi todo el mundo en aquellos tiempos– y estaba lejos de sospechar que iba a verme involucrado, dentro de ese proceso revolucionario, en un acontecimiento histórico al cual habría de agradecerle nada menos que la tranquilizante convicción de que la cultura es un baluarte que las tiranías nunca consiguen tomar íntegramente. «Nuestra imaginación permanece libre aunque no haya libertad», nos dejó subrayado en alguna parte el novelista Imre Kertész, quien fue Premio Nobel, ciudadano húngaro contemporáneo del estalinista János Kádár y sabía de estas cosas.

El «caso Padilla» no es más que otro episodio de la reiterativa, interminable, tediosa historia universal de la censura. Pero un episodio que desató un desencanto de dimensión internacional por tener como escenario una joven Revolución que venía despertando ilusiones libertarias por todas partes, sobre todo en el llamado tercer mundo. Éramos legión los ilusos que deseábamos creer que por fin había llegado la hora –y debutaba en la tropical isla de Cuba gracias al providencial comandante Fidel Castro y sus barbudos guerrilleros– de lo que por aquellos días fue bautizado con el nombre de «socialismo con rostro humano», o sea, exento de las aberraciones leninistas y estalinistas del socialismo clásico. Por supuesto, no podía provocar sino desconcierto, desilusión e ira la inesperada reaparición de la censura –el óbito de la dialéctica–, una de las más nocivas y odiadas lacras de los regímenes marxistas conocidos hasta entonces, en los cuales la libertad de opinión se veía, según el ideario estaliniano, como una práctica liberal burguesa incompatible con el dogma socialista.

Con el fallecimiento del poeta Heberto Padilla, acaecido el 24 de septiembre de 2000, los periódicos –menos los de Cuba, claro está– resucitaron aquel escándalo político que abrió una hondísima zanja entre el Gobierno revolucionario cubano y gran parte de la influyente intelectualidad autóctona y foránea que lo respaldaba. El «caso Padilla», al que Fidel Castro intentó restarle importancia calificándolo de «chismografía intelectual», marcó el fin del idilio entre los intelectuales y la Revolución cubana.

Los mandos políticos del castrismo, muy preocupados en aquellos días por el auge de la disidencia dentro de los círculos intelectuales de los países comunistas del Este de Europa, se alarmaron con la aparición, ¡y sobre todo con la premiación!, del libro de Padilla, al que calificaron sin ambages de contrarrevolucionario. *Fuera del juego* se convirtió, así, en detonador de un conflicto que evidenció la existencia en Cuba de un fenómeno endémico de los regímenes comunistas tradicionales, fenómeno que hasta el momento, y pese a algunos feos incidentes previos, creíamos extraño a los ideales del Gobierno revolucionario: la ausencia de libertad de opinión como parte del dirigismo estatal de la cultura, concebida esta como vehículo de adoctrinamiento político.

¿Por qué los dirigentes de la Revolución cubana le concedieron tanta importancia a Heberto Padilla, entonces un intelectual muy joven y poco conocido, y al hecho de que coronásemos su poemario con el premio de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)? La respuesta a tal pregunta hay que buscarla en el hecho de que Padilla y su polémico libro coincidieran en el tiempo con la actividad de grupos de intelectuales contestatarios en los países socialistas europeos y con el ascenso en Occidente de una nueva izquierda ilustrada, adversa al centralismo burocrático del «socialismo real». Asimismo, hay que tomar en cuenta las difíciles circunstancias por las que atravesaban en aquellas fechas las relaciones entre la Unión Soviética y la Cuba castrista.

A pesar de la prohibición en 1961 del cortometraje *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez, y de la clausura del muy leído suplemento cultural *Lunes* del periódico *Revolución* –desmanes obviamente dictatoriales con los que Castro inauguró su política para la cultura, resumida en la fórmula mussoliniana: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho»– y del veto, parcialmente revocado, de que fue víctima en 1967 la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, en 1968 la neoizquierda latinoamericana, norteamericana y europea –esa izquierda moderna e ilustrada a la que me referí antes– cultivaba, entre

otras bellas ilusiones, la de que la Revolución cubana era la única de su signo ideológico con una vocación renovadora orientada hacia el «humanismo». Según Julio Cortázar, era «el auténtico socialismo» y estaba amenazado tanto por «el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo» como por «todo comunismo esclerosado y dogmático». Cortázar se explicó así: «[...] Mi solidaridad con la Revolución cubana se basó desde un comienzo en la evidencia de que tanto sus dirigentes como la inmensa mayoría del pueblo aspiraban a sentar las bases de un marxismo centrado en lo que por falta de mejor nombre seguiré llamando humanismo». Esta creencia suscitaba el apoyo de los intelectuales progresistas, cubanos y extranjeros, al proceso revolucionario iniciado en la isla.

Pero, al mismo tiempo, el noviazgo de la Revolución cubana y la izquierda liberal –cálido noviazgo que, por ejemplo, permitía la publicación de Solzhenitsyn en Cuba– causaba malestar en la izquierda «clásica», la del dogma y el dogal, empezando por la rígida gerontocracia de estalinistas reciclados que gobernaba en la Unión Soviética y en el resto de las mal llamadas «democracias populares», cuyo apoyo necesitaba Castro para mantener su Revolución y sostenerse en el poder. Eran los tiempos en que, para más complicación, comenzaba a hacerse sentir la intelectualidad rebelde que anunciaba con insólita audacia la cruzada por los derechos humanos, en los redaños de aquellos totalitarismos empedernidos, que ha marcado el fin del último milenio.

En la tensión generada, sobre todo dentro del campo socialista, por el pugilato entre ortodoxos y heterodoxos se origina el «caso Padilla», que es un episodio caribeño de esa pugna cuyo vórtice estaba en la Europa Oriental y que tuvo en Checoslovaquia, precisamente en 1968, su avatar más traumático cuando la Primavera de Praga volvió a ser crudo invierno bajo las orugas de los blindados soviéticos.

Padilla, lector de Arthur Koestler, de Milovan Djilas, de Isaac Deutscher y con mucha información sobre el estalinismo, jugó en Cuba un papel comparable al de su íntimo amigo Evgueni Evtushenko –quien no tardó en convertirse en un juglar oficialista y terminó loando el castrismo– y al de Aleksandr Solzhenitsyn en la Unión Soviética y al que en aquella época jugaban en Checoslovaquia el filósofo Jan Patočka, el dramaturgo Václav Havel, la escritora Eda Kriseová y otros ideólogos y promotores de Foro Cívico y de la «Carta 77». Pero Padilla, a diferencia de algunos de estos descontentos y de otros que surgieron en Polonia, en Hungría,

en Rumanía, en Alemania y en Bulgaria, no se oponía al socialismo. Él aspiraba, al igual que sus colegas occidentales de la nueva izquierda, a una reforma humanista del sistema proyectada hacia el equilibrio social con libertades plenas. Lo que refleja *Fuera del juego* es el rechazo de Padilla a la hegemonía del Estado sobre las personas, inherente al modelo soviético y basamento del totalitarismo. En su libro hay, por tanto, una crítica implícita a la implantación en Cuba de ese modelo. Era una crítica peligrosamente oportuna por cuanto llegaba en el instante en que Fidel Castro se echaba en brazos de los soviéticos, con lo cual enterraba de manera definitiva los elementos democráticos que formaban parte del ideario primigenio de la Revolución.

Los jurados que premiamos *Fuera del juego* ya entonces sabíamos –y por si no lo sabíamos nos lo hicieron saber enseguida– que premiar ese libro era prender la mecha de una bomba que nos estallaría en las manos. No obstante, lo premiamos, ante todo por lealtad a la poesía, y explicamos así nuestro voto en lo tocante al contenido: «Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que *situarse*, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente» (Padilla, 1998, p. 87). En el párrafo anterior habíamos dicho: «[...] En lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia» (Padilla, 1998, p. 87). Julio Cortázar, paradigma de la nueva izquierda ilustrada que en aquella época sostenía que su humanismo era socialista, coincidirá en lo fundamental con este juicio nuestro. En su artículo «Ni traidor ni mártir» –publicado originalmente en *Le Nouvel Observateur* y reproducido en el suplemento *Diorama de la Cultura*, del periódico *Excelsior* (México, 20 de abril de 1969)– subraya que de los poemas de *Fuera del juego* «se puede decir que expresan un cierto escepticismo y amargura, pero [...] no se puede afirmar que sean contrarrevolucionarios».

Sin duda, el régimen tenía motivos de sobra para el sobresalto: de pronto, un poeta brillante que había servido al Gobierno como corresponsal de prensa y funcionario, con una cultura política acrecida en sus viajes por los países socialistas –donde había tocado «la forma del porvenir cubano» (Padilla, 2008)– y con amigos disiden-

tes en esos países, presenta a concurso un libro cargado de un criticismo que, según la directiva de la UNEAC, era ejercido «desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios». Además, el escabroso poemario es elegido para el premio por todos los jurados del concurso de la UNEAC, entre los cuales hay tres poetas cubanos de tres generaciones distintas –José Zacarías Tallet, Lezama y yo–, quienes resisten las presiones ejercidas por el poder para que no se premie el libro. Cuando el secretario de la Sección de Literatura de la UNEAC, el poeta Félix Pita Rodríguez, afirmó públicamente, en medio de la polémica en torno a los libros de Padilla y Antón Arrufat –la obra teatral *Los siete contra Tebas*–, que existía una conjura de intelectuales contra la Revolución, estaba desvelando la causa de la zozobra oficial. El Gobierno creía ver una conjura y, en ella, la aparición en la isla de un grupo de intelectuales contestatarios equivalente a los surgidos en la Europa comunista.

Ninguna prueba más elocuente de la inquietud que la conducta de Padilla y sus valedores produjo en el régimen, y de por qué la produjo, que el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado en La Habana a fines de abril de 1971, una semana después de la autocrítica de Padilla. Castro usó ese congreso para «fusilar» políticamente, aprovechando el prestigio que entonces nimbaba a la Revolución, a la intelectualidad democrática que lo había apoyado hasta el «caso Padilla» y que él presentaba ahora como azafata del imperialismo. Allí cerró el cerco en torno a la libertad de expresión en Cuba con el fin de asfixiar en el huevo a una oposición antitotalitaria que ya sentía nacer. En el discurso de clausura, un Fidel Castro que quiso ser despectivo y resultó estridente aseguró, aludiendo a su problema con los intelectuales, que no se referiría a esa «basura», pero a esa «basura» dedicó treinta párrafos virulentos de su discurso. Es significativo que en aquella catilinaria anunciara, como si se tratase de las tranqueras de una finca suya, el cierre por tiempo indefinido de las fronteras cubanas a los intelectuales extranjeros –«ratas» los llamó– que condenaron el encarcelamiento de Padilla y denunciaron el giro de la Revolución hacia el estalinismo.

Aprobando la intervención armada soviética en la Checoslovaquia secesionista de Alexander Dubček y, simultáneamente, rompiendo su ya inconveniente romance con la izquierda heterodoxa, para lo que le vino pintado el «caso Padilla», Castro halló la manera de reparar sus relaciones con el Kremlin, averiadas desde la crisis de los misiles.

Como hemos visto, hace medio siglo el encontronazo entre escritores y dirigentes políticos castristas sembró el desconcierto, o el desencanto, en muchos intelectuales partidarios de la Revolución cubana, algunos de los cuales –como Jean-Paul Sartre, Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa– rompieron con el castrismo. En uno de sus últimos libros, *Y Dios entró en La Habana*, un reportaje sobre la Cuba castrista, el narrador y periodista español Manuel Vázquez Montalbán confiesa que cuando se enteró de lo que estaba pasando con Padilla quedó como «estatua de sal». «¿Cómo era posible que también aquella Revolución tan diferente cayera en el error de crearse enemigos de papel?» (Vázquez, 1998), afirma que se preguntó entonces. En el mismo libro, no obstante seguir siendo un nostálgico de la Revolución cubana, Vázquez Montalbán no vacila en calificar de «oprobiosa» la noche de abril de 1971 en que el poeta de *Fuera del juego* interpretó, en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el falso harakiri de su autocrítica, bajo la dirección escénica del oficial de la Seguridad del Estado que llevaba su «caso».

Apareció hace algunos años, publicado en Nueva York por Ediciones Nueva Atlántida –en español, sin fecha y firmado por Lourdes Casal–, un libro titulado *El «caso Padilla»: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Es una obra que facilita el acceso a fuentes fundamentales de datos sobre el tema que nos ocupa. Entre los diecinueve documentos que la integran, figuran dos cartas públicas dirigidas a Fidel Castro. Tanto por su contenido como por quienes las suscriben, estas misivas, históricas, me parecen ideales para cerrar el presente artículo. Además, son un resumen elocuente de cuanto acabo de exponer.

PRIMERA CARTA DE LOS INTELECTUALES A FIDEL CASTRO (*LE MONDE*, 9 DE ABRIL DE 1971)

Comandante Fidel Castro, primer ministro del Gobierno revolucionario:

Los abajo firmantes, solidarios con los principios y objetivos de la Revolución cubana, le dirigimos la presente para expresar nuestra inquietud debida al encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla y pedirle reexamine la situación que este arresto ha creado.

Como el Gobierno cubano hasta el momento no ha proporcionado información alguna relacionada con este arresto, tememos la reaparición de una tendencia sectaria mucho más violenta y peligrosa que la denunciada por usted en marzo de 1962, y a la cual el co-

mandante Che Guevara abudió en distintas ocasiones al denunciar la supresión del derecho de crítica dentro del seno de la Revolución.

En estos momentos –cuando se instaura en Chile un gobierno socialista y cuando la nueva situación creada en el Perú y Bolivia facilita la ruptura del bloqueo criminal impuesto a Cuba por el imperialismo norteamericano– el uso de medidas represivas contra intelectuales y escritores quienes han ejercido el derecho de crítica dentro de la Revolución puede únicamente tener repercusiones sumamente negativas entre las fuerzas antiimperialistas del mundo entero, y muy especialmente en la América Latina, para quienes la Revolución cubana representa un símbolo y estandarte.

Al agradecerle la atención que se sirva prestar a nuestra petición, reafirmamos nuestra solidaridad con los principios que inspiraron la lucha en la Sierra Maestra y que el Gobierno revolucionario de Cuba ha expresado tantas veces por medio de las palabras y acciones de su primer ministro, del comandante Che Guevara y de tantos otros dirigentes revolucionarios.

Firman: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Josep Maria Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolle, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa (Casal, 1971, pp. 74-75).

SEGUNDA CARTA DE LOS INTELECTUALES A FIDEL CASTRO (PARÍS, 20 DE MAYO DE 1971)

Comandante Fidel Castro, primer ministro del Gobierno cubano:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla solo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC, en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuzá, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época estalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas.

Con la misma vehemencia con que hemos defendido desde el primer día la Revolución cubana, que nos parecía ejemplar en su respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están sucediendo en Cuba.

El desprecio a la dignidad humana que supone forzar a un hombre a acusarse ridículamente de las peores traiciones y vilezas no nos alarma por tratarse de un escritor, sino porque cualquier compañero cubano –campesino, obrero, técnico o intelectual– pueda ser también víctima de una violencia y una humillación parecidas. Quisiéramos que la Revolución cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo.

Firman: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, Joseph Maria Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gorz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinostroza, Mervin Jones, Monty Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Dacia Maraini, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, István Mészáros, Ralph Miliband, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolle, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Schuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente (Casal, 1971, pp. 123-124).

BIBLIOGRAFÍA

- Casal, Lourdes. *El «caso Padilla»: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Ediciones Universal, Miami, 1971.
- Cortázar, Julio. *Papeles inesperados*, Alfaguara, Madrid, 2009.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego. Edición conmemorativa (1968-1998)*, Ediciones Universal, Miami, 1998.
- —, *La mala memoria*, Pliegos, Madrid, 2008.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Y Dios entró en La Habana*, El País / Aguilar, Madrid, 1998.



Blas Matamoro:
«El escritor no puede profetizar ni
administrar la libertad del lector»

Por Reina Roffé



El escritor Blas Matamoro (Buenos Aires, 1942) vive en Madrid desde 1976. Ha sido corresponsal de los diarios argentinos *La Opinión* y *La Razón* y, asimismo, de la revista mexicana *Vuelta*, bajo la dirección de Octavio Paz. Entre 1996 y 2007 dirigió *Cuadernos Hispanoamericanos* y ha colaborado como crítico literario y musical en el diario *ABC* y en publicaciones como *Scherzo*, *Diverdi*, *Letras Libres* y *Revista de Occidente*. En su prolífica obra ensayística, destacan *La ciudad del tango* (Galerna, Buenos Aires, 1969), *Genio y figura de Victoria Ocampo* (Eudeba, Buenos Aires, 1986), *Por el camino de Proust* (Anthropos, Madrid, 1988), *Puesto fronterizo. Estudios sobre la novela familiar del escritor* (Síntesis, Madrid, 2003), *Lógica de la dispersión o de un saber melancólico* (Mirada Malva, Madrid, 2007), *Novela familiar. El universo privado del escritor* (Páginas de Espuma, Madrid, 2010), *Cuerpo y poder. Variaciones sobre las imposturas reales* (Fórcola, Madrid 2012), *El amor en la literatura. De Eva a Colette* (Fórcola, Madrid 2014) y *Con ritmo de tango. Un diccionario personal de la Argentina* (Fórcola, Madrid 2017).

Usted es ese tipo de autor que se caracteriza por tener siempre un tono de pensador ingenioso y una escritura incisiva, llena de ironía y humor. Además, se atreve con todo y con todos. Se ha metido con grandes mitos argentinos, como Carlos Gardel, Domingo Perón y con la más aristocrática dama de las letras, Victoria Ocampo, y también con Freud, a quien pone en el diván para analizar su relación con el padre y las mujeres, nada menos. Semejante osadía solo se puede llevar a cabo con eficacia cuando quien la comete es alguien que tiene un conocimiento profundo y diverso en muy distintas disciplinas. ¿Se considera un erudito? ¿Cómo se ve a sí mismo?

No me considero un erudito si por tal se entiende un sujeto dedicado a recoger y ordenar información. Me considero un ensayista, alguien que intenta saber sin contar con métodos predispuestos para el hallazgo de la verdad. En ese sentido, me ocupo tanto como puedo

de averiguar algo acerca de asuntos de mi interés. Admito que alguna gente me considere erudito, pero esto atañe a ella y no a mí. Detesto lo profesional en cuanto a la escritura y la erudición es una profesión.

Uno de los temas que ha tratado con especial énfasis en las copiosas páginas de sus libros de ensayo, principalmente en *Puesto fronterizo. Estudios sobre la novela familiar del escritor*, es aquel vinculado con la figura enigmática del creador y el significado que adquiere el arte para su artífice. ¿Ha podido dilucidar ese enigma? ¿Qué significa para usted la escritura?

En esos estudios y en un libro posterior llamado *Novela familiar* me he ocupado de la antropología del escritor: cómo juega su historia familiar en la aceptación de su vocación y qué significa la escritura para cada cual. Si hablo de vocación, que quiere decir llamado, me refiero a algo oscuro que solo se elucida en la tarea de

escribir. Tal vez se trate del inconsciente. Para mí, la escritura significa un vínculo obsesivo con la palabra, una tarea infinita que solo interrumpe el silencio de la muerte. Genera una labor: no poder decir nada del todo y, entre tanto, no parar de decir.

Además de ensayista, usted es creador de ficciones. Da cuenta de ello una variada obra narrativa compuesta por títulos como *Hijos de ciego* (Ceal, Buenos Aires, 1973), *Viaje prohibido* (Sudamericana, Buenos Aires, 1978), la novela histórica *El pasadizo* (El taller de Mario Muchnik, Madrid 2007), el libro de cuentos *Los bigotes de la Gioconda* (Tres rosas amarillas, Madrid, 2012) y las *nouvelles Las tres carabelas* (De Parado, Buenos Aires, 2019) y *La canción del pobre Juan* (De Parado, Buenos Aires, 2020), entre otros. ¿Qué imágenes suscitan en usted los cuentos y cuáles las novelas? Incontables. Solo puedo dar un ejemplo, acaso por haber olvidado los demás. Para *El pasadizo*: un hombre llamado Lucio, romano de época incierta, camina por un pasadizo oscuro con una luz en la mano. Ve al fondo un espejo y, al acercarse, la luz se apaga y él debe seguir a tientas un camino que no conoce.

Y el cuento, ¿qué representa para usted? Hay una tradición de grandes cuentistas en el Río de la Plata. ¿Por qué son tan excepcionales en este género?

La Argentina es más un país de cuentistas que de novelistas, si se lo compara, por ejemplo, con México. La primacía del cuento tiene que ver con una visión

de la vida como fragmentaria e instantánea, en tanto la novela apela al proceso y a la historia como continuidad.

ME CONSIDERO UN ENSAYISTA, ALGUIEN QUE INTENTA SABER SIN CONTAR CON MÉTODOS PREDISPUESTOS PARA EL HALLAZGO DE LA VERDAD

Usted se da a conocer como escritor en una época de gran debate intelectual en la Argentina. Algo que fomentaba la reflexión y, tal vez, la escritura. ¿Cuáles eran los grandes temas que se discutían?

La década del sesenta fue una época muy letrada, en ocasiones demasiado letrada. Una sopa de letras a menudo indigesta. Pero, en todo caso, reflexiva, lectora y discutidora. Los temas son incontables. En materia de hermenéutica de la cultura, la discusión entre los formalismos –en especial, el estructuralismo– y el sociologismo. Son conciliables si tomamos el método estructural como procedimiento, pero no como filosofía, un positivismo enmascarado.

¿Qué quedó de esa época letrada?

Como tal, es un episodio de época, se lo puede estudiar desde la historia de la literatura. Después, los escritores han hecho cada cual su obra. Los que no lo consiguieron, desaparecieron con las fechas.

Uno de sus últimos libros publicados se titula *Con ritmo de tango. Un diccionario personal de la Argentina*. El tan-

go y su país de origen persisten en el tiempo, aunque es bueno recordar que usted ha ido construyendo una obra tupida y variopinta en cuanto a temáticas y focos de interés. ¿Es este su libro de ensayo más autobiográfico o es el que refleja su estado emocional y el incasante compendio de sus inquietudes y obsesiones más íntimas?

No puedo contestarle. Soy un mal lector de mis libros. En cierto sentido, todos mis libros y todos los demás son autobiográficos.

Las páginas de este diccionario, digamos, sentimental de la Argentina, están pobladas de figuras representativas del pasado y del presente: el escritor y político Domingo Faustino Sarmiento, el pintor Cándido López, la actriz Niní Marshall, Carlos Gardel, el Che Guevara, Eva Perón, Jorge Luis Borges, Astor Piazzolla, Diego Maradona o el papa Francisco, entre otros. ¿Estas figuras componen para usted una forma de excepcionalidad?

Como individuos son excepcionales. Por eso sus nombres perduran. A la vez, construyen lo que podríamos denominar la normalidad argentina. Un país hecho sobre el desierto –el de los románticos del siglo XIX–, que carece de origen y siempre se está fundando.

En ese libro se refiere, al menos, a dos caudillos significativos: Rosas y Perón. ¿Llegaron para dar sustento a una sociedad sin padres o fueron pura promesa, ilusión traicionada que dejó a la sociedad más sola y desamparada?

Rosas y Perón tienen historias fechadas, en manos de los historiadores. Ahora bien, en un país afecto a la circularidad,

se los resucita en plan mitológico y se los vuelve a tratar como si estuvieran vivos.

En cierta ocasión, comentó que la música «viene hacia nosotros y nos invade todo el cuerpo, hasta ese lugar imponderable que tenemos la costumbre de llamar alma». Además del tango, otras músicas tocaron su alma. De hecho, la música clásica y la ópera también han dado sustento a muchas de sus páginas, ya sea en forma de libros o en artículos. ¿Cuál de todas se ha encarado a usted con mayor fuerza o a cuál acude con mayor frecuencia?

La lista es interminable. Por citar a un solo músico diría Johannes Brahms. Luego los tangos «Mi refugio» de Cobián, «Flores negras» de Francisco de Caro y «Sans souci» de Enrique Delfino.

¿Se puede decir que usted se hizo escritor a partir de un libro titulado *La ciudad del tango*, que se publicó en la Argentina en 1969? Si es así, ¿por qué?

No me he hecho escritor, me estoy haciendo a medida que trabajo en mis textos. No soy escritor sino alguien que escribe de vez en cuando según las ganas que tenga de hacerlo. La escritura no es una profesión que me permite decir que soy un escritor, porque nunca he ganado con ella como para mantenerme. Si acaso, para cigarrillos.

¿De dónde parte su interés por el tango?

Supongo que de reminiscencias infantiles. De niño sabía cantar el tango «Nido gaucho». Descubrí la poesía escuchando, a los siete años, a los chicos de la escuela cantar «El aguacero» de Cátulo Castillo: «El viento de la cañada / trae gusto a tierra mojada». ¿Por qué gusto y no olor?

Las letras de tango están llenas de padres ausentes y de madres (viejitas) buenas y sacrificadas, además de muchachos compañeros de la vida, también de vagos o haraganes y de chicas solteras y embarazadas. ¿A qué se debe este entramado?

Es muy largo de explicar. Se trata de una familia inmigratoria cuyo padre no se sabe bien quién es. Por eso el hijo varón carece de modelo paterno y las hijas, si no se casan, corren el peligro de prostituirse. Raramente aparece la mujer que trabaja. Más al fondo, una sociedad sin padres que clama por uno, un caudillo.

¿El tango permite imaginar la ciudad de Buenos Aires y volverla perdurable, como alguna vez dijo? ¿Sigue pensando lo mismo?

Sí. Perdura, justamente, por ser imaginaria. La ciudad real es cambiante.

¿Cree que el escritor es un artesano? ¿Qué cosas siempre se le escapan y busca con la escritura?

Sí, reivindico la artesanía, el empezar y acabar la obra él solo como un ebanista labrando una silla. En la escritura busco las cosas que se me escapan para tratar de averiguar en qué consisten. Si no se me escapan, no me interesarían, serían obvias y habituales, de ningún efecto escritural.

Ya que ha escrito una novela histórica, me gustaría preguntarle: ¿Indagar el pasado requiere de una dosis de cierto delirio?

No más que otras invenciones. Siempre considerar algo que se está plasmando a partir de lo imaginario comporta una dosis delirante. Eso que se está imaginando

adquiere realidad, tiene algo de delirio. Luego cabe la corrección, cuando se estabiliza y se conforma eso que ese otro ha imaginado y ha impuesto como realidad delirada.

¿La literatura es desnudar y vestir, como una vez me dijo?

Sí. Se desnuda el deseo y la palabra lo señala, lo admite y lo viste. El deseo es indecible y la palabra es efable.

¿Todas las novelas son la *Odisea*?

Sí. Todas las narraciones son un viaje por regiones ignoradas que deben resolverse como propias. Es un ejercicio de probanza y dominio, lo que le pasa a Ulises. Las sirenas son sus sirenas, las arpías son sus arpías, su isla perdida es su isla propia.

¿Sigue pensando, como en *Puesto fronterizo*, que «el modelo del desarrollo neurótico de la subjetividad es una novela»?

Así es. Lo narró Freud. Todo sujeto es neurótico y por eso es sujeto. Poder narrar su neurosis construye su novela personal, que es su novela familiar.

TODAS LAS NARRACIONES
SON UN VIAJE POR REGIONES
IGNORADAS QUE DEBEN
RESOLVERSE COMO PROPIAS

«Pensar –dice refiriéndose a Montaigne– es caminar, ir trazando un itinerario, solitario y creador de poblaciones». Y señala otra cosa que, como al pensador francés, le ocurre seguramente también a usted: sentirse «al



final de una experiencia de lectura» donde todo parece haber sido dicho. No obstante, ¿es posible descubrir otro lugar para seguir pronunciándose? ¿Tal vez «el entredicho», «la glosa de la glosa»?

Es la lección montañiana. Lección es *lectio* o sea lectura. Somos sujetos de infinitas lecturas, las que nos han hecho y las que seguimos haciendo. Es lo que Blanchot llama conversación infinita. Es una de las tareas constantes del animal humano.

Lo cito: «La escritura es el lugar intermedio entre el anárquico yo, que todo está por decir, y el código de la lengua, donde todo está ya dicho». ¿Por qué?

Porque en la lengua todo está dicho. De otra manera no podría enseñarse ni aprenderse. Pero el habla es lo que siempre está por decir y somos animales hablantes. Una lengua sin habla es una lengua muerta.

Su libro *Cuerpo y poder. Variaciones sobre las imposturas reales* parece diseñado con una estructura meditada, cada pieza ensambla en armonía con la siguiente. ¿Fue pensado así, con un orden preestablecido, o responde a la magia de la creación, que tiene su propia lógica secreta?

No. Yo me propuse hacer una novela con los impostores que decían ser Luis XVII, el delfín de Francia que murió en el Templo y cuyo cadáver nunca fue hallado.

Varios impostores se reúnen y discuten acerca de la veracidad de sus mentiras. Me di cuenta de que la novela era imposible e interrumpí la escritura. Luego surgió otro tema, el del desaparecido, tan patéticamente presente en los argentinos de aquel tiempo. Entonces me puse a trabajar sobre ese otro tema, que se me había surgido, se me había insurgido: la relación del cuerpo con la narración. Me di cuenta de que, en buena medida, era un relato autobiográfico disfrazado de investigación.

Cuando usted escribe, ¿se ve iluminado por eso que podríamos llamar el sentimiento artístico?

No, para nada. No creo en las iluminaciones ni en nada místico. El arte es sentimiento como la cocina, la convivencia, la música, el dolor de muelas.

El ensayo que citamos anteriormente tiene una motivación musical. En él no se desarrolla un tema propiamente dicho. Es a partir de ciertas imágenes cuando surge una variación que busca su tema. ¿Son las que impregnan su imaginario?

El libro se iba a llamar *Variaciones sin tema*. Esto horrorizó al editor, que me dijo: «Con ese título nadie querrá leerlo». Entonces me propuso el definitivo, que me parece más eficaz y editorialmente más adecuado.

¿Continúa sin obtener respuesta satisfactoria a eso que, desde Aristóteles, se preguntan historiadores y poetas? Eso que usted señala con esta frase: «¿Era necesario que ocurriera lo que finalmente, necesariamente ocurrió?». En-

tre otras cosas, la tremenda pandemia que ha generado la COVID-19.

De la pandemia no puedo hablar porque no soy epidemiólogo. Sí puedo decir que la literatura se debate entre lo ocurrido como necesario –por ejemplo, para el realismo– y lo ocurrido como posible. El escritor opta por lo posible, escoge una posibilidad o lo posible como narrativamente necesario. Me remito al final de *La educación sentimental* de Flaubert, cuando los dos amigos de juventud se encuentran en su madurez y se preguntan si aquella noche no hubiera ocurrido lo que ocurrió, ¿qué habría sido de nuestras vidas? También Borges ha meditado esto en «El jardín de senderos que se bifurcan». Una novela que explorara todas sus posibilidades sería imposible de escribir. Si acaso, un fragmento de novela y esto obligaría a una solución necesariamente formal, la del punto final, el abandono de la escritura. No habría literatura, que es una decisión de fragmentos.

¿Es la historia, como dice en el mencionado ensayo, «un sistema de amnesias con unas contadísimas islas de memoria»? De cara al olvido, ¿qué papel ocupa el escritor?

Por un lado, el olvido es el escultor de la memoria. Si pudiéramos recordar puntualmente todo lo vivido, no podríamos resolverlo en un texto porque tenemos menos palabras que cosas. Seríamos como otro personaje borgiano, «Funes el memorioso», que no puede olvidar y no puede decir todo lo no olvidado, es decir, que no podríamos pensar ni decir nada. La totalidad de la memoria es amorfa y el arte es conformación, límite.

¿La historia es un cuento de nunca acabar?

Mientras exista siempre lo será.

¿El ensayo es el equivalente letrado de la rapsodia?

Sí, son variaciones en busca de tema.

¿El escritor inventa su obra como también inventa su vida? ¿Esa invención va por separado o pertenece a la misma trama imaginativa?

Para contestar debería poder separar vida y obra. No me considero capaz y sospecho que sin la obra no quedaría nada de la vida de un escritor más que un archivo de datos notariales como los de cualquier otro ser humano. Si nos abstraemos de los ladrillos que ha manejado un albañil en su vida, ¿qué resta de su vida?

En su libro *Novela familiar. El universo privado del escritor*, usted dice que la escritura es «el resultado comprometido de un acto de liberación» y habla de «una nueva legalidad, una nueva madre y una nueva paternidad». ¿Qué otorga esa otra legalidad?

El escritor escribe desde su libertad, es decir, desde su indeterminación. A su vez, se determina escribiendo. El compromiso es obra del lector, que determina con qué está comprometida la escritura. Es una oposición dialéctica, un acto mestizo entre libertad y determinación. El escritor no puede profetizar ni administrar la libertad del lector. Es imposible saber qué determinó a Dante escribir su viaje al infierno. Lo que importa es lo que hoy le hacemos decir a partir de lo dicho. Hay determina-

ción, agujeros, blancos, en toda escritura, ambigua de necesidad.

¿El lector usurpa el lugar paterno?

Sí. De lo contrario, lee mal o no lee nada.

Al escribir, ¿nos estamos rehaciendo a nosotros mismos?

Más bien nos estamos haciendo, a veces a costa de deshacernos. Hay un poco de todo.

¿El espejo del escritor es su página escrita?

Sí, enmarcado y enturbiado por la palabra.

Se dice que la autobiografía funciona como una novela en primera persona donde el autor se sincera, aun cuando se pruebe que el autobiografiado miente. Pero la mentira es, para usted, o puede ser el diseño de una verdad.

El escritor puede mentir, pero la palabra nunca miente porque denuncia la verdad del deseo. El mentiroso desea mentir y esa es su verdad.

Usted escribe un diario desde hace años. ¿Qué revela el diario al diarista?

Supongo que lo que revela cualquier escritura. De mis diarios nada puedo decir porque los corrijo a medida que los anoto y no los vuelvo a leer.

¿Hay una lengua dentro de la lengua, una variante idiomática personal en la que escribimos?

Necesariamente. Escribir es redactar en un idioma dentro de la lengua y también fuera de ella, inventando vocablos y giros. Exagerando, diría que todo auténtico escritor obra a favor de la fantasía de

un dialecto personal, el que descifrará la sociedad de sus lectores.

Inicia su libro *El amor en la literatura: de Eva a Colette con algunos epígrafes muy elocuentes. Una cita de Chamfort: «Quitad el amor propio del amor, quedará poca cosa. [...] El amor, tal como existe en la sociedad, es apenas el intercambio de dos fantasías y el contacto de dos epidermis». Otra de Marcel Jouhandeau: «Si el universo considera con indiferencia al ser que amamos, ¿quién está en la verdad?». Y otra más, de Nietzsche: «Siempre hay algo de locura en el amor, pero también siempre hay algo de razón en la locura». ¿Reflejan lo que usted piensa sobre el amor y el sujeto amado?*

Me hubiera gustado inventar estos epígrafes. Llegué tarde y reconozco la deuda. Desde luego, al ponerlos como preludeo al texto forman parte de él. El amor es la síntesis de fantasía y piel. El amor absolutiza al ser amado y lo sustrae al resto del mundo. El amor es loco amor y razón de amor, dos categorías de la cortesía medieval: locura que razona. La prueba está en la literatura amorosa.

¿El amor es una forma de la utopía?

Sí, como tantas armazones que monta el deseo para sostener la vida. Además, suele ocurrir lo propio de las utopías. Si se realizan, convierten su sueño en pesadilla. Así, en el amor: la utopía del Yo perfecto que halla al Tú perfecto torna imposible la relación, porque alguien perfecto no necesita nada del otro, es decir, que no puede amar ni, por lo mismo, tampoco ser amado.

Según afirma en su libro, «el amor no puede decirse, pero hace decir». ¿Es lo que permite generar toda una literatura?

Sí. Me remito a lo anterior. No habría literatura sin ese vínculo entre lo decible efable y lo indecible inefable. Los griegos lo resumieron en el mito del étimo. Hubo un tiempo fabuloso en que las palabras y las cosas coincidían a la perfección. Era el étimo, algo perdido para siempre. Aquí conviene añadir otro mito, bíblico, pero que también aparece entre los mayas de América Central: la torre de Babel.

ESCRIBIR ES REDACTAR EN UN IDIOMA DENTRO DE LA LENGUA Y TAMBIÉN FUERA DE ELLA, INVENTANDO VOCABLOS Y GIROS

Usted dice que el amor es un misterio, un enigma que los escritores de todos los tiempos se empeñan en descifrar, una verdad inalcanzable al entendimiento humano y por eso está ocurriendo siempre. ¿Cree que todavía la gente puede perder la cabeza por amor?

Habría que preguntárselo a la gente.

¿Eva es la inventora de este sentimiento?

No. Los sentimientos no tienen inventores. Sentimos lo mismo que nuestros más remotos antepasados. Lo que varía son los códigos que cada cultura elabora para permitir y prohibir lo que se puede decir a propósito de los sentimientos. Gracias a esto existe la literatura amorosa. Lo que Eva advierte es que Adán, que es ingenuo, no ve: que no lo tiene todo, que algo le falta y es la libertad,

para lo que debe conocer el mal, es decir, comer del fruto prohibido. Y en esta carencia del sujeto, sumada a los demás castigos bíblicos –morirás, trabajarás, te enfermarás, sufrirás, tendrás historia–, se funda la literatura amorosa, escrita por el animal humano que se sabe imperfecto y no soporta la imperfección, por lo que fantasea la plenitud utópica.

¿Amar es buscarse fuera de sí mismo? En otras palabras, ¿es una proyección del amor a uno mismo?

Sí, es la proyección de lo que creemos y queremos ser al decir «uno mismo». Lo que pasa es que no siempre somos uno y el mismo, ni una y la misma. Esto hace del amor no una ontología, es decir, algo del orden del ser, sino una experiencia, algo del orden existencial.

¿El amor se mete en todo?

Desde luego, como la filosofía.

¿Amamos lo que nos falta?

Amamos lo que tenemos, tanto que hallamos la falta y nos enamoramos de quien suponemos habrá de colmarla y satisfacernos.

Pienso en esos grandes personajes femeninos como Dulcinea de Cervantes y Julieta de Shakespeare. ¿El amor tiene cara de mujer?

De mujer y de hombre, aunque los hay descarados.

En este libro, usted también habla del ciclo de las adúlteras, y dice que Flaubert lanza el modelo con *Madame Bovary*. También está *Ana Karenina* de Tolstói. ¿Son mujeres más interesantes y com-

plejas? ¿Fundan lo que luego se dio en llamar bovarismo?

Son interesantes como personajes, o sea, dentro de los libros. Fuera de ellos, supongo que habrá de todos, o sea, de todas. El bovarismo fue una supuesta enfermedad mental a comienzos del siglo y conforme a cierta psicología positivista. Hoy supongo que no se habla de eso.

¿Piensa, como Proust, que el arte es la verdad de la vida y la música el paradigma del arte?

Depende del alcance que se dé a la categoría de verdad. En el contexto de Proust es así.

Llama a sus ensayos reunidos bajo el título *Novela familiar. El universo privado del escritor con un símil freudiano: La novela familiar del neurótico*. Al mismo tiempo, *El malestar en la cultura* le presta servicio para revisar los conceptos primordiales vertidos por Freud y desgranar una verdad más amplia y acorde con los tiempos actuales –«No hay neurosis sin sujeto y sin cultura»– y luego añadir: «El modelo del desarrollo neurótico de la subjetividad es una novela». ¿La escritura opera como conciliación?

Sí, porque sin literatura no hay novela.

Usted afirma que la producción intermitente de una obra se parece al engendrar y al concebir, a la expulsión del parto y al conjuro de la nominación, de la autoría. ¿Qué implica la autoría?

La autoría es el derecho de propiedad que se adjudica a un sujeto del que solo conocemos el nombre. Basta con eso, aunque se pueda conocer mucho más

del individuo concreto del que se trata. El autor tiene una identidad recortada, en tanto el otro tiene confines difíciles de concretar, como la vida de cualquier individuo.

¿El escritor juega con las palabras, altera sus finalidades para producir una literatura propia?

Inevitablemente. No hace otra cosa.

En el caso de un creador, ¿su infancia se vuelve especialmente un invento de su estadio adulto?

Solo si le sirve para realizar una obra.

Usted dice que la infancia es protección materna, pero ¿toda escritura ineluctablemente impone un orden que proviene de la ley paterna?

Esquematizando en una dicotomía, sí.

Para usted la escritura es el resultado comprometido de un acto de liberación. ¿Con quién es el compromiso? ¿Quién lo fija?

El escritor es libre, no lo ata ningún compromiso. Lo que escribe siempre está comprometido por las circunstancias de la lectura. Es el lector quien dilucida tal compromiso.

Escribir es apelar, ¿a quién? ¿Se trata de un llamado a todos los demás?

Sí, es un llamado universal. A nadie se excluye de entrada.

Usted señala que la relación paterno-filial es de tipo normativo, moral y jurídica. ¿Para qué existe?

Para que el sujeto se sujete, para que aprenda a convivir por medio de una

norma que es la misma para todos. En definitiva, para que reconozca a los otros.

Nombrar es cargar al sujeto con una historia que desconoce y que se pasará la vida averiguando. ¿Escribir, como dice, es resolver el tema de un plumazo?

No, escribir no resuelve nada por más plumazos que dé. La literatura más bien propone escenarios problemáticos, no soluciones a problemas.

Usted comenta que, en la tradición monoteísta semítica, la escritura, lugar de la revelación, es en principio cosa de hombres, lo mismo que el sacerdocio. En un mundo que durante siglos solo tuvo escuetas minorías de gente que podían leer y escribir, el espacio para las mujeres, por regla general, estuvo especialmente restringido. ¿Cuándo se aproxima la mujer a la escritura? ¿A partir del salón barroco e ilustrado, donde se lee y escucha lo que dicen los varones? ¿Desde cuándo cambia esa situación?

Es un tema muy complejo y de largo recorrido. Lo he tratado en varios libros, algunos que ha citado, pero también en *Genio y figura de Victoria Ocampo*.

En *Puesto fronterizo* se exhuman y exploran diarios, memorias, biografías y autobiografías, textos de ficción y de ensayo relacionados con Goethe, Freud, Chateaubriand, Rilke, Thomas Mann, Proust o Pío Baroja. ¿Qué forma esa materia? ¿Qué le gustaría a usted que se viera en esta exploración?

Es lo que traté más casuísticamente en *Novela familiar*, o sea, una antropología del escritor a partir de la aparición vocacional de la literatura en su vida y lo que cada cual entiende por escritura.

¿Por qué está tan presente Freud en sus escritos? ¿Tiene que ver con el hecho de que Freud era un científico que creyó con probada fe en el saber del arte o en lo que el arte puede llegar a revelarnos?

Me interesa Freud como ensayista y narrador, es decir, como escritor. De su aspecto clínico nada puedo decir. En él se da una síntesis entre la antropología romántica de la enfermedad –el hombre como animal enfermo que se vive como tal– y la ciencia sexológica y neurológica positivistas. Es el Freud de Thomas Mann.

¿Para escribir es necesario tener una conciencia aguda de lo otro, de aquello que parece oculto y, por extensión, de toda la humanidad?

Muy largo me lo fiáis. Para escribir siempre conviene lo mismo que para cualquier cosa, tener un máximo de conciencia. Luego están los enigmas, que se pueden resolver, y los misterios, que son impenetrables por cerca que los observemos.

En otro de sus libros, *Lógica de la dispersión o de un saber melancólico*, realiza un exhaustivo recorrido por la historia del pensamiento apelando a la filosofía, pero también a la teoría de la ciencia, a la literatura, a la música y a las artes visuales, incluso al psicoanálisis (pero menos que en *Puesto fronterizo*), para revisar cuatro esta-

ciones de la historia del pensamiento: el clasicismo (de Grecia hasta la baja Edad Media), el Barroco, el Romanticismo y la posmodernidad. Y pone sobre el tapete a poetas y pensadores que han hecho de la fragmentación y la dispersión su razón de escribir y su forma de crear: Paul Valéry, el Adorno de *Minima moralia*, etcétera, autores más de aproximaciones que de construcciones sólidas. ¿Hay un saber de lo fragmentario y lo incierto que nos lleva a operar con lo discontinuo, con lo disperso, lo fragmentario y lo intermitente?

Sí, desde luego, y ese es el tema conductor del libro. Incluso podría pensarse la historia como vaivén entre el pensar fragmentario y el pensar sistemático, de modo que dialoguen entre ellos y se hagan compañía, porque nada ni nadie existe sin su contrario, sin su alteridad.

En este libro dice que, desde Platón, estamos viviendo un ocaso, un tiempo de extinción: olvido del ser, abandono de la sacralidad de lo verdadero, escisión entre ser y pensar. ¿Nos hemos quedado con un ser que fluye, que está por ser, que nunca es?

Sí, se trata del ser de la existencia, del que está ahí, abandonado en un mundo que debe hacer suyo sin saber quién le manda hacerlo y, por lo mismo, prescindiendo de toda compulsión. Tiene una libertad escuálida pero enorme, todo el mundo a su disposición.

Hay muchos años de escritura, muchos libros en su haber. ¿Halló la nota reveladora, la voz desconocida que puede tomar como legítima, el fragmento

de invención dichosa que lo justifique o lo salve de la zoología del espíritu?

Escribo porque creo haber encontrado esa voz legitimadora que siempre me dice que vale la pena escribir. Desde luego, no basta con obedecerla desde la libertad de desobedecerla. Hay que tener ganas de escribir. De lo contrario, la tarea resulta falsa. Todo sin olvidar que escribir es corregir, no simplemente seguir la corriente, el impulso. La voz hay que impostar-

la, como hacen los cantantes. Nadie nace sabiendo cantar. Hay que aprender por medio de ejercicios gimnásticos de aliento, lo mismo que hace un deportista o un bailarín o, como dije antes, un cantante. Hay dicha placentera si el escritor mantiene sus límites. También hay gozo, placentero o doloroso, cuando los sobrepasa. La corrección final es ineludible. No creo en el valor del puro arrebató ni en la inspiración.



Un panorama del hispanismo germánico: desde Humboldt hasta Altenberg

Por Alejandro González Acosta



SIGLOS XVI Y XVII

Existe una antigua tradición de interés de la crítica de expresión germana hacia las letras hispánicas, y su extensión americana, que encabezan Goethe y los hermanos Humboldt y continúa, por los grandes medievalistas, hasta la actualidad. Hubo focos de intensa actividad hispanista desde hace varios siglos en ciudades como Gotinga, Weimar, Hamburgo, Dresde y Berlín, que luego se expandieron por toda la geografía alemana.

El interés acentuado por lo español comienza en Europa a partir del Renacimiento y de la creciente importancia continental de España desde el siglo xv. La consumación de la Reconquista y el hallazgo de nuevas tierras hacia el Poniente señalaron la formación de un vigoroso Estado nacional que pronto se convirtió, por sus alianzas dinásticas, en un imperio multinacional y mundial. Por otra parte, pero no menos importante, el Imperio de Carlos V –rey además de Castilla y Aragón–, cuyas lenguas maternas eran indistintamente el flamenco y el alemán, multiplicó la atención del resto de Europa hacia el hasta entonces algo apartado país meridional, que sorprendentemente ahora se había expandido hasta un nuevo continente: con la posesión de América y otros enclaves coloniales en Asia, España había completado la silueta del mundo.

La publicación de la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija en 1492 –el mismo año de la gesta colombina–, seguida del *Diálogo de la lengua*, compuesto en 1535 por Juan de Valdés para circular entre sus amigos italianos que deseaban conocer el idioma, y de la *Gramática castellana o arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua castellana congrua y decentemente*, aparecida en Amberes en 1558, obra de un tal «licenciado Villalón» (¿Cristóbal de Villalón?) de aún impreciso perfil y destinada quizá para el mercado de flamencos, italianos, ingleses y franceses, son apariciones que suponen los puntos de partida de la expansión de lo español y su cultura por el continente europeo. Primero será el interés por la lengua para poderse entender con los españoles y después llegará la curiosidad por su literatura para comprenderlos mejor.

Finalizando el siglo xvi, el lexicógrafo e hispanista alemán Heinrich Hornkens (m. 1612) publicó un diccionario trilingüe: *Recueil de dictionnaires francoys, espaignolz et latins* (Bruselas, 1599). Y, ya en la centuria siguiente, Heinrich Doergangk, escri-

tor católico nacido en Colonia en el siglo XVI, editó su gramática de español para extranjeros: *Institutiones in linguam hispanicam, admodum faciles, quales antehac nunquam visae* (Colonia, 1614), con claras muestras de simpatía por Felipe II, Fernando III y, en especial, por san Ignacio de Loyola.

SIGLOS XVIII Y XIX

Existe una antigua atracción por lo hispano en Alemania que se refuerza con el interés ilustrado del siglo XVIII. El gran Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) también sintió un temprano interés por lo español como mostró en su frustrada pieza *Clavijo* –escrita en 1774, al mismo tiempo que su célebre *Werther*–. Quizá fuera influencia de su maestro Johann Gottfried Herder (1744-1803), creador del término *volksgeist* («espíritu del pueblo»), gran estudioso del *Cantar de mio Cid* y autor de una obra monumental en cuatro volúmenes, publicados entre 1784 y 1791: *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Ya en Weimar, como funcionario teatral, Goethe insistió en la representación del repertorio hispano, especialmente *El príncipe constante* de Calderón de la Barca.

Los llamados «dioscuros prusianos», los hermanos Alexander (1769-1859) y Wilhelm von Humboldt (1764-1835), también compartieron, cada uno desde su personalidad e intereses propios, la atracción hispana: el interés físico e intelectual del primero –viajero, explorador, científico, naturalista y geógrafo– se manifestó a tal punto que, además del reconocimiento geográfico de la propia España, se agregó el de las antiguas posesiones estudiadas. Guadalupe Victoria, primer presidente mexicano, le otorgó la ciudadanía honoraria en 1827 y otro mandatario posterior, Benito Juárez, el mismo año de la muerte del sabio, 1859, lo nombró benemérito de la patria. El segundo hermano –educador, diplomático y político, pero especialmente lingüista– fue un aplicado estudioso del idioma vasco, que, por su antigüedad, puso al frente de todas las lenguas europeas, y demostró cierto interés en las antiguas lenguas americanas.

Otros dos hermanos, el calderonista August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich von Schlegel (1772-1829), ambos miembros fundadores del Círculo de Jena y, por tanto, universalistas protorrománticos de la primera ola, también demostraron su interés hacia las letras hispánicas.

Otros importantes hispanistas de esa época fueron Johann Andreas Dieze (1729-1785), Friedrich Justin Bertuch (1747-1822),

Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Diez (1794-1876) y, en lengua alemana aunque austríaco, Ferdinand Joseph Wolf (Viena, 1796-1866). El propio filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) conoció bien la obra de Francisco Suárez y Baltasar Gracián y la citaba fluidamente en español.

Tampoco debe olvidarse que, para algunos críticos, «la primera historia literaria española autónomamente concebida» fue escrita por un alemán: Friedrich Ludewig Bouterwek (1766-1828), discípulo de Kant, que publicó en 1804 *Historia de la literatura española (Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit)* como tercer volumen de su *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehn ten Jahrhunderts* (12 volúmenes, Gotinga, 1801-1819). El volumen dedicado a España fue parcialmente traducido y editado en 1829 por José Justo Gómez de la Cortina y Gómez de la Cortina –notable patriótico novohispano, tercer conde de la Cortina y animador y creador de meritorias instituciones mexicanas como el primer intento de la Academia Mexicana de la Lengua– y por Nicolás Hugalde y Mollinedo, y no fue reproducido sino facsimilamente hasta 1975. En 2002 la meritoria editorial matritense Verbum la publicó completa por primera vez en español –la primera parte editada por Gómez de la Cortina y las otras dos secciones–, debidamente modernizada y editada por Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor.

Aunque hoy es considerada por algunos como «una curiosa y muy errónea historia de la literatura española» y se discute con sólidos argumentos su preeminencia,¹ no se le debe negar por completo que ha sido al menos el esfuerzo pionero por organizar y al mismo tiempo reconocer la valía de una producción nacional de un autor no hispano –y hasta contiene sorprendentes arrebatos apasionados para un ilustrado clasicista y ordenado–, quien confesaba que si se lograba que «el alma alemana y la fantasía española [fueran] unidas con fuerza, ¡de cuánto serían capaces!», lo cual indica una profunda y sincera admiración por lo español.

El primer hispanista alemán en España sería el cónsul hanseático Juan Nicolás Böhl de Faber (Hamburgo, 1770 - Cádiz, 1836), calderonista y lopista y padre de la importante escritora Cecilia Böhl de Faber, más conocida como Fernán Caballero y nacida en Vaud (Suiza), junto al lago Lemán. En su natal Hamburgo, él publica su *Floresta de rimas antiguas castellanas* (tres volúmenes, Librería de Perthes y Besser, 1821-1823-1825), y su *Teatro español anterior a Lope de Vega* (1832).

De origen alemán serían también importantes escritores y estudiosos de la literatura hispana como los Hartzzenbusch: Juan Eugenio (1806-1880), su padre –estudioso del novohispano Juan Ruiz de Alarcón– y su hijo José Eugenio (1840-1910), meritorio bibliógrafo.

Dentro de este sintético panorama del hispanismo de expresión germánica, reclama una mención especial el austríaco Ferdinand Wolf (1796-1866), romanista, hispanista y lusitanista, quien trabajó muchos años como conservador de la Biblioteca Imperial en Viena y dejó una nutrida bibliografía sobre el romancero antiguo español. Sostuvo ardientes polémicas con Marcelino Menéndez Pelayo, pues Wolf no reconocía la autoctonía de la épica española, tesis sostenida por el santanderino. No obstante, este polígrafo lo apreció mucho y muestra de ello es que, cuando Miguel de Unamuno tradujo al español su obra magna *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* (La España Moderna, Madrid, 1895; *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* [1.ª edición], A. Asher & Co., Berlín, 1859), la enriqueció generosamente con notas y ampliaciones.

Wolf quiso también escribir una puntual biografía de Cecilia Böhl de Faber, quien se escudaba detrás del seudónimo de Fernán Caballero, pero fue imposible porque ella persistió en mantener su anonimato. Además, Wolf amplió su interés filológico hacia las literaturas catalana y brasileña, siendo uno de los primeros germanistas en considerar lo iberoamericano como parte de lo hispánico. Aunque hoy está injustamente algo olvidado en Alemania, tiene el mérito de haber sido autor de la primera historia literaria portuguesa con visión transcontinental, donde se incluye al Brasil.

SIGLOS XX Y XXI

Karl Vossler (1872-1949), el llamado padre de la estilística, quien se contrapuso a Ferdinand de Saussure, también fue un destacado especialista en el Siglo de Oro, así como lo fue su discípulo –y también de Marcelino Menéndez y Pelayo– Ludwig Pfandl (1881-1942), quien compartió con él la atención hacia sor Juana Inés de la Cruz y se dedicó además a los hermanos Argensola. Y hasta el controvertido Theodor Heinermann (1890-1946) encauzó decididamente el interés alemán por la cultura española. Se pueden agregar a esta relación Werner Krauss (1900-1976), alumno de Vossler e insigne romanista con trabajos medulares sobre Cervantes y la época de la Ilustración en Alemania y Francia, y Hans Flasche (1911-1994), gran lingüista

y promotor de la recuperación de Calderón de la Barca entre los estudiosos modernos.

De la misma época provienen Hans Ulrich Gumbrecht (Wurzburg, 1948), quien desde 1989 enseña en Stanford y es hoy tal vez el hispanista alemán más conocido internacionalmente, autor, entre otras obras, de *Eine Geschichte der spanischen Literatur (Una historia de la literatura española)* (dos tomos, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1990); Christoph Strosetzki (1949), especialista en el Siglo de Oro, coordinador de una *Breve historia de la literatura latinoamericana en el siglo XX* (CH Beck Taschenbuch, Múnich, 1994), actualmente activo en la Universidad de Münster y autor de una nutrida y diversa obra que va desde Cristóbal Colón a Isabel Allende, y la malograda Frauke Gewecke (1943-2012), destacada latinoamericanista que prestó especial atención a la literatura y cultura caribeñas.

Han aportado también al estudio de la literatura hispanoamericana importantes investigadores como Adalbert Dessau (1928-1984), de formación romanista y autor, entre otras obras, del clásico monográfico *La novela de la Revolución mexicana*. Después de realizar sus estudios en la Universidad Humboldt, pasó a la Universidad de Rostock, donde en 1959 se le otorgó una plaza antes ocupada por un romanista, Rudolf Brummer, que había escapado a la Alemania Occidental. La investigación de *La novela de la Revolución mexicana* fue su tesis de habilitación, presentada a fines de mayo de 1963, cuyo título completo explica su nítido enfoque marxista. La investigación se centraba en el desarrollo de una literatura nacional latinoamericana en las condiciones de la Revolución, antiimperialista, antifeudal, nacional y democrática. Iniciaba así los estudios latinoamericanistas contemporáneos, aunque su formación inicial era de romanista. Primero publicó una versión más breve de su tesis en Verlag Rütten & Loening (1967). Luego el Fondo de Cultura Económica (1972) sacó una versión ampliada y con traducción al español. Además, fue comisionado por la Secretaría de Estado de Educación Superior para establecer un centro de investigaciones literarias latinoamericanas en Rostock: en 1964, el antiguo Instituto de Estudios de Romance de la Universidad de Rostock se convirtió oficialmente en el Instituto de América Latina, cuya dirección asumió el mismo Dessau. En 1969 fue nombrado profesor titular de Literatura y Filosofía Latinoamericanas, hasta que en 1981 fue reemplazado por Max Zeuske como director de la Sección de Estudios Latinoamericanos. Murió tres años después.

Entre los estudios literarios latinoamericanistas de Adalbert Dessau se encuentran *Mito y realidad en la trilogía bananera de Miguel Ángel Asturias* (Informe semestral del Instituto de América Latina de la Universidad de Rostock, 1966) y *El concepto de lo real maravilloso de Alejo Carpentier: origen y esencia de un programa literario*, realizado junto con Hermann Herlinghaus (Passagen-Verlag, Viena, 1983).

Muy cercano a Dessau, el profesor Hans Otto Dill (Berlín, 1935), también formado en la Universidad Humboldt, se encuentra aún activo a pesar de haberse jubilado anticipadamente en 1992. Su obra latinoamericanista está formada por estos títulos: *El ideario literario y estético de José Martí* (Casa de las Américas, La Habana, 1975), *Siete ensayos sobre literatura latinoamericana* (Berlín, 1975), las biografías científicas *Gabriel García Márquez: la invención de Macondo* (Verlag Dr. Kovacz, Hamburgo, 1993) y *Milagros latinoamericanos y sensibilidad criolla. El narrador y ensayista Alejo Carpentier* (Verlag Dr. Kovacz, Hamburgo, 1993), *Panorama de la historia de la literatura latinoamericana* (Reclam, Stuttgart, 1999), *Entre Humboldt y Carpentier, ensayos sobre literatura cubana* (Verlag Walter Frey, Berlín, 2005), *Dante criollo. Capítulos de literatura europea* (Peter Lang Verlag, Fráncfort del Meno, 2006), *Literatura latinoamericana en Alemania. Bloques de construcción para la historia de su recepción* (Peter Lang Verlag, Fráncfort del Meno, 2009) y *Lecturas criollas. Sobre literatura cubana de ensayo* (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2010). Es autor también de una *Historia de la literatura latinoamericana (Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick, 1999)*.

Hay otras historias literarias latinoamericanas preparadas por hispanistas germanos como *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts* de Sabine Harmuth y Dieter Ingensch (2001), *Hispanoamerikanische Literaturen Von der Unabhängigkeit bis zu den Avantgarden (1810-1930)* de Dieter Janik (2008) y *Kurze Einführung in Theorie und Geschichte der lateinamerikanischen Literatur (1492-1920)* de Karl Kohut (2016).

Ottmar Ette (1956), formado en la Universidad de Friburgo (1990), impartió clases en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt entre 1987 y 1995, año desde el que es catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Postdam. Ette es hoy quizás el más señalado estudioso de Alexander von Humboldt, como prueba su nutrida y medular bibliografía. En su labor como hispanista y latinoame-

ricanista es especialmente significativo su libro ya clásico sobre el más importante escritor cubano del siglo XIX: *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción* (traducción de Luis Carlos Henao de Brigard, serie Nuestra América 45, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995). Esta obra, de referencia obligatoria, ordena metodológicamente la espesa y contradictoria bibliografía que ha generado la personalidad humana, política y literaria del autor caribeño, con un reconocible equilibrio entre posturas diversas y en muchas ocasiones diametralmente opuestas. Su aplicación al estudio de Humboldt insiste perseverantemente en su proyección universalista, europeísta y americanista. Además, Ette cofundó la importante Red de Investigaciones sobre América Latina de Berlín-Brandeburgo.

Klaus Meyer-Minneman (Hamburgo, 1940) se ha consagrado a la literatura mexicana y al modernismo español, pero además ha transitado por otros campos de interés como la novela picaresca, Cervantes y el *Quijote* y temas de mayor cercanía como Ramón López Velarde y Octavio Paz. Sus investigaciones se han expandido a la teoría de género, la narratología, la novela picaresca española y sus distintas manifestaciones y la literatura hispanoamericana de la Independencia y de los siglos XIX y XX, entre otros contenidos.

Quizás Karl Kohut (1936) sea el hispanista de expresión alemana, aunque nacido en Checoslovaquia, más prolífico y con un espectro más amplio de los que siguen en activo. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Marburgo, Alemania, en 1965, y fue profesor titular de Filología Románica en esta misma institución de 1972 a 1974. Luego se desempeñó como catedrático de Filología Románica en la Universidad de Duisburg de 1974 a 1982. De 1982 a 2004 trabajó en la Universidad Católica de Eichstätt y, desde 2004 hasta 2007, fue el conferencista titular de la Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, en la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México. En 1985 fundó el Centro de Estudios Latinoamericanos en la Universidad Católica de Eichstätt, del cual fue director hasta el 2004. Al mismo tiempo, de 1992 a 1998, fue presidente de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF). Por sus servicios y méritos académicos, el Gobierno de la República de Venezuela le concedió en 1996 la Orden Andrés Bello de Primera Clase. También obtuvo el Premio Armando Discépolo a la Investigación Teatral por la Universidad de Buenos Aires y además ha sido fundador y editor de la colección Americana

Eystettensia y Textos y Estudios Coloniales y de la Independencia, ambas pertenecientes al catálogo de la editorial Iberoamericana-Vervuert (Madrid-Fráncfort).

Kohut ha sido profesor invitado en la Universidad Javeriana (Colombia) y en la Universidad Nacional de la Pampa (Argentina). Ha organizado numerosos congresos internacionales sobre temas relacionados con la cultura y literatura hispanoamericanas y, actualmente, sus líneas de investigación comprenden el humanismo español y portugués de los siglos xv y xvi, la cultura iberoamericana virreinal y la literatura latinoamericana contemporánea.

INSTITUCIONES Y ENTIDADES

Además de los afanes individuales de investigadores y eruditos y del interés institucional de ciertas universidades más señaladas, ha habido empeños muy importantes de entidades tanto privadas como públicas que, a través del convulso siglo xx de la historia alemana, demostraron una permanente atención hacia la literatura y la cultura inicialmente solo española –que incluye lo virreinal– y más adelante iberoamericana –que suma lo portugués y brasileño–. Ahora, además, se contemplan regiones con algún énfasis especial, como el Caribe.

Son conocidos y muy valiosos para el mundo cultural, científico y académico el Instituto Goethe y el Servicio Alemán de Intercambio Académico.

El Goethe-Institut, con sede en Múnich, fue creado por Kurt Magnus en 1951 y sustituyó a la anterior Academia Alemana (Deutsche Akademie), fundada en 1925. Se corresponde en propósitos y funciones con sus semejantes hermanas Alliance Française (1883), Società Dante Alighieri (1889), British Council (1934), Instituto Cervantes (1991) e Instituto Camões (1992). Hoy alcanza una amplia dispersión y distribución mundial: para 2013 contaba con 13 institutos en la propia Alemania y 145 en el exterior (de estos, 35 son Centros Goethe con un peso superior, pues involucran a instituciones asociadas).

Paralelamente, el Goethe-Institut opera en alianza estratégica con el Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutscher Akademischer Austauschdienst, DAAD), creado también en 1925, suprimido en 1945 y luego reinstaurado en 1950, con sede en Bonn. Además, ambos actúan coordinadamente con las representaciones diplomáticas alemanas y con la amplia red de colegios alemanes que está activamente presente en muchas naciones

del mundo, donde son focos difusores y formativos de la cultura germánica, transmitiendo su lengua, su cultura y su literatura en estrecha vinculación de diálogo e intercambio con cada país.

Las instituciones culturales alemanas no han estado al margen de los acontecimientos históricos que han sacudido su país: poco antes que fuera derribado el Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989), sensatamente el mundo académico se adelantó al orbe político y, contando con el apoyo de la República Federal Alemana (RFA) y la República Democrática Alemana (RDA), acordaron en junio de 1988 que los profesores Klaus Meyer-Minnemann de la Universidad de Hamburgo y Hans Otto Dill de la Universidad Humboldt coordinaran un equipo de especialistas en temas latinoamericanos formado por expertos de ambas Alemanias. Este fue el primer proyecto de colaboración entre países divididos coyunturalmente por ideologías opuestas. De tal modo, el muro físico que separaba dichas entidades de una misma nación empezó a demolerse desde el mundo académico, imponiendo finalmente la razón sobre el dislate. Ese proyecto académico fue un puente ideas fertilizantes para pasar por encima de un estéril muro de ladrillos.

En paralelo al gran trabajo que han desarrollado internacionalmente el Instituto Goethe y el Servicio Alemán de Cultura, debe considerarse como el precedente germinal de ambos el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), una preclara institución de extraordinaria valía que lamentablemente todavía no es suficientemente conocida ni reconocida por los investigadores más jóvenes en la actualidad. Desde enero de 1930 se ocupa del estudio de las culturas de España, Portugal y América Latina, y es una entidad de investigación interdisciplinaria con una biblioteca estupenda, formada originalmente con la donación de 82 000 libros del estudioso argentino Ernesto Quesada, a la cual se agregaron poco después 25 000 libros del erudito Hermann Hagen, con el apoyo del entonces presidente mexicano Plutarco Elías Calles, interesado en fortalecer las relaciones con Alemania dentro de su visión general de gobierno nacionalista. A su vez, este tuvo como antecedentes el Instituto Alemán-Sudamericano de Aquisgrán (1912) y el Instituto Ibero-Americano de Hamburgo (1917), donde coincidieron diversos intereses políticos, comerciales y culturales. A ellos se agregó poco después el Ministerio de Educación y Cultura de Prusia con el propósito de fundar un centro de información, investigación e intercambio cultural entre Alemania y América Latina, que se mantiene hasta hoy. A

los donativos mencionados se sumaron los valiosos libros coleccionados por el geógrafo de Bonn Otto Quelle, reunidos con los auspicios del cónsul en Brasil, Otto Matteis. Con ese acervo empezó a funcionar el Instituto, pero no se inauguró formalmente hasta el 12 de octubre del mismo año, para celebrar el Día de la Raza. Su primer director fue Otto Boelitz, quien ya se había desempeñado como ministro de Educación y Cultura de Prusia y decidió instalar el Instituto en las antiguas caballerizas del Palacio Real de Berlín, en el edificio llamado Nuevo Marstall (Neuer Marstall). Posteriormente, el Instituto no pudo mantenerse al margen de los sucesos que se desarrollaban en Alemania y sufrió un proceso de nazificación al designarse como director el antiguo general, ya retirado, Wilhem Faupel, vinculado con la NSDAP. Sin embargo, no puede negarse que, a pesar de su corto presupuesto, Faupel logró proyectar internacionalmente el Instituto y reforzar su presencia en América y España. Paralelamente, con su labor propagandística, se fortaleció la publicación de revistas especializadas como la *Ibero-Amerikanisches Archiv*, fundada por Otto Quelle en 1930, y en 1939 se comenzó a publicar *Ensayos y Estudios*, una revista de filosofía y cultura en español y portugués. Al mismo tiempo, la biblioteca y el archivo del Instituto se enriquecieron ampliamente con adquisiciones, donaciones y legados de las bibliotecas privadas de los propios investigadores, lo cual sentó las bases materiales para emprender importantes trabajos de rescate en la serie Fuentes de la Historia Antigua de América, trabajando con las lenguas indígenas. Finalmente, el Instituto tuvo que trasladarse a la elegante villa Siemens en el suburbio Berlín-Lankwitz, lo cual sirvió para preservar levemente su existencia de los bombardeos posteriores.

Con la guerra y aún después de ella, el Instituto sufrió no solo daños materiales –se perdieron más de 40 000 volúmenes en los bombardeos y 600 cajas de libros y revistas almacenadas en el Nuevo Marstall nunca aparecieron; el general Faupel se esfumó con su esposa al final de la guerra, supuestamente se suicidaron– sino que hasta vio en peligro su existencia, pues se pensó hacerlo desaparecer por su actividad colaboracionista con el régimen nazi. Sin embargo, se determinaron responsabilidades y finalmente se aceptó que continuara su labor y se aprovechara el enorme caudal de recursos bibliográficos y conocimientos acumulados. Empezó entonces una época de graduales transformaciones y de una progresiva recuperación: primero el Instituto se convirtió en la Biblioteca Latinoamericana, administrada por la municipalidad

berlinesa; luego cambió a la Biblioteca Ibero-Americana y, finalmente, en 1962 recuperó su nombre original bajo la activa dirección de Hans-Joachim Bock. De inmediato empezó a ofrecer frutos que justificaban su existencia: Gerdt Kutscher publicó entre 1949 y 1950 los tomos tercero y cuarto de la importante serie Fuentes de la Historia Antigua de América, un referente mundial de la especialidad que se retomó de la primera etapa del Instituto; en 1983 empezó a editarse la revista *Indiana*, con temas de etnología, arqueología y lenguas indígenas de América, y en 1975 se revivió una nueva serie de *Ibero-Amerikanisches Archiv*. Cuando, en 1977, se emprendió la publicación del catálogo por materias de la biblioteca del Instituto, este ocupó treinta tomos. Ese mismo año, bajo la dirección de Wilhem Stegmann, el IAI se trasladó a su sede actual y, aunque en 1996 estuvo en riesgo de perder el financiamiento público, numerosas entidades y personas apoyaron generosamente su sostenimiento y permitieron su continuidad, bajo la conducción de sucesivos directores como Dietrich Briesemeister. La modernización y optimización de sus sistemas y operaciones se desarrolló empeñosamente por Günther Mailhold en el año 2000 y se prolonga hasta la actualidad, encabezada por la primera directora mujer, Barbara Göbel, lo cual confirma al IAI como un centro de investigación con un sólido prestigio mundial, respaldado por la biblioteca especializada en América Latina, España, Portugal y Brasil más grande del planeta.

No debe pasarse por alto que en México existe una antigua tradición de simpatía por los alemanes. Con ironía pero justicia, al referirse a esto, el escritor José Emilio Pacheco señalaba: «Se suele olvidar que en siglo XIX todo el mundo invadió a México..., menos Alemania... y los extraterrestres». Pero, más allá del humor, lo cierto es que desde el establecimiento de relaciones entre el México independiente y las entonces «ciudades libres» de la Liga Hanseática han existido una identificación y cooperación notables.

Aunque se asume formalmente el 23 de enero de 1879 como la fecha en que se establecieron contactos entre México y Alemania a partir de la unificación de los antiguos principados y reinos germanos, en realidad, la relación comenzó desde mucho antes, cuando el embajador mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza inició las gestiones pertinentes desde Londres para obtener acuerdos y el reconocimiento de las ciudades libres de la Liga Hanseática –Lübeck, Bremen y Hamburgo–, que dieron origen a un primer Tratado de Amistad, Navegación

y Comercio (16 de junio de 1827) que enfrentó diferentes circunstancias adversas –desde la reticencia del Gobierno mexicano hasta la suspicacia del Reino de Prusia en mancuerna con España por la Santa Alianza– que demoraron y diluyeron este propósito, encabezado de la parte alemana por Hermann Nolte, comerciante asentado en México.

El interés por Alemania y su cultura en México no ha disminuido sino que se ha incrementado, aun teniendo en cuenta los vaivenes de la historia. Por ejemplo, en la Universidad Nacional Autónoma de México, la más grande de América Latina y considerada entre las cien mejores del mundo, desde antigua fecha se imparten las disciplinas de Literatura y Lengua Alemana tanto en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras como en el antes Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (1966) y ahora Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (2017), con la participación de destacados profesores mexicanos y alemanes como los especialistas Dietrich Rall Waldenmayer (1938)², graduado de la Universidad de Tübingen en 1968, y Marlene Zinn de Rall (1940-2003). Hasta se ha inaugurado en la Universidad Libre de Berlín un Centro UNAM, que dirige actualmente Adriana Haro-Luviano de Rall.

ACTUALIDAD

Cabe señalar que, en el momento presente, a pesar de esa ilustre sucesión de estudiosos y promotores de lo hispánico e hispanoamericano en Alemania, el panorama adolece de problemas relacionados, sobre todo, con la materialidad de la literatura y su comercialización.

Amir Valle (1967), multipremiado y editado escritor cubano-germano, uno de los más importantes autores hispanoamericanos ahora residentes en Alemania (desde 2005), nos ha transmitido sus impresiones sobre la situación del presente:

Voy por partes:

Lo primero es que la literatura hispanoamericana, como bien han dicho algunos estudiosos acá, es una lección pendiente de la cultura alemana. ¿Qué pasa? Pues que tras el boom que existió acá en los años setenta y ochenta, en los que básicamente gracias a la hispanista Michi Strausfeld se publicó todo lo que valía y brillaba en España y «nuestras tierras de América», comenzó un periodo fatal, tras la muerte de los viejos editores (que eran los dueños y fundadores de las más importantes casas editoriales, como

Suhrkamp y Fischer). La llegada de nuevos directores –léase editores a quienes interesaba lo que se vendía– impuso una mirada comercial y las traducciones comenzaron a ser muy raras porque encarecían el costo de los libros. De este modo, los autores que publicaron en Alemania desde fines de los noventa hasta hoy podemos considerarnos privilegiados. Son poquísimos, y no ofrecen ni siquiera una idea mínima de la riqueza creativa literaria en lengua española. El último golpe fue la desaparición del Departamento de Literatura Latinoamericana de la editorial Fischer, que era a estas alturas la única editorial grande que trabajaba con alguna seriedad nuestra literatura. Las grandes editoriales solo publican cuando se trata de autores bestsellers.

La publicación algo más amplia de autores (unos cinco o seis por año) ha sido asumida básicamente por editoriales medianas y pequeñas, con poquísima distribución y que apenas alcanzan a llegar a librerías. Solo publican autores hispanoamericanos y españoles cuando encuentran algún financiamiento de instituciones estatales.

Todo este panorama hace que la promoción de nuestras letras caiga en manos de otras figuras: por ejemplo, la revista cultural Alba Latinoamérica, que cada cuatro meses publica un número impreso bilingüe con autores casi siempre muy jóvenes. Otro ejemplo sería el trabajo cultural de las librerías independientes que venden solo libros en español, y en este aspecto destacan las librerías Andenbuch, La Escalera y Bartleby & Co., que se han convertido en centros culturales con programas diarios de presentaciones de libros y otras actividades literarias, de la cada vez más amplia comunidad de escritores latinoamericanos y españoles en Alemania. Existían otras dos librerías hispanas en Colonia y Múnich, pero tuvieron que cerrar y pasaron a vender sus libros en español desde sus sitios online.

El trabajo de instituciones como el Instituto Ibero-Americano (que posee la biblioteca más grande del mundo de libros en español) y del Instituto Cervantes es, siendo corteses, desastrosa. Ni siquiera aceptan presentar libros y se dedican a cumplir de cuando en cuando (una o dos veces por año) con algún evento, generalmente pobre y mal organizado. El Festival Internacional de Literatura de Berlín, gracias a la asesoría de Michi Strausfeld, lleva tiempo trayendo a importantes escritores de nuestras letras, de todas las promociones, pero muchos de ellos pasan sin penas ni glorias porque no existen sus libros en alemán.

Como ves, aquí es esencial señalar el trabajo de la hispanista Michi Strausfeld (que fue la que introdujo en Alemania a los autores del boom, del posboom y de otras generaciones). Pero ella se jubiló hace dos años y ya no se siente con fuerzas para hacer todo el trabajo de promoción que hizo en décadas anteriores.

Concursos y becas específicas para nuestra literatura no existen. Solamente la beca anual del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) ofrece cada año una plaza para un autor extranjero y, en los últimos años, solo tres autores latinoamericanos la han conseguido (el cubano José Manuel Prieto, el colombiano Héctor Abad y el mexicano Antonio Ortuño).

Hay excelentes traductores, pero, como imaginarás, apenas tienen trabajo y se han dedicado a la traducción en lengua inglesa de autores africanos y árabes, cuyas obras sí se publican porque venden mejor, ya que el público lector alemán las busca más que a nuestras obras.

Finalmente, la Academia Alemana, en materia de hispanismo, es lo más desactualizado que existe. Para que tengas una idea de lo que digo: siguen estudiando a Lezama Lima, Carpentier y de los «nuevos» solo incluyen a Zoé Valdés, a Padura, a Pedro Juan Gutiérrez y a un tal Amir Valle

En fin, ese es el panorama... (10 de noviembre de 2020, conversación con Amir Valle vía chat).

Hubo desde los años sesenta del siglo pasado una creciente curiosidad por lo latinoamericano propiciada por el panorama bipolar, la Guerra Fría y los llamados movimientos de liberación del tercer mundo. Para reforzar esto, en 1976 fue decisión de Peter Weidhaas, director de la Feria Internacional del Libro de Fráncfort, declarar a América Latina como invitado de honor del evento, lo que abrió las puertas europeas a la nueva literatura hispanoamericana con la labor decidida de empresas importantes, como la editorial Suhrkamp y con la entusiasta participación de especialistas como Curt Meyer-Clason y Karl-August Horst, tarea que luego han continuado editoras y traductoras como Michi Strausfeld y Corinna Santacruz y agentes literarias como Nicole Witt.

Debe reconocerse que últimamente el interés por lo latinoamericano ha disminuido a partir de la caída del Muro de Berlín y la reunificación de Alemania. Sin embargo, cuando coexistían dos Alemani­as contiguas con diferentes modelos políticos resultaba hasta lógico el interés de la entonces República Fede-

ral por conocer más sobre la vida en los países dentro de la órbita comunista, incluso en Cuba y en los focos guerrilleros en América Latina. Ahora bien, cuando las dos Alemanias se fundieron nuevamente en su unidad original, primero tuvieron que ocuparse de reactivar el interés por lo otro y lo diferente en su propio territorio. Además, la proyección alemana hacia Europa se hizo más intensa y preponderante desde 1990 y se debieron considerar nuevas presencias internas como las culturas africanas, musulmanas y asiáticas, que comenzaron a inmigrar en su territorio, propiciando un mayor diálogo intercultural tanto nacional como internacionalmente.

Por otra parte, el interés por lo hispánico e hispanoamericano también ha trascendido los espacios estrictamente universitarios fuera de Alemania y ha tomado forma en personas dedicadas con ejemplar consagración a la difusión de los estudios relacionados con esas materias. Es el caso de Klaus Vervuert (1945-2017), editor y librero en el sentido más clásico y meritorio del término, cuya ausencia dejó un vacío difícil de llenar, pues, durante más de medio siglo, desde que fundó en su natal Hamburgo la editorial Iberoamericana-Vervuert, se convirtió en un obligado punto de referencia para los estudiosos de lo español de cualquier nacionalidad. Creyente fervoroso en el hispanismo desde su llegada, muy joven, a la Argentina, logró libros bien pensados y mejor hechos. Puede decirse de él, como colofón de una vida consagrada a su profesión, que nada hispano de ambos lados del mar le fue ajeno. Quizá en Klaus Vervuert se cumplió de forma ejemplar aquello que Bouterwek soñó a principios del siglo XIX: juntar con fuerza indisoluble el temple del alma alemana y la creativa fantasía española.

Esta brillante sucesión de estudiosos hispanistas y americanistas alemanes continúa con Robert Folger, doctorado en Historia en la Universidad de Rostock (1999) y, dos años después, en Literatura Española en la Universidad de Madison en Wisconsin (2001). Hoy es catedrático en la Universidad de Heidelberg, donde dirige el prestigioso Centro de Estudios Iberoamericanos y es uno de los editores de la muy renombrada revista trilingüe *Iberoromania*, fundada en 1969 por Hans Rheinfeld, y autor de una copiosa y fundamental bibliografía. La sucesión culmina con Tilmann Altenberg (Hamburgo, 1975), quien ha desplegado una intensa actividad, primero en la Universidad de Hamburgo, asesorado por Meyer Minneman, y luego ha pasado a la University of Cardiff, en el país de Gales.

Altenberg representa hoy a la más reciente promoción de filólogos hispanistas alemanes que se encuentra en plena madurez profesional. Investigador dedicado y meticuloso, está sólidamente preparado con el dominio de varios idiomas que le permiten asomarse a distintos mundos intelectuales con gran soltura y precisión. Como su mentor Meyer-Minnemann, sus intereses han sido diversos y con muy amplios horizontes, pero sus miradas han resultado verticales: lo mismo ha reparado en la literatura picaresca –con profundas búsquedas tanto en el *Guzmán de Alfarache* como en el impar Quevedo– que en las letras españolas decimonónicas –con autores como Juan Valera y Benito Pérez Galdós–, que, del otro lado del océano, en escritores hispanoamericanos de trascendente universalidad como Alejo Carpentier y Roberto Bolaño. Pero su diapason también ha sido lo suficientemente amplio para abarcar lo mismo el paso de don Quijote a través de la cinematografía que la cultura gráfica literaria popular a través de las historietas (cómic en el mundo anglosajón y tebeos en el español más castizo). No obstante, no cabe duda de que su aplicación más permanente y evidente ha sido la del poeta cubano-mexicano José María Heredia (1803-1839), a quien dedicó un estudio que ya puede considerarse como clásico, tema de su tesis doctoral dirigida por Mayer-Minnemann, *La melancolía en la poesía de José María Heredia*, publicada por Iberoamericana-Vervuert en 2001. Más recientemente, en 2020, la misma editorial ha publicado la monumental edición crítica de las *Poesías completas* de José María Heredia, que representa un muy logrado esfuerzo por fijar canónicamente los textos de este iniciador del Romanticismo hispanoamericano, a quien le faltaba desde hace demasiado tiempo un estudio filológico y ecdótico profesional, riguroso y moderno. Con esta obra, Altenberg confirma su perfil como uno de los hispanistas alemanes que continúan hoy el desempeño de estudiosos anteriores, desde Goethe y Humboldt.

NOTAS

¹ En realidad correspondería al admirable esfuerzo del jesuita y humanista valenciano Juan Andrés y Morell (1740-1817) con su monumental obra en ocho tomos *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, 1784-1806), primero editada en Parma (1782-1799) como *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. La obra también ha sido editada en seis volúmenes bellamente impresos y encuadernados por la editorial Verbum de Madrid –con ayuda de la Biblioteca Valenciana– en el año 2000, que, con plena justicia, inicia la colección Verbum Mayor, dirigida por Pedro Aullón de Haro. La traducción es de Carlos Andrés y la edición de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera.

² La obra de Dietrich Rall, gran parte de ella en colaboración con su fallecida esposa Marlene Zinn de

Rall, abarca temas como la recepción de la literatura en lengua alemana en México, las imágenes de México en la literatura en lengua alemana y las imágenes de Alemania en la literatura mexicana. Incluye títulos como *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (UNAM, México, 1987, 1993), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada* (UNAM, México, 1996) y *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales* (UNAM, México, 1999). Ambos han realizado además una extraordinaria labor de difusión y divulgación con numerosas traducciones como *Cuento alemán del siglo xx. Breve antología* (UNAM, México, 1992), *Nueva literatura alemana. Antología de autores contemporáneos* (FCE/UNAM, México, 1993) y *Cuento suizo alemán del siglo xx. Breve antología* (UNAM, México, 1999).

A black and white close-up portrait of a woman with dark hair, wearing round glasses. She is looking down and to the left, with her hand resting under her chin in a contemplative pose. The lighting is soft, highlighting the texture of her skin and the details of her glasses.

**La poesía de
María Auxiliadora Álvarez
como imperativo vital**

Por Juan Carlos Abril

Las asociaciones lingüísticas y fonéticas de la poesía de la venezolana María Auxiliadora Álvarez, en unión con otros semas y sobre todo adjetivos, segmentos y sintagmas en contacto con otras estructuras sintácticas –sin desdeñar sugestivas particularidades métrico-musicales y ciertas aglutinaciones en torno a diversas significaciones–, redefinirán las palabras, las refrescarán de un determinado lastre social y se situarán en *otra* perspectiva. Para que esta operación se lleve a cabo, la poeta se despoja de encadenamientos lógicos o clichés, desautomatizando el lenguaje de combinaciones fosilizadas, lexicalizaciones y reminiscencias. No establece tópicos lazos, habituales conexiones entre los términos, sino que busca otras uniones, liberando de este modo al signo lingüístico tradicional de su lastre establecido o histórico, lavándolo –libre del peso de las adherencias rutinarias– y poniéndolo en una nueva, entiéndase *otra*, dirección semántica. La tradición, sin embargo, no deja de estar presente –en especial ciertas referencias constantes, a modo de indicadores, como san Juan de la Cruz, a quien dedicará no pocas páginas de estudios e investigaciones en un magnífico ensayo titulado *Experiencia y expresión de lo inefable. La poesía de san Juan de la Cruz* (Álvarez, 2013)– junto a la experimentación propia de la vanguardia, como ya señaló Elsa Cross (2015, p. 244). De entrada, se podría considerar como núcleo genético o motor de la poética de María Auxiliadora Álvarez una clara conciencia que nos sitúa ante una experiencia lingüística que se traduce en experiencia textual reflexionando sobre el propio texto, la palabra y la poesía de manera metalingüística, metatextual, metapoética y metaliteraria. Así, en el poema homónimo del libro «Piedra en :U:» –que no alude más nada más y nada menos que a la lengua– los sonidos y los significados, la forma y el contenido intrínsecamente indisolubles se reservan en la boca, en la lengua, se congelan y se petrifican a la espera del momento oportuno del decir. Ese *momentum* que puede llevar mil y un vericuetos, la pérdida de un fin de semana en la búsqueda heideggeriana de un adjetivo, la poeta como pastora del ser, pastora del lenguaje que no tiene domingos ni días de descanso hasta que encuentra, rescata, define o recupera esa palabra exacta, el nombre exacto de las cosas, que dijera Juan Ramón Jiménez apelando a la inteligencia poética: «Para que / un día / esa piedra / en :U: / de la lengua / congelada // pueda / alimentar / otra vez / tal vez / al parlante / sobreviviente». Esta piedra, como señala Ignacio Ballester Pardo (2020), «simboliza por un lado

la incógnita, el obstáculo, la tapadera; y, por otro, la agresión, la naturaleza violenta en manos “humanas”: la lengua muerta». Esa espera debe observar –y asume– sus protocolos: «Lo mirado no espera ser mirado / entiende la pausa / la cólera / la muerte // y dice: no pasa nada / (gesticulando)».

En efecto, hablar es una suerte de supervivencia, y más todavía para una poeta que se asoma temerariamente a los abismos rilkianos. La poesía se concibe como resistencia, pero sin suponer estancamiento y atrincheramiento, sino *re-existencia*, método de depuración y análisis, valoración y meditación. Es un riesgo, una apuesta y un desafío. Podría decirse, en palabras de la propia María Auxiliadora Álvarez en una entrevista, que su poesía genera conciencia acerca del «riesgo de la inmanente inutilidad del lenguaje» (Zuccaro 2016), por lo que su obra se configura como un imperativo vital: «Que no digas que ese árbol / extendiéndose / sobre la puerta de mi casa / se parece a la muerte // que no lo digas // que no digas que ves mi silueta / debajo o detrás / tapiada por él / que no lo digas». No en vano Elsa Cross (2015, p. 245), refiriéndose a la venezolana, habla de «una decantación de la experiencia vital». Nuestra autora «canta a aquella frágil debilidad que nos sostiene del árbol y cuya voz se arriesga a anunciar e informar a los lectores que es esa precisamente la marca de la vida» (Almela, 2006, p. 11).

Su tensión terminológica, los campos semánticos que se ponen en juego en su lírica, nos abocan a una reconsideración del decir, el *dictum* y, por tanto, del propio poema, de la concepción que poseemos de la poesía, la cual se encuentra en lo oscuro. A veces incluso parece surgir su poesía del espesor del duermevela, de la lectura o interpretación de los sueños (Peyrou, 2020, pp. 186-187), y mucho tiene que ver con cierta fuerza o energía oracular que la guía. Una llama de amor viva. En cualquier caso, la poeta debe rescatar su voz de la oscuridad, pero esa labor nos pone frente a una experiencia textual única, no vivida antes en ningún lugar excepto en la composición misma, en el instante de la lectura. Porque la poesía no reproduce emociones sino que las inventa, y la obra de María Auxiliadora Álvarez garantiza una descarga única, singular e intransferible que nadie puede vivir por otro, ya que nadie la ha experimentado antes: no aludimos a emociones o experiencias trilladas, ya sabidas, sino a creación en el sentido más estricto y austero del término. Nuestra poeta es consciente del legado que reci-

be y comparte, ya que participó activamente en la renovación poética de la época:

Las poetas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX que abordaron el tema materno produjeron una fuerte detonación revitalizadora dentro de la cultura femenina del continente, presentando a viva voce el antiguo reducto de la maternidad como un nuevo acontecimiento incorporado a un individuo integrado, con su miríada de significados factuales y potenciales y desnudos de cosméticos y suavizantes. Las múltiples y variadas concomitancias que emergen de este tipo de texto en Hispanoamérica implican un estremecimiento de la subyugación biológica (hacia adentro) y de la subyugación histórica (hacia fuera), desde el fundamento de sus bases. Y, aunque muchas veces se rechazan los paradigmas de las convicciones individuales considerándose inoperantes dentro de mecanismos colectivos homogéneos, estas convicciones resultan indispensables en la concreción de cualquier autonomía (incluyendo la de la identidad femenina), pues una conciencia de oposición solo puede nacer de las propias convicciones y condiciones, incluyendo las biológicas, a fin de detonar desde dentro las bases del estatuto social que intenta (in)determinar la existencia (Álvarez, 2017, pp. 167-168).

Como vemos, la intensidad de su pensamiento discurre de modo paralelo a su poesía, poniéndonos delante de un territorio inexplorado. Si el mundo se concibe como posibilidad, como plantea Emilio Lledó, de igual manera la poesía es aquí posibilidad. Si la poesía es creación, la poeta es doblemente creadora porque tiene la capacidad de parir y concebir poesía. «Si el cuerpo se presenta desmembrado a través de los textos de María Auxiliadora Álvarez, especie de mirada angustiada en torno de lo que hay en el quirófano, la maternidad se experimenta a partir de un abandono, un vacío corporal reflejado en la mirada vaga», afirmaba Juan Guerrero (1986) a propósito de *Cuerpo*, el icónico título de nuestra autora; «Cuerpo abierto» (Crespo, 1983) pero también «cuerpo como escándalo» (Rojas Guardia, 1985), o sea, lecturas amplias y abiertas que se desgajan de la escritura y la lectura de poesía, siempre polisémica. Nada hay más místico que el cuerpo, nada más misterioso o espiritual: «Lo brusco es el punto ciego del espíritu / su necesidad de separarse» (de *El eterno aprendiz*), pues marca el tránsito de la vida a la muerte cuando abandona el cuerpo, aunque asimismo de la vida a la vida, una vida que fecunda otra vida, y más al desgajarse el neonato del vientre materno... –«doble procreación»,

escribió a propósito Santos López (1985, p. 3)–. Mucho y bien se ha escrito sobre la maternidad en la obra de nuestra autora, de la temática matricial de una parte de su poesía.¹ Reunir los fragmentos del mundo, fundir líneas de fuga, acrisolar la mirada, agavillar las experiencias y sensibilidades, descubrirnos un paisaje nunca antes visto, nunca antes visitado, es sin duda el cometido de todo buen poema. Pero el *locus amoenus* se ha convertido en un *locus displicentis*, un *Páramo solo*, un lugar emblemático habitado por el vacío, por la ausencia y, finalmente, por la muerte. Un lugar para el no ser, un lugar para el no. El personaje que escribe y el que lee –que acaban fundiéndose, como estamos viendo– son lo que son por su conciencia rebelde, su herencia romántica, su profundo pensamiento crítico que les aboca a decir no.

Más que una postura crítica o de una renuncia avalada por el no, como quería Camus (1982, p. 21), se trata de la existencia de una frontera en cuanto a la rebeldía de índole social, del individuo frente a la sociedad, que podríamos desarrollar no solo en cuanto a una ética estética sino sobre todo a una estética ética, una actitud ética ante la estética y no al revés, como tradicionalmente se suele presentar, dándole prioridad a la primera parte del sintagma. Habría que considerar en última instancia una insurrección solitaria, que diría Carlos Martínez Rivas. «El pensamiento quiere estar solo», afirma nuestra poeta al inicio de *El silencio El lugar*, porque la poesía necesita aislarse del ruido, la poesía necesita reflexión. La conciencia poética, en este caso, impulsa a la poeta a no estancarse, a buscar, a indagar, a no quedarse en la poesía fácil –en la «máquina de trovar» que comentara Juan de Mairena–, impulsándola a un tanteo incesante, con la incomodidad que encarna no dar nada por hecho, no aceptar muletillas ni sentimientos ya experimentados, ya vividos o transitados por otros. La poesía exige como estética no bajar la guardia, y esa es la ética de la poeta. De ahí la inversión del binomio, esa estética ética.

En *Páramo solo*, por ejemplo, la venezolana dialoga con un familiar querido muerto. Nos aventuramos hacia un tránsito, hacia ese lugar denominado «páramo solo», un lugar obviamente poco hospitalario. La importancia de la familia en la poesía de María Auxiliadora Álvarez ya ha sido señalada, entre otros, por Julio Ortega (2009, pp. 9 y ss.). Y llama la atención cómo dialoga con ese ser amado, muy cercano y lamentablemente ya muerto, que se halla en esa suerte de *no lugar* –como indicó Marc Augé–, en este caso abstracto pero textualmente material.

Se trata, y conviene subrayarlo, de una zona tarkovskianiana de arenas movedizas, una *no man's land* de stirpe eliotiana, tierra baldía sin límites, un no lugar por excelencia donde todo lo sólido se desvanece en el aire (Berman), disuelto en «vida líquida» (Bauman), intersticios por donde se filtran las grandes preocupaciones que asolan la conciencia de la poeta, por donde se escapa la vida, por donde asoma la poesía, una suerte de tierra de nadie o territorio que es, sobre todo, el lugar de la creación, el espacio de la reflexión poética. Las cuestiones metaliterarias –no podían ser menos, pues destaca en esta poesía el pliegue y el repliegue de la reflexión que siempre va más allá– están al orden del día, y podríamos leer muchos poemas, pasajes o fragmentos al respecto. Un no lugar que remite directamente a una realidad nómada, que se mueve, y al cuestionamiento de las identidades monológicas e inamovibles, empezando por las identidades literarias y terminando por cualquier esencialismo reduccionista: la poesía de nuestra autora soslaya el pensamiento racionalista no porque no sea eficaz, o verídico, sino porque la poesía se ocupa de esas otras cuestiones que se escapan a la lógica cartesiana. No hay que «separar la razón de la intuición, como lo hizo Occidente», recalca la propia María Auxiliadora Álvarez (2017, p. 15). Y podríamos adentrarnos en discursos rizomáticos, con Deleuze, para analizar la complejidad de lo que hablamos. Como tal, a veces resulta una realidad incómoda, ya que no se ajusta a las coordenadas del utilitarismo. La polisemia es un atributo de las palabras y, por consiguiente, de la poesía. Las palabras no se reducen a meras definiciones del diccionario, no apuntan a un solo significado. No solo los diccionarios son incapaces de explicar lo que sucede en el no lugar –del presente o del pasado–, sino que el carácter incomprensible de esa realidad va más allá de cualquier explicación racional cercana a una lógica estable. Quizá por eso Julio Ortega (2019) defina este no lugar como exilio en nuestra poeta, porque el exilio es no encontrarse en el lugar donde te encuentras y echar de menos el lugar del que vienes, no poder sentir como propia la pertenencia.

La ruptura con el sentido común aquí se plantea como el eje donde gravita el conocimiento. La ruptura con el objetivismo se convierte transversalmente en uno de los emblemas de esta obra, que se repliega activa. Nada hay más insensato que el sentido común para justificar lo que comúnmente suele ser un atropello. Así, la poesía se transforma en denuncia, no como libelo o propaganda, sino como manifiesto o explicación

de lo que acontece, desarrollo ideológico de lo que sucede, de la realidad que nos configura, pero no desde un lenguaje matemático, sino con las herramientas de la lírica y, a partir de ahí, queda en manos del lector, que despliega sus dispositivos hermenéuticos. La conciencia se erige en el *ring* donde se dan cita todos estos debates y combates, una conciencia crítica que no se deja avasallar por el pensamiento único y totalizador de la sociedad capitalista de consumo y tecnológica que tiende a homologarnos como si fuéramos productos en serie, obviando nuestra individualidad. Quizá, por eso en el poema «Pompeya» asistimos a ese no lugar donde las ruinas fantasmagóricas se alzan como vestigios mudos de un tiempo detenido y los cuerpos calcinados y petrificados ejemplifican una suerte de reducto inmóvil, de traslación espacial a lo largo de los siglos, extraña e incluso terrorífica pero con todas las grandezas, su esplendor de época, y la miseria de la impotencia de quedar atrapados en una cápsula del tiempo, estableciendo un diálogo ucrónico con el presente, superponiendo planos temporales, con la muerte del padre: «Mi corazón había sido destruido en Pompeya // el sol hería de nuevo / las grietas del mundo estallado // pequeñas piedras pulidas / reflejaban todavía / la luna de ayer // y yo pude reconocer / el cuerpo de mi padre / entre los escombros».

El silencio El lugar es ese no lugar porque el silencio representa lo contrario a la poesía. Y si bien es cierto que la poesía necesita el silencio y la soledad para nutrirse de ellos, después emerge hacia la superficie en forma de palabras compartidas. Se apunta que esta «poesía, con el paso de los años, se ha ido depurando de elementos formales, tipográficos e incluso de palabras, logrando efectos máximos con elementos mínimos» (Penalva, 2016, p. 6). A través de la poesía se podría decir que se sortea el no lugar al que estamos abocados. Pero no solo a través de ese método, sino también a través de la pérdida de la individualidad, de la borradura de la individualidad que nos permite conectar con el otro, con la otredad. En *Páramo solo*, de hecho, la voz autorial enuncia versos tan lúcidos, tan desprovistos del yo como «ella está acostumbrada», «así es mi madre» o «ya sabes lo que pienso de ella / y lo que ella piensa de hablar», en un discurso dialógico donde se desemboca en que «el páramo te va a hablar», resolviendo felizmente el no lugar en un lugar, el silencio en comunicación, a través de la poesía.

Sin duda que la poesía se establece como ejercicio de altruismo y alteridad fundacional en la transferencia, olvidándo-

nos de nuestros propios sentimientos y emociones para que otros sentimientos y emociones entren en nosotros, nos penetren, como una suerte de agresión hacia nuestra integridad, que nunca volverá a ser la misma tras la experiencia lectora. Porque nuestra integridad sufre al abrirnos a la otredad, al borrar nuestra individualidad y dejar que nos traspase el otro... Compartir unos sentimientos ya manidos, ya trillados por otros, como los que vemos en los medios de comunicación de masas, eso no tiene mérito ninguno porque es de fácil digestión. Pero entrar en otro mundo significa olvidarse del propio –y somos reacios por naturaleza– en una operación sacrificada y dolorosa, no exenta de aprendizaje y educable, puesto que también se puede aprender a vivir en la otredad. En el fondo, la tarea responsable del poeta es esa: arrancarle a la vida su página de poesía, trasladarla en palabras y prepararla para ser transferida a los lectores, en la libertad de entender la responsabilidad como le parezca. Es un concepto amplio que, en un mundo de estupor, en este *Paréntesis del estupor* en el que vivimos, se entiende de manera flexible: «Desarrollar no es cumplir», escribe acertadamente nuestra poeta.

Un poema es algo distinto a contar historias que emocionen porque la poesía no se desarrolla en territorios ya explorados sino que explora ese *lugar* o territorio donde nadie antes ha llegado. T. S. Eliot no abogaba por contar emociones, cuantas más –o más truculentas– mejor, con lo que se incurriría en la conocida *falacia* detallando historias muy cargadas de emoción: por ejemplo, sobre un emigrante que pasa muchas fatigas o una anciana desahuciada. Los ejemplos no faltan. Eliot hablaba de que el poema debe ser emoción, transmutar (Pujals Gesalí, 1990, pp. 30-31) la emoción y convertirse en emoción misma. El texto como corriente emocional, como *stream*, o dicho de otro modo: vías purgativa, iluminativa y unitiva, ese es el *raptus* poético en el que se sumerge el lector pero que también transmite el texto desde su autonomía e inmanencia. Podríamos decir borboteo, nacimiento desde el manantial, corriente telúrica que aflora. Por tanto, al lector le llega la emoción viva, la vibración, el caudal del estremecimiento, el temblor del proceso que es descubrimiento, emoción nueva, no vivida antes, es decir, no vivida nunca antes fuera del poema: «Esas ramas que de lejos / parecen unidas // y semejantes // (en extensión / en aglomeración / en nudillos) / De cerca / cumplen distancias / insondables: / que nunca / se han rozado / en el temblor».

Este estremecimiento o escalofrío es algo decisivo –una lección fundamental–, pues diferencia la poesía que nos interesa –mientras que podamos diferenciar y elegir– de la que no: no hay en ningún caso una verdad anterior al texto, como ya advertimos más arriba. Eso es, en buena lógica, la experiencia poemática de la que partía la poesía de la experiencia en Langbaum, y que Borges como buen lector de poesía inglesa asimiló bien, una concepción cerrada en la que el poema –desarrollándose– completaba en sí una historia. O Cernuda, por supuesto. Pero la anécdota no tiene por qué estar basada en la cotidianidad. Recordemos los impresionantes poemas mítico-heroicos de *El inocente* (1970), de José Ángel Valente. No en vano los estudios sobre Valente de nuestra autora son tan decisivos (Álvarez, 2017, pp. 271 y ss.). En el sentido apuntado, la emoción se descubre al leer el texto, es decir, no existía antes...

El poema aquí se concibe como proyección de sí mismo, lenguaje proyectado, aunque la primera lectura se enfoca desde y hacia ese sujeto que dialoga consigo mismo y que maneja las posibilidades de la enunciación. Un sujeto camina con paso incierto por un lugar extraño, nómada e inestable, estableciendo un correlato objetivo con la otredad, con esa persona que se va o que se ha ido, que anda en tránsito, en ese no lugar. El nomadismo es la constante de estas identidades cambiantes. En palabras de la propia autora, deconstruyendo los discursos de la identidad: «Walter Mignolo y Ángel Rama se han enfocado en distintos periodos históricos para concluir en cada cabo (siglos XVI y XX, respectivamente) que los discursos de la identidad y la conciencia social en Latinoamérica han subsistido en forma paralela pero desunida. Tal vez algunas de las claves de estas uniones y separaciones se encuentren demasiado a la vista para ser percibidas» (Álvarez, 2017, pp. 404-405).

Todo se mezcla y se establece sin orden, la identidad del personaje se amalgama en un conglomerado de estímulos y sensaciones, he aquí *Las regiones del frío*, del escalofrío, del estremecimiento, de la hipersensibilidad. Todo llega al mismo tiempo porque la poeta mantiene sus sentidos intactos y porque ella, al igual que el personaje de ese ser querido muerto, en tránsito, vive en el poema y toma vida a través de la creación: ahí reside, todavía con fuerza, en una identificación del frío de ambos que los une. El personaje está «acostumbrado a escuchar», es decir, acostumbrado a ponerse en el lugar del otro, a desasirse de su yo, que es justamente lo que sucede cuando morimos, y de aquí que se

establezca un paralelismo con la muerte, que está ahí o se acerca, en cualquier caso, a nosotros. La conciencia del poema permanecerá, la certeza juanramoniana de la palabra poética que posee su propia conciencia seguirá estando viva, es ese ser amado, ya muerto, que habla, su personaje en el que ha entrado la voz autorial, en el que hemos entrado todos a través de la lectura. Eso no lo podrá anular nunca la muerte, puesto que la imaginación, aunque fugaz, conserva en la poesía y en su escritura un camino de materialidad y permanencia inextinguible. Y ese mundo poético con una conciencia propia solo ha sido posible porque el yo de la poeta se ha proyectado en el poema, ha creado un mundo paralelo donde la alteridad cobra una entidad sólidamente construida. El proceso o procedimiento dialógico por el que ha llegado hasta ahí es su mejor aval. Hablar con uno mismo, negociar con uno mismo, equivale a convivir con nuestra propia proyección. Quizás en el otro –sea un yo proyectado o una alteridad– no hallemos la solución definitiva ni la verdad última de nada, puesto que las soluciones o las verdades como tales no existen, pero sí al menos nos reconoceremos de algún modo y nos servirá, de manera transitoria, para disfrutarlo. ¿Es esa la belleza que nos proporciona la poesía? ¿Es esa la verdad que nos devuelve? La poesía sigue siendo una forma lúdica de conocernos a nosotros mismos y al mundo. Por eso se contempla ese paisaje inhóspito, ese páramo solo, estableciendo un correlato objetivo con el sujeto que lo contempla, asumiendo desde el propio texto la conciencia de permanencia y estableciendo una retrospectiva de lo que el paisaje ha supuesto en la trayectoria de la poeta, que no habla «por compasión» o que, cuando lo percibe, se rebela ante su propia voz: «Hablabas “por compasión” / desde tu propia agonía // hasta que el ronquido de otro estertor / tomó posesión / de tu voz». No se trata en ningún momento de una voz benévola o indulgente consigo misma, sino todo lo contrario. Quien se considera una *eterna aprendiz* es imposible que no asuma esas premisas como axioma, lo cual no significa que no pueda contemplar el mundo exterior, las cosas, y sentirse reconfortada: «Ya / no se escuchan / voces // en este jardín // al cactus / de la intimidad / le ha nacido / una flor».

La poesía de María Auxiliadora Álvarez no es un cúmulo de acontecimientos, más bien a medida que se lee descubrimos una secuencia de visiones. Es esencia y símbolo, y no se trata de la corriente que trabaja con el simbolismo, no va por ahí, es ante todo un tiempo mucho más largo, que va de las cosas a su significado

intrínseco, a su símbolo, abandonando la palabra, me atrevo a decir, abandonar el medio de expresión, para alcanzar el grado de confianza pleno en el hecho creativo (Häsler, 2016).

Lo pequeño es hermoso, como titulaba el clásico Schumacher. Y no debemos confundir cotidianidad con coloquialidad. En la poesía de María Auxiliadora Álvarez no se renuncia a la cotidianidad, se apuesta fuerte por la vibración del presente, las pequeñas cosas, los detalles y los matices. Sí, quizás a consecuencia del conocimiento, su voz se aparta de la coloquialidad, del realismo plano, siempre con la certeza de establecer un vínculo con el lector –conectando con él a través de la poesía en *Un día más de lo invisible*–, que no repara en lo obvio porque la poesía no surge de lo obvio, sino que emana precisamente de desentrañar aquellas circunstancias que nos punzan. Nos despierta y zarandea de una individualidad neoliberal que ya ha perdido la predisposición al asombro, insensible y cínica, de vuelta mallarmea de todo, sin capacidad de sorpresa.

Por eso mismo, se diría en muchas ocasiones que el pasado no es importante en esta poesía, o no determinante para interpretarla, por cómo se nos expone, porque se plantea como una partitura del presente, de la intensidad del momento, de la alegría guilleniana –cántico– del vivir. No es que el pasado no sea importante, porque no hay aprendizaje sin memoria, y la experiencia poética de María Auxiliadora Álvarez es una continua lección de cosas. De hecho, «la herida tiene cuerpo en la sonoridad de la memoria» (Hernández, 2009), en lo que resuena pero no se escucha –o se expresa como conmiseración o patetismo en la mirada– ni busca epatar al lector a través del dolor –«el dolor es lo único que se transforma en ganas de vida, en ganas de cambio» (Fidalgo, 2010)–. Por el contrario, se simboliza en «lo pleno», mostrándose colmado en el vacío, reverberante de voz, ahíta de sí: «Lo pleno / que tal vez / se encontraba / habitado / por el silencio». La dialéctica voz/silencio nos devuelve al presente, a las posibilidades del mundo y de la enunciación, a la creación poética que necesita una y otra vez renovarse, actualizar la experiencia textual, esa experiencia antes no vivida por ningún otro lector o ser vivo. La poeta escribe «para los muertos», escribe para los que se han ido, desde ese diálogo inconcluso –esa conversación inacabada, que dijera Hölderlin–, aunque quizá por eso nos dice también que cuando ancla su pensamiento en el recuerdo, «sobre las imágenes fijas / de la memoria / gravita la sombra / de un péndulo / en forma de cadalso». No es que el pasado no tenga importancia, porque sin

él no somos quienes somos, sin él no somos nada, no adquirimos significado en el presente, sino que un pasado melancólico y las lamentaciones clásicas de los tópicos solo sirven para torturarnos en forma de cadalso. La poesía de María Auxiliadora Álvarez es una incesante búsqueda del presente, de la palabra que nos redime de la fugacidad de nuestra existencia, si es que eso es posible. Como una revelación o *Resplandor*, «detrás de las ramas / inmóviles / oscuras // está la mañana». Es la mañana imaginada, esa que viene después de todos los sucesos, esa que renueva el ciclo lumínico de la existencia, el ciclo vital de los seres humanos, que nos lava de la noche y de la oscuridad, y que viene a revivir el mundo. No solo la noche oscura y dichosa sanjuanista, sino sobre todo la noche como negación de la luz, a la que sucede la mañana. «La materia ígnea del verso o su pre-historia, antes de hacerse poema, espera en agitación y gimnasia continua; y su entrenamiento es la negación; es decir, una forma de ir contra sí misma. Entonces la palabra comparece ante sí y deviene una entidad extraña ante sus propios ojos» (Barja, 2017, p. 429).

Vamos a concluir, no sin antes recordar que la composición homónima del poemario *Sentido aroma*, que aún se encuentra inédito, da buena cuenta de esa relación entre las sensaciones, a modo de texturas, y la estructura formal. Como indicamos en su día (Abril, 2016), se trata de creación y evolución, anagnórisis que aporta conocimiento tras una profunda revisión de «la prosa del mundo», es decir, de «las cuatro similitudes» del Foucault de *Las palabras y las cosas*, revisión que rehúye del pasado o de los ejercicios de rememoración vacuos: «Flor cortada: // tu perfume duradero / ¿es de ti? / ¿o es de tu herida? // La memoria por venir / es una hoz en espiral // ¿caerán de nuevo las cabezas del jardín? // mi casa y mis ojos / han visto más / sangre de árbol / por paisaje // y sentido aroma».

NOTAS

¹ Para la inclusión de María Auxiliadora Álvarez en una panorámica de la poesía venezolana contemporánea, especialmente la escrita por mujeres, véanse, por ejemplo, entre la ingente bibliografía: Varderi (1992), Gackstetter Nichols (2003), Zambrano (2004), Pérez López (2005) o, más recientemente, Paniagua García (2017). Además, María Ángeles Pérez López (2020, pp. 367-383) ha desarrollado y revisado con amplitud el tema de la maternidad y sus tópicos en nuestra autora.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos. «Las nadas y las noches, de María Auxiliadora Álvarez», *La Estafeta del Viento*, Segunda época, Madrid: Casa de América, 2012. En línea: <<https://bit.ly/3cLRxv>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- , «El vitalismo poético de María Auxiliadora Álvarez, una experiencia abisal del lenguaje» (prólogo a *Piedra en :U:* de María Auxiliadora Álvarez), 2016, pp. 5-10.
- Almela, Harry. «María Auxiliadora Álvarez. *El eterno aprendiz. Resplandor*», *La Liebre Libre*, 11, Caracas, 21 de agosto de 2006. En línea: <<https://bit.ly/3n8m23n>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Álvarez, María Auxiliadora. *Las nadas y las noches*. Antología poética (selección de Mario Campaña y prólogo de Julio Ortega), Candaya, Barcelona, 2009.
 - , *Experiencia y expresión de lo inefable. La poesía de san Juan de la Cruz* (colección La abeja de Perséfone), Benemérita Universidad de Puebla-Ediciones del Lirio, Puebla, 2013.
 - , *Piedra en :U:* (prólogo de Juan Carlos Abril), Candaya, Barcelona, 2016.
 - , *Fino animal de sombra. De la antigua mística a la escritura urbana*, UNAM / Secretaría de Cultura, Ciudad de México, 2017.
- Ballester Pardo, Ignacio. «Una aproximación a María Auxiliadora Álvarez», *Bitácora de Vuelos*, Ciudad de México, mayo de 2020. En línea: <<https://bit.ly/3jHRI22>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Barja Ethel. «*Piedra en :U:*», *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 85-86, Providence College, Providence, primavera-otoño de 2017, pp. 429-431.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde* (traducido por Luis Echávarri y revisado por Miguel Salabert), Alianza-Losada, Madrid, 1982 (1951).
- Crespo, Luis Alberto. «El esqueleto del afuera», *El Nacional*, suplemento *Papel Literario*, Caracas, 18 de diciembre de 1983, pp. 6-7 (luego prólogo a la edición conjunta de *Cuerpo / Ca(z)a*, Caracas, Fundarte; y también recogido en *Panfleto Negro, Melancópolis*). En línea: <<https://bit.ly/33kjcc>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Cross, Elsa. *Acuario. Artículos y ensayos sobre creación poética* (colección Biblioteca), Universidad Veracruzana, Xalapa, 2015, pp. 241-245.
- Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos* (edición bilingüe, introducción y traducción de Esteban Pujals Gesalí), segunda edición, Cátedra, Madrid, 1990 (1943).
- Fidalgo, Pablo. «¿Qué fue de la violencia? *Las nadas y las noches*», *Poesía Digital*, Madrid, 2010. En línea: <<https://bit.ly/2GrnQDJ>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Gackstetter Nichols, Elizabeth. «La insurrección poética: una revolución contra el arquetipo materno en la poesía contemporánea», *Argos*, 38, Universidad Simón Bolívar, Caracas, julio de 2003, pp. 99-112.
- Guerrero Juan. «El cuerpo y la maternidad como mitos», *Correo del Caroní*, 3127, Ciudad Guayana, 11 de mayo de 1986, s/p.
- Häsler, Rodolfo. «*Piedra en :U:*, una piedra en el lenguaje de María Auxiliadora Álvarez», *Periódico de Poesía*, 86, Dirección de Literatura, UNAM, Ciudad de México, febrero de 2016. En línea: <<https://bit.ly/30sUOWG>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Hernández, Alberto. «María Auxiliadora Álvarez, *Las nadas y las noches*», *Letralia*, 22 de julio de 2009. En línea: <<https://bit.ly/3cO5gBY>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- López, Santos. «La doble procreación de María Auxiliadora Álvarez», *El Nacional*, suplemento *Papel literario*, Caracas, 31 de marzo de 1985, p. 3.
- Ortega, Julio. «Las poetas: María Auxiliadora Álvarez», *El Universal*, Caracas, 3 de enero de 1995.
 - , «Prólogo» a *Las nadas y las noches. Antología poética* de María Auxiliadora Álvarez, 2009, pp. 5-16.
 - , «Las voces a ellas debidas», *Contratiempo*, 5 de julio de 2019. En línea: <<https://bit.ly/3jolsMH>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Paniagua García, José Antonio. «La órbita quebrada: poesía venezolana de fin de siglo (1985-1993)», *La mirada del otro en la literatura hispánica* (editado por Robert Folger y José Elías Gutiérrez Meza), Lit Verlag, Zürich, 2017, pp. 211-230.
- Penalva, Joaquín Juan. «Hacia el silencio», *Información*, suplemento *Arte y Letras*, Alicante, 25 de febrero de 2016, p. 6.
- Pérez López, María Ángeles. «La eclosión femenina en la poesía venezolana contemporánea. Algunas anotaciones para un mapa textual», *Praestans labore Victor: Homenaje al profesor Víctor García de la Concha* (editado por Javier San José Lera), Universidad, Salamanca, 2005, pp. 365-382 (luego en *Tinta China. Revista de Literatura*, XI, 15-16, Sevilla, agosto de 2012). En línea: <https://bit.ly/3iigwri> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- , «Poesía y maternidad: Revisión de tópicos en el poemario *Cuerpo* de María Auxiliadora Álvarez», *El cuerpo hendido: poéticas de la m/paternidad* (coordinado por Rei Berroa y María Ángeles Pérez López), Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2020, pp. 367-383.
- Peyrou, Mariano. *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*, Taurus, Madrid, 2020.
- Pujals Gesalí, Esteban. «Introducción», *Cuatro cuartetos* de Thomas Stearns Eliot, 1990, pp. 9-73.

- Rojas Guardia, Armando. «El cuerpo como escándalo», *El Nacional*, suplemento *Papel literario*, Caracas, 31 de marzo de 1985, pp. 1-2.
- Varderi, Alejandro. «Cuando la mujer escribe con el cuerpo: poetas venezolanas de los ochenta», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (editado por Antonio Vilanova), PPU, Barcelona, 1992, pp. 1067-1075. En línea: <<https://bit.ly/34xGYbN>> (visitado el 1 noviembre de 2020).
- Zambrano, Gregory. «Delta poético de las autoras venezolanas de los 90 (siglo xx)», *Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina* (editado por Gregory Zambrano), Universidad de Los Andes, Mérida, 2004, pp. 231-251.
- Zuccaro, Martina. «María Auxiliadora Álvarez: “Con Piedra en :U: he querido representar el riesgo de la inmanente inutilidad del lenguaje”», *Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores*, Barcelona, 16 de diciembre de 2016. En línea: <<https://bit.ly/3nbG7WI>> (visitado el 1 noviembre de 2020).

«Huellas que no se ven»: la poesía de Ana Blandiana

Por Francisca Noguero



HACIA LA SIBILA

Ana Blandiana pertenece a la estirpe de los poetas vates, esos que transmiten lo que les dicta algo que está más allá de sí mismos aunque, finalmente, solo puedan expresar las sombras de las fulguraciones. Así lo refleja ella misma cuando concibe la creación como acontecimiento (Blandiana, 2014), en la línea de lo comentado por Sophia de Mello (2003, p. 187) sobre su compatriota Fernando Pessoa: «Fernando Pessoa decía: “Me aconteció un poema”. Mi manera de escribir fundamental está muy próxima a este acontecer. El poema aparece hecho, como un dictamen que escucho y anoto».

Son numerosos los testimonios en los que la autora rumana confiesa que la poesía le viene «dada» por una entidad ajena (experiencia opuesta a la que desarrolla cuando controla conscientemente el pulso de la prosa). Como prueba de este hecho baste recordar su mediúmnica forma de recitar, con la que nos acerca al secreto y se muestra «siempre guiada / hacia algo que no entiendo del todo», destacando por primera vez la importancia de las huellas: «Solo siento que no es la primera vez / que descubro mis huellas sobre el camino. / ¿Las que dejé en el pasado / o bien son huellas ajenas? / Todo es sabido para mí / y nada depende de mí» (Blandiana, 2020, p. 369).

Haciendo gala de una voz susurrante y plena de matices, su entonación nos remite al transporte de una sibila, no en vano asumida como alter ego en el poema «Hojas de laurel»: «Por ti mastico estas hojas amargas de laurel / capaces / de hacer que el mundo gire / en el espacio y en el tiempo / y desaparezca. [...] / Mastico y balbuceo / verbos ajenos, a punto de dar a luz / significados que fluyen como espuma sucia / de mis labios [...]» (Blandiana, 2016, p. 169).

El ejercicio creativo se concibe, pues, cercano a la mística por aspirar a la trascendencia, y se encuentra definido por su intensidad y carencia de parámetros racionales. Siguiendo el dictado unamuniano de «pensar sintiendo y sentir pensando», la obra de Blandiana se descubre como una verdadera filosofía de vida que añora el equilibrio perdido por los seres humanos, a la manera de lo expresado en su momento por Rilke –con su extraordinaria aspiración a «Das Offene» («lo abierto»)– o, más cercanos en el tiempo, por aquellos poetas que, en el ámbito hispánico,

añoraron desde diferentes estéticas pero con un mismo fervor de raíz romántica y simbolista alcanzar «la fijeza» –José Lezama Lima–, «lo numinoso» –Gonzalo Rojas–, los «claros del bosque» –María Zambrano– o la «magnitud cero» –Alberto Girri–. De este modo, la tarea del verdadero *auctor* –definido etimológicamente como quien aumenta la percepción del mundo expandiendo sus posibilidades de aprehensión tanto desde el punto de vista sensorial como intelectual– solo puede entenderse desde la tensión espiritual y el sacrificio.

Estas claves de escritura se muestran especialmente significativas tras la implosión del régimen comunista en su país, cuando Blandiana apuesta por un verso «más universal, austero y elegíaco» (Patea, 2020, p. 30), esencial desde los poemarios *El sol más allá* (2000) y *El reflujo de los sentidos* (2004). Así, ante la decepcionante deriva adoptada por los gobiernos de transición que siguieron al final de la dictadura, optó por replegarse en su creación, centrando su discurso en los múltiples prismas de la condición humana y dedicándose, definitivamente, a explorar las «huellas que no se ven».

«HUELLAS QUE NO SE VEN»

En efecto, el tema de las huellas resulta fundamental en la poética que analizamos. En un artículo anterior dedicado a *Proyectos de pasado* (1982) indiqué cómo los protagonistas de los diferentes relatos emprenden indefectiblemente un viaje aparentemente banal pero, a todas luces, iniciático que les hará cambiar su concepción del mundo (Noguerol, 2011). Y esto lo lograrán gracias a la detección de diferentes huellas en objetos extraños o abandonados, indicios de una verdad que fue sepultada por la retórica oficial. Es el caso de los vagamente amenazadores huecos en la base de «Aves voladoras para el consumo», del paquete que contiene el disfraz en «El traje de ángel» o de los enseres del pasado que la protagonista de «En el campo» encuentra en casa de los abuelos, valiosos en su pequeñez y, por ello, asociados al vocablo *honor* frente a la insoportable realidad de la dictadura: «Carretes de madera cuyo hilo se había acabado hacía mucho, pero que seguían manteniendo la categoría y el honor que se les había dispensado; [...] cajas de metal que recibían todos los honores debidos a su rango; [...] billetes en desuso, válidos antes de las devaluaciones» (Blandiana, 2008, p. 91).

Este hecho, que asimismo se manifiesta en el libro de relatos *Las cuatro estaciones* (1977), resulta especialmente destacable en

su creación poética. Así se aprecia, por ejemplo, en «Huellas», fundamental para esta reflexión desde su título: «Sigo unas huellas más grandes / Que las mías y raras, / Heladas en la nieve / En otro tiempo tierna y suave. / Camino en la misma dirección / Que lo desconocido, pero sin / Sospechar adónde se dirigió; / Me esfuerzo por seguirlo / Y parece un espasmo lúbrico / El repetido combate / Entre pregunta y nieve» (Blandiana, 2020, p. 139).

Esta inquisición se repite en poemas como «Unos cuantos puntos», que manifiesta la incapacidad expresiva del lenguaje recurriendo a la aposiopesi en el último verso: «Porque no entiendes qué se pregunta / solo entiendes la intensidad de la pregunta / a la que le faltan algunos puntos...» (Blandiana, 2016, p. 187). En cuanto al sintagma «huellas que no se ven», aparece en «La patria del desasosiego», texto seminal de *Mi patria A4*, sobre la tensión que provoca escribir en los límites del folio en blanco (concebido como verdadera «patria» cuando la autora se desengaña del devenir político nacional). En esta situación, frente a los lápices como «esqueletos animados [...] / que se deslizan frenéticamente sobre el papel / sin dejar ninguna huella», la hablante formula una pregunta capital en la poética que comentamos: «[...] ¿Conseguiré alguna vez / descifrar las huellas que no se ven, / pero que sé que existen y esperan / que las pase a limpio / en mi patria A4?» (Blandiana, 2014, p. 175).

Nos encontramos, pues, ante una concepción del lenguaje claramente platónica para la que los términos corrompieron, con el paso del tiempo, su primera y prístina significación. La misma Blandiana lo destaca en «La tela» –«Esta es mi derrota: yo misma soy una palabra / cuyo sentido no recuerdo» (Blandiana, 2007, p. 84)–, subrayando cómo la suya será una búsqueda de reconocimiento en un mundo verborrágico y logorreico, en el que se habla y se escribe demasiado. Frente a los *rema argon* –«sonidos veloces sin trascendencia» en la Grecia clásica–, definidos en *Ojo de grillo* (1981) como «palabras sin sombra que han vendido su alma» («La caza») y en *El reloj sin horas* (2016) como «letras brillantes» («Blanco sobre blanco»; Blandiana, 2020, p. 325)–, se revela la impotencia de expresar lo que importa. Así se advierte en «Los significados» (Blandiana, 2016, p. 237) y se repite en «Sobre la superficie del universo», donde, ante la imposibilidad de contar, quedan «solo los dedos perdidos / sobre la áspera superficie / del universo» (Blandiana, 2014, p. 111).

El desasosiego que provoca esta situación se vuelve ansiedad en *El reloj sin horas*. De ello dan buena cuenta «Pausas de

la escritura» (Blandiana, 2020, p. 333), «Residuos» (Blandiana, 2020, p. 405) o el extraordinario «En la terraza de una cafetería», donde la hablante sueña con superar la contingencia de un suceso que acaba de vivir para aprehender, finalmente, «no el episodio en sí, / sino la estela de perfume / que deja atrás, / como una aglomeración de sentidos / a los que nunca alcanzan las palabras» (Blandiana, 2020, p. 345).¹ A esta misma línea de pensamiento se adscribe la conferencia «La poesía, entre el silencio y el pecado» (1999), pronunciada en la Cátedra Eugenio Montale y verdadera profesión de fe de la autora, en la que esta señala que la verdadera poesía, sugestiva y no afirmativa, visionaria y no experiencial, se halla inscrita en el hiato entre los vocablos, silencio ajeno al «pecado» encarnado por las palabras (Blandiana, 2014, p. 114).²

En esta situación, se entiende la importancia que adquieren el verso breve y el término simple en su obra, hecho que ha llevado a Joaquín María Aguirre (2008) a calificar su poética como «de la humildad». ³ De ahí su rechazo a los escritores experimentales y a los inventores de continuos neologismos, quienes olvidaron que, etimológicamente, ser original significa venir de un origen común a toda la humanidad y no buscar la sorpresa con hueros fuegos artificiales. ⁴ Como refleja en «Sin saber»: «Evidentemente no me parezco / a ninguno de esos hilanderos de palabras / que se hacen los trajes y las carreras de ganchillo [...] / “¡Qué bien vestida vas!”, me dicen. / “¡Qué bien te queda el poema!”, / sin saber / que los poemas no son mis vestidos, / sino el esqueleto / extraído con dolor / y colocado encima de la carne como un caparazón [...]» (Blandiana, 2007, p. 148).

En la búsqueda de una expresión sincera, la tensión de opuestos se presenta como única forma plausible de escritura. Así se observa, por ejemplo, en *Mi patria A4*, que plantea la paradoja de vivir entre naturaleza benigna y alienante civilización; entre la dolorosa ignorancia ante las preguntas esenciales y el reconocimiento gozoso de nuestra realidad gracias a la memoria de un pasado ancestral; entre la degradación de los positivos valores antiguos, asociados al mundo grecolatino, y la reintegración a los mismos cuando se abandona el estéril materialismo. ⁵

La duda y sus expresiones retóricas más audaces –silogismos, contradicciones– revelan la ausencia de certezas de una escritora que camina entre la fe y la duda, entre el pesimismo y la experiencia epifánica, entre la expresión del apocalipsis y la esperanza en la integración con la divinidad. La paradoja se manifiesta, así, en la base de poemas como «Réquiem» (Blandiana, 2014, pp. 147-159), sin

duda el más cargado de emotividad de *Mi patria A4*, dedicado a la muerte de su madre y en el que vida y muerte se entienden como complementarias, pues una no tendría sentido sin la otra. En la misma línea se encuentra «Desfloración» (Blandiana, 2014, p. 107), descripción de la lucha amorosa existente entre abejas y flores, por la que la violencia de la desfloración conduce a la salvación de la muerte –para las flores– gracias al ejercicio de la polinización. De este modo, las contradicciones se resumen en una dicotomía muy cara a la poeta: caer y remontar el vuelo. Veamos a continuación cómo se desarrollan las dos vertientes de esta oposición, clave en la obra que analizamos, y cómo se manifiestan en algunos títulos y símbolos especialmente significativos.

CAER...

Blandiana denuncia constantemente la pérdida de trascendencia vigente en la sociedad contemporánea. Este hecho resulta especialmente preocupante en el caso de los jóvenes, a los que se describe en el relato «En el campo» como «desligados del mecanismo implacable del universo» (Blandiana, 2008, p. 107). En la misma línea se encuentran los chicos que protagonizan el magnífico poema «Sobre patines», ajenos a las «huellas que no se ven»: «Pasan patinando / con los auriculares retumbando en sus oídos / y los ojos clavados en las pantallas, / sin advertir que las hojas caen, / que los pájaros se van» (Blandiana, 2014, p. 67).

Esta situación de caída se refleja con especial acritud en iglesias y ángeles, dos símbolos capitales en su poética. En primer lugar, las iglesias son descritas como recintos que ya no ofrecen protección espiritual. Frente a los templos cargados de esperanza (no en vano, fantásticos) de *Proyectos de pasado* –la iglesia voladora de «En el campo» o la que navega por el Danubio doscientos años después de su supuesto hundimiento en «La iglesia fantasma»–, la mayoría de los antiguos lugares de oración son retratados en una situación de enclaustramiento, demolición, decadencia y podredumbre,⁶ lo que se corresponde con las estrategias adoptadas por Ceaușescu para restarles visibilidad. Así ocurre cuando en «Al escondite» se refleja el traslado –real– de estos hermosos espacios a galpones olvidados: «Allá van las iglesias, / se deslizan sobre el asfalto / como navíos / cargados de terror [...]» (Blandiana, 2020, p. 205).

La dolorosa situación se repite en «La iglesia trasladada», escrito en clave expresionista para denunciar la atroz tachadura que sufrieron en la Rumanía de los ochenta estos espacios para la esperanza, y que concluye: «Se parece a un animal aterrado / de

olvidado pedigrí / que llora en el vacío con desgarradores tañidos, / un pequeño animal / aún vivo » (Blandiana, 2020, p. 349).

En la misma línea de las iglesias, los emblemáticos ángeles de Blandiana parecen encontrarse –siguiendo el verso de Rimbaud colocado como epígrafe de este comentario– «sentados en manos de un barbero» o, lo que es lo mismo, inmersos en la degradación. Por ello aparecen prendiéndose fuego de desesperación –«Un arcángel manchado de hollín» (Blandiana, 2020, p. 49)–, marchitos –«Prendidos en las ramas» (Blandiana, 2016, p. 69)–, «ancianos, malolientes, cada vez más humanos» –«Ángeles ancianos» (Blandiana, 2016, p. 135)–, cayendo de los árboles como fruto maduro y desaprovechado –«Cosecha de Ángeles» (Blandiana, 2020, p. 147)–, fracasados y fosilizados en sus proyectos inconclusos –«Ámbar» (Blandiana, 2020, p. 85)–, «obesos / con alas demasiado pequeñas / para separarse de la pared» –«Interior» (Blandiana, 2020, p. 381)– o, como ocurre en «Ángeles en los bolsillos», cayendo patéticamente de los bolsillos de los poetas (Blandiana, 2020, p. 419).

No olvidemos, en este sentido, cómo Blandiana tituló un poemario de 1997 –y una posterior antología de poemas en español– *Cosecha de ángeles*, y que ha recurrido a esta figura mítica, generalmente presentada en su caída, enfermedad o corrupción, en relatos de *Proyectos de pasado* como «Aves voladoras para el consumo», «El traje de ángel», «La lección de teatro» o «La gimnasia nocturna». Así, destaca la naturaleza «fieramente humana» –en hermosa definición de Blas de Otero– de unos seres que pierden su condición de mensajeros de la buena nueva por su cercanía a los hombres, en una situación muy semejante a la que presenta Gabriel García Márquez en «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1972).

En *Mi patria A4* encontramos, de hecho, un ángel que revienta contra el suelo para que la poeta lea en sus entrañas –«Cara o cruz» (Blandiana, 2014, p. 69)–. En la misma línea se sitúan los poemas que describen al ser humano como esbozo grotesco del ángel que fue, incapaz de reconocer su camino de vuelta al cielo. Es el caso de «Panales» –«en realidad, no somos / más que restos, formas vacías, / panales de los que se ha escurrido / la miel de la eternidad» (Blandiana, 2014, p. 71)– y, especialmente, de «La correa de la mochila» –«En el borde de los omóplatos / la correa de la mochila / roza los muñones con restos de plumas» (Blandiana, 2014, p. 77)–, que tanto nos recuerda al «Poeta expósito» de Eugenio Montejó (1994, p. 113): «De un golpe seco me arrancaron

a la nada, / tronchado de raíz / con dos ojos abiertos y un grito,
/ el hondo grito de quien soñó ser pájaro / y no trajo las alas para
el vuelo. / [...] Poeta expósito, errando a la intemperie, / mi único
padre es el deseo / y mi madre la angustia del huérfano en la tierra».

... PARA REMONTAR EL VUELO

Frente a la situación planteada arriba, numerosos poemas ofrecen una salida al apocalipsis a partir de la comunión panteísta con la naturaleza. Ya en el poema «Parentesco» leemos: «Todo es yo misma. / Dadme una hoja que no se me parezca, / ayudadme a encontrar un animal / que no gima con mi voz» (Blandiana, 2007, p. 30). Esta línea se mantiene firme en *Mi patria A4*, con títulos de cariz ecológico que alcanzan cimas de belleza. Es el caso de «Animal Planet» (Blandiana, 2014, p. 41), «La herida» (Blandiana, 2014, p. 143) –el cerezo magullado por la mano del hombre es retratado de forma muy parecida al delfín agonizante en el relato de *Proyectos de pasado* «La herida esquemática»– y del hermosísimo canto de amor al árbol en la base de «Entre él y yo» (Blandiana, 2014, p. 135).⁷ La alabanza a la naturaleza se repite en «Árboles», incluido en el reciente *El reloj sin horas*: «Algunos son amarillos, / Otros rojos, / Y los más valientes / Todavía verdes: / Los escondidos ejes del mundo / Que se ven / Al pasar de un tiempo a otro / Sin tambalearse [...]» (Blandiana, 2020, p. 383).

Ya lo dijo de Mello (2003, p. 181): «Siempre la poesía fue para mí una persecución de lo real. Quien busca una relación justa con la piedra, con el árbol, con el río, es llevado necesariamente, por el espíritu de verdad que lo anima, a buscar una relación justa con el hombre». De ahí el verso de Cadenas (1992, p. 13) «Con la palabra materia se le da otro nombre al misterio», reflexión que continúa en uno de sus *Dichos*: «Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. ¿No es posible una espiritualidad terrena? Yo me niego a aceptar que la creación sea mala o simple peldaño hacia otro mundo o lugar de purgación» (1992, p. 55).

En el pensamiento budista, *satori* es el término japonés aplicado a un estado de iluminación a través del cual el individuo accede a comprender el sentido de la vida. Razón de ser del zen, este instante se manifiesta como una epifanía, por lo que puede alcanzarse en un momento cualquiera de nuestra vida. Su carácter transitorio está estrechamente vinculado al tao, que enfatiza la pureza del momento. En el caso de Blandiana, la comunión con la divinidad es descrita en un momento en que la poeta realiza el simple gesto de descalzarse en plena naturaleza, hecho que la

lleva a olvidar, por fin, el desasosiego inherente a la condición humana. Lo refleja «Exorcismo», sin duda el poema más positivo de cuantos integran *Mi patria A4*: «Cuando ando descalza por la hierba / la electricidad fluye a través de mí / y entra en la tierra, / así como el diablo / obligado a abandonar / el cuerpo del poseído / entra en la tierra / bajo la orden del exorcista. // Me entrego a la tierra / que me salva / de mi desasosiego / y dejo solo las plantas de mis pies desnudas en el rocío / por el que asciendes a mí / sustituyéndome» (Blandiana, 2014, p. 63).

Se comprende así que, pese a la disputa frecuente con los incomprensibles designios divinos, el poemario se incline finalmente del lado de la esperanza. Este hecho se aprecia claramente en la conclusión de «Sobre patines», retrato de un dios compasivo que aprende a patinar con tal de acercarse a los muchachos que han olvidado su existencia: «[...] Ellos pasan sobre patines, / por entre las sombras de la realidad / que creen que existe / y entre personajes que piensan que son hombres, / mecanismos creados por otros mecanismos / a su imagen y semejanza. / Mientras, Dios desciende entre ellos / y aprende a patinar / para poder salvarlos» (Blandiana, 2014, p. 67).

Llega el momento de la conclusión de estas páginas, en las que espero haber demostrado cómo necesitamos en nuestros días la poesía de Ana Blandiana: privilegiada practicante de una escritura inscrita en la tradición de quienes supieron despojarse de alharacas para buscar la verdad, su meta va mucho más allá de la propia literatura. Así, si Hölderlin (2009, p. 36) se preguntó en la elegía «Pan y vino» «¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?», Blandiana nos obliga a reformular la cuestión para convertirla en: «¿Y cómo no poetas en tiempos de penuria?».

NOTAS

¹ Ya lo señaló humorísticamente en entrevista con Viorica Patea: «Una vez di una definición que tiene aire cómico, pero que contiene cierta verdad: dije que la poesía es como una aureola que, para ser entendida y aceptada, intenta tomar la forma de un sombrero» (Blandiana, 2012).

² En esta declaración parece coincidir con su compatriota Emil Cioran cuando comenta en *La tentación de existir* (1972): «Hay mil percepciones de la nada y una sola palabra para traducirlas: La indigencia del discurso hace inteligible al universo» (2005, p. 69); con

George Steiner para quien el silencio, frente al «vacío de las palabras», expresa «la impotencia total del lenguaje ante el resplandor y el secreto de lo inefable» (1990, p. 195) o con Antonio Colinas (2014, p. 78) en el poema más emblemático de *Canciones para una música silente*: «Solo quisiera / escribir mis palabras con silencios: / escribir el poema sin palabras. // Solo quisiera / musitar el poema / como plegaria de silencio / en el silencio».

³ Rafael Cadenas (1973, p. 72) lo señaló en *Anotaciones*: «El mundo está en un borde. Se necesitan palabras que golpeen, no necesariamente con estridencia.

Pueden ser llamadas: dejan una herida más profunda». Y lo recalco en *Gestiones*: «No quiero estilo / sino honradez» (Cadenas, 1999, p. 176).

- ⁴ Corresponde a Alberto Caeiro, el principal heterónimo pessoano, la idea de que la misión del poeta se reduce a «un aprendizaje para desaprender» (Pessoa, 1997, p. 115).
- ⁵ La defensa del mito se hace clara en poemas como «Misterios» (Blandiana, 2014, p. 163), que se pregunta por el destino de los dioses desaparecidos e imagina a Apolo bajando a la tierra para trabar amistad con la cruz.
- ⁶ Hecho reflejado en los poemas de *Mi patria A4* «En los frescos» (Blandiana, 2014, p. 37), «Iglesias cerradas» (Blandiana, 2014, p. 57) o «Palomas» (Blandiana, 2014, p. 109).
- ⁷ En esta misma línea se entienden las lecciones de sabiduría recibidas por Eugenio Montejo de animales como el buey –«[...] Es mi buey, mi maestro cuadrúpedo, / por quien he conocido en la quietud / el habla porosa de las piedras / y cierta obediencia práctica a las cosas, / taoísta» (1994, p. 141)– o las ranas: «No más teorías: me sumo al coro de las ranas. / [...] Quiero oír las croar esta noche más cerca / dejando que me llenen los sentidos / con su taoísmo solitario hasta que se borren los enigmas del mundo. / En sus coros me entrego a la máxima gracia» (1994, p. 155). Asimismo, se explica que, para el autor venezolano, la única realidad se revele nuevamente a través de los pájaros –«Si hay algo real dentro de mí son ellos, / más que yo mismo, más que el sol afuera» (1994, p. 107)– o de los árboles –«Estar aquí en la tierra: no más lejos / que un árbol, no más inexplicables; / livianos en otoño, hinchidos en verano, / con lo que somos o no somos, con la sombra, / la memoria, el deseo, hasta el fin» (1994, p. 83).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Romero, Joaquín María. «Ana Blandiana: una poética de la humildad», *Espéculo*, 40, 2008. En línea: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/blandian.html>> (visitado el 12 de abril de 2010).
- Blandiana, Ana. *Cosecha de ángeles* (traducido por Rafael Píset y Juan Vicente Piqueras), Cosmopoética, Córdoba, 2007.
- Cadenas, Rafael. *Anotaciones*, Fundarte, Caracas, 1973.
- Cadenas, Rafael. *Dichos*, La Oruga Luminosa, Caracas, 1992.
- Cadenas, Rafael. *Antología*, Visor, Madrid, 1999.
- Cioran, Emil. *Adiós a la filosofía y otros textos* (selección de Fernando Savater), Alianza, Madrid, 2005.
- Colinas, Antonio. *Canciones para una música silente*, Siruela, Madrid, 2014.
- García Márquez, Gabriel. «Un señor muy viejo con unas alas enormes», *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- Hölderlin, Friedrich. *Poesía completa* (traducción de Federico Gorbea), Ediciones 29, Barcelona, 2009.
- Mello, Sophia de. *En la desnudez de la luz* (editado por Jacobo Sanz Hermida), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
- Montejo, Eugenio. *Antología*, Monte Avila, Caracas, 1994.
- Noguero, Francisca. «Ana, o la añoranza de Blandiana», *Cartaphilus*, 9, 2011, pp. 61-68. En línea: <<https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/142491>>.
- Patea, Viorica. «La poesía puede salvar el mundo. Entrevista con Ana Blandiana», *Minerva*, 2012. En línea: <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=543>> (visitado el 12 de noviembre de 2014).
- Patea, Viorica. «La poesía de Ana Blandiana, el aura metafísica de la barricada», prólogo a *Un arcángel manchado de hollín* (traducido por Viorica Patea y Natalia Carbajosa) de Ana Blandiana, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2020, pp. 7-33.
- Pessoa, Fernando. *Poesías completas de Alberto Caeiro* (editado por Ángel de Campos), Pre-Textos, Valencia, 1997.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio* (traducido por Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990.



Tolstói, el anarquista cristiano

Por Juan Arnau

Matar es un pecado, pero hay guerras justas.

TOMÁS DE AQUINO

Dios es amor, y el que permanece en el amor permanece en Dios, y Dios permanece en él.

JUAN, 4.16

Dios es el todo; nosotros las partes.

VIVEKANANDA

EL CÍRCULO DE LA IDEA

Hay una idea que nació en la India, viajó por el mundo, y regresó a la India para liberarla del dominio británico. Esa idea la dedujeron los *tirthankara* o «hacedores de vados» mucho antes de los tiempos del Buda. Reaparece en un pasaje de los evangelios (Mateo, 5.39), pero es rápidamente olvidada por el cristianismo imperial. Resurge con Spinoza, tras la guerra de los Treinta Años que asoló Europa. Con la independencia americana, la hacen suya los abolicionistas y algunos pastores evangélicos. Thoreau se la lleva a su cabaña y, finalmente, a través de Tolstói, llega a Gandhi. La idea es sencilla: si al mal se le ofrece resistencia directa, entonces se le permite actualizar su fuerza de choque; lo mejor es esquivarlo, dejarlo pasar.

Lev Tolstói es un gigante de espaldas anchas como Platón. Niega como este la importancia de los artistas y su utilidad para la sociedad, pero él mismo –como Platón– es un artista, además de un cristiano libertario, un conde, un terrateniente, un anarquista, un pacifista, un cazador y un vegano. Quiso que los desheredados heredaran sus tierras. No le dejaron. La propiedad tiene sus leyes y es implacable con los desertores. A principios del siglo xx, la voz de Tolstói resuena en toda Europa. Después de una vida dedicada a la literatura, sigue sin soportar a los hombres de letras. Tres pulsiones han guiado su vida: la del artista, incontenible, favorecido por la complicidad de Sophia Behrs y una temprana felicidad conyugal; la del reformador social y educador de los campesinos, que nos ha legado una valiosísima colección de cuentos populares y leyendas tradicionales adaptadas a la sensibilidad rusa, y, finalmente, la del santo, torpe, impaciente e incapaz de mentirse a sí mismo –o quizá demasiado capaz– y de pasar por el aro de los sacramentos o la teología dogmática. Un santo sin Iglesia, excomulgado por el sínodo ortodoxo pero con seguidores por todo el mundo. Dicen que hay dos Tolstói, el artista total de antes de la crisis y el buscador religioso y defensor

de la no violencia del final. No es cierto, hay uno solo poliédrico, inquieto, ese es su genio. Lo fue todo y al final de su vida quiso ser nadie, un apóstol anónimo de la religión del amor. No lo consiguió.

Tolstói ha escrito por voluntad moral y por instinto artístico. Ese olfato nunca le faltó. Su naturaleza violenta y torrencial le permite aguantar el ritmo de siega toda una jornada, largas expediciones de caza o en bicicleta y diez horas de escritura en su gabinete. Cuando la vida lo ha pulido como el agua del río a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia (Borges), se convierte en un anciano pacificado, de ojos implacables, que sueña con retirarse al bosque, como los antiguos hindúes, en busca de la soledad y el silencio. El zar se hizo pasar por muerto y se fue a morir a Siberia con la única compañía de la nieve y las estrellas; Tolstói esbozó la historia, que hubiera querido para sí, pero cuando definitivamente abandonó el hogar y la persona pública (tras varios intentos fracasados), en busca del ansiado retiro, acabó arrumbado en la estación de Astápovo.

Tolstói cree morir en la humilde vivienda de un ferroviario, pero a su alrededor todo es un hervidero. En las calles nevadas, habitualmente silenciosas, se pueden escuchar idiomas de diversas partes del mundo. Las locomotoras pasan y parten sin silbar y, cuando atraviesan la población, las portezuelas se llenan de rostros. La cantina, abarrotada de corresponsales de prensa, operadores de cine y fotógrafos, ha agotado sus reservas de vodka y pepinillos. Los servicios secretos del zar (que temen insurrecciones) rondan la cabaña del moribundo, también los embajadores de los obispos (que quieren su conversión): la Iglesia y el Estado, los dos grandes enemigos de la religión del amor. El ministro del Interior, temiendo revueltas del campesinado, multiplica sus telegramas a las autoridades locales y envía un destacamento de gendarmes, se distribuyen cartuchos entre las fuerzas del orden y espías de paisano se mezclan entre los periodistas. El metropolitano de San Petersburgo ha enviado un mensaje exhortando a Tolstói a arrepentirse antes de «comparecer ante el tribunal de Dios», un enviado del santo sínodo tratará sin éxito de hacerlo regresar al seno de la Iglesia.

Pero, antes de ese momento crítico, ha ocurrido un intercambio de ideas fascinante que cambiará el curso de la historia moderna de Asia. Tolstói habla francés y ha sido educado en la cultura europea, pero tiene una sensibilidad oriental. No solo conoce los cuentos tradicionales árabes e hindúes (que ha versionado para las escuelas primarias) sino que está suscrito a la revista de estudios

védicos y conoce el trabajo de orientalistas rusos como Minayev, Oldenburg y Stcherbatsky, que han sentado las bases del estudio académico del budismo y su filosofía. Cuando era estudiante en la Universidad de Kazán eligió las lenguas orientales (arábigo-turcas). En esa época conoció en un hospital a un budista al que un bandido había herido de gravedad y que no planeaba venganza. El joven Tolstói se quedó perplejo, pero en aquella época no estaba preparado para asumir la no violencia. El torrente de la vida debía ocultarla, dejarla en suspenso treinta años. De hecho, poco después se alistó en el contingente de artilleros (igual que Wittgenstein, que llevó su *Evangelio abreviado* en las trincheras) para combatir en la guerra del Cáucaso.

La historia de cómo la doctrina de la no violencia regresó a la India se desarrolló mucho después, cuando las fuerzas de Tolstói habían empezado a declinar. Gandhi solía decir que había extraído esa doctrina de la *Bhagavadgītā* y de las *Upaniṣad*. Nada más lejos de la realidad. Ninguna de esas obras defiende la no violencia. Es más, en ambas se justifica el sacrificio como ineludible necesidad de la vida humana y animal. Nos comemos unos a otros y juntos crecemos, dicen los Vedas, ese es el verdadero fundamento de la comunión universal. Gandhi no conoció estos clásicos de la literatura sánscrita hasta que fue un abogado en Londres. Y lo hizo por mediación de la Sociedad Teosófica. Gandhi extrajo su doctrina de la no violencia del anarquismo cristiano que Tolstói expone en *El reino de Dios está en vosotros*, una obra que, en sus propias palabras, lo «abrumó y marcó para siempre». El libro había sido prohibido en Rusia, pero circulaba en copias clandestinas y fue rápidamente traducido en Francia e Inglaterra. Tolstói no solo se inspiraba en los antiguos indios, había recogido las doctrinas de antimilitaristas y pacifistas marginales como Garrison, Ballou y Chelčický, y de algunas sectas rusas como los dujobori. Este movimiento religioso y social era insumiso al servicio militar y había sido perseguido y masacrado por el Estado zarista. Tolstói los ayudó financieramente a emigrar (mediante una colecta entre amigos acaudalados y sus derechos de autor de *Resurrección*). Fletó el barco que los condujo a Canadá.

Poco después Tolstói recibe una carta de Tarak Nath Das, un revolucionario violento, muy alejado de pacifismo, que dirige la gaceta *Free Hindustan*. Le solicita unas palabras de apoyo para su causa: la liberación del pueblo indio. El ruso le responde con un tratado breve, *Carta a un hindú*, plagado de citas de la literatura devocional de la India. La carta circulará por medio mundo y

caerá en manos de Gandhi. En 1901 el joven activista escribe por primera vez a Tolstói para pedirle consejo y permiso para reimprimir la carta en *Indian Opinion*, la gaceta que dirige en Sudáfrica. Posteriormente la traduce él mismo al gujarati. «En cada individuo hay un principio espiritual que da vida a todo lo que existe, ese elemento espiritual tiende a unirse con todo lo que es semejante a sí mismo, y lo logra a través del amor»: Tolstói mantiene que solo a través del amor el pueblo indio podrá liberarse del yugo inglés. La aplicación individual y no violenta de esa ley, en forma de protestas, huelgas y otros modos de resistencia pacífica, es la única alternativa a la revolución violenta.

LA SOLEDAD DEL PACIFISTA: IGLESIA Y ESTADO

Mientras tanto, en Rusia Tolstói se queda solo. La no resistencia violenta es atacada por conservadores y revolucionarios: por los conservadores porque sin ella no podrían perseguir y ejecutar a los revolucionarios; por los revolucionarios porque sin ella no podrían derrocar a los tiranos. Los bolcheviques le repugnan porque recurren a la violencia tanto como el Estado y solo tienen en cuenta la satisfacción material del pueblo; los oligarcas porque defienden la desigualdad social y la mentira religiosa; los de en medio, los liberales, le parecen unos charlatanes de salón incapaces de manejar una guadaña.¹ Cuando estalla la guerra ruso-japonesa, contesta a un periódico norteamericano: «No estoy por Rusia ni por Japón, sino con los trabajadores de ambos países, engañados por sus gobiernos para participar en una guerra contraria a sus intereses, su conciencia y su religión». Su última novela, *Hadji Murat*, que no publicará en vida (sabe que no pasaría la censura), es un alegato contra el colonialismo ruso en el Cáucaso, una celebración de la vida salvaje, de la savia de las plantas y de los hombres que todavía no han perdido el sentido de pertenecía al orden natural.

Tolstói ha leído a Hobbes y conoce bien la naturaleza depredadora de los Estados. Es hijo del Imperio y ha visto como se fagocitan unos a otros. Advierte el peligro de esa carrera competitiva entre Estados nacionales, cuya tensión nos está llevando al desastre. Solo la ley del amor y la insistencia en esa verdad (*satyagraha*) pueden corregir la dramática situación. Ese es el diálogo ineludible entre lo ético y lo político. El sueño imposible de la espiritualización de la política y su integración en la ética.

La no violencia que Tolstói transmite a Gandhi tiene un corolario ético y político: no juzgar a los hombres. Los que juzgan

y pronuncian sentencias no hacen sino propagar la violencia. El juez es cómplice del asesino, propicia y da sustancia al crimen. Aquí encontramos al Tolstói más radical:

Jueces, fiscales y gobernantes saben que por culpa de sus condenas, cientos, miles de desgraciados son arrancados de sus familias y se encuentran en cárceles aisladas o cumpliendo trabajos forzados, volviéndose locos y matándose entre ellos. También están las miles de madres, esposas e hijos que sufren por la separación, que no pueden visitarlos, que son deshonrados implorando en vano su perdón o una rebaja de la condena. Y este juez está tan anquilosado en la hipocresía que tanto él como sus semejantes, sus mujeres y sus familiares, están absolutamente convencidos de que nada de esto le impide poder ser considerado un hombre muy bueno y sensible: según la metafísica de la hipocresía resulta que está haciendo una obra social de gran utilidad. Y este hombre, que en su creencia del bien y de Dios ha destruido a centenares, miles de personas que lo maldicen y que por su culpa se encuentran en una situación desesperada, acude a misa con su sonrisa bondadosa y terso rostro, escucha el evangelio, pronuncia discursos liberales, acaricia a sus hijos, les predica la moral y se conmueve ante sufrimientos imaginarios (El reino de Dios está en vosotros, p. 117).

Arremete contra los progresistas que, junto a la igualdad, hermandad y libertad humana, admiten la necesidad de los ejércitos, las ejecuciones, las aduanas, la censura, la regulación de la prostitución, la expulsión de mano de obra barata extranjera, la prohibición de la emigración, la legitimidad de la colonización y el saqueo de los que consideran salvajes:

La hipocresía en nuestro tiempo, sostenida por la pseudoreligión y por la pseudociencia, ha llegado hasta tal límite que, si no viviéramos inmersos en ella, uno no podría creer que la gente haya llegado a este nivel de autoengaño. La gente de nuestro tiempo ha llegado a una situación tan asombrosa y su corazón se ha endurecido tanto que mira y no ve, escucha y no oye ni comprende [...]. No digo que si eres un terrateniente entregues inmediatamente tus tierras a los pobres; si eres un capitalista entregues tu dinero y tu fábrica a los obreros; si eres zar, ministro, funcionario, juez o general renuncies en el acto a tu posición privilegiada; si eres soldado (es decir, si ocupas la posición sobre la que se sustenta toda la violencia) renuncies en el acto a tu posición insubordinándote, a sabiendas de todos los peligros que correrías haciéndolo. Si lo hicieras, obrarías del mejor modo posible, pero puede ocurrir –de hecho

es lo más probable— que no te veas con fuerzas suficientes para hacerlo: tienes relaciones, una familia, subordinados, jefes, y estás tan sometido a la influencia de la tentación que no te ves capaz de ello. Pero lo que sí puedes hacer siempre es reconocer la Verdad y no mentir. Puedes dejar de afirmar que continúas siendo terrateniente, fabricante, comerciante, artista o escritor solo porque esto es útil para la sociedad; o que ejerces de gobernador, fiscal o zar no porque te agrada y porque te hayas acostumbrado a ello, sino por el bien de la gente; que sigues siendo soldado no porque temas ser castigado, sino porque consideras que el ejército es necesario para proteger la vida de la gente. Puedes dejar de mentirte a ti mismo y a los demás, y no solo puedes sino que debes dejar de hacerlo porque la única dicha de tu vida reside únicamente en esto: en liberarte de la mentira y en profesar la Verdad. Y basta con que hagas esto para que tu situación se transforme inevitablemente por sí sola (El reino..., p. 124).

Los verdaderos cristianos no pueden admitir ningún gobierno. Insumisos al Estado, deben emigrar si son coaccionados a obedecerlo. No pueden participar en las instituciones ni recurrir a los tribunales, las autoridades o la policía. Deben negarse de forma pacífica pero firme a participar en el ejército. No pueden formar parte del gobierno o las instituciones, ni ser comerciantes o terratenientes. Únicamente pueden ser artesanos o agricultores.

Tolstói coincide con Kierkegaard en que la Iglesia y el Estado son instituciones hostiles a las enseñanzas de Jesús, enemigas de la religión del amor. El cristianismo primitivo se basaba en la fraternidad humana. Su decadencia empieza con Constantino el Grande, cuando la Iglesia se alía con el Estado. Desde entonces es la «gran ramera», cómplice de impíos, violentos y asesinos. La Santísima Trinidad, el descenso del Espíritu Santo, los sacramentos o la divinidad de Jesús son un conjunto de supersticiones destinadas a mantener al pueblo en un estado de idolatría salvaje. Las Iglesias, que son muchas y como los Estados se disputaban el poder, son aquellas instituciones que impiden vivir cristianamente. Ellas son el verdadero opio del pueblo. Además, la enseñanza genuina del galileo es incompatible con el progreso y la era industrial de las naciones poderosas de Europa, que han producido los cañones Krupp, la esclavitud y el colonialismo. Se trata de una doctrina que obliga a renunciar al modo de vida moderno, y a asumir la vida del campesino o del artesano. Como era de esperar, en 1901 es excomulgado por el sínodo de la iglesia ortodoxa.

LA RELIGIÓN DEL AMOR

La primera edición del *Evangelio abreviado* de Tolstói se publica en Londres en 1885. Con ese trabajo pretende exponer el verdadero sentido de la enseñanza cristiana que se encuentra sintetizada en el sermón de la montaña, la primera alocución de Jesús de Nazaret a la multitud (Mateo, 5.7), poco después de su ayuno y meditación en el desierto y con la que se inicia su enseñanza en Galilea. Es el discurso continuo más extenso de Jesús, que incluye las bienaventuranzas y la conocida como regla de oro (tratar a los demás como a uno le gustaría ser tratado) y el llamado a la no resistencia violenta y la desobediencia civil, aunque Tolstói también rescatará otros pasajes que considera esenciales del Evangelio de Lucas y de Juan.

Como pensador, Tolstói es moralista y didáctico. Tolstói cree firmemente que en la enseñanza cristiana se encuentra la verdad. Pero no es sectario, esa enseñanza se ha transmitido en muchas otras tradiciones religiosas, simplemente el cristianismo la ha expresado con una mayor claridad y precisión, es la enseñanza ética y metafísica más rigurosa: es la enseñanza de un gran hombre porque une a los hombres. En su exégesis de los evangelios, se centra en aquellos pasajes que pueden incidir en nuestra forma de vida, y descarta todo aquello que considera propaganda mítica para justificar la naturaleza divina de Jesús. A Tolstói, el gran fabulador, solo le interesa el contenido ético del lenguaje evangélico. Elimina todo aquello que le parece idolatría, las referencias a la concepción, el nacimiento, los milagros y la resurrección. Jesús es hijo de Dios como lo son el resto de los mortales. Esos hechos, por otro lado, «no contradicen ni confirman la enseñanza». Ni siquiera se interesa por la cuestión que parece interesar a todos (en esto es asiático), el destino del espíritu más allá de la muerte.

Tolstói justifica la necesidad de su propia exégesis: Jesús nunca escribió ningún libro, no transmitió sus enseñanzas a personas que escribieran o leyeran libros. La idea de que todos los versículos de los cuatro evangelios son sagrados es una burda manipulación. Pasaron bastantes años después de la muerte de Jesús hasta que sus enseñanzas se pusieron por escrito. Casi cien años después empezaron a escribir lo que habían oído sobre él y hubo muchísimos textos que recogían su enseñanza. Algunos de ellos eran muy malos. La Iglesia escogió los mejores, pero en los llamados evangelios canónicos hay muchos pasajes tan malos como en los apócrifos, y en estos últimos hay también cosas buenas. Decir que los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas fueron

escritos íntegramente y de forma independiente por los evangelistas es lo mismo que decir, en 1880, que el Sol gira en torno a la Tierra. Los evangelios sinópticos no son obras inspiradas por el Espíritu Santo, son el fruto de un lento desarrollo hecho por medio de copia y añadidura por mil mentes y manos distintas. Se escogieron, aumentaron y corrigieron durante siglos. Los que nos han llegado, del siglo IV, carecen de signos de puntuación y estuvieron sujetos a diversas lecturas.

Dios es el límite extremo de la razón y su existencia se demuestra en que todos tenemos una conciencia clara de esos límites. Las personas son conscientes de ello porque Dios les ha dado parte de su divinidad. Dios es el todo, nosotros las partes. Pero, como decía Vivekananda, las partes hacen el todo y el todo hace las partes. No solo no puede haber uno sin el otro sino que no se puede comprender el significado de uno sin el otro. Nos movemos en el círculo hermenéutico. Dios da significado a los hombres y los hombres dan significado a Dios. Entre ambos se establece una relación de correspondencia. Naturaleza y espíritu son aspectos complementarios de una misma realidad.

«Preguntado por los fariseos acerca de cuándo llegará el Reino de Dios, les respondió y dijo: “No viene el Reino de Dios ostensiblemente, ni podría decirse helo aquí o allí, porque el reino de Dios está dentro de vosotros”» (Lucas, 17.20). El Reino de Dios no es un reino futuro en el que un Dios todopoderoso vendrá a hacer justicia al pueblo de Israel y compensar todas sus desgracias. No es una paz perpetua futura. Esa concepción del Reino es una concepción tribal, sectaria, desmentida por Jesús. Tampoco el Reino es algo que pertenezca al pasado, a una época gloriosa y perdida a la que habríamos de regresar. El Reino es un asunto del presente. Por eso la atención (una forma de la oración) y la ironía (un dios que se puede comprender no es un dios) le resultan tan consustanciales. La verdadera vida está aquí y ahora, pues el aquí y el ahora es el «lugar» en el que se manifiesta el amor. La vida pasada y futura nos oculta la verdadera vida, la auténtica. El tiempo es el mayor engaño. Pero la verdadera vida se encuentra no solo fuera del tiempo pasado y del tiempo futuro, sino también fuera de la individualidad. La vida común de todos los hombres se expresa con amor, de ahí que esa idea se conecte naturalmente con la no resistencia al mal. El amor al amigo es un amor natural, el amor al enemigo es un amor divino. Tanto los profetas, con sus amenazas y promesas, como los historiadores, con su búsqueda de la veracidad de los hechos acontecidos en

Galilea, se dejan engañar por la ilusión temporal. Ambos viven vidas falsificadas, unos en el futuro, otros en el pasado.

El Reino viene calladamente a aquellos que saben escuchar, que dejan por un momento de escuchar sus propias inclinaciones. El Reino no está fuera, en el espacio o el tiempo, sino en el interior de los corazones. De ahí su fragilidad. Surge en un alma, estalla, desaparece. El Reino es itinerante, como los corazones, no tiene una sede fija, es puro movimiento hacia la luz. No es un más allá, es un más acá del corazón, itinerante como el cometa o la estrella fugaz. Por eso se dice que, mientras los zorros tienen sus guaridas y los pájaros sus nidos, el Hijo del Hombre no tiene donde reposar la cabeza (Lucas, 9.58).

El Reino está aquí, entre nosotros, y está allí, en el firmamento. En el fulgor de las estrellas que cultivan, en torno suyo, hueritos de valores. El ojo se parece al sol y por eso puede ver, dicen las *Upaniṣad*. En la mirada amorosa arde la luz de allá arriba y todos los soles, hasta el confín del universo, son un único fuego. Esa luz nos une a todos y nos hace uno con el Uno, y no puede limitarse al compatriota o al correligionario. Aquí cabe citar el Evangelio de Juan (4.16): «Dios es amor, y el que permanece en el amor permanece en Dios, y Dios permanece en él». Esta sí que es una de las enseñanzas de la *Bhagavadgītā*.

La no resistencia directa al mal aspira a despertar esa llama mortecina que todavía vive en quien odia y tortura, en quien se encoleriza con su hermano, en quien lo injuria y agrede. El Reino no necesita de sacrificios y oraciones, sino de paz y armonía. De hecho, no debería llamarse Reino (una metáfora tribal) sino vía o camino. El camino de la serenidad y la luz, esa que permite la contemplación del niño, la nube o el árbol, acompañarlos y crecer con ellos. Esa es la genuina riqueza que no pueden hurtar los ladrones. Para quien entiende esto, no hay recompensas posibles (aquí Spinoza: el premio de la virtud es la virtud misma). No puede haberlas, pues quien busca recompensas busca tener más que otro, y ese capital es incompatible con el camino.²

Esa es la médula de la doctrina que marcó la vida espiritual y política de Gandhi. Una esencia asiática que regresó a la India después de un largo rodeo por Europa y el Nuevo Mundo. Y esa esencia sí se encuentra en la *Bhagavadgītā* y las *Upaniṣad*, donde se llama conciencia original (*ātman* o *puruṣa*), a la que se puede acceder por diferentes vías, mediante las obras, el conocimiento o la devoción. La violencia desata fuerzas ocultas que oscurecen esa llama de luz interior. La no resistencia directa al mal permi-

te arrancar el mal del corazón propio y del ajeno. Es persuasiva, seduce al enemigo apelando a lo más noble de su corazón, a esa llama mortecina, frágil.

UN SUEÑO REALIZADO

Tolstói tuvo un sueño. Lo cuenta al final de *Confesión*, la obra que da cuenta de la profunda crisis espiritual que sufrió a los cincuenta. Está tumbado sobre un *charpai*, una de esas camas tradicionales de Asia hechas de cuerdas que se cruzan sobre un marco de madera. Se siente incómodo, se mueve. Finalmente mira hacia abajo y se ve suspendido sobre un abismo interminable y oscuro. Sabe que en cualquier momento puede caer. Se inquieta hasta la desesperación. De pronto, descubre un brillo en lo alto, luego otro. Se fija en ellos y descubre más. Contempla el cielo estrellado y eso mitiga su desesperación. Siente la gravedad inversa. Se equilibra.

NOTAS

¹ Tampoco lo escritores parecen comprenderle, aunque algunos lo miran con afecto. Gorki, marxista y descreído, decía que Tolstói, una figura antigua, propietario y creador, un viejo brujo de ojos penetrantes, se parecía a Dios. Un anarquista que destruye los reglamentos pero que dicta otros, ni menos severos ni menos duros para los hombres. «Eso no es anarquismo, sino la autoridad de un gobernador de provincia». Los dioses son locales. Chejov («espíritu ateo, corazón de oro, desde el punto de vista técnico, superior a mí») llegó a decir de Tolstói que nunca había querido tanto a un hombre como a él. «Cuando en el mundo de las letras existe un Tolstói se torna fácil y agradable ser hombre de letras. Frente a su obra, uno tiene la conciencia de no haber hecho nada. Pero no es tan terrible, porque Tolstói crea por todos».

² «Nuestra vida no puede tener ningún otro sentido que no sea el de cumplir en todo mo-

mento con aquello que la Fuerza quiere de nosotros, una Fuerza que nos ha enviado a la vida y que nos ha otorgado un único e indudable guía: una conciencia racional. Por tanto, esta Fuerza no puede querer de nosotros aquello que es irrazonable e imposible: que construyamos una vida temporal y terrenal, la vida de una sociedad o de un Estado. Esta Fuerza nos exige solo aquello que es indudable, razonable y posible: que sirvamos al reino de Dios, es decir, que contribuyamos a conseguir la unión entre los seres vivos, algo posible únicamente en la Verdad; que reconozcamos y profesemos esta Verdad revelada, algo que está siempre en nuestro poder. “Antes que nada buscad el reino de Dios y todo lo justo y bueno que hay en él, y Dios os dará, además, todas estas cosas”. El sentido de la vida del hombre reside en servir al mundo contribuyendo a que el reino de Dios sea establecido».



► Biblioteca Roberts, Toronto, 1973

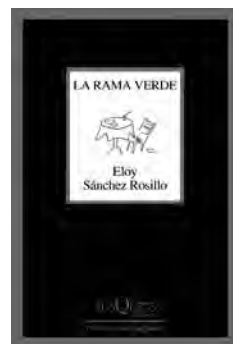


Eloy Sánchez Rosillo

La rama verde

Tusquets, Barcelona, 2020.

160 páginas, 15.00 € (ebook 7.99 €)



Algarabía de lo vivo junto

Por ANTONIO RIVERO TARAVILLO

Entre las diferentes tipologías de poetas –una de las numerosas posibles–, se podría establecer la distinción entre los esporádicos y los constantes, los torrenciales de un día y los cantores de diario. Es en la segunda categoría donde cabe incluir a Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948). Una indicación de ello es la datación de sus poemas, que aparece siempre al final de sus libros con escrupulosidad notarial, como de quien sabe que a partir de la fecha del registro el poema empieza a devengar gravas, intereses, derechos. Si Luis Cernuda (a quien Rosillo dedicó el estudio biográfico *La fuerza del destino* en 1992) llevaba un «cuadernillo de fechas» en el que iba consignando las de composición de sus obras, él hace lo propio en unos minuciosos apéndices a sus libros. Esa puntilliosidad no es baladí o exceso de información porque

el lector interesado podrá comprobar, por ejemplo, que «Plegaria en un cumpleaños», de *La rama verde*, fue escrito el 24 de junio de 2018 (cumpleaños, efectivamente, del autor). Sorprende que los poemas más largos no tengan una fecha de inicio y otra de finalización, como si todos hubieran sido escritos en un trance. ¿Cómo corrige Rosillo y durante cuánto tiempo? Son preguntas que abordan al lector que profundiza en la obra de uno de los poetas más admirados y leídos de la España actual.

Son, por otra parte, y en especial últimamente, entregas relativamente extensas las suyas (en este caso, sesenta y cuatro poemas, alguno de ellos de hasta cuatro páginas). La ordenación no es cronológica en lo que hace a la fecha de composición, pero sí lo es en general en cuanto a la adjudicación

a un momento del año, lo que se traslada a la ubicación en el interior del libro. De esta manera, poemas de 2015 y 2019 se presentan casi juntos, porque el ambiente que recogen es de enero o de febrero, en un ciclo mayor que dilata los meses acogiendo en ellos más que lo que un reparto mera y rigurosamente anual les adjudicaría. Las referencias temporales de los poemarios anteriores confirman esta tendencia, que no regla, porque hay excepciones.

Es este el undécimo ya de sus libros de poemas, desde el inicial *Maneras de estar solo* (1978, con el que ganó el Premio Adonáis del año anterior). Después de aquel vinieron *Páginas de un diario* (1981), *Elegías* (1984), *Autorretratos* (1989), *La vida* (1996), *La certeza* (2005), *Oír la luz* (2008), *Sueño del origen* (2011), *Antes del nombre* (2013) y *Quién lo diría* (2015), recogidos, con abundantes correcciones, en *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1977-2017* (2018). *Las cosas como fueron* es título que ya empleó el poeta en las recopilaciones anteriores de su obra (1992, 1995 y 2004), al modo de epígrafe de un libro único como, volvemos a su estudiado y admirado Cernuda, *La realidad y el deseo*. Hubo una ralentización en la aparición de sus libros a finales de los noventa y principios del nuevo milenio, hiato que afortunadamente vino compensado por la regular aparición de los posteriores. Sin embargo, aunque menos, el poeta siguió escribiendo, y no hubo un solo año en que dejara de hacerlo.

La rama verde no supone ningún giro en el rumbo emprendido hace ya años, de asombrosa simbiosis de elegía y celebración, más la segunda que la primera en los últimos libros porque el poeta disfruta del instante y de lo que este le quiera deparar

incluso en las cosas pequeñas, y porque en el rescate constante que hace del pasado no solo encuentra pecios sino, sobre todo, personas y cosas que los versos salvan. «Lentamente recobro a quien yo soy», escribe el poeta de la remembranza, quizá uno de los que más y mejor han recordado en las últimas décadas.

La memoria es uno de los pilares de la poesía de Rosillo (de ahí ese empeño de fijarla fielmente: *Las cosas como fueron*), y hay muchas páginas aquí que conjugan el pretérito y adoptan la forma narrativa, aunque hay recuerdos escritos en presente, como «Date prisa», donde el poeta dota de inmediatez a su madre muerta. También dedica a ella otro poema al final del libro (la figura de la madre es recurrente en Rosillo –huérfano de padre a los siete años– en encuentros que jalonan libros anteriores, como sucede en el poema «Visión de la mañana» de *Quién lo diría*).

Rosillo vuelve incluso a visitar un poema, como cuando en el titulado «En la mañana inmensa» evoca uno anterior («La playa», de *Autorretratos*) en el que aparecían él y su hijo, entonces aún pequeño. En cuanto a esa delectación en el instante, qué exactamente bellos estos versos de «Estar entre las cosas»: «Miro y escucho, huelo, saboreo, / palpo la realidad que se me ofrece / como regazo y vínculo». Y no menos hermosa la conclusión del poema: «Este sentir unánime / suena con el fervor de una cadencia, / y más aún porque el silencio es / algarabía de lo vivo junto» (con esa aposición de adjetivos tan juanramoniana).

Son muchos los poemas que merecen una relectura y un puñado de ellos hace esta casi innecesaria, porque son del todo memorables. Es lo que sucede con el adelantado en la última edición de *Las cosas*

como fueron «Cartas de ultramar», sobre los mensajes que quienes hicieron la carrera de Indias enviaron a sus seres queridos, recogidos en un libro ponderado por Andrés Trapiello en su reciente *Madrid* (Destino, 2020). Del prosaísmo que podría amenazar los textos escapa Rosillo con metáforas o metonimias: «Este toma recado de escribir / y moja ahora la pluma en la melancolía». Va glosando las epístolas, y las páginas se desbordan de humanidad. Termina el poema con una carta que un sevillano asentado en el Cuzco dirige a su esposa. Así concluyen los versos: «El ser entero pone / en lo que va escribiendo. / Todo el idioma tiembla en sus palabras».

No pocos de los poemas están contruidos a modo de epifanías o sueños, pero el onirismo no retuerce la expresión o la hace confusa. Es la suya una poesía transparente, sin alambiques ni hermetismos. Sorteando el riesgo de resultar prosaica, pero reivindicando, ejerciéndolo, el derecho a ser conversacional, lejos de altisonancias y desgarros. Es maleable por el asombro ante un cielo, una luna, un gorrión, una calle solitaria, unos árboles. Sobre unos almendros florecidos escribe: «Los vi con gratitud mientras pasábamos / (y los llevo conmigo todavía)». Poeta sensorial, por otra parte, cuántos estímulos no llegan a través del oído o de la vista. No faltan sinestesias en la obra de Rosillo: si un libro lo titulaba *Oír la luz*, ahora habla de «el sol estruendoso».

Desde siempre, la sinestesia ha sido uno de los efectos de la experiencia mística. En cierta ocasión, José Luis García Martín vio ramalazos místicos a lo Vicente Gallego (el de los últimos años) en Rosillo. El poeta negó esas inclinaciones, pero habló en su lugar de «profundo estremecimiento» ante la naturaleza, lo que podríamos llamar

éxtasis. Una experiencia no mística pero sí de un estado de conciencia especial es la que se expresa en: «De pronto, / vino el sentir del tiempo». ¿No recuerda al «Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza» de Cernuda en *Ocnos*? El poema «Viento del existir» fija un momento epifánico, «un momento crucial» que tiene mucho que ver con el acorde cernudiano, como la prosodia de Rosillo es leopardiana (sus traducciones del de Recanati son tan naturales como magníficas) o su claridad comulga con la de la pintura de Ramón Gaya, figurativa pero no exenta de un donoso misterio. Del Rosillo más metafísico y trascendente son los versos «Sucede así: el misterio no se abre / sino al que ya lo habita», que recuerdan, y no es mal linaje, desde luego, al «En lo divino solo creen aquellos que lo son» (Hölderlin). Serenidad y presencia de ánimo destacan en: «Hay alguna aflicción en mi contento, / y no poca alegría en mi tristeza» («Celebración y elegía»).

En cuanto a la forma, tampoco hay aquí novedad: todos los versos pertenecen a la familia imparisílabo y fluyen con la elegancia y musicalidad habituales. Como todo gran poeta, Rosillo sabe poner a trabajar la versificación para conseguir cuando conviene frases lapidarias en cuyo posible mármol coinciden tanto el blanco asentimiento racional como las vetas de la emoción: «Si escribes un poema y no es de amor, / más vale que no escribas o que rompas lo escrito». O, sobre el mismo tema: «Hay que apartarse a veces del amor / para, de lejos, verlo por entero». De un estoicismo admirable es: «Lo importante es vivir, aunque el vivir nos duela, / estar vivos del todo mientras dure la vida». El libro está compuesto casi exclusivamente en verso blanco, pero un sutil sistema de rimas asonantes ope-

ra en «El amor», «La llama» o en «La casa sosegada».

Es estremecedor «Plaza con estatua», con ese comienzo casi cavafiano (de «Ítaca») pero con el mensaje de la espina que clavan aquellos sitios en los que nos sonrió la fortuna: «Ruega porque el camino no te lleve / de nuevo a aquel lugar en que fuiste dichoso». La segunda estancia no puede encoger más el ánimo: «Todo estará en su puesto si regresas / —el hotel y la plaza con estatua de prócer, / con árboles frondosos y con fuente, / la terraza del bar junto a la iglesia—, / y habrá acaso ese día / una luz tan hermosa como entonces, / un aire cálido. Pero en ti hará frío / y crecerá en tu corazón la noche».

Los seguidores de la obra del poeta murciano están de enhorabuena, pues no desfallece su voz en ningún momento aunque

esta transite por terrenos familiares. *La rama verde* augura, a tenor de su alta calidad, futuras entregas no menos admirables. Quien no haya leído hasta ahora su poesía entrará en ella por una buena puerta. A modo de recapitulación, se puede afirmar que se trata de una lírica reflexiva, musical, capaz como pocas de poner en relación las cosas con el hombre, y a este con el universo de las cosas sencillas. El lector se reconoce en las sensaciones y recuerdos. Además de los ya citados, poemas como «El río», «En el secreto de la noche», «Cosa de nada», «Hablo aquí del comienzo», «Al mirar lo vivido», «La hermosa hoguera», «Reencuentro» o el que, postrero, da título al volumen, merecen integrar una antología de Eloy Sánchez Rosillo; en realidad, de cualquier selección de poesía contemporánea.

Luciano Feria

Sentido y melancolía

RIL Editores, Barcelona, 2020

268 páginas, 18.00 €



La poesía de Luciano Feria

Por ÁLVARO VALVERDE

Luciano Feria (Zafra, 1957) es autor de los libros de poesía *El instante en la orilla* (Diputación Provincial de Badajoz, colección Alcazaba, 1989), *Fábula del terco* (Premio Vicente Gaos, Ayuntamiento de Valencia, 1996, y Editorial Germanía, 2001) y *De la otra ribera* (Del Oeste Ediciones, 2004). También de la novela *El lugar de la cita* (RIL Editores, 2019), premiada con el Dulce Chacón, uno de los galardones más honestos y democráticos del panorama, a un libro ya publicado.

Hasta su reciente jubilación, Feria, formado como filólogo en la Universidad de Extremadura con maestros de la talla de Juan Manuel Rozas y Ricardo Senabre, ejerció la docencia como profesor de instituto. Casi siempre en su localidad natal, que prácticamente no ha abandonado a lo largo de su vida; tan importante, en consecuen-

cia, para su literatura, sobre todo en su faceta narrativa. Esto explicaría que para muchos, fuera de su apartada región, sea un extraño. Parte de la culpa de ese desconocimiento se debe, a buen seguro, a la escasa repercusión de su obra –muy breve, ya se ve– no por su falta de calidad (a eso iremos ahora), sino por la modestia de las editoriales en las que ha publicado. Al menos hasta el presente tiene como editor a su paisano, el también poeta Francisco Najarro. En RIL, la editorial hispanochilena de la que este es responsable, se publica *Sentido y melancolía* (dentro de la colección *Ærea / Selección Personal*, serie que dirigen los argentinos Eleonora Finkelstein y Daniel Calabrese), un libro que reúne su poesía completa. En el prólogo, que titula «Relectura», explica muy bien (se nota la veta didáctica)

su propuesta: «El motivo por el que aparecen aquí agrupados con el título de *Sentido y melancolía—El instante en la orilla* (1989), *Fábula del terco* (1996) y *De la otra ribera* (2004)— no obedece exactamente a una necesidad de síntesis tipográfica en la presentación, sino a la exigencia organizativa de un proyecto literario (del cual ahora me encuentro consciente por completo: cuando lo comencé aún se trataba de una vaga intuición, no sé si por influencia de mi admirado Jorge Guillén o por la naturaleza de mi carácter) que consiste en el desarrollo de una hexalogía cuyos textos conformen, uno detrás de otro, el progresivo y lento proceso de profundización espiritual que ha supuesto para mí la aventura literaria. O dicho de otro modo: mi deseo de resaltar para las y los lectores hipotéticos de la obra el sentimiento y la convicción de que, en realidad, se trata de un solo libro por encima de géneros literarios, tramas diferentes, personajes y hasta diversos lenguajes».

Explica después que en esa «hexalogía» hay dos «etapas o ciclos». El primero se ocuparía de la poesía y el segundo de la narrativa, en forma de novela (por más que *El lugar de la cita* sea todo menos una novela al uso, pues contiene diario y ensayo). El primero está completado —es este libro— y al segundo, *La ciudad y la siembra*, le faltan dos partes que ya tienen título: «Colonizaron nuestras almas» y «Capítulos de espera». Aunque no lo parezca, si nos atenemos a los resultados, Feria es un escritor racional que concibe primero sus proyectos y luego los materializa. Con brújula, diría Marías. Con plan. Hasta donde eso es viable en poesía.

Se refiere más tarde a las correcciones, algo habitual cuando de recoger de nuevo lo ya publicado se trata. Confiesa que tan

solo ha retocado su ópera prima («poemario del que, a poco de publicarse, ya estuve insatisfecho») y, en lo fundamental, para adecuarla al versículo, que es la forma elegida en sus otros dos títulos. Concluye que no cree que «en esencia se trate de un texto nuevo». «Lo que estaba en juego —dice— era la naturaleza *realizada* del libro tal como lo concebí».

Le gusta a Feria «aquella definición del poeta como “lobo nostálgico” que propuso Ungaretti». Su «experiencia poética» sería una suma de memoria y del «hambre, la sed errabunda en busca de un sentido de la vida». «Sentido», primera palabra del título de este libro. Sí, hay una «terquedad [...] en que la existencia alberga un misterioso (u oculto) potencial de luz frente a tanta sensación de absurdo o caso como nos avasalla». «A través del conocimiento que la poesía nos proporciona, he experimentado un proceso de transformación personal que, a modo de viaje iniciático, me ha ido acercando al sueño de la reconciliación con la ambivalencia constitutiva de la vida», añade.

La belleza, «metáfora del origen», le fue convenciendo de que la poesía «es una apuesta de la esperanza por el reencuentro de una nueva inocencia que nos alce a la liberación». En su «vivencia poética» han estado presentes tres elementos centrales: el psicoanálisis, la religión y el arte. A la busca de «la libertad, la felicidad y la sabiduría», «sinónimos» para él de «trascendencia». Y cita a Jung («el sí-mismo»), Juan Ramón Jiménez y Valente, entre otros. «Toda una aventura, pues, la poesía», sí, más aún entendida de este modo. Una mística, diría. Termina su breve introducción de la mano del filósofo italiano Stefano Zecchi para manifestar que «el poeta, esa persona que al hablar escucha, es también un héroe

impenitente atravesado por la melancolía. Es decir, un héroe nocturno».

El primer libro, *El instante en la orilla*, fue escrito entre 1978 y 1987. Se abre con un epígrafe del recién citado Valente, consta de tres partes con tres poemas cada una y está dedicado a la memoria de su padre. El tema de la prematura muerte del padre es, digámoslo cuanto antes, una línea central de esta poética. Más aún, todo parece pivotar alrededor de ese desgarrar que, ya digo, se relaciona a su vez con los otros temas principales que la atraviesan: la infancia, el amor y el lenguaje.

Al principio, el tono es hímnico, por más que lo elegíaco sea una modulación inseparable de esta obra en su vertiente melancólica, que, más allá del título, cruza de Sur a Norte este preciso territorio. La atmósfera es clásica; griega, para ser exactos. El lenguaje, inspirado, lo que no deja de ser una constante en esta escritura paradójicamente calculada. Siguiendo a sus maestros, ese lenguaje es elíptico y de gran carga simbólica. Sigue las enseñanzas del autor de *Punto cero* en lo relativo al «repliegue poético». Esa «aventura de la lengua retráctil», que diría el poeta gallego, lo que aporta misterio pero también complejidad a esta poesía honda y de gran densidad. A favor de lo intenso.

La muerte («Pero existe la muerte», «Qué sola la palabra delante de la muerte», «Más sé que la muerte acecha / detrás del corazón», «Nocturna, sin espacio, la muerte / se presagia en lo oscuro») es otra nota persistente, como el símbolo del mar («Era el mar, era la mar. Era nuestro destino»), que se repite a lo largo de este libro de libros basado en una unidad de la que *Cántico*, de Guillén, podría ser un modelo. Hay más símbolos; así, el frío (de estirpe gamonediana,

fruto de otro magisterio indeleble), la luz y la sombra, la llanura, el río, el verano, etcétera. Y otra obsesión: la del tiempo («lo trágico del tiempo...»), la amenaza de la temporalidad. El que «se encarnó en la muerte prematura de mi padre, se / había encarnado antes en la muerte fronteriza de mi / abuelo (la infancia sin conciencia, la adulta pena de la / realidad), y al amor / trazó del camino. / (Recordabas)».

Y siempre las palabras y la reflexión sobre ellas, la metapoética, y, en consecuencia, ya se indicó, una consistente indagación sobre el lenguaje. Como ha explicado muy bien Enrique Andrés Ruiz: «La modernidad de un autor [y Feria es un poeta de su época] creo que estriba, precisamente, de esa penosa circunstancia de escribir y de verse al mismo tiempo escribiendo, como dos personas distintas». El poeta dice: «A veces, cuando brotan exactas, lúcidas, revelan / secretos que ignorábamos, iluminan las sombras, nos / traicionan / solo por la verdad». Se refiere a las palabras.

No faltan aires veterotestamentarios en esas páginas. De los salmos, por ejemplo. Apela Feria a los sueños («Cómo regresar a / la vida / sin sueños») y a la sinceridad del sentimiento. Y ahí, el dolor, otra constante, como la ansiedad, las pesadillas, el insomnio o la incertidumbre. Se suceden ciclos de abatimiento y de entusiasmo. De caída y de resurrección. «Es la más honda plenitud: saber y sentir en lo imperfecto / la perfección. En el instante, la eternidad. Que no existe, / ay, otra / más alta luz». Y en medio, el enigma del canto: «Poeta, desde lejos vinimos para invocar el canto», «Hagan la luz los dioses en el canto».

El humanismo lo impregna todo. Es consustancial a esta obra coherente y limpia

donde impera la ética, esa deseable coherencia entre pensamiento y comportamiento. La ejemplaridad, por decirlo con Javier Gomá. «Todo está dentro del hombre». Feria escribe: «Sálvese siempre la belleza. Venga la luz despacio a la palabra». Insta al poeta a que halle «que en el hombre puede darse lo eterno si canta / a la verdad». E insiste: «Pero a la muerte ¿cómo la cantaré para vivir?». Y, lúcido, pregunta: «¿Dónde está la verdad del canto?». A modo de respuesta, afirma: «De la palabra siempre brota la luz». O: «Y dije: Toda, toda la vida es verbo. Escuchadme».

Fábula del terco está escrito entre 1988 y 1994. La dedicataria del libro es Rosa, la mujer del poeta («Amor mío: este canto»), una figura clave en la vida y en la obra, tanto da que da lo mismo, de Luciano Feria. Pocas existencias, por cierto, más entregadas a la causa de la literatura que la del zafrense. No se explican la una sin la otra, o viceversa. En uno de los epígrafes que abren el libro (de Juan Luis Panero), se alude a ese «oficio melancólico». Se trata de «darle entonces a la melancolía el sitio / suyo para la salvación».

Y allí, otra vez, la muerte del padre: «Padre: mi vida se ha asomado a un abismo de luz». De nuevo estamos ante un extenso poema dividido en fragmentos. La obra continúa. El único libro, como él mismo apunta. No en vano se presenta el poeta en tercera persona como el autor de *El instante*, el poema «que le dio serenidad para mirar la muerte». «Yo escribía para poder vivir», confiesa. Y: «La melancolía es mi secreto». Está en Brindisi, por lo que es inevitable la referencia a Virgilio, donde el poeta latino muere. (Alguna vez ha subrayado Feria la importancia de la novela *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch).

«Un poema / es como una ciudad», revela. Y eso, en suma, funda. Para que la poesía sea habitable. Alrededor, el desierto, que uno intuye símbolo jabèsiano (del francés Edmond Jabès), otro poeta al que menciona Feria al final de este libro. También hay ecos del Saint-John Perse de *Anábasis* (como nombra una de las partes). En una nota final nomina a numerosos poetas «con cuyo verbo he celebrado también la luz de mi memoria». Entre ellos, Homero, Lorca, Miguel Hernández, Alberti, Claudio Rodríguez, Colinas, y los extremeños Ángel Campos Pámpano (el que fuera su editor) y José María Lama (íntimo amigo suyo, de Zafra también, estudioso de su obra literaria —como su hermano Miguel Ángel, profesor de la UEX—, que, según él, «brota con la lentitud y perseverancia, con la terquedad, con la que se segregan las resinas»).

El poeta, que se considera «triste» («Tristes, éramos hombres tristes cargados de melancolía, sí»), explica que un poema «se construye sobre todo con lágrimas», que «ha soportado / el infierno en los ojos». El lenguaje de Feria es poderoso y su ritmo atrapa al que, perplejo, lee. El tono, épico. Recuerda, a rachas, la poesía de otro extremeño de su generación: Basilio Sánchez. «Perdóname el destino, la coherencia, la ley de la poesía». En su «camino hacia la purificación», lentitud, contemplación y armonía. «Tardamos mucho en pronunciar las palabras de dentro», las únicas que a Feria le interesan. Hay un hilo narrativo que desvela una historia que termina así: «Rosa, amor mío: he terminado el libro. Estoy en casa». Antes, declara: «Es esta nuestra gente, amor mío; nuestra ciudad es esta».

De la otra ribera está fechado entre 1995 y 2002, tras «cinco años de meditación desde que terminé *Fábula...*», y se lo dedi-

ca a sus dos hijos. Primero fue el padre; luego, la mujer; en este, los hijos. Pronto escribe: «Este libro ha de ser / pronunciado solo / por quien no quise ser». Y otra fecha: 5 de enero de 1995, cuando «el poeta supo que iba a tener que escribir de nuevo sobre la trascendencia». Y, ya que menciono esta palabra, conviene resaltar que estamos ante una poesía del pensamiento, meditativa (para seguir la denominación que fijó Valente en uno de los ensayos de *Las palabras de la tribu*), que, por beber de fuentes filosóficas, tiene una impronta metafísica. Por eso, Feria alcanza por momentos la categoría de pensador.

«Dios mío, / rezo, hablo, digo, soy poeta de nuevo, / ese niño, Dios mío». Sí, la presencia de Dios es otra constante en esta poesía religiosa en su sentido etimológico («doctrina que liga fuertemente al ser humano con dios o los dioses»), algo que se aprecia sobre todo en este libro. No es tanto la religión como Dios y su trabazón con lo cotidiano, con la experiencia de cada día y de cada uno. Esa dinámica entre trascendencia y cotidianidad está muy presente en todo lo que escribe. «La belleza de la literatura –dijo–, como la de la música, es sobre todo espacio y acontecimiento de lo sagrado», una lectura de Steiner.

Escribe: «Yo creía que iba a morirme joven / como mi padre», «como mi padre, / muerto joven como mi padre». «Mi padre, cuando yo, su único hijo, iba a cumplir los diecinueve años». Luego evoca otras muertes de su familia, a destiempo también. Y a otras personas capitales en su vida, como su abuela («y sus ojos / llenos de amor»). Se dirige a Astenái. Recuerda los veranos luminosos de su infancia (ante todo sigue siendo el niño que fue). La «memoria de la luz» que allí reside. Cuando el padre vivía: «Yo cerca de ti en el centro del mundo, padre». Entonces,

«ser libre, ser sin miedo / a la vida / ni a la oscuridad». «Estar en confianza». Allí, relatos familiares y cuentos infantiles contra el miedo: «Soy honesto, / Dios mío: esto es el miedo».

Jung, Eliade... «Oh, territorio sagrado de la palabra». Se trata de «volver a ser el niño que se ha liberado de la infancia», «paradoja de la resurrección». «Como una carta íntima / como un diario». En efecto, el propio Feria en la nota final asume que estamos ante un «diario espiritual», que el libro está «concebido, pues, como diario».

Zafra, la lluvia (otra metáfora que es otro símbolo), el abuelo Luciano, el caballo blanco, «los animales lentos», «la neurosis» (que nombra más de una vez)..., y «esta sombra, esta amarga pregunta eterna sobre la muerte». Y en la duda, Unamuno, otro referente. Es entonces cuando habla de sus libros anteriores, de que en *El instante...* aprendió «el valor irrenunciable de la imperfección», de que con *Fábula* («una fábula de la ciudad») «una mañana, atravesé para siempre mi centro».

«Creo en el poema como lugar de cita y de hora festiva», reconoce. Menciona a Machado y a Juan Ramón Jiménez. Escribir cura, salva. Todo empieza y termina en la poesía. Como para esos maestros. Y vuelve: «No me das tanto miedo, muerte. / Voy a entrar en tu territorio». Y: «Padre, ¿tú que sentiste en el momento de tu muerte?». Para acabar reconociendo: «Señor, no se me quita el miedo». «Este pecado, este extraño pájaro negro». «He vivido, pues, en el miedo, sí». Para él, la palabra más hermosa es «alegría» y «la más hermosa por profunda: esperanza».

«Escribo / como aventura», concluye (en otro sitio escribe: «Texto: laboratorio»). Y: «No, no, este no era un libro sobre el dolor,

sino sobre la fe», «un testimonio claro, una creencia fuerte en la fecundidad de la esperanza; libro de amor, lector». «Un diálogo sincero conmigo mismo y con Él (el Sembrador de Estaciones)», «Dios de mi vida». «Señor, yo escribo», que a uno le lleva al «eu escrevo» de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Se cierra la tercera entrega, última hasta la actualidad, con «Adentro en la espesura», lo que propicia, para empezar, que insistamos en una nota característica de esta poesía, propia de alguien que ha leído a los místicos (de san Juan de la Cruz a Ibn Arabí, de Rumi a Jabès, de Eckhart a Panikkar) y al cabo ha levantado una suerte de mística, ya se sugirió, identificable con su poesía. Por la aventura espiritual que encierra y porque «incluye misterio o razón oculta», primera acepción de esa palabra en el diccionario de la RAE.

«Este es el libro de las presunciones», «como si la poesía fuera [...] el símbolo [...]

de la sangre derramada del hijo». «¿Qué es la palabra sino una invitación para exprimir la vida?». La obra se torna ensayística: Berrio, Trías, Lotman... Pero también hay espacio para torerías y anécdotas futboleras: «Ese eres tú, muchacho».

Termina el libro: «Aquí me tienes, por fin, Dios mío, hombre y cansado, tan frágil». Un libro «abierto», «aún inacabado» que tendrá su continuidad, dijo entonces, en novelas que ya han llegado (como *El lugar de la cita*, complemento ideal de esta lectura, donde, por cierto, reflexiona sobre algunas de las incertidumbres del proceso de elaboración de este último libro) o llegarán, hasta que se termine esta ambiciosa hexalogía propia de un escritor, de un poeta, concienzudo y riguroso, exigente consigo mismo y con el lector (al que necesita como cómplice), dueño de una voz sin parangón en el panorama lírico nacional.

David Pérez Vega

Caminaré entre las ratas

Carpe Noctem, Madrid, 2020

343 páginas, 20.90 €



Un Andrés Hurtado para el siglo XXI

Por EDUARDO LAPORTE

David Pérez Vega (Madrid, 1974) atesora un puñado de títulos a sus espaldas del que cabría destacar, antes de la obra que nos ocupa, el libro de relatos *Koundara* (Baile del Sol, 2016). En ellos sentó las bases, como ha comentado él mismo, del que luego sería su proyecto más ambicioso hasta la fecha: la novela *Caminaré entre las ratas* (Carpe Noctem, 2020), cuya escritura no dista mucho en el tiempo de los citados relatos.

Por señalar algunas concomitancias, en aquellos relatos, Pérez Vega dio muestras de su capacidad para aunar dos virtudes que poseen los grandes textos: la precisión y el misterio. Porque este autor criado en Móstoles confecciona su literatura mediante una observación aguda de la realidad, a veces microscópica, que

podría recordar a los universos de dos autoras sutiles pero también certeras como Elvira Navarro o Eider Rodríguez, autoras ambas del sello Literatura Random House.

En *Koundara*, nos encontramos con algunos de los temas que se desarrollarán en la novela, así como esa querencia por los barrios poco transitados en la literatura actual, es decir, las ciudades dormitorio, y personajes que resultan atractivos por su condición de víctimas silentes, mansas, en un mundo hostil. Entornos familiares donde se cuece una vívida intimidad, y también ámbitos públicos, claustros de profesores con demasiados puntos de divergencia, que generan un cosmos propio, atravesado siempre por esa mirada penetrante y a la vez empática de

David Pérez Vega. Todo ello en las antípodas de la solemnidad.

Unos mimbres de escritor con hechuras, con una prosa sobria, realista, pero no exenta de unas capas de misterio que irán surgiendo progresivamente, envolviendo esos escenarios de una fuerza magnética nueva. Pero, a diferencia del torrente de autores y, sobre todo autoras, que trabajan lo oscuro, lo turbio, con una afición a lo mórbido un tanto gratuita, en la prosa de Pérez Vega se adivina un fondo de bondad, de justicia, de rebeldía ante los abusos del sistema (o los sistemas). Huye así del relato de lo sombrío o enfermizo porque sí, lo cual agradecerá el lector cansado de cierto nihilismo resultón.

No significa esto que *Caminaré entre las ratas* sea una obra complaciente, un masaje para el lector. La novela de Pérez Vega pone el dedo en la llaga, en la parte sucia del mundo, en la corrupción progresiva de una sociedad –la de los años diez– con un humor desencantado que recuerda a la decepción de aquel estudiante de Medicina llamado Andrés Hurtado que Pío Baroja ideó hace más de un siglo en su novela más redonda, *El árbol de la ciencia* (1911).

Porque al igual que Hurtado, Domingo Ramírez, que así se llama el protagonista-alter ego del autor –la novela entera es un neto ejercicio de autoficción, con todos los elementos que definen el género–, es un desertor. No un vencido, sino alguien que prefiere no alimentar al monstruo en cuyas fauces ha ido a parar. Aunque, mientras el personaje de Baroja abandona la medicina por una desafección personal, por ser demasiado sensible (un aristócrata, un epicúreo, diría de él su tío Iturriz) para desempeñar un oficio tan duro, el personaje de Pérez Vega

reniega por una cuestión moral de las consultoras, esas KPMG y Price Water House Coopers que exprimen a trabajadores incautos como él, y buscará nuevas soluciones en las que sobrevivir económica pero también anímicamente. Un trabajo que le permita vivir y, con suerte, arañar unas horas al día para leer y escribir. Pero antes, pasará por la consultora William Golding (guiño metaliterario), donde el protagonista conoce personas «que salían de trabajar a las tres o cuatro de la mañana todos los días, fines de semana incluidos, durante meses». Todo ello por un sueldo base de 1 014 euros al mes. Surge entonces una nueva clase social, la de los «pobres y auténticos liberales», que el autor señala con acierto.

Domingo Ramírez escapa de esa espiral de explotación para refugiarse en un trabajo menos considerado socialmente pero que le aleja de la angustia. Como ese Hurtado/Baroja que abandona la medicina y se hace traductor/panadero, el alter ego de Pérez Vega se coloca como teleoperador de una empresa financiera y atiende, sobre todo, a señoras a las que han robado el bolso y la tarjeta de crédito. Un sueldo precario, pero que al menos cuenta con horarios fijos; un trabajo que, como deja caer el protagonista, podría incluso plantearse como opción de futuro si las condiciones fueran un poco mejores. Es uno de los males de la España del primer tramo de siglo: la dificultad de encontrar una ocupación que no genere algún tipo de violencia. Añora Ramírez un empleo que le ocupó durante años, una «Arcadia laboral» que ofrecía nada menos que un buen sueldo, horarios que se cumplían y un trabajo digno que se podía realizar sin especiales padecimientos. Demasiado pedir en la España poscrisis.

Domingo Ramírez, si bien comparte cierta hipersensibilidad con el Hurtado barojano, representa al español medio, procedente de una ciudad dormitorio (Móstoles), sobre el que cae el peso de un país agrietado. Sus aflicciones son las propias de una sociedad frustrada que irá alimentando monstruos populistas que saben que su electorado les dará sus votos de la catarsis, del descontento. Así, otro de los puntos fuertes del texto tiene que ver con la descripción del caldo de cultivo que desembocará en la fundación de un VOX que, en el momento de la redacción, aún no existía ni en siglas. Pérez Vega se refiere, en cambio, al Puño Patriota de un ficticio Teodoro Rivas, cuyo futuro político pronostica con aguda y misteriosa precisión. «Nos va a pegar una sorpresa en las próximas elecciones europeas. Además, tiene claro el tema de la inmigración y lo de la gente que aquí está chupando del bote», comenta un amigo del protagonista.

Desde su origen mostoleño, lugar elegido por muchos no por sus encantos naturales sino por las posibilidades de promoción personal que significaba vivir al calor de la gran ciudad, Pérez Vega retrata con audacia a una sociedad defraudada que no esperaba tener que ponerse a la cola de las oportunidades. Forman parte de esa derecha *cuñada* que tiene solución para todo y que en esta novela recibe su dosis de caricatura. Como ese tío Claudio, epítome de la contradicción política al que se define como un «liberal-proteccionista» y «católico-genocida», dando a entender que cierto prototipo del franquistoide avieso y tosco aún goza de predicamento. Tanto él como el primo Jaime se declaran antiabortistas, pero se alegran de que los africanos

se ahoguen en el Mediterráneo. Recuerdan a aquel Pepinito, de Alcolea del Campo, al que descalifica Baroja en *El árbol de la ciencia*: «Era un hombre petulante; sin saber nada, tenía la pedantería de un catedrático. Cuando explicaba algo, bajaba los párpados, con un aire de suficiencia tal, que a Andrés [Hurtado] le daban ganas de estrangularle».

Dijo Pablo d'Ors en la presentación de su *El estupor y la maravilla* que el boom latinoamericano no caló tanto en él como en otros autores de su generación porque esa literatura trataba de grandes colectividades, buscaba una novela social, y él prefería la novela del yo contra los elementos, en la tradición centroeuropea que coloca al hombre frente a sí mismo. La obra de Pérez Vega mezcla con equilibrio ambas dimensiones: la autoficcional y la novela de su tiempo, de su entorno, de tipo social; no en balde son cuantiosas las referencias a los escritores admirados por el protagonista, un letraherido cuyas cuittas con el mundo literario podría haber padecido el propio Pérez-Vega, y que forman parte también de ese canto amargo que tiñe muchas de sus páginas.

Haroldo Conti, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Juan José Saer, Roberto Bolaño, Antonio Di Benedetto o César Aira son algunos de los autores latinoamericanos, vivos y muertos, que aparecen como estrellas fugaces a lo largo del texto para compensar la menos agradable aparición de las ratas convertidas en *leitmotiv*: escritores que David Pérez Vega ha leído con profusión y comentado en diversos medios, como la *Revista Eñe* o *Librújula*, pero también a través de sus redes sociales o de su canal personal en Youtube.

Porque la literatura es el asidero de Domingo Ramírez en una novela que apues-

ta, en su primera parte, por el vitalismo, por la pulsión más o menos erótica (como el dilema del título barojiano), para llegar a esa cúspide en el capítulo cuarto, el central, que nivelará la balanza por el lado de Tánatos. Una subtrama amorosa describe de manera nítida la leyenda de la rana hervida, es decir, aquella trampa que consistiría en entregar sexo, convenientemente dosificado, como estrategia para afianzar un compromiso sentimental posterior, así como una estabilidad económica por parte de ese batracio al que se coció a fuego lento para que se abotargue y no pueda escapar de la olla. David Pérez Vega, distanciándose ahora de ese Baroja con el que hemos establecido un paralelismo, se adentra con soltura y un grato desparpajo, no exento de *self-deprecation*, en una subtrama erótico-romántica que, si bien ofrece algún brochazo gordo a lo Houellebecq, se mueve en la habitual delicadeza y sutileza en la disección sentimental. En unas páginas inspiradas, con esa comicidad fría marca de la casa, Pérez Vega ensarta otro desencanto para su colección particular con el relato del viaje a Canarias, donde vive ella, para caer en ese cepo que pueden esconder las redes de ligue, con la consiguiente condena en forma de humillación digital y pública que trastornará al personaje en lo que queda de trama.

Domingo Ramírez relata sus reiterados tropicónes vitales sin caer en la autocompasión, logrando enseguida el favor del lector. Si bien la novela, abundante, generosa, es un gran ejercicio de autoficción, el lector no se siente desplazado sino cómplice. La

prosa no es pretenciosa, pero sorprende con felices descripciones —«Es un tipo calvo y obeso, con una papada inmensa y bailarina»— que resultan adictivas. Como invita a leer más esa ironía templada, apenas perceptible, que va marcando el fluir narrativo de esta novela mayor.

Un trabajo apenas perceptible el de cuadrar los capítulos, el de pulir aquello que sobra, el de, a pesar de la magnitud del texto, mantener el equilibrio entre lo que se cuenta y lo que no, entre la precisión y el misterio, entre la denuncia social, gremial, económica, política, local y global, pero sin caer en el tono jeremías, de vuelta de todo, en la monserga pesimista de quien da todo por perdido. El protagonista no es un cenizo a pesar de que, como Andrés Hurtado, no encuentre sitio para él. Sin embargo, no hace una enmienda a la totalidad. Intuye que pueden existir intersticios en los que colarse, como ese horizonte en la educación, como profesor de Secundaria, al que aspira como un sendero del medio en el que encontrar cierta paz, sin perder de vista su pasión literaria, su pulsión creativa como antídoto contra un mundo emponzoñado. Quizá no salvará el mundo, pero puede salvarse él sin necesidad de vender su alma, su vida, al diablo. Domingo Ramírez, a diferencia del entorno que lo rodea y lo atosiga, no metamorfoseará en rata. Ese sería otro paralelismo posible con esta obra, el kafkiano, el de un Gregor Samsa que lucha contra esa conversión en bicho repelente. Y en esa resistencia de heroísmo sostenido —decía precisamente Kafka que la paciencia es la mayor virtud— encontramos la luz al final del túnel.

AA. VV.

De mujer a mujer: cartas desde el exilio a Gabriela Mistral (1942-1956)

Introducción de Francisca Montiel Rayo

Fundación Banco de Santander, Madrid, 2020

175 páginas, 10.00 €



Sororidad en el exilio

Por CARLOS BARBÁCHANO

Medio centenar de cartas conforman este valioso epistolario: treinta y tres de ellas dirigidas a Gabriela Mistral por una decena de intelectuales y artistas republicanas en el exilio y diecisiete de la nobel hispanoamericana a cuatro de sus correspondientes más dilectas. Esa decena incluye a Teresa Díez-Canedo –la esposa del añorado crítico Enrique Díez-Canedo, su correspondiente más frecuente–, seguida de Margarita Nelken, María Enciso, Zenobia Camprubí, Maruja Mallo, María Zambrano, María de Unamuno y Victoria Kent, coetáneas de Gabriela, y a las más jóvenes Ana María Sagi y Francesca Prat i Barri: todo un hermoso mujerío, por utilizar un término muy querido por la poeta, dispersado por el mundo pero unido por la sororidad. El epistolario se cierra con dos hermosos textos sobre Gabrie-

la escritos por María Enciso y por Victoria Kent.

La primera mitad de la vida de Lucila Godoy Alcayaga, que ese era su verdadero nombre, de ascendencia vasca por parte de madre, la ocupó, además de la escritura, la pedagogía; la segunda mitad, la diplomacia y, más concretamente, las labores consulares que la llevaron por distintos lugares de Europa y América. Llega a España en 1933 y entra en contacto con las personalidades de esa inolvidable Edad de Plata que configuró el rico mundo artístico, científico y cultural republicano ubicado en la capital –tan emocionantemente evocado por José Moreno Villa en su *Vida en claro*–; de manera muy especial con las intelectuales españolas agrupadas en torno al Lyceum Club Femenino, presidido por María de Unamuno,

que solían visitarla en su apartada residencia madrileña de Ciudad Lineal. En 1935 se ve obligada a dejar España a raíz de una carta desvelada en su Chile natal donde exponía los defectos de los españoles y los graves problemas por los que atravesaba el país. La sustituye Pablo Neruda y pasa a ocuparse del consulado chileno en Lisboa, desde donde, iniciada ya la Guerra Civil, desarrollará, como a lo largo de toda su trayectoria consular, un encomiable trabajo de apoyo y ayuda no solo a las intelectuales y artistas españolas que se ven abocadas al exilio sino a toda empresa humanitaria relacionada con la tragedia española que pudiera aliviar. Pienso ahora en los niños vascos refugiados en Barcelona, a quienes cede buena parte de los derechos de autor de *Tala*.

Un tercio largo del epistolario lo ocupa la correspondencia entre Teresa Díez-Canedo y Gabriela Mistral, dieciocho cartas en total. El dolor de Teresa por la temprana muerte de su esposo Enrique es plenamente compartido por Gabriela, que tenía al crítico y ocasional embajador en la más alta consideración. El acomodo de la familia Díez-Canedo en el «acogedor» México tuvo mucho que ver con las gestiones de la poeta. Como en el caso de Juan Ramón, la casa madrileña del matrimonio había sido saqueada por las tropas golpistas, perdiéndose con ello gran parte de la obra del filólogo, ordenada y lista para publicar. Buena parte de la vida de Teresa se dedicará a la recuperación de la obra de su marido. «La pena de nuestra España la llevaba muy honda», le comunica Teresa, y Gabriela, tras considerar a Enrique como «hombre óptimo», la consuela haciéndole ver el enorme potencial que, pese a la pérdida, atesora su amiga: «Hay en Vd., querida mía, mucha raza, muchos manantiales de vida, muchas reservas. Mire hacia su inte-

rior y dese cuenta de sus dones». De todos sus afectos, posiblemente el que manifiesta por Teresa en el epistolario es el más tierno y entrañable. En esas cartas se nos muestra sin ambages; así, desde el consulado en Niteroi, confiesa a su amiga en 1940 su temor por esa «Europa loca y en calentura, lo que viene al galope, y el recibimiento que preparan los de la quinta columna real, o sea, nazis, fascistas, franquistas o comunistas en bloque, dos tercios del socialismo, etcétera. Mida usted y pese. Da espanto. Pero da también asco. Ahora resulta que somos reaccionarios todos los que guardamos el alma libre». La poeta podría estar, al igual que manifiesta Chaves Nogales en el prólogo de su *A sangre y fuego*, entre los que serían fusilados por los rojos y por los azules.

Diez son las cartas intercambiadas entre Margarita Nelken y Gabriela Mistral. Las une también el dolor, ahora por la tempranísima pérdida. En el caso de la política e intelectual republicana, por la muerte en combate de su hijo Santiago, que en 1944, a sus 23 años, cae en Ucrania como miembro del Ejército Rojo. «Aquella criatura se me llevó la vida », escribe a su amiga. «La quiero a Vd., sé que “me hará bien” rozarme con su serenidad», añade. Gabriela había perdido a su vez, un año antes y en plena adolescencia, a su sobrino Juan Miguel Pablo Godoy, Yin Yin, que vivía con ella al obtener su custodia poco después de nacer. Nelken, acogida también en México, intentará a finales de los cuarenta establecerse en Europa sin conseguirlo; Gabriela celebra su regreso considerando «nuestra América, muchísimo más vivible que la desgraciada Europa. No vuelva a salir –concluye–». Como a otras de sus íntimas, la invitará a pasar unos días en su finca de El Lencero, su retiro mexicano: «Se queda usted en

esta casa el tiempo que bien pueda. ¡Conversaremos, conversaremos! Hay aquí verdor y paz y gente amiga». En otro de sus envíos reitera uno de sus lemas más preciados al recordarle que salud y ánimo son una misma cosa. En otro celebra sus artículos y se alegra de «saberla así, ¡sana, creadora, joven!».

En varias de las cartas que la escritora María Enciso envía a su maestra le ofrece sus servicios al saber que se ha quedado o se va a quedar sin persona que la ayude en sus múltiples obligaciones, sobre todo en despachar la ingente correspondencia que muchas veces abrumará a Gabriela. Su peregrinaje la llevará a Colombia, pero terminará asentándose en México, donde publicará su obra. En el bello texto, que junto al de Victoria Kent cierra este libro, recuerda su descubrimiento de la autora de *Desolación* en la residencia de estudiantes de Ríos Rosas en Barcelona, antes de la guerra, cuando, de paso por España, hablaba ante un grupo de extasiados oyentes: «Alta, majestuosa, con su rostro de rasgos exóticos en ese ambiente [...] hablaba. Cosas de Chile, de sus costumbres, de su paisaje, de su folklore, cosas de América, en general, y también de su propia vida, la vida de una maestra en un pueblo chileno que, como gran poeta, ve todo aquello que los demás no ven».

Cinco son las cartas de Zenobia Camprubí que recoge el epistolario. Reflejan la devoción, compartida, hacia Juan Ramón Jiménez. Gabriela Mistral lo consideraba su maestro, junto a José Martí y Unamuno, y lamentaba haber recibido el más alto galardón literario antes de quien lo merecía más que ningún otro escritor en nuestra lengua. Zenobia compatibiliza sus clases en la Universidad de Puerto Rico con la dedicación absoluta a Juan

Ramón, sumido con frecuencia en la enfermedad y renuente a todo tipo de visitas; «todos tenemos derecho a ocultar nuestras miserias», solía repetir, pese a que en ocasiones lo lamentaba y se echaba «a llorar como un niño». En una de las cartas Zenobia le informa, paciente, de la monocromática dieta juanramoniana, como si estuviera ligada a los atardeceres y jardines amarillos de sus poemas: «3 huevos hervidos al día, leche abundante, carne picada ¡hervida en agua!, puré de papas, flan (3 al día de los individuales), 1 o 2 tostadas en todo el día, crema de trigo una vez al día y un plátano».

Maruja Mallo, en las tres cartas enviadas a Gabriela desde Buenos Aires, donde está asentada, y en la que le remite desde Nueva York, ciudad en la que coinciden por unos días con motivo de la exposición de la pintora y donde lamentablemente no llegan a encontrarse, es la única corresponsal que la tutea. Son misivas breves a su «arcángelica Gabriela», quien la ayudó cuando era cónsul en Portugal a huir «del verdugo del fascismo mundial, ¡¡¡y aquí, nuevamente, otro milagro hiciste!!! Trabajo intensamente –prosigue– en la creación y superación de mi obra, que es la superación de mí misma o la justificación de mi vida».

María Zambrano escribe desde La Habana, donde han coincidido pero apenas han tenido oportunidad de tratarse, en la celebración del centenario del nacimiento de José Martí. «Hubiera querido hablarle de Chile –señala–. Viví en él, como mujer de mi marido, entonces secretario de la Embajada de España. Plena Guerra Civil. Civil, y con sentido universal. Lo dejamos para volvernos a nuestra hoguera». Poco antes de dejar Chile, añade: «Un grupo de mujeres me trajo un ramo de espigas que yo tuve conmigo en Valencia, en Barcelona. Y cuando hube de salir

entre aquel medio millón que pudo hacerlo, lo dejé enterrado allá, cerquita de la frontera de Francia, en tierras catalanas. ¡Quizá haya germinado y algún grano de trigo de su tierra brotará en la mía, tan dolorida! ¡Y cuántas cosas más! No he vuelto a Chile, no importa. Lo amo».

Gabriela le había escrito mucho antes desde Niza, tras la recepción de *Filosofía y Poesía* y otro de sus libros, mostrando un profundo respeto y admiración por su obra. «Yo no soy persona de su especialidad, María –le declara–, para escribirle un juicio sobre sus admirables libros. En vez de la filosofía, yo he comido solo de religiones y casi podría decirle que de folklore religioso. Pero sé, como el lector común, que son libros tan bien pensados como bien escritos. Cosa de primer orden». Y seguidamente le manifiesta su alegría por verla «un poquito zafada del orteguismo y más allegada que antes al fogón de la españolidad»; españolidad en absoluto incompatible con su profundo indigenismo. «No se encierre –le aconseja al final de su carta–; no se quede en las ciudades y entre en la doctrina secreta del indio, de su vida, que el blanco no ha querido entender y le ha parecido más fácil denigrar sin haberla vivido lado al lado, única manera de ver por el tacto».

Esa benefactora cercanía física es lo que echa de menos María, la hija de Unamuno, en la fría Norteamérica que comparten, en

carta que envía a Gabriela acompañando al *Cancionero*, última obra de su padre aparecida tras su muerte: «Me imagino lo que sufrirá Vd. con este frío y estas nevadas, a mí me tienen acobardada, me paso las horas metida en mi cuarto en compañía de mis libros, pero estos no bastan, hacen falta personas de carne y hueso con quien comunicarse, aunque sea para reñir algunas veces, esto es al fin humano y preferible a una soledad que acaba por exasperar». Respondiendo a esa carta Gabriela la anima para que, cuando se lo permitan sus obligaciones académicas, se reúna con ella y con su compañera en Virginia, dejando por unos días el gélido Nueva York.

Victoria Kent escribe a su amiga desde México excusándose por no haber podido viajar al paraíso de El Lancero a finales de 1950, respondiendo a una invitación de Gabriela y agradeciéndole el poema «Mujer de prisionero», que le había dedicado y que en 1954 recogería en *Lagar*. Al final de la carta pide su mediación ante Jaime Benítez, el rector de la Universidad de Puerto Rico, para impartir un curso de su especialidad, Criminología y Derecho Penitenciario.

Completan este cuidado y ejemplar epistolario, muy bien anotado a pie de página, las cartas de Ana María Sagi y Francesca Prat i Barri, jóvenes admiradoras de Gabriela, y el lúcido obituario que le dedica Victoria Kent pocos meses después de su muerte.

Yansi Pérez

*Más allá del duelo, otras formas de imaginar, sentir y pensar
la memoria en Centroamérica*

UCA Editores, San Salvador, 2019

180 páginas, 9.99 USD



Memoria de Centroamérica

Por RICARDO ROQUE BALDOVINOS

Desde hace algo más de una década, ha sido notoria una mayor visibilidad de la literatura centroamericana tanto en el mundo editorial en lengua española como en el medio académico del latinoamericanismo. Esto es sin duda un logro frente a la persistente indiferencia hacia esta región, pero conlleva algunos problemas. En lo referente a la difusión editorial, habría que señalar que, si Latinoamérica fue en la segunda mitad del siglo xx sinónimo de un exotismo cargado de notas utópicas, Centroamérica aparece hoy, por su parte, como el lugar del exotismo de lo abyecto. Inspirado en la imagen propagada por la información masiva de un istmo todavía postrado por la pobreza y asediado desde hace un par de décadas por la violencia social, el tópico de este nuevo infierno en la tierra ha promovido un cierto efecto de

alivio autocomplaciente en el público lector. Como en la literatura y el cine de terror, este descenso al averno tiene un efecto paliativo que vuelve de nuevo deseable, o cuando menos soportable, la prosa de otros lugares menos atribulados. Por otra parte, en el mundo académico la literatura centroamericana ha tendido a abordarse desde enfoques críticos que emplean los textos como documentos sociales para ratificar la nueva doxa multiculturalista impuesta desde los centros metropolitanos productores de conocimiento.

Más allá del duelo, otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica de Yansi Pérez es, en el panorama recién esbozado, una estimulante novedad. Por un lado, enfrenta la producción cultural centroamericana con seriedad en la cuidadosa

selección de materiales y de enfoques teóricos; por otro, la interpela desde las interrogantes más acuciantes que emergen de la experiencia histórica del istmo. Es importante, en este sentido, advertir que no estamos ante el tipo de libro de crítica literaria a que estamos acostumbrados. No tiene por cometido exponer alguna obra, autor o periodo sino explorar un problema como la memoria, que, si bien excede lo literario, no ignora su centralidad como objeto y como estrategia de lectura.

La preocupación por la memoria es sin duda oportuna. Walter Benjamin nos enseñaba que la memoria es un modo de lo intempestivo que desgarrar la ilusión de progreso de los enfoques historicistas. En el caso centroamericano, la ilusión de progreso, luego de dos décadas de procesos de pacificación, se vuelve cómplice de los retrocesos democráticos y del deterioro del mundo que allí se vive. Por ello, la atención a los procesos de memoria desde la cultura resulta oportuna y justificada, pues nos permite dialogar con el pasado en la búsqueda de nuevos caminos afuera del atolladero del presente.

Una cuestión central en la memoria es la manera en que esta se narra. Es por ello que la literatura ha jugado un papel central en evidenciar las dificultades en este trabajo de retejer la trama del pasado. Es por ello que, si bien el libro recoge expresiones culturales que también lo han intentado, como el cine, el videoarte o, incluso, las narrativas mediáticas, la literatura mantiene un papel destacado, pues ocupa la mayor proporción de material examinado y proporciona además las estrategias de examen crítico. Uno de los méritos de *Más allá del duelo* radica precisamente en mostrar que la interpretación de los procesos sociales puede beneficiarse de una disposición de lectura cuidadosa, que

toma en cuenta el poder de la forma. Recordemos que, para Mijaíl Bajtín, los géneros discursivos, literarios o no, son prácticas sociales cristalizadas y, por lo mismo, son la llave que nos abre la comprensión del mundo que habitamos.

El título del libro sintetiza su tesis central: que para abordar el problema de la memoria es necesario dejar de pensarla solo en términos de duelo. Esta figura dominó el debate sobre la memoria en los procesos de transición democrática en América Latina. Aplicada a la memoria se establece invocando una genealogía teórica que parte de Sigmund Freud y Walter Benjamin, en Europa, y aterriza en los debates sobre la memoria en América del Sur con trabajos pioneros como los de Idelber Avelar o Elizabeth Jelin. Sin embargo, según Yansi Pérez, las condiciones propias de los conflictos armados centroamericanos y también sus condiciones de posguerra, movilizan otros afectos que es necesario traer al debate.

Por dicha razón, la memoria se narra recorriendo a figuras muy diversas, que se examinan a lo largo de los distintos capítulos de que está compuesto el libro. Al hacerlo, la autora no solo sitúa esos textos en las condiciones concretas de Centroamérica, sino que hace gala de una lúcida erudición, de su familiaridad con tradiciones literarias que se remontan muy atrás en la historia, al siglo XIX o, incluso, a la era clásica. No haré un inventario muy exhaustivo, solo señalaré los dos primeros capítulos en los que destaca dos tradiciones: el relato de un crimen (la novela policial, pero que va más atrás) y el género de las metamorfosis que despliegan las cualidades del ejercicio crítico que presenta el libro.

Muchos trabajos como los de Misha Kokotovic o Uriel Quesada señalan la impor-

tancia que tiene una relectura del género policial en Centroamérica, pero Yansi amplía ese marco de discusión al relato del crimen. Aquí echa mano de la idea de Ricardo Piglia sobre el Estado como una maquinaria paranoica y sobre la barbarie y violencia que subyace en la historia de América Latina. El crimen develado no se limita a restituir el orden roto sino a poner en evidencia que es eslabón de una cadena mucho más amplia de iniquidades, lo que desde el vocabulario de la teología de la liberación se llamó el «pecado social». Ignacio Ellacuría fue más allá al hablar del «mal común» que define nuestras colectividades.

La otra avenida de diálogo interesante que propone el libro es la que plantea sobre los relatos de transformación, en los cuales los personajes dejan su forma humana y se transforman en animales. Al respecto, vale resaltar los cuentos de Claudia Hernández o de Jacinta Escudos. Estos trabajos han dado lugar a una serie de lecturas desde el debate contemporáneo en torno a lo poshumano. Nuestra autora sitúa estos relatos en una perspectiva de larga duración, en la tradición de las metamorfosis. No solo está allí el evidente antecedente de la célebre *nouvelle* de Kafka, sino un género de la literatura clásica, el de *Las metamorfosis* de Ovidio. Pero también recurre a las más antiguas tradiciones orales. Sigue, en esta dirección, a Claude Lévi-Strauss, quien señala que la frontera entre lo humano y lo no humano (animal, vegetal y mineral) es constitutiva del sistema de valores de un colectivo y que, por dicha razón, su transgresión expone su fragilidad ante la realidad, siempre fluida y cambiante.

La metamorfosis se aplica no solo a personajes que se transforman en animales, como sucede en los cuentos de Hernández o Escudos antes señalados, sino a los rela-

tos de mutilación, en que sus protagonistas se ven forzados a sentir y pensar nuevamente la relación de sus cuerpos con el mundo y con los otros, luego de una traumática pérdida de parte de su cuerpo. En esta categoría cabe el protagonista de la novela *El cojo bueno* de Rodrigo Rey Rosa, el cual sufre la amputación de su pierna al ser víctima de secuestro por parte de una banda criminal. Sin embargo, el trauma de su propia mutilación lo lleva a caer en la cuenta de su privilegio de clase que lo hace pertenecer al mundo de los victimarios, de quienes se benefician de la desigualdad y la injusticia. Así logra explicar el final, en apariencia, enigmático de la novela, en que dicho personaje renuncia a la venganza y logra, con ello, no solo recuperar su propia vida sino trazar un camino para destejer la trama de odio en que se encuentra enredado su país.

Otro momento destacado de *Más allá del duelo* es la lectura que nos entrega del laurado documental *El lugar más pequeño*, de Tatiana Huezo. A través de su original forma cinematográfica, narra de otra manera la violencia de la guerra. Se rehúsa a presentar los cuerpos de los asesinados o a hacer planos de los sobrevivientes en el momento de contar sus vivencias más dolorosas. Huezo emplea, en cambio, recursos oblicuos como la voz fuera de campo y el contraste entre el dolor expresado por la voz del testificante y la belleza natural de las locaciones. Estos dispositivos asumen sin escamoteos el dolor y la pérdida, pero también muestran la vital afirmación que se encarna en la comunidad repoblada de Cinquera, renacida de los escombros de la guerra.

El poder creativo de la memoria se rubrica en el epílogo del libro, que es un homenaje al Museo de la Palabra y la Imagen de San Salvador. En esta institución, constituida y

consolidada por fuera de los espacios oficiales, no encontramos la monumentalización de los privilegiados, pero tampoco la repetición de la gastada narrativa heroica revolucionaria. Propone, en cambio, una memoria capaz de acoger el conjunto de experiencias de la sociedad, pero, sobre todo, la propuesta de imaginarse otro país al invitar a la constitución de un nuevo público a través de formas distintas de museografía.

El libro de Yansi Pérez es una contribución oportuna a los debates sobre la memo-

ria que en los últimos años han cobrado renovado interés en Centroamérica, luego de varios lustros de olvido activo. Nos recuerda que la memoria no solo tiene que ver con la correcta construcción del pasado, sino con la inmensa tarea que hay por delante de construir una región que lo asuma tanto en su carga de oprobio como de esperanza. Para esta tarea, la lectura a contrapelo de textos culturales innovadores que nos propone *Más allá del duelo* demuestra tener un potencial inmenso.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- Jelin, Elisabeth. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2017.
- Kokotovic, Misha. «Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism», *Clues*, 24.3, 2006, pp. 15-29.
- Pérez, Yansi. *Más allá del duelo, otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica*, UCA Editores, San Salvador, 2019.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Quesada, Uriel. «¿Por qué estos crímenes? Literatura policiaca en Centroamérica», *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (editado por B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ríos Quesada), F&G Editores, Guatemala, 2012.

Marcelo Luján

La claridad

Páginas de Espuma, Madrid, 2020

176 páginas, 17.00 €



La claridad del alma en seis artilugios seculares

Por MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

En un mundo donde Dios ha muerto y la interpretación de cada palabra se limita a su sentido secular, *claridad* significa de fácil comprensión. Hubo, sin embargo, un tiempo cuando así se describía la gloria del ser humano: el resplandor y la luz que emitía la materia cuando entraba en contacto con lo inefable. Los místicos llamaban iluminación al estado extraordinario de la experiencia religiosa donde el alma se unía con el amor de Dios y la limitada mente humana se volvía capaz de recibir revelaciones. *Stricto sensu*, la claridad es el efecto que causa un rayo de luz al iluminar un espacio oscuro, permitiendo que se distinga qué hay en la sombra. A este último sentido de la palabra hace alusión Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973) en la colección de cuentos *La claridad*, que le hizo

merecedor del VI Premio Ribera del Duero, convocado por la editorial Páginas de Espuma. Cada uno de los seis relatos contenidos allí apelan a una compacta simbología cristiana sobre complejos dilemas morales, como las verdaderas posibilidades autónomas que tienen las personas de tomar decisiones sin que medien la belleza, el azar o el deseo o qué forma toma la lucha entre el bien y el mal en la cotidianidad de sus mezquinas disputas individuales. Las alusiones a la religión se anuncian con los epígrafes tomados de la Biblia que aparecen en todos los textos.

Más que relatos, las narraciones de Luján son artilugios contruidos con cuidado, perfeccionados entre 2016 y 2019 con el mimo de un relojero experto, gracias al oficio adquirido durante sus muchos años de

experiencia como coordinador de talleres literarios. Las seis piezas tienen similares estructuras internas y funcionan como un todo: si uno se mueve de su lugar, el andamiaje narrativo entero de *La claridad* se desmorona. El lenguaje y los demás rasgos estilísticos de los cuentos obedecen a dos líneas que pueden ser identificadas también con los asuntos principales del libro: el libre albedrío y la cotidianidad del mal –a veces identificado con la muerte, otras con la violencia–. Con una exactitud matemática que debe destacarse, *La claridad* establece en cada línea temática un trío de relatos que repite estructura –como en los cuentos que comienzan con la fórmula «Puede que haya sido»–, maneras de crear suspense –como en aquellos en donde adelanta las reacciones de los personajes a hechos que todavía no han ocurrido y que quizá ni siquiera pasen dentro de la narración– o el lenguaje de narradores adolescentes en primera persona. No debe olvidarse que los números tres y seis tienen profundas implicaciones simbólicas. Para Juan Eduardo Cirlot, el tres remite a la síntesis espiritual y resuelve el conflicto creado por el dualismo; se trata de la fórmula matemática sobre la que se fundamenta el cristianismo: la Santísima Trinidad. El seis inspira la ambivalencia y el equilibrio y, como en ese número se unen dos triángulos, así como los elementos contrarios del agua y el fuego, también corresponde al alma humana. Y he aquí que el asunto que unifica a todos los cuentos de *La claridad* es la ambivalencia del alma y su eterna búsqueda del equilibrio.

Una forma de esa búsqueda enfrenta a las personas con sus dilemas morales. Al asunto del libre albedrío se refieren «Treinta monedas de carne», «Espléndida noche» y «La chica de la banda de folk». En el primero de

los relatos, una mujer se cuestiona sobre si entregar o no a la lujuria de unos atacantes a la compañera que ha salido con ella a pasear en bicicleta: Astrid, «que apenas habla español, que apenas suda y a la que se le nota su afición al deporte» y que tiene un pelo «tan rubio, tan fino y transparente, [que] parece invisible bajo la intensa luminosidad del valle». En el centro de la violencia soterrada que encierran las dudas de Marta –que tiene la certeza de que su pareja, Fran, un día la dejará por otra, pues a ella «los corticoides la han transformado físicamente y la han convertido en algo que aborrece»– palpita la posibilidad de que no sean los celos ni la envidia. «Puede que haya sido la belleza», dice, simplemente, la oración con la que abre el relato –y el libro–, porque, como se lee en las obras de John Keats, «beauty is truth», la belleza es la verdad. Pero el debate entre la culpa y la supervivencia tiene poco que ver con la estética: enfrenta a la protagonista y narradora con su propia mezquindad, como Judas cuando vende a Jesús por treinta monedas de plata, escena que aparece en el epígrafe del cuento, tomada del Evangelio de Mateo.

Pero no es la belleza sino el azar y el deseo los atributos que condicionan las decisiones de los personajes de «Espléndida noche» y «La chica de la banda de folk». En uno, lo singular no es que el conductor de un camión que transporta pollos acepte la bolsa de deporte llena de dinero que le ofrece un desconocido, sino que, en primer lugar, hubiera accedido –no, más bien *sugerido*–, llevarlo en el camión hasta una gasolinera que queda en el cruce con la carretera nacional. Lo más raro es que, luego, consintiera en acercarlo a un pueblo, acción que lo obligaba a un desvío de diez kilómetros de su ruta original. «No es del todo azar

cuando las cosas se buscan y más tarde se aceptan», escribe el autor argentino residente en Madrid desde 2001: «Nadie debería llamar azar a nada que devenga de cualquier decisión tomada desde la lucidez y el discernimiento». Y quizá la belleza y el azar no sean fuerzas centrífugas tan fuertes como el deseo. De eso se trata el otro cuento, la historia un poco predecible de cómo una joven rubia, etérea igual que una heroína de Gustavo Adolfo Bécquer, encrespa la lujuria de Alberto —«con esa rara euforia de los que aún no entienden lo que les pasa»— aquel verano, cuando él está de visita en el pueblo de su amigo Teo. El epígrafe «Ilumina mis ojos, así no caeré en el sueño de la muerte», tomado de los salmos, uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento, conecta a este relato con los tres anteriores. Aquí no hay culpa ni desprecio por la belleza; tampoco tentación ni malas decisiones: se trata, simplemente, de la reflexión sobre los límites entre la vida y la muerte.

La otra forma de la búsqueda del equilibrio saca el debate sobre la maldad del alma y lo coloca en el mundo exterior. «Una mala luna», «El vínculo» y «Más oscuro que la luz» plantean diversas formas de intervenciones sobrenaturales, cuando se cuevan por las rendijas de la vida. En el primero, Lo (Luna) es una chica agresiva, como si estuviera siempre malhumorada —lo que explica el título del relato, pues «mala luna» significa mal humor—. Su hermano, el narrador del cuento, la describe en estos términos: «La pobre nació con algo malo dentro del cuerpo». El argumento hace dudar al lector: quizá no sea una joven aviesa, sino, en realidad, una con poderes extrasensoriales o con sensibilidad para lo inexplicable. A lo largo de la historia, el lector se acostumbra a esperar una tragedia y, cuando esta ocu-

rre, pone de manifiesto lo más valioso del relato: el amor que su hermano siente por ella. Esto queda reforzado en el epígrafe que, de nuevo, el autor toma del evangelista Mateo: «Y cualquiera que se enfade contra su hermano, será culpable de juicio».

El tema de las relaciones fraternales también se aborda en «El vínculo», relato que Luján construye como secuela de «Una mala luna». En esta oportunidad, el argumento gira alrededor del cambio de actitud de una chica que trabaja en una clínica veterinaria, Desirée: de su derrape hacia la violencia criminal desde que apareciera una misteriosa mujer pidiéndole el sacrificio de un gato. De nuevo, el narrador es un hombre joven, el hijo del dueño de la clínica y su pretendiente, Ramón: el mismo chico cuyo primer amor fue Lo, a pesar de su «mala luna». Decía que aquí se aborda la relación entre hermanos, pero no se hace como tema central sino secundario porque Desirée, como Lo, profetiza la muerte del hermano de Ramón, Javier. El detalle sirve para crear suspenso, igual que en la precuela. Otra conexión con aquel cuento es que la mujer del gato es Ingrid Benítez, la madre de Lo y antigua empleada de la clínica, que aparece once años después «envejecida y desaliñada». También les conecta otro epígrafe de Mateo: «Más conviene que una parte de ti perezca, a que todo tu cuerpo sea condenado al infierno».

El *doppelgänger* es el motivo fantástico presente en el relato «Más oscuro que la luz», en donde Pepa va a pasar el verano con la familia de su tía, la gemela idéntica de su madre, después de la muerte de esta. «Era joven y guapa y buena madre y no tendría por qué haberse muerto», reflexiona la chica de 14 años. Pero contrario a la sensación que deja el resto de los cuentos en

La claridad, donde lo insólito busca el terror, en esta narración, la aparición de la doble es entrañable, casi tierna. Se trata de un juego de espejos en donde aparece, por supuesto, la claridad en su experiencia vivificadora e ilumina al doble oscuro o, más bien, *a la doble oscura*. Aquí Luján hace el prodigio de convertir en algo amable el Apocalipsis, sin duda el libro más inquietante de los que componen el Nuevo Testamento, pues el epígrafe «El último enemigo que será abolido es la muerte», en el contexto de este relato, cobra un significado completamente nuevo, casi como la experiencia de una de las pequeñas epifanías seculares a las cuales, ya para el momento

cuando leemos este último cuento del libro, nos ha acostumbrado el escritor.

La noción de epifanía no se usa en el párrafo anterior a la ligera. Luján no solo utiliza la claridad como metáfora, sino también como una herramienta de estilo: oscurece algunos aspectos de la narración para iluminar otros. Y lo hace todo con economía de recursos. «Nunca se ven venir las balas y hoy sé que nunca se ven venir los contratiempos», piensa el narrador de «El vínculo»; en su precuela, «Una mala luna», otro reflexiona: «Fue, recuerdo, como si el universo entero se congelara en un instante». Y es allí, entre la bala y el instante, donde Luján encaja la iluminación, breve pero contundente.

Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga

La vida contada por un sapiens a un neandertal

Alfaguara, Madrid, 2020

224 páginas, 18.90 €



Disfrutar la sorpresa

Por JULIO SERRANO

¿Quién es usted? Disculpe la pregunta directa, avasalladora, pero, al fin y al cabo, se ha asomado al texto que traigo entre manos; aunque, con más razón, pueda decirme que quien lo tiene entre manos es usted y que quién soy yo para inmiscuirme ahí, de este modo al menos. En fin, podemos dejarlo en tablas, en un quiénes somos y diluir esa fugaz percepción del que está al otro lado. Si la ortodoxia de la crítica –y de la física, cada vez menos ortodoxa– hubiese possibilitado este desvío del asunto por llegar y a usted le divirtiera, hablaríamos más, pero en realidad son otros los protagonistas. Si están leyendo esto, quizá también se estén preguntando por qué aquí no se habla de su libro, que quiénes somos nosotros para no hablar de ellos y a cuento de qué este desvío inicial, aunque, como se verá, ellos tam-

bién van a acabar por hablar de nosotros, de lo que nos une, *mon semblable, mon frère*.

La respuesta a la pregunta de la primera parte contratante –es decir, la de quién eres o quién soy o somos o son– tendría que estar necesariamente vinculada a la memoria, individual o colectivamente; ambas en el mejor de los casos. Si ni a una ni a otra, mal asunto. Nuestra historia personal, pero también, y no menos importante, la de la evolución humana, es una continuidad y, si no la conociéramos por olvido o desinterés –que lo hay y mucho–, seríamos amnésicos y, por tanto, nuestra respuesta, aunque aceptamos que sea siempre incompleta, lo resultaría mucho más. Esto dijo más o menos, en un lugar del que no logro acordarme, el célebre escritor y catedrático de Paleontología José Luis Arsuaga (Madrid, 1954); por fin, ya sí,

uno de los protagonistas no de esta breve reseña, sino de lo que se ha dicho y reconocido a nivel mundial como fundamental acerca de quiénes somos. Lo de llamarnos amnésicos fue cosa suya, y no solo eso: cuestionó nuestra capacidad para responder a las grandes preguntas que enigmáticamente resuenan desde el fondo de la caverna si no incorporamos lo que tienen que decirnos los científicos. ¿Qué decir a esto? Parece evidente que tiene más razón que un santo, aunque también haya él levantado una suerte de templo –laico y en el que no se vende humo– para explicar lo que somos, el único museo en el mundo dedicado a la evolución. Lo del humo, de nuevo, lo dijo Arsuaga, que es sabio pero a veces habla a ras de primate, sube y baja el nivel de la conversación logrando captar la atención de manera magnética –creo que es por la oscilación–.

En esto de tratar de explicarnos a nosotros mismos llevamos mucho tiempo maltratando a la biología, creíamos que la cosa no iba por ahí. La primera bofetada –un despertar no exento de asombro y malestar– nos la dio Darwin en el siglo XIX sustentando su teoría de la evolución en la demostración de que la naturaleza no necesita de un diseño inteligente, pero sobre todo ha sido en el siglo XX cuando hemos constatado que, además de lo que nos hemos dicho que somos, también somos unos primates que comparten el noventa y nueve por ciento de sus genes con el chimpancé. Andamos aún digiriéndolo y las religiones no han ayudado ni ayudan en la asimilación del nuevo cuento –el del antepasado–, en este caso, cierto y, por ello quizá, increíble. El cuento, por cierto, tiene un capítulo, el del pulpo, de vértigo: aunque nos separásemos de los moluscos hace millones de años, hemos convergido mental-

mente con el pulpo y eso lo convierte en una de las criaturas más extrañas que podemos encontrar en nuestro planeta, mejorando lo presente. Que nos cueste leer –a los que nos gusta leer– literatura científica, quizá se deba en parte a que no es fácil la reconciliación, hay una indigestión de pulpo de fondo. Quizá la empezase Diógenes, que murió a causa de ello, y hemos arrastrado el recelo a la mirada animal que nos recuerda que el chimpancé rascándose el ombligo en la sabana también es *mon semblable, mon frère*. La interacción entre cultura y biología plantea unos desafíos que abren, no obstante, puertas de fantástica complejidad.

Y he aquí que llega el otro autor del libro por comentar. Supongo que ya era hora porque es el que ha escrito el libro, así que, más que el otro, es el uno: Juan José Millás (Valencia, 1946), uno de los pocos literatos españoles –creo que no falto a la verdad si afirmo que hay pocos– inmersos en la aventura de querer contar lo que somos sin darle la espalda a la biología. Ha leído mucho de ciencias y va llegando ya a ese punto en el que sabe lo mucho que ignora, que es lo que le ocurre a los que van sabiendo más de lo normal. Con ello vamos de cabeza a la segunda parte contratante del galimatías porque del mucho leer y del poco dormir no solo se le ha secado el cerebro, ha retrocedido evolutivamente y ha decidido que la parte enjundiosa de su libro la diga otro, el que del pasado sabe más no por más viejo sino por ser quien es: el que descubrió a Miguelón, y todo lo demás. Fue idea de Millás escribir un libro dual, que acabaría por convertirse en *La vida contada por un sapiens a un neandertal*, en el que uno aportara la forma, el humor y el camino para llegar al tuétano del asunto, terreno de Arsuaga, que diserta por ramas evolutivas y de todo tipo, cada cual más interesante. El

neandertal ya sabemos quién es en cuanto que deliberadamente simple e ingenuo; el premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica, creador de la Fundación Atapuerca, miembro de la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos y de la Real Academia de doctores de España, *honoris causa* por varias universidades y un largo etcétera es el sapiens muy sapiens, pura cepa de sapiens.

Desde el punto de vista de la especie somos *Homo sapiens* –es decir, como Arsuaga–, pero sabemos que, hace más de cien mil años, *Homo sapiens* y neandertales coexistieron, dos especies distintas que no se eran indiferentes. Incluso intentaron comprenderse y colaborar, como ahora en este libro, que podemos ver como una segunda parte de la película que terminó hace unos cuarenta mil años con la extinción de los neandertales, hasta que Juan José Millás, salido del armario de la caverna como neandertal y pionero en el reconocimiento de lo que muchos llevamos dentro, ha decidido volver a poner ambas especies cara a cara. Que esto se pueda hacer hoy se debe a sus apareamientos esporádicos –lo de Millás y Arsuaga no llega a tanto, aunque no es una relación exenta de celos (son de Millás y no son intelectuales)–, en los que los neandertales debieron ver a los sapiens como seres aniñados, dóciles pero seductores en alguna medida. De esos amores ya nadie duda, llevarle la contraria al ADN –en mayúsculas, esa suerte de dios a través del que se perpetúa lo que tenemos de eterno, aquello que trasmitimos a nuestros descendientes por los siglos de los siglos– no es fácil, y, si nos dicen las mitocondrias que los europeos tenemos aún, aproximadamente, entre un dos y un tres por ciento de genoma de origen neandertal, empezamos a percibirlo,

somos así. Algunos parece que se acercan incluso al cuatro por ciento. Debe de ser Millás, quien ha dado voz, sin complejos, a su neandertal, el que sigue vivo en su genoma, aprovechando que ya todos sabemos que no eran tan tontos como nos los habían pintado, porque decir esto hace diez años tenía peligro, sobre todo si el ilustrado era de barrio. El libro tiene la habilidad de haber traído la prehistoria aquí y ha posibilitado confirmar científicamente lo que sospechábamos de algunos de nuestros vecinos y familiares, o como explica Arsuaga a Millas: «Lo que no has pillado todavía [...] es que la prehistoria no está en los yacimientos, eso es lo que se creen los ignorantes. La prehistoria no se ha ido, mira a tu alrededor, está aquí, por todas partes. La llevamos tú y yo dentro. En los yacimientos solo hay huesos. La prehistoria está en el animal que pasa como una sombra».

Cuando dice Arsuaga aquí no es metáfora, es en un colegio cualquiera, en el parque, en un castro, en un *sex shop*, en el cementerio. Estos precisamente son los emplazamientos que corresponden con los capítulos y podrían ser muchos otros, es decir, la prehistoria no se ha ido y todos esos profesores del colegio que nos ponían unas fechas inamovibles y estancas, que nos alejaron tanto de nuestros abuelos, son unos... Perdón, quería decir lo que dicen los que saben, que la historia es una continuidad y que las categorías que hacemos para entendernos son, efectivamente, para entendernos, pero que «si quieres un cuento te lees el Génesis. La evolución no tiene la estructura de un relato. No hay planteamiento, nudo y desenlace. La evolución es el mundo del caos». Qué carácter, Arsuaga es madrileño pero su padre era vasco, por si a alguien le interesa el dato. El libro es una novela aunque

está catalogada entre los libros de no ficción, así que quizá no lo sea completamente. Es un poco libro de cuentos o jornadas, cada uno con su historia cerrada pero no del todo porque la historia de la relación de esta extraña pareja, a lo Walter Matthau y Jack Lemmon, se va construyendo en el tiempo del relato. Un libro de divulgación científica, eso sí que es, aunque quijotesco. Y, sin duda, un retrato, como los de ese magnífico periodista del *New Yorker*, Joseph Mitchell, narrador también él de agilidad extraordinaria, capaz de exponer un modo de mirar el mundo que no es el habitual. No en el mundo adulto, al menos. Mirar así es un desafío, una aventura, una actitud –la de Arsuaga– implicada, inteligente, creativa, despierta. La fórmula creativa para cohesionar dato y relato es la clave para que esta hibridación

funcione, para que puedan dialogar el interés por la vida, sus orígenes y evolución desde la mirada de un literato y desde el conocimiento de un paleoantropólogo, haciendo bailar forma y contenido. Millás pone aire y risa en la ya de por sí ágil y seductora capacidad narrativa de Arsuaga, un hombre que sabe observar, pensar y narrar, y que lo hace desde un rigor intelectual cuyo motor es una curiosidad para la que parece no haber límites. «¿Y a ti por qué te gustan tanto los betones?». «A mí me gusta casi todo, pero hoy tocan los bettones (sic)». La inteligencia puesta al servicio del instante único, irrepetible y, por tanto, merecedor de la mejor de nuestras actitudes para la comprensión de ese quiénes somos que, como hilo conductor, recorre este divertido elogio de la curiosidad.

**AHORA MISMO,
SEGURAMENTE
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS
DE RECONOCERTE.**

CLAVES

**LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO
Y AGITACIÓN CULTURAL**

A la venta en quioscos, librerías, Claves.kioskoymas.com
Suscripciones: 914 400 499 / suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



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 Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre 2018 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 el ejercicio de sus derechos o para realizar consultas relacionadas con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es

Precio: 5 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>aeid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	---	---

