

# cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Improvisación y error en Lope: *La niña de plata* MESA REVUELTA Ensayos de Carlos Gómez García, Manuel Alberca, Antonio Rivero Taravillo, Juan Arnau y Blas Matamoro—

ENTREVISTA Álvaro Valverde

## cuadernos hispanoamericanos

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Redactor  
**Carlos Contreras Elvira**

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

Subscripciones  
**M<sup>a</sup> Carmen Fernández**  
mcarmen.fernandez@aecid.es  
T. 915827945

Diseño original  
**Ana C. Cano**  
www.anacarlotacano.es

Imprime  
**Estilo Estigraf Impresores, S.I**  
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13  
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Dépósito legal  
M.3375/1958  
ISSN  
0011-250 X  
Nipo digital  
502-15-003-5  
Nipo impreso  
502-15-004-0

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

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

Director AECID  
**Gonzalo Robles Orozco**  
Directora de Relaciones Culturales y Científicas  
**Itziar Taboada**

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

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

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

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

La revista puede consultarse en:  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

---



## PUNTO DE VISTA

- 2 *Roberto González Echevarría* – Improvisación y error en Lope: *La niña de plata*



## MESA REVUELTA

- 34 *Carlos Gómez* – El oficio del intelectual en José Luis L. Aranguren  
 52 *Manuel Alberca* – Los pactos del biógrafo  
 66 *Antonio Rivero Taravillo* – Faros en lontananza. Sobre la poesía de R. L. Stevenson  
 72 *Juan Arnau* – La linterna de la percepción. Comentarios de Śaṅkara a los *Brahmasūtra*  
 84 *Blas Matamoro* – Rincones de Freud



## ENTREVISTA

- 92 *Beatriz García Ríos* – Álvaro Valverde: «En la claridad está la mayor profundidad»



## BIBLIOTECA

- 110 *Manuel Neila* – Álvaro Valverde: otra vuelta de tuerca  
 114 *Ana Carrasco Conde* – Nietzsche, compositor de filosofía  
 118 *José María Herrera* – El dios que puede salvarnos  
 122 *Eduardo Moga* – Combate fiero en la tierra y el papel  
 126 *Juan Ángel Juristo* – Disidencias de Cabrera Infante  
 130 *Julio Serrano* – Conan Doyle, del estetoscopio al vuelo de las hadas  
 134 *Isabel de Armas* – Un libro sobre nuestro tiempo



# Improvisación y error en Lope:

## *La niña de plata*

Por Roberto González Echevarría

*Belardo [Lope]: yo sé escribir sin leer,  
Que a fee es gracia bien nueva.  
(Peribáñez, 2360-2361)<sup>1</sup>*

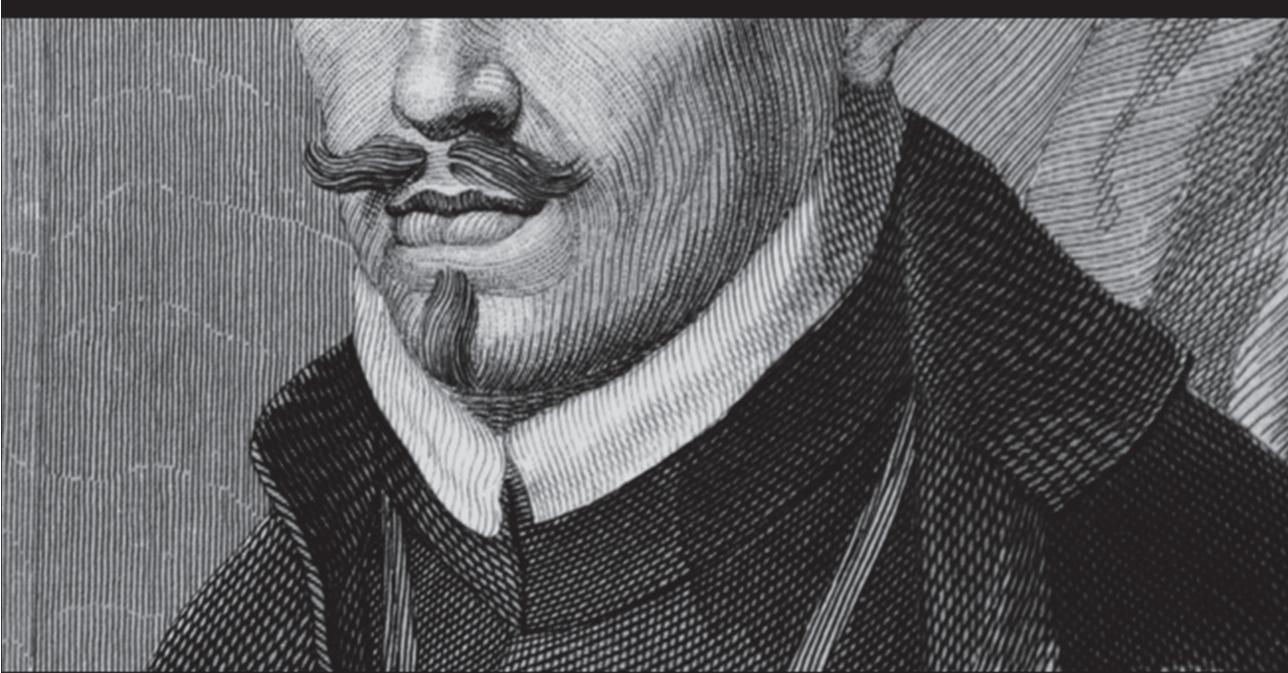
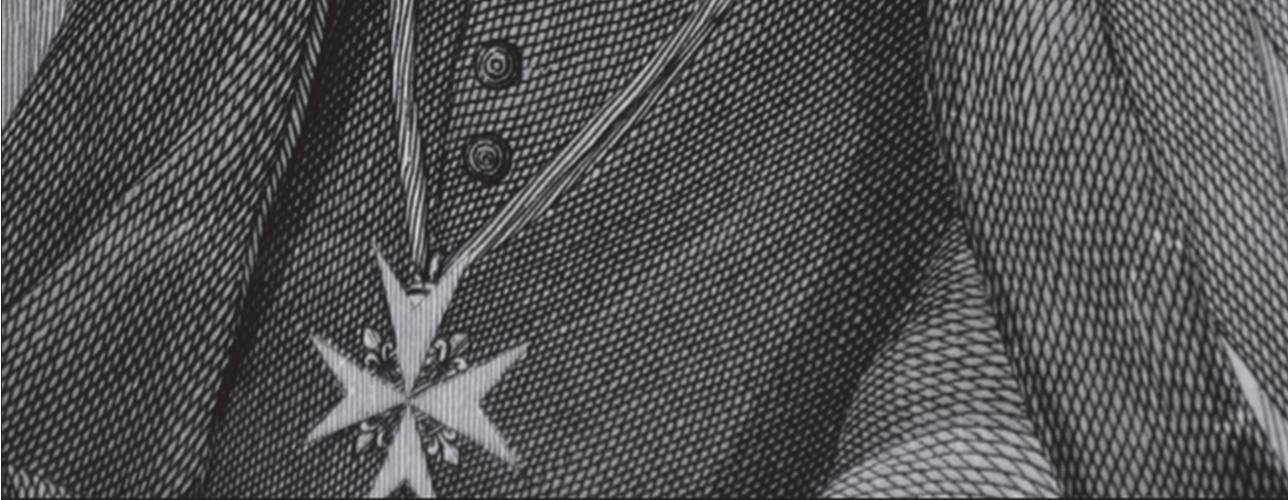
LOPE DE VEGA

I

La fama de Lope como improvisador está más que bien establecida, es casi una broma gremial entre hispanistas, y nadie celebró la improvisación con mayor desenfado que el propio Lope, tanto en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, como en otras declaraciones suyas, como aquella en que alardea de poder escribir una comedia en 24 horas. Se jacta en la «Égloga a Claudio»:

*«Mil y quinientas fábulas admira,  
que la mayor el número parece;  
verdad que desmerece  
por parecer mentira,  
pues más de ciento en horas veinticuatro  
pasaron de las Musas al Teatro» (713)<sup>2</sup>.*

S. Griswold Morley (1942) ha dado con adeptos a Lope contemporáneos suyos, que afirmaron que el Fénix podía escribir comedias con aún mayor rapidez, y concluye que, en efecto, Lope



podía escribir una comedia en un día. La improvisación formaba parte de la arrogancia y desfachatez de Lope y fue elemento integral de su labor artística y de su poética. Cervantes y muchos otros no cejaron en criticar los descuidos que semejante práctica y falta de método traían como consecuencia, y cómo estaban reñidas con valoraciones que reflejaban conocimiento y subordinación a la preceptiva derivada de Aristóteles, eco del programa renacentista de imitar a los clásicos que animaba a pedantes y presumidos. Lope se burló de sus críticos y por anticipado de los eruditos modernos que han querido medir las obras del Siglo de Oro español con las reglas y cartabones de preceptistas como el Pinciano. Estas contiendas fueron minuciosamente historiadadas hace años en el amenísimo libro de Joaquín de Entrambasaguas *Una guerra literaria del siglo de oro: Lope y los preceptistas aristotélicos*, de 1932.

Pienso que quien mejor entendió y explicó la tendencia improvisadora de Lope fue Alfonso Reyes, que escribió lo siguiente en el olvidado prólogo a un volumen popular de sus comedias: «era su espontaneidad una condición meramente técnica, que resulta, en suma, de la plenitud de los procedimientos artísticos: casi la facilidad de escribir. Pero psicológicamente, Lope llega a sus resultados mediante un proceso de verdadera malicia artística. Hace lo que hace en menos tiempo que otros; puesto a escribir, no vacila más, y apenas corrige. Pero en aquel instante de la creación, no hay que suponer en su espíritu la simplicidad o ausencia de intenciones de una mente infantil, sino el hervor de una sensibilidad siempre alerta, y los infinitos recursos, reminiscencias, asociaciones de un arte erudito» (16). Pensar en un Lope ingenuo presa de arrebatos de creación es paralelo al superado concepto de Cervantes «ingenio lego». Los comentarios a las obras que estudio revelarán, una vez más, la «malicia artística» del Fénix en su procedimiento creador.

El cura, conversando con el canónigo de Toledo en el capítulo 48 del *Quijote* de 1605, dice, con palabras que se han convertido en un lugar común en la historia literaria, y que pudieron haber provocado a Lope a escribir su *Arte nuevo*:

*«las [comedias] que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué*

*mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, y rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observación que guardan en los tiempos en que pueden o podrían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?» (495).*

El cura esgrime las conocidas unidades aristotélicas –acción, tiempo y lugar– para fustigar a Lope. Estos pasajes le ganaron a Cervantes la enemistad del Fénix de los Ingenios y de sus solícitos admiradores, uno de los cuales pudo haber sido el que escribió el *Quijote* apócrifo bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

Pero tanto criticar a Lope por improvisador o tolerarlo como tal por sus muchos otros méritos bien puede ser una manera de soslayar la importancia del asunto, atribuyéndoselo todo con resignación a su voluble carácter y desbordada creatividad. Porque la improvisación y la aparente chapucería no son poses de Lope, sino la esencia misma de su práctica poética e implícita preceptiva, como declara en el *Arte nuevo*, por lo que el asunto merece más detenido análisis; las poses de los supuestos impostores suelen terminar definiéndolos no ocultando atributos propios más profundos y determinantes.

Su petulancia en el *Arte nuevo* revela que Lope fue muy consciente y autoconsciente de su costumbre improvisadora, a la que le atribuye su capacidad de invención, a la vez que el obedecer a los gustos del público de su momento en la historia, que no podían ser los mismos que en la época de Aristóteles. Abandonar semejante libertad en favor de las limitaciones que esgrime el cura del *Quijote* habría significado sustraer vuelo estético e imaginativo a la comedia, además del aliento épico que la sostenía. ¿Por qué ceñirse a un día, una época, una acción, y a personajes homogéneos en su extracción social? La desaparición de las discutidas unidades en el teatro posterior le ha dado la razón a Lope, para no hablar del éxito rotundo de su comedia nueva en la España de la época. Con Garcilaso y Góngora, Lope fue el único escritor del Siglo de Oro que realmente creó escuela propia, en su caso más allá de los círculos estrictamente teatrales. Cervantes ni siquiera se le aproxima en esto.

El temor que arredra a historiadores y críticos a conceder importancia a la improvisación en Lope es caer en el anacronismo de hacer de él un romántico tanto en sus actitudes como en su práctica como escritor. Me parece que es un miedo empobrecedor, que le niega a Lope su grandeza y universalidad. Nadie le quita a Shakespeare el haberse anticipado en obras como *Hamlet* al psicoanálisis freudiano, ni a Cervantes el haber agotado en el *Quijote* las posibilidades de la novela moderna, aun la de vanguardia. Lope, con su rebotante creatividad se adelanta a la estética romántica y postromántica, salta sobre ellas para forjar un arte que no se atiene a académicas parcelaciones históricas, de la misma manera que desdeñó las restricciones de los preceptistas en su momento. Los grandes artistas, y Lope no sólo lo fue sino que supo que lo fue, no se someten a reglas elaboradas para aplicarse a la obra de escritores ordinarios, ni aún a la de los mejores de entre ellos.

Me propongo explorar aquí la improvisación en el Fénix de los Ingenios, mote que no podía ser más apropiado a mis fines, ateniéndome a la misma pauta que he seguido con Cervantes: considerar que la improvisación deriva de la sensación de infinito que emerge en la época como resultado de la nueva cosmografía, producto de la revolución copernicana y del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo.<sup>3</sup> Galileo, con su telescopio, había atisbado en la inmensidad del cosmos y comprobado el movimiento de los planetas alrededor del sol, y hasta de satélites alrededor de Venus. Esto se sabía en España, como ha demostrado ampliamente Enrique García de Santo-Tomás en su excelente libro. La conciencia de la expansión del universo deja sin asidero firme a la imaginación, desestabiliza el significado mismo del ser y estimula a desentenderse de reglas y confines que ahora se ven como arbitrarios, sin marco que los encuadre y dé coherencia y sentido. La preceptiva aristotélica presupone un mundo finito como la filosofía misma del Filósofo concebía el universo. La mimesis no puede ser la misma una vez que el espacio y el tiempo son ilimitados. La transición hacia tal postura conduce al Barroco, que auspicia formas abiertas, en que la imaginación creadora da cuenta de sus pugnas con la nueva concepción del universo tanto en la práctica misma de la creación de las obras como también en el asunto de las mismas. Con el fin de entender ese proceso, voy primero a estudiar una comedia de Lope cuyo tema es precisamente el Descubrimiento, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal*

*Colón*, para examinar la reacción de Lope ante las nuevas revelaciones cosmológicas, y otra en que el tema y práctica de la improvisación juegan un papel determinante, *La Niña de Plata*. Esta comedia será el foco principal de mi atención. Ninguna de las dos figura entre las consideradas como obras maestras de Lope, por lo que, una vez concluido el estudio de *La Niña de Plata*, pasaré a ocuparme brevemente de *Peribáñez*, tal vez la más conocida de las obras del Fénix, para poner a prueba mis hipótesis sobre un terreno más familiar.

2

*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* es una comedia en que Lope entremezcla con audacia elementos de los autos sacramentales, otros de comedias históricas, e inserta una mini comedia de capa y espada que involucra a los indios con los que se encuentran los españoles en el Caribe, los taínos (él no les da ese nombre). Tiene, sobre todo, una dimensión épica, dada la talla del protagonista, a quien se compara nada menos que con Moisés, Argos, Ulises, y Alejandro Magno. Lope se toma las acostumbradas libertades con la historia, aquí la de un acontecimiento insigne en la historia de España, que ha pasado a formar parte de la mitología nacional fraguada a partir del reinado de los Reyes Católicos, y de la evolución del pensamiento cosmológico del momento, que se desarrolla trabajosamente, con avances y retrocesos a lo largo del siglo XVI. La culminación de ese proceso la dan dos sucesos de gran relevancia: los descubrimientos de Galileo y su llamada al orden por la iglesia, y la ejecución de Giordano Bruno en Roma, en 1600, por sostener, entre otras, la idea de la infinitud del universo. Lope vincula el Descubrimiento con la toma de Granada, fiel siempre a su deseo de ensalzar a Fernando e Isabel como forjadores de la nacionalidad española, y promover una imagen coherente de la historia nacional hecha a base de acontecimientos de gran prominencia.

Pero Lope admira sobre todo la osadía de Colón quien, basándose en lo relatado por el mítico piloto perdido, pronósticos de escritores como Virgilio –a quien alude en la comedia– de que existían otros mundos, lecturas de Marco Polo, las sugerencias de marinos y cosmógrafos, pero sobre todo en su intuición propia se atrevió a concebir una empresa que tendría repercusiones históricas insospechadas, inclusive para él mismo. El futuro Almirante formuló sus ideas ante los poderosos,

y una vez conseguido el apoyo de los Reyes Católicos, organizó una expedición con lo que pudo recabar en Sevilla entre navegantes experimentados como los hermanos Pinzón, las naves que logró reunir en poco tiempo, y una caterva de marineros reclutados entre los que había no pocos prisioneros comunes y pícaros como los que abundaban en la Andalucía en esos años. Se lanzó a la mar con rudimentarios instrumentos de navegación, precarios mapas y provisiones que resultaron apenas suficientes para la travesía que presagiaba y realizó. La hazaña de Colón fue el resultado de un monumental acto de improvisación a todo nivel.

Lope distribuye en cinco momentos decisivos la legendaria vida del Almirante, a saber: sus peregrinajes y súplicas en busca del apoyo de varios monarcas para realizar su proyecto; las guerras de Granada, de cuyo resultado depende la decisión de Fernando e Isabel de favorecerlo; el motín a bordo cuando los marineros, desesperados por la demora en llegar a tierra, amenazan con tirar a Colón al mar; la decisión de cómo lidiar con los españoles que han abusado de los indios, con la inserción de una intriga amorosa entre estos; el triunfo del Almirante ante los Reyes Católicos, que lo premian como a un nuevo Alejandro Magno.

Cuando a Colón lo asalta la duda por el rechazo inicial de los monarcas, que lo hace pensar que «el que es pobre y sabio/ muere en el mundo sin fama» (I, 692-93, 110), y vacila, Lope hace aparecer en escena a la Imaginación del Almirante «vestida de muchos colores» (110) que lo regaña por ser tan pusilánime y se lo lleva «volando» ante la Providencia y la Idolatría, que se disputan el futuro de las Indias, y de los indios, con lo cual lo convencen a que siga adelante. (Había en la tramoya un aparato que permitía tal vuelo). Poner a la Imaginación del Descubridor en el escenario con tan brillante atuendo –un director audaz podría hacer maravillas con esto– es de una audacia artística y originalidad dignas de un dramaturgo moderno, de un Ionesco, por ejemplo. Gran imaginación, la capacidad de crear imágenes persuasivas, de representar lo no visto, es el fundamento artístico del Almirante, paralelo al de los poetas y al de Lope mismo. No se debe pasar por alto la acotación que describe al personaje que hace de la Imaginación como «vestida de muchos colores». Lope recalca así la capacidad inventiva del Almirante; deslumbradora, que se vale de elementos diversos llamativos y no necesariamente congruentes entre sí,

que asombra por su variedad y falta de armonía, que podríamos pensar como una figura de Picasso. Hay que tomar en cuenta que Lope al poner a la Imaginación de Colón en escena, se vale de un recurso de origen medieval, la alegoría, propia de los autos sacramentales, para dar un enorme salto hacia adelante que anticipa a la vanguardia del siglo XX, y que reluce por su osadía aún dentro de esta pieza de impúdica propaganda nacionalista y religiosa. Lope plasma el psicodrama del Descubridor, que se dramatiza ante los espectadores, como si su atribulado mundo interior cobrara vida fuera del cuerpo del protagonista. Ni a Shakespeare se le habría ocurrido semejante técnica para dramatizar la interioridad de sus protagonistas –los grandes monólogos fueron su método más socorrido.

*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* constituye, en su totalidad, un alarde de libertad artística, inclusive en lo referente a la cosmografía, aunque de manera más implícita que explícita. Es cierto que los reyes que rechazan las ideas de Colón, y hasta el propio Almirante, se expresan en términos que reflejan las creencias tolemaicas, geocéntricas sobre el universo, que eran las prevalentes en el mundo en que vivían a fines del siglo XV. Pero Colón mismo, y los que finalmente celebran y alaban su hazaña, dicen que el Descubrimiento supera esas ideas, que Tolomeo no supo de la existencia de las Indias, y que el Almirante sobrepasa a Eróstrato y Euclides, entre otros sabios de la antigüedad. Al principio de la obra, ensalzando sus proyectos, Colón proclama que se propone «exceder al Griego Euclides» (I, 42, 72). El rey de Portugal se burla de Colón por querer atreverse a contradecir a «Los cosmógrafos famosos» (I, 147, 78), y que «de aquel gran Tolomeo/quieras exceder las artes» (I, 170-71, 80). El Almirante insta al rey Fernando de Aragón a ampliar el imperio de España:

*«Grande es España, pero sois tan grandes  
que si no le añadís un mundo nuevo,  
es imposible que quepáis entrambos.  
El que ofrece aquí Colón ahora,  
a los antiguos se perdió de vista.  
En sus tablas le ignora Tolomeo»* (I, 932-37)

Más tarde asevera que le ha dado al Rey Católico «esta tierra extraña» (II, 1724) «que Alejandro nunca vio» (II, 1726) y que «el mismo Tolomeo/ignoró» (II, 1735-36). Al vincular la

caída de Granada con el Descubrimiento de América Lope muestra que está consciente de la magnitud de la ruptura histórica que ambos acontecimientos marcan y lo que ésta significa –también destaca así el carácter providencial de la historia de España–. Es decir, sus personajes expresan ideas atrasadas, pero Lope escribe a sabiendas del abismo que se abre entre el mundo en que ellos vivieron y el suyo propio, inaugurado por Colón, otro gran innovador con quien el Fénix obviamente se identifica; mundo nuevo, arte nuevo. Esa profunda falla histórica es la que ha hecho posible la mezcla de lo europeo y lo americano, y la que eleva a Colón por sobre pensadores que resultan obsoletos, a pesar de su gloria pasada. Es también esa brecha la que le permite barajar acontecimientos de la vida de su protagonista separados por décadas, escenarios entre los que se extiende el inmenso océano, y acciones que no se suceden unas a otras sino que las encadenan circunstancias concomitantes dirigidas por la fuerza convergente de la evangelización, y ésta por la Providencia, no por la causalidad dramática o argumental. Con la desaparición del universo tolemaico quedan abolidas las reglas de la poética aristotélica. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* es un manifiesto de libertad artística.

Esa es la razón por la que Lope se permite el repetido anacronismo de hacer decir a Colón que va a descubrir un mundo nuevo, aunque sabemos que el Almirante falleció (1506) en Valladolid convencido de que había descubierto una ruta mejor al oriente, no un orbe desconocido. Lope insiste en este error porque para él lo importante es que ese mundo descubierto por Colón haya sido realmente nuevo, distinto del anterior, en que mediaban nociones que para él, en su mundo post-colombino, no son ya vigentes, por mucho que formen parte todavía del discurso intelectual que maneja despreocupadamente en su obra. El «arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» monta tanto, o se erige sobre el nuevo mundo descubierto por Colón, que es nuevo no sólo en términos estrictamente geográficos, sino de la nueva mentalidad que con él surge. El error, que el pedantesco cura cervantino y los adversarios de Lope, autores de la *Spongia*, atribuirían a la deficiente formación intelectual del Fénix, no era tal; o si lo era constituía de todos modos una toma de posición inconsciente de asentimiento ante el mundo nuevo inaugurado por Colón mediante el supremo acto de improvisación que tantos consideraron temerario y condenado al fracaso.

Sabemos por las acuciosas investigaciones de Frank G. Halstead (1939) que, aunque Lope había nacido veinte años después de la publicación del *De Revolutionibus* de Copérnico, parece que no sabía nada de la astronomía copernicana o, si la conoció, las obras en que se refiera a ellas han desaparecido (210). Estamos conscientes también, gracias al trabajo suyo, de que en varios pasajes extensos de su obra, Lope describe minuciosamente un universo geocéntrico, en los que empleaba muchos términos derivados de la astronomía tolemaica: epiciclos, eclíptica, equinoccios, solsticios, coluros, y otros. Pero también sabemos por el trabajo de A. K. Jameson (1937) que la erudición de Lope en materia cosmológica era, como tanta de la suya, adquirida de compendios y manuales. Jameson precisa que, traduzco y glosó, Lope estaba bien enterado de la astronomía pre-copernicana y alude con frecuencia al sistema tolemaico de las esferas concéntricas y al *primum mobile*. Describe también el mecanismo de los eclipses según esa teoría y a lo largo de todos los poemas fija el momento en que los acontecimientos ocurren por referencia a la posición del sol en el zodiaco. Toda esta información probablemente la derivó Lope del libro de Franciscus Titelmann's *Naturalis Historiae Compendium*, un tratado popular, escrito en un idioma sencillo, primero publicado en 1535, que tuvo muchas ediciones en el siglo XVI (135). Ese universo tan sintetizable ideado por el sabio helénico Tolomeo era de una solidez poética tan indiscutible como la mitología clásica que el humanismo reanimó, a pesar de su obsolescencia, vista desde la perspectiva del cristianismo; Tolomeo servía para montar un andamiaje metafórico que representara de forma coherente el universo, pero ya no podía dictar las reglas de su cabal conocimiento, por lo tanto las del arte. La astrología que en él se basaba, a pesar de su popularidad, entraba en crisis y en conflicto con el concepto del libre albedrío propugnado por la Iglesia, pero seguía apareciendo en todo su armónico esplendor en la poesía y las obras de teatro, aunque progresivamente iba cediendo su señorío en piezas que están al doblar de la esquina de las de Lope, como *La vida es sueño* de Calderón. Pero en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* la avasalladora voluntad del Almirante, indoblegable frente a toda la oposición fundada en conceptos obsoletos del universo, es un ejemplo notorio del ejercicio del libre albedrío que refleja el propio de Lope al escribir su comedia sin respetar reglas de ningún tipo. El acto colombino de descubrir tuvo tantas o más repercusio-

nes que las teorías de Copérnico; fue algo motivado y sostenido por un individualismo creador, repito, paralelo al de Lope en su obra.

A estas cuestiones cosmológicas se suma otra quizás más fundamental relativa al lenguaje mismo y a la poesía que es de una sorprendente modernidad. ¿Cómo podían los taínos nombrar a los seres y objetos desconocidos que de pronto se les aparecen? Se trata de una atrevida inversión del dilema en que se encontraron los europeos al enfrentarse ellos a realidades que ignoraban y que no habían sido incorporadas a sus idiomas. Este complicado problema lo dramatiza Lope en escenas que explotan el recurso poético que los formalistas rusos llamarían la «desfamiliarización», o «singularización», que en este caso toma la forma de personajes taínos obligados a describir objetos y narrar acontecimientos que no han visto jamás, de los que no habían tenido noticia ni tenían palabras para nombrar. Consiste la desfamiliarización en hacer raro lo cotidiano al describirlo de una manera singular, que se nos antoja en este caso literal; se trata de un acto supremo de improvisación para enlazar las palabras y las cosas. (Ver en el libro de Tsvetan Todorov el capítulo de B. Eikhenbaum, «La théorie de la “méthode formelle”».)<sup>4</sup> Toca Lope así el origen mismo del lenguaje poético. Así, por ejemplo, los indios les llaman «casas flotantes» a las carabelas del Almirante. Dice Auté, uno de ellos:

*«vuelve los ojos al mar  
y verás en él tres casas,  
casas en el parecer;  
y personas en la traza,  
que, envueltas en unos lienzos,  
caminan sobre las aguas»* (1,481-1, 486).

Las carabelas son casas, las velas lienzos, y navegar es caminar sobre el agua. Luego Tecué, otro taíno, se angustia tratando de explicar lo que es un caballo con jinete encima, que él supone es uno de los españoles:

*«Uno vi entre ellos, Dulcán,  
tan alto que juraría,  
que de este monte excedía  
los pinos que en él están;  
él traía dos cabezas,  
y la una a la mitad  
del cuerpo»* (1, 803-1, 808).

Estas escenas son humorísticas, pero a la vez profundas y plenas de sentido. Lope ha logrado situarse en la perspectiva del taíno que ve por primera vez a los europeos y trata de explicarse y explicarle a los suyos lo que ve. Teatraliza el acto de representación, del surgimiento de las palabras ante realidades desconocidas, cómo el lenguaje incorpora el referente al lenguaje por vez primera; es una alegoría del nacimiento de las palabras, que resulta cómica para el espectador porque éste sabe los códigos que ya existen para nombrarlo: carabela, velas, caballo con jinete, etc. Es, por lo tanto, una ironía dramática por su relación con el público que lo ve todo consciente de los varios códigos en juego.

En suma, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, presenta las ambigüedades filosóficas típicas de su momento, todavía de transición, en lo que respecta a la estructura del universo. Por un lado Lope repite las consabidas fórmulas derivadas de Tolomeo, que revelan un concepto finito del cosmos, pero por otro enaltece a Colón por haber dado con una parte del universo que el cosmógrafo helénico no sabía existía, cuya existencia disminuye si no anula el valor de su sistema. Lope se erige como un Colón del arte y el pensamiento.

3

*La Niña de Plata* es una comedia relativamente poco conocida de Lope que guarda para mí el atractivo especial de ser la obra en que aparece su famoso «soneto de repente», pero tiene muchos otros puntos de interés que merecen ser estudiados —uno de ellos es precisamente qué papel desempeña ese poema, alarde de improvisación si los hay, en la obra—. Pero, además, Lope comete un descuido espectacular en *La Niña de Plata*, del nivel de los de Cervantes en la primera parte del *Quijote*, que ha dejado atónitos a los críticos, que lo consideran un ejemplo supremo de la despreocupación del Fénix. Pero Lope no escribía sus comedias en serie; ésta es una obra notable, de gran sofisticación teatral y poética, además de ser realmente divertida. En mi opinión, *La Niña de Plata* es una de las muchas de Lope que merecen ser consideradas obras maestras de la literatura occidental, pero que se han extraviado en la avasalladora catarata de su torrencial producción. No creo que sea inferior a muchas de Shakespeare y Molière ni a otras de Lope mismo que han gozado de general aceptación como joyas del teatro del Siglo de Oro español.

*La Niña de Plata* es una comedia de capa y espada escrita, se cree, en 1607, cuya acción transcurre en Sevilla durante el reinado de Pedro el Cruel (siglo XIV), que figura entre los personajes. La intriga es anterior a las mortales pugnas entre éste y sus hermanos, pero el advenimiento de éstas en un futuro no muy lejano se anticipa en la comedia mediante la profecía de uno de sus personajes, el moro Zulema.<sup>5</sup> Ese trasfondo histórico le da un peso inusual a la obra para ese tipo de comedia que reclama atención porque además está entretreído habilidosamente en la trama. Pertenece *La Niña de Plata* a la serie de piezas en que figura Pedro el Cruel, y en general a las comedias, inclusive *Fuenteovejuna*, de tema histórico. Sería interesante indagar si lo histórico se refiere al momento en que escribe Lope.

El argumento de *La Niña de Plata* no es más complicado que el de otras comedias de capa y espada, pero tiene la singularidad de convertir en artificio deliberado las fórmulas teatrales de ese popular subgénero. Se trata, como se verá, de una comedia «al revés» que contiene en su interior otra comedia «al derecho», que despliega ante el público el aparato de su tramoya escénica. La preparación de esta segunda comedia constituye un derroche de improvisación por parte de los personajes y, por supuesto, de Lope mismo, porque aunque «al derecho», esta comedia dentro de la comedia no carece de originalidad.

El infante Don Enrique, con sus hermanos el Rey y el Maestre de Santiago, viajan a Sevilla, a la que llegan en medio de un ambiente festivo, carnavalesco –fiesta de las descamisadas–, con lo que comienza la acción. Allí se encuentran con Dorotea, una joven extremadamente bella, inteligente y dotada de talentos varios: canta, baila, pinta, escribe poesía y es extremadamente aguda e ingeniosa. Pero la joven es sobre todo de una hermosura tal que la conocen en Sevilla por «La Niña de Plata»<sup>6</sup>. De lo que carece Dorotea, irónicamente dado su apodo, es de riqueza, de plata, razón por la cual no se ha podido casar con su pretendiente, don Juan, a quien quiere bien, porque el padre de éste, llamado Veinticuatro por su rango entre los pares de la ciudad, quiere casarlo con una mujer rica y de más alto rango. Esta es la primera inversión de la comedia «al revés», porque en la comedia de capa y espada suele ocurrir lo contrario: el galán, pobre y de inferior rango, es repudiado por el padre de la dama.

El infante Don Enrique se enamora perdidamente de Dorotea de sólo verla y se propone seducirla a toda costa y costo. Mientras tanto, don Juan, asistido por su lacayo Chacón y escudero Leonelo, hace gestiones para mantener vivo el amor que siente Dorotea por él, mientras trata de persuadir a su padre de que le permita casarse con ella. Entran en la intriga Marcela, dama que vive en la casa contigua a la de Dorotea, y Felis, hermano de ésta, además de Teodora, tía de la Niña de Plata, que servirá de medianera y provocará el error de Lope en el tercer acto, como se verá.

Dorotea se muestra indiferente ante los requiebros del infante Don Enrique, porque se empeña en serle fiel a Don Juan, de quien está sinceramente enamorada. Don Enrique sufre tanto por su amor repentino y arrebatado que se enferma de una profunda melancolía, y el Rey, su hermano, que está en tratos con moros a quienes ha ayudado a vencer a sus enemigos, le pide a uno famoso por sus conocimientos de medicina y astrología, Zulema, que cure al infante. Zulema le «hace una figura» a Don Enrique, es decir le lee el porvenir valiéndose de la astrología judiciaria. Le pronostica que va a lograr estar solo con Dorotea, aunque nada erótico va a producirse entre ellos, pero le advierte que ha visto cosas peores y de más peso en su destino: que va a entrar en pugna con su hermano el rey don Pedro y que éste va a tratar de matarlo, pero que a la postre será él, Don Enrique, quien lo mate y termine de rey. El infante se subleva por estas terribles predicciones y amonesta severamente a Zulema. En lo que respecta a su enamoramiento de Dorotea, todo lo que dice el moro también se cumple: en efecto, Zulema anticipa lo que va a ocurrir en el resto de la comedia –otro rasgo del carácter innovador de *La Niña de Plata*–. El público sabe que los pronósticos políticos también se realizarán. A poco de empezar la acción ya sabemos lo que va a pasar, aunque no con certeza y precisión.

Con la complicidad de Teodora, tía de Dorotea, a quien le entrega una fuerte cantidad de dinero, Don Enrique logra, tras varios enredos que constituyen la comedia de capa y espada improvisada dentro de la comedia, penetrar en la casa de La Niña y encontrarse con ella a solas, en una situación en que aprovecharse de la joven se impone tanto por las expectativas teatrales como sociales de la época –la ética machista que prevalece entre los personajes masculinos de todo rango. Pero en el momento decisivo Dorotea pide la palabra y monta una elo-

cuenta defensa que convence al infante de que un hombre de su condición no debe abusar de una mujer indefensa como ella, y que además ella está dispuesta a suicidarse si él la viola. En contraste con todas las convenciones y expectativas teatrales, Don Enrique se reporta y decide no abusar de su poder; se vence a sí mismo y regresa con sus hermanos –el Rey y el Maestre– que se burlan de él por haber sido tan pusilánime. Pero él les explica el motivo de sus acciones y juntos deciden, sobre todo el rey, dotar a Dorotea para que se pueda casar con Don Juan. Esto es lo que al fin ocurre, celebrado por Veinticuatro, a quien le han dado, además, un hábito de Santiago. Felis, mientras tanto, se casa con Marcela, dama vecina de Dorotea, a quien han confundido con ésta el rey y los otros en un enredo característico de comedia de capa y espada. Típico final feliz de comedia, matrimonios dobles, pero en realidad de comedias, porque son dos las entrelazadas en *La Niña de Plata*.

*La Niña de Plata*, pues, es una comedia al revés y doble. Lope juega con los códigos y, para el público de la época, los previsibles lances de la comedia de capa y espada. La comedia empieza por lo que debía ser su final, ya que Dorotea se declara, desde el principio, de Don Juan, sin intriga previa que conduzca por los vericuetos usuales a esta declaración. Hay que suponer que esa trama ocurrió en un pasado borroso anterior a la acción, que Dorotea por cierto relata en su largo parlamento para disuadir al Infante de no violarla (III, 2748-2835). Lo que vendría a ser el argumento típico de una comedia, en el que Don Juan haría todo lo imaginable por seducir a Dorotea ya ha ocurrido; empezamos por sus resultados, que son fallidos, pero no por las razones usuales, sino por las opuestas. Dorotea, no el galán, es la pobre y desdeñada. El padre de Don Juan, Veinticuatro, es quien rechaza a la joven por su penuria, cuando es generalmente el padre de la dama quien desdeña al galán por ésa u otra razón parecida, como ya se dijo. Además, y esta constituye una subversión extraordinaria, Dorotea no sólo es honrada, sino inteligente, ingeniosa y poeta. Ella se vale de la retórica del amor cortés para expresar sus cuitas. Don Enrique y Don Juan también lo hacen; la retórica cortesana aparece en la comedia en un tono irónico, como si los personajes estuvieran haciendo conscientemente el papel de amantes cortesanos, lo cual casa perfectamente con otras ironías de la obra. En ese contexto, los lugares comunes sobre la mujer que el Rey le aplica a Dorotea –«la niña es mujer, / poco más que viento vano» (III, 2557-58)–

no son válidos, sino todo lo contrario: ella es constante, honesta, brillante, y poeta. *La Niña de Plata* es prácticamente una comedia feminista.

La comedia dentro de la comedia es como una comedia al derecho, la imagen especular de la comedia principal que es una comedia al revés –sólo que también viola uno de los convencionalismos de la comedia cuando Don Enrique, en el momento decisivo, opta por no gozar de Dorotea. Esto tenía que sorprender al público de la época. En esa segunda comedia organizada por los personajes para facilitar el encuentro amoroso clandestino entre Don Enrique y Dorotea éstos se valen de ardidés típicos de las comedias de capa y espada: aventuras sigilosas de galanes armados paseándose por las calles, disfraces, escondites, confusiones de identidades, duelos, damas tras rejas o en portales, serenata, intercambio de regalos, y así por el estilo. Uno sobresale por sobre los otros: el juego con las casas en que viven las damas. Don Enrique alquila la antigua morada de Dorotea para estar cerca de ella, porque Dorotea se ha mudado a la de Marcela, que está al lado. Las casas y la calle enfrente de ellas son el escenario idóneo de las comedias de capa y espada; las casas representan la estabilidad del hogar patriarcal amenazado, el centro familiar y social por excelencia, que ha de ser defendido del galán enamorado que quiere penetrarlo de cualquier forma posible. Estos cambalaches de casas en medio de la acción equivalen a armar y desarmar el escenario de la comedia dentro de la comedia ante el público, proclamando así su carácter artificial y contribuyendo al efecto de secuencia interminable que este tipo de juego promueve, y que revela cómo Lope, en giro cervantino, se divierte con las potencialidades que le ofrece la sensación de infinito que la nueva cosmología sugiere. Igual que el autor del *Quijote*, Lope maneja las cuestiones más graves usando recursos artísticos en apariencia livianos.

El trueque de casas causa confusión entre los personajes, pero no en el público, que puede verlos desde una perspectiva superior a la de éstos, inherentemente irónica. Los personajes llegan a equivocarse de interlocutores y mal interpretar las acciones de otros, generando aún más confusiones. Don Juan, por ejemplo, que ve a Don Enrique entrar en lo que él todavía supone es la casa de Dorotea deduce que el príncipe ha gozado de la Niña, por lo que se «desenamora» de ella y dirige sus afectos hacia Marcela. Veinticuatro también piensa que la presencia de

Don Enrique en la casa de Dorotea, que ya no lo es sin embargo, la convierte en una mujer deshonrada, y se niega a permitir el matrimonio de su hija con su hijo, que al final propugna el propio Rey. El nudo teatral de estas confusiones es la escena, típica de comedia, en que Don Juan habla con Dorotea creyendo que es Marcela, con lo cual se desenmascara ante la Niña –esto es comiquísimo para el público y podemos imaginar las carcajadas. Esta comedia duplicada tiene dos públicos: los propios personajes, que la interpretan mal desde el interior de la obra, y el público del corral, que sabe bien lo que está ocurriendo y se divierte con las tribulaciones de los personajes. La propia Teodora cree que Don Enrique ha gozado de Dorotea, aunque le había advertido o pronosticado el peligro de que, a la hora de la verdad, frente a la dama, se le enfriara su ardor amoroso, algo que ocurre, pero no por las razones que ella supone. (No por nada era Lope un experimentado amante).

Al final todo se desenreda por la honestidad y constancia de Dorotea y la probidad de Don Enrique, y se produce el matrimonio doble de ella y Don Juan y de Felis, el hermano de la Niña, con Marcela. Es un cierre convencional. A estas alturas el grado de artificialidad refleja es tal que, en los versos finales, cuando se va a declarar el título de la comedia según la práctica usual, ocurre el siguiente diálogo entre Don Juan y Dorotea:

«Don Juan: Aquí la comedia acaba

Llamada El cortés galán.

Dorotea: ¿Cómo?

Don Juan: Y La niña de plata.» (III, 309-3,312)

*El cortés galán* es el título de la comedia dentro de la comedia, en la que Don Enrique demuestra ser galán cortés por su decisión de no aprovecharse de Dorotea cuando podía haberlo hecho, mientras que *La niña de plata* nombra toda la comedia en que aquella está contenida, cuyo protagonista es la tan agraciada dama y el tan probo príncipe.

Lope tenía plena conciencia y orgullo de su capacidad para improvisar y de las refinadas invenciones que resultaban de ésta, con lo cual insinuaba una especie de teoría propia del arte, o poética suya, que no sólo expresa en *La Niña de Plata*, sino que incorpora a la temática de la creación de la comedia en general expresada en *El arte nuevo*. El tercer acto empieza con un autoelogio de Lope, cuando el Rey y Don Arias comentan lo sucedido en la

entrega errada de regalos a Marcela en vez de a Dorotea, dada la confusión de casas alrededor de la cual gira la acción de la comedia dentro de la comedia que estos han organizado. Don Arias dice, refiriéndose a la complicada trama de ésta: «La historia, señor, merece/verso, prosa, nombre y fama» (III, 2,306), a lo que el Rey responde, «¡Notable suceso!» (2,309) y Don Arias añade: «Extraño» (2, 310). Lo notable y lo extraño como cualidades esenciales es lo que busca Lope en su obra, son el producto de la invención, y ésta de la improvisación. Poco después hay otra referencia a «notables», que sigue resonando como calidad primaria. Y luego «invención» se aplica a «fingimiento» (III, 3, 177), que cae en el campo semántico de «notable», formando así una constelación de condiciones básicas del teatro lopesco, según él lo concibe, y de la poesía misma. Esto es precisamente de lo que alardea Chacón, y detrás de él, Lope, con la súbita, inesperada composición del «soneto de repente», que tanta fama ha adquirido, y que de esa manera guarda consonancia con el resto de *La Niña de Plata*, aunque a primera vista parezca un pegote.

Claro, esta manifiesta reflexividad parece militar precisamente en contra de la improvisación, porque en efecto revela el más cuidadoso esmero. Pero Lope propone una autoconciencia del impulso creador y sus resultados, no una fría y calculada metodología incorporada a un método de composición o prosodia dado. Esto también figura explícitamente en *La Niña de Plata*. Hay en ésta un tema que culebrea entre los vericuetos de su trama y momentos de elevación poética, que no son pocos: nada menos el de qué sea la poesía. En un notable pasaje Don Enrique dice lo siguiente, en resonantes octavas, respondiendo a las alabanzas de la capacidad para escribir poesías de Dorotea:

*«Maestre, esto de hablar en consonancia  
y juntar de los versos la armonía,  
no es la sentencia, el arte y la elegancia  
con que se adorna y viste la poesía.  
Muchos la escribirán con ignorancia,  
padeciendo las musas tiranía;  
pero éstos no son hombres, que son monas,  
muertos, en fin, por parecer personas.  
Algún desvanecido pensamiento  
probó a hacer versos, no acertó, y porfía,  
como miró incapaz su entendimiento,  
que no es entendimiento la poesía.  
Si alguno la escribió sin fundamento,*

*no por eso llegó donde podía,  
porque un órgano mismo, menos diestro  
lo tañe un sacristán que un gran maestro» (I, 429-444).*

A lo cual Don Arias responde:

*«Señor, injustamente te desvelas.  
No iguala Dorotea los abismos  
del arte de escribir, no a Homero, a Horacio  
escribe a uso de corte y de palacio» (I, 449-452).*

No obstante, los poemas que Lope pone en boca de Dorotea, un espléndido soneto amoroso, y luego unos hermosos romances sobre el tema de las rejas que restringen su libertad son inspirados en el más alto grado.

El «soneto de repente» transita entre estos dos conceptos de la poesía que maneja Don Enrique, la cortesana que usa y abusa de técnicas y tópicos manidos, y la profunda, la de fundamento que gira en torno a asuntos graves acordes con una maestría prosódica y tropológica superior. Chacón bromea sobre sus actividades como versificador que, dice, tres veces le trajeron palos y regaños, pero que con la cuarta se ganó unos guantes por un soneto<sup>7</sup>. Don Juan y Leonelo lo instan a que lo recite y les diga primero el «sujeto», a lo cual responde que en el mismo soneto está su tema, y declama:

*«Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto;  
burla burlando van los tres delante.  
Yo pensé que no hallara consonante,  
y estoy a la mitad de otro cuarteto;  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.  
Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.  
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce, y está hecho» (III, 2,608-21).*

No cabe duda de que se trata de un formidable alarde de «repentismo» por la exquisita confabulación de forma y fondo. Se trata de un *speech act* en estado puro; es decir, una alocución

sobre lo mismo que enuncia, un acto lingüístico que habla de sí<sup>8</sup>. En el soneto culmina el tema de la poesía en *La Niña de Plata*. Veámoslo más de cerca. Primero debe notarse lo que en inglés se llama el *conceit*, el pretexto del poema para existir, una mezcla de concepto y motivo que juega con la etimología de concebir, pero que rebasa «concepto» en español, salvo si, ciñéndonos a la época en que escribe Lope le añadimos la acepción «ingenio». Es como la escena en que el poema se recita, que en este caso se crea a sí misma al hacerlo, reduplicando el ingenio en su origen, la chispa de inspiración. Esa escena ocurre en un medio ambiente cortesano en el que el poeta acepta el reto de una dama a que escriba un soneto. El nombre de la dama, Violante, netamente literario, destaca el contexto de un certamen poético que se celebra en una divertida reunión de damas y galanes agudos e ingeniosos, que compiten componiendo poesías. Pero no son el poeta y la dama que lo desafía los únicos interlocutores del poema; también están presentes de forma explícita los lectores u oyentes («contad») a quienes se dirige el poeta haciéndoles el cuento de por qué escribe el soneto. Este mismo se encargará de relatar el cómo. El soneto, pues, se declama como intervención en un diálogo. El poeta se presenta como alguien en apuros por la dificultad del encargo tan perentorio y la inherente complejidad del soneto; no es cualquier poema el que le han pedido sino nada menos que un soneto, con su exigente armazón prosódica y versos de arte mayor. Por eso se ve en «tanto aprieto» y luego confiesa el miedo que sintió de no hallar «consonante» y de que hubiese algo en los cuartetos que podría haberlo espantado. Por eso también le pide a sus oyentes, con satisfacción, al terminar, que cuenten los versos para verificar que son catorce, como pasándose la mano por la frente para quitarse el sudor del susto y del esfuerzo.

Hay un drama interno en la composición del soneto que el poeta exterioriza a medida que lo va componiendo y concluye con el final feliz del verso catorce. El soneto revela, por así decir, una especie de fenomenología en movimiento de la composición poética. A ese desahogo se suma el cómputo preciso y escalonado de la duración de la manufactura del poema, que coincide con el desarrollo de ésta, y que se manifiesta mediante el inventario de sus medidas prosódicas: estrofas –cuartetos, tercetos– y versos. Los *speech acts* son enunciados activos, como los juramentos, promesas, plegarias, amenazas, disculpas, avisos, saludos,

despedidas y, por supuesto, los poemas. No declaran algo. Estos, que yo llamaría en español «acciones discursivas», hacen lo que dicen que hacen, como el poema de Lope; no comunican o hacen constar, sino que son funciones, en el sentido teatral de espectáculo. Su enunciación es su significado. El «soneto de repente» posee todas esas cualidades, y más: es declamado como parte del guion de *La Niña de Plata*, se representa en el escenario, y también dentro de la ficción de la comedia y la suya interna como se vio. Son varios los niveles de representación que lo alejan de su emisor. Chato primero recita su poema instado por Don Juan y Leonelo, y luego, ya dentro del poema mismo, por Violante; no representa una comunicación que obedece a su voluntad de expresar algo propio, y el poema corrobora que no tiene otro contenido que sí mismo. Suponemos que durante la puesta en escena el actor que hace de Chato se desentiende de los otros personajes y se dirige directamente al público; el soneto es una faroleo especial para éste, independiente de la trama, que constituye un derroche de repentismo que remite al propio Lope. Es, para usar un anacronismo que aquí resulta apropiado, poesía pura, o mejor pura poesía.

Las disputas sobre el *speech act* surgen en torno a la intención del hablante, que se plasma y cumple o no, en su enunciación. El acto sería la expresión más directa de su voluntad, sentimientos y deseo de comunicar algo en ese instante. Para Austin y Searle hay un fuerte componente comunicativo en la interpretación (en el sentido musical) del *speech act*. Para los «deconstruccionistas» Derrida y de Man, el *speech act* afirma y niega a la vez la realización de su propia promesa; es un gesto independiente sólo sometido a las reglas y leyes de la lengua. Derrida y de Man, con los que Miller está de acuerdo, van devanando la cuestión para concluir, el primero que desemboca en la literatura, donde se plasman esas contradictorias condiciones, y el segundo, más radical, en la ininteligibilidad, en el fracaso inherente al lenguaje para expresar la voluntad del ser. A mí, modestamente, me parece que Lope y los poetas españoles barrocos ya habían llegado a ambas conclusiones por su cuenta, y celebrado esas cualidades literarias propias del lenguaje poético. El «soneto de repente» proclama y celebra la poesía de y en *La Niña de Plata*.

Leonelo exclama cuando Chacón concluye: «¿Cuyo pudiera ser tal desatino?» (III, 2, 622), pero Don Juan lo corrige, «Déjale hablar; mi pena se entretenga/de cualquier manera» (III,

2,623-24). Desatino o distracción el «soneto de repente» no es una bagatela literaria sino una muestra fehaciente y preciosa de improvisación, a tono con la comedia dentro de la comedia organizada por los personajes, y *La Niña de Plata* en su totalidad como creación artística<sup>9</sup>.

Pero como en el *Quijote* de 1605, la improvisación conlleva el peligro del error, del gazapo. En *La Niña de Plata* hay uno parecido a la inopinada desaparición del asno de Sancho: en el tercer acto, se trastocan los nombres de Dorotea y Teodora, la dama y su tía medianera. Dorotea es llamada Teodora a todo lo largo del acto y viceversa. Este descuido ha provocado no pocos comentarios, algunos como el de Hartzzenbusch proponiendo que el tercer acto no es todo de Lope, sino que lo escribió otro, y por eso la confusión de nombres. En su edición de la comedia, Eva Muriel hace un recuento de las teorías y discrepancias entre ellas sobre este error y especula que «El equívoco de los nombres pudo deberse a un descuido de Lope durante el proceso de composición de la obra, pero es extraño que no lo corrigiera en la imprenta siendo la *Parte Novena* [en que figura la comedia] una edición supervisada por él» (562). Pero, añade: «No hay modo posible de afirmar con seguridad la procedencia del ejemplar de *La niña de plata* que llegó a la imprenta [no hay manuscrito], pero la constancia del cambio de nombres muestra que debe persistirse en su estudio. Si fue un descuido de Lope y lo advirtió en la corrección de pruebas mientras supervisaba la publicación en la imprenta, tal vez se vio obligado a aceptar que el texto se entendía y no quiso enmendar el error a costa de la rima...» (562-63). En una nota Muriel se refiere, con acierto, a la «genial precipitación de Lope» (562, nota 56).

Se ha advertido, desde luego, la semejanza fonética y anagramática entre los dos nombres Dorotea-Teodora, para justificar ser trastocados, sobre todo, añadiría yo, porque ambos se prestan a los juegos de palabras con los metales que se multiplican en la obra: Dorotea es de plata, pero también «de oro», como lo es Teodora, aunque ella no es de plata –el nombre quiere decir «don de dios»–. La terminación «ora» se me antoja, es más apta para la rima que «ea», porque casa con terminaciones verbales y contiene una consonante, mientras que «ea» no. Por cierto, hay otra tía Teodora en *El perro del hortelano* y otra en *El acero de Madrid* y, en *La Dorotea*, Teodora es la madre, así que es un nombre más de los tantos que Lope usó, pero repetido, y el de

una de sus hijas malogradas<sup>10</sup>. Todo conspiraba para conducir a Lope al error.

Muriel tiene razón en que lo significativo del error es su persistencia; no es una errata aislada cualquiera. Su sugerencia de que Lope lo pudo haber notado, pero pensó que era muy tarde y trabajoso reescribir el acto para arreglar las rimas en que los nombres figuraban al final de los versos –he contado siete casos–, es plausible y, de ser cierta, revelaría mucho sobre la actitud del Fénix sobre la tolerancia de su público y la perfección de sus textos. A mí me esto me parece plausible. A Lope le interesaba no tanto el primor de sus creaciones sino lo notable y extraño de estas –como ya se vio– y *La Niña de Plata*, de bulto, poseía estas cualidades. Esto, creo yo, es lo que persigue y logra la inmensa mayoría de las veces. ¿Qué pueden importar minucias como el trueque de nombres de estos personajes ante la superioridad de esta comedia? No es procedente enmendar, corregir, o hasta regañar a Lope por sus descuidos sino admirar la excelsitud de sus obras e indagar sobre el posible sentido de las faltas.

Porque, ¿se tratará de una minucia insignificante? Los errores, en la era moderna, después de Freud, no son insignificantes o carentes de sentido –los lapsos o actos fallidos son el idioma del subconsciente. Esto se manifiesta especialmente, según el clásico libro del psicoanalista sobre la «sicopatología de la vida cotidiana», en los olvidos y cambios de nombres.<sup>11</sup> Cada olvido o sustitución no intencional obedece a un mecanismo cuya base es la represión de algo desagradable para el hablante, frecuentemente de índole sexual, y que opera mediante ecos fonéticos o asociaciones de palabras al parecer ajenas a la situación. El conocimiento que tenemos de la vida de Lope no es suficiente para poder acudir a una interpretación psicoanalítica de este lapso, aunque su reiterado y escandaloso trato con mujeres lo hace tentador. Pero podemos especular si el error obedece a impulsos más generales inherentes en la disposición de los personajes en la trama de la comedia.

No tenemos aquí una confusión trivial de nombres. Lope podría haberle dado cualquier otro apelativo equivocado a Dorotea: Violante, por ejemplo, o hasta Marcela, trastocando a las damas que los personajes confunden. Este descuido habría sido justificable: Lope mismo se habría enredado como sus personajes y barajado a las damas. Pero no, Lope le da a Dorotea el nombre de Teodora, su tía medianera, alcahueta, *tercera*, que está

implicada en el triángulo, o cuadrado amoroso del que los otros ángulos serían Don Enrique y Don Juan, los galanes. Esto podría significar que la gestión de Teodora en los primeros dos actos oculta un deseo suyo propio por Don Enrique, cuya realización intentaría consumir de forma vicaria a través de su sobrina. (La tía hace el papel de la madre casi siempre ausente en el teatro del Siglo de Oro).<sup>12</sup> En la primera escena, cuando las damas primero ven desde el balcón a Don Enrique, que hace su entrada a Sevilla, tenemos este diálogo entre sobrina y tía:

*«Dorotea: Yo te confieso que yo  
soy aficionada a Enrique.  
Teodora: ¿Quién hay que tanto valor  
su pensamiento, su amor  
y su esperanza no aplique?»*

Teodora es parcial a Don Enrique desde el principio y en el más alto grado: «pensamiento» aquí equivale, en el español de la época, a «imaginación» (Ver Covarrubias, 861), y «esperanza» supone anhelos o planes futuros.

La mediación, lo sabemos bien desde René Girard, pero en realidad desde *La Celestina*, no es inocente sino interesada—recordemos el episodio en que la alcahueta soba a Areusa mientras Sempronio escucha los gemidos y coloquio detrás de la puerta. No olvidemos tampoco el episodio de Antonomasia en la segunda parte del *Quijote*, en el que la medianera tiene relaciones con el galán, Clavijo. Girard propuso que el deseo erótico procede por mediación de un tercero que se convierte en objeto de atracción para uno de los amantes, y que de esa forma interviene en la seducción, a veces con trágicas consecuencias, como en la novela *El curioso impertinente* de la primera parte del *Quijote*, punto de partida del teórico francés. También podría sugerir el error del cambio de nombre que Don Enrique mismo utiliza a Teodora de alcahueta movido por un deseo subconsciente de ésta, pero no hay indicios de esto. La posibilidad de que Teodora juegue un papel erótico le da al error producto de la improvisación una inusitada complejidad, sin duda irreflexiva, pero vigente y válida en todo caso. El origen de todas estas distorsiones es el atractivo inusual de Dorotea, que la hace foco del deseo de todos y cuyo mote, «niña de plata» revela que es objeto de una reificación que la convierte en una especie de estatua viviente en cuya pulida superficie se reflejan los personajes que la rodean, codiciándola

como presa apetecida. Teodora sería uno de esos reflejos. Dorotea representa el deseo en estado puro. El Maestre se refiere a ella como «imagen del deseo» (I, 66). El descuido de Lope abre una ventana sobre el estrato más profundo de la creación de la obra, donde bullen apetitos cuya manifestación se descarría en el cumplimiento de los designios de los personajes tanto como en los del propio Lope.

Permítaseme repetir y aclarar lo que acabo de proponer. Hay en la comedia una red metafórica centrada en el sobrenombre de Dorotea, «Niña de Plata». Una de las características de la plata es su valor económico, como en el caso del oro, que también se menciona en este sentido<sup>13</sup>. Otra es como segunda gradación en la escala descendente oro-plata-bronce-hierro. Pero otra también es el brillo de la plata, que convierte en espejos los objetos hechos de ese metal. Dorotea no es «de oro», como su nombre propio indicaría, sino de plata, por sus múltiples virtudes y belleza. Por su «brillo» se reflejan en ella otros personajes, inclusive Don Enrique cuando, convencido por la elocuente dama, no goza de ella –se proyecta en él su virtud. En el primer acto Don Arias dice de Dorotea:

*«Llamáronla de plata porque crea  
quien oyere ese nombre que retrata  
una pieza bellísima de plata»* (I, 417-420)

De esa manera Teodora, que tampoco es de oro, sería también como un reflejo de Dorotea, no por su dudoso carácter, sino (se supone) por su putativo atractivo sexual, lo cual la inserta en el triángulo o cuadrado amoroso con su sobrina y los dos galanes. En cierta medida ella provoca, o por lo menos anticipa, el «fracaso» del encuentro erótico entre Don Enrique y Dorotea, como ya se vio. La comedia que ella contribuye a armar para que los jóvenes se vean está condenada a malograrse. Todo esto sería lo que –subconscientemente– habría provocado el trastoque de los nombres de las dos damas.

*La Niña de Plata* es una comedia con las más altas ambiciones, como lo demuestra la profecía de Zulema, que queda pendiente al final de la obra que, si fue certera en cuanto a los amores de Enrique y Dorotea, el público sabe que lo será también con respecto a la historia de Castilla. Lope sugiere que se cierne sobre los personajes regios un destino adverso, que compromete el final feliz de la comedia, que lo hace insignificante en comparación con lo que se avecina, cambiando implí-

citamente el tono de la obra. El tema político empieza desde la primera escena, cuando se habla de la rivalidad entre Don Pedro y sus hermanos, que sólo lo son de padre, y del notorio mal carácter del Rey. La comedia asume de esa manera un aura profética; no es mero arte sino arte en que se profetiza el futuro de la nación. Pero *La Niña de Plata* pone de manifiesto, además, la poética de Lope en lo relativo a la creación de su teatro y poesía, que juega con la voluntad de belleza, las circunstancias y factores que la hacen posible en su momento, y la improvisación como método. Es una poética, al decir de Reyes, «de verdadera malicia artística», producto «del hervor de una sensibilidad siempre alerta, y los infinitos recursos, reminiscencias, asociaciones de un arte erudito» (16). Hay en *La Niña de Plata* juegos con los códigos del teatro de la época, secuencias infinitas que las duplicaciones de personajes, casas y conflictos proyectan, tergiversaciones de escenas dramáticas convencionales, alardes de improvisación y errores derivados de ésta del mayor interés y complejidad. El rotundo éxito del Fénix desvirtúa cualquier crítica que se le pueda hacer por los descuidos que la improvisación, respuesta a la sensación de infinito, inherentemente conlleva. La comedia que voy a comentar para concluir es un ejemplo perfecto de esa poética.

### 3

*Peribáñez y el Comendador de Ocaña* es prácticamente contemporánea de *La Niña de Plata*, y su trasfondo dinástico enlaza con el de ésta –su rey es descendiente de Pedro el Cruel y su hermano Enrique–, pero su fama es mucho mayor. Con *Fuenteovejuna*, de tema paralelo, *El Caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* forma parte del núcleo primordial de la producción del Fénix. Es una pieza que se autodenomina «tragicomedia» en su penúltimo verso (3,130), que combina de manera integral elementos cómicos y trágicos, y cuyo (duplicado) final cierra taxativamente un argumento que carece de las complicaciones del de *La Niña de Plata*, pero que es de todos modos substancial, bien trabado y con personajes más complejos de lo que se ha supuesto. Su exaltación de la vida rural y de las costumbres de los villanos, ha inspirado a la crítica a ver en esta comedia un ejemplo perfecto de cómo Lope reflejó, sin mediaciones, el espíritu español, llevando a Menéndez Pelayo a proclamar que en su representación de los rústicos Lope

prescindió de la literatura<sup>14</sup>. La comedia, o tragicomedia, por el contrario es una consumada obra de arte, con todas las complejidades del teatro de Lope visto de la manera en que me he aproximado a *La Niña de Plata*.

A primera vista la acción de *Peribáñez* es sencilla. El Comendador llega a Ocaña durante el casamiento de Peribáñez y Casilda, que se celebra con todo el júbilo y ceremonias típicos de una boda de villanos bien acomodados. Uno de los ritos consiste en correr a un novillo. Para hacer alarde de fuerza y brío el Comendador intenta voltear al animal, pero sufre una grave caída que lo pone al borde de la muerte. Cuando vuelve en sí ve a Casilda y queda perdidamente enamorado de ella. Se propone gozarla a cualquier precio y solicita la ayuda de Leonardo, su criado, y Luján, su lacayo. El primero se compromete a seducir a Inés, prima de Casilda, para que ésta le permita al Comendador acceder a la villana. Luján se hace pasar por segador y se suma al grupo que trabaja en la hacienda de Peribáñez, con el fin de recabar información útil y abrir puertas. Casilda se resiste y no deja al Comendador entrar en su habitación cuando éste logra penetrar de noche en su casa, con Peribáñez ausente porque ha ido a Toledo a hacer restaurar la imagen de San Roque, el santo local. El rechazo enardece aún más al Comendador, que hace otros planes para repetir su ingreso en la casa del villano. Los reyes, que se han embarcado en una campaña contra los moros –corre el siglo XV en sus principios–, han pedido que las comarcas aledañas a Toledo, entonces capital de Castilla, suministren soldados de entre sus habitantes. El Comendador nombra a Peribáñez capitán de una compañía de cien villanos y además lo arma caballero, para de esa manera alejarlo de Ocaña. Orondo con su nueva posición, Peribáñez parte para Toledo. Pero, sospechoso, regresa inopinadamente en medio de la noche y sorprende al Comendador en su alcoba, dispuesto a violar a Casilda, que lo rechaza enérgicamente. Peribáñez hiere de muerte al noble, a su lacayo Luján, y a la medianera Inés y se da a la fuga con Casilda. Leonardo pretende vengar a su amo, pero el Comendador no se lo permite, y dice que perdona a Peribáñez, que ha usado bien la espada que él mismo le ciñó. Enterados de que el Comendador ha sido muerto por un villano, el rey y la reina echan bandos pidiendo su captura para ajusticiarlo, con una fuerte recompensa para quien lo entregue. Peribáñez comparece ante los reyes, cuenta su historia, es absuelto y exaltado, y así termina la acción<sup>15</sup>.

La configuración trágica del argumento es clara. El Comendador eleva a Peribáñez a la posición desde la cual puede darle muerte; trae sobre sí mismo su funesto destino. El hecho de que se arrepienta, perdone al villano, y pida confesión, desmonta el mecanismo trágico –esta es una tragedia cristiana, una tragicomedia–. Pero hay mucho más en las acciones del Comendador –a Lope le encantaban sus lujuriosos comendadores, sin ellos no habría comedia–. El enamorado caballero no pretende ejercer su *droit de seigneur*, su *jus primae noctis*, y poseer a una Casilda virgen, sino repartirse a la joven con su marido, compartirla o sustituir a Peribáñez en el lecho nupcial. Casilda, y tanto ella misma como su prima Inés alardean de que la villana está muy bien casada: se destaca en términos bien explícitos que sus relaciones sexuales con Peribáñez son más que satisfactorias. Esto le da una dimensión perversa al deseo del Comendador. Cuando Peribáñez va a visitarlo a su casa y Luján se pregunta si debe dejarlo entrar, el Comendador responde:

*«Di que entre; que, del modo que [a] quien ama,  
la calle, las ventanas y las rejas  
agradables le son, y en las criadas  
parece que vee el rostro de su dueño,  
así pienso mirar en su marido  
la hermosura por quien estoy perdido».* (836-841)

Son estos versos muy sugestivos. El Comendador verá en el rostro de Peribáñez a Casilda, lo cual quiere decir que su deseo por ella lo es también por él; y como en el villano ha creado a un doble suyo al armarlo caballero, se recalca que es su igual, se ve también a sí mismo en ese adorado rostro. No se me escapa que hay visos de homosexualismo en esta complicada estructura de deseo, sobre todo si se piensa en el aspecto carnal de la relación de Peribáñez con Casilda. Con esto podemos descartar la simplicidad y hasta inocencia de la comedia o tragicomedia que no pocos le ha atribuido. Porque se trata de que el Comendador se ha creado a un doble adorado que desea, pero que lo mata.

Armar a Peribáñez caballero no era necesario para alejarlo de Ocaña: con haberlo hecho capitán, que debía guiar a su compañía a Toledo, era suficiente. Ascenderlo a caballero es una acción superflua, impulsada por el deseo del Comendador de transformar a Peribáñez en imagen de sí mismo; es parte de la economía de perversión que opera en su loco amor. A esto se suma el fetiche del retrato de Casilda que el Comendador le pide

a un pintor que haga, que se vincula a la vertiente argumental de la restauración de la imagen de San Roque que primero saca al villano de Ocaña. Hay como un subtexto sobre la representación en este relato entretreído con la acción principal. El Comendador piensa que, ya que no puede poseer a la villana, se podrá conformar con su imagen pintada<sup>16</sup>. El desquiciado amante vive obsesionado por imágenes de sí mismo y de su objeto de deseo. Pero esa satisfacción no va a ser suficiente, y las imágenes terminan por llevarlo a la derrota y a la muerte. El instinto de muerte se aloja en el deseo amoroso, como sabemos también desde Freud (y toda la literatura que le precede e informa), con consecuencias trágicas.

Todo parte del accidente que sufre el Comendador en la boda; su casi fatal revolcón por el novillo, cuyo sentido simbólico-moralista es más que evidente y hasta convencional; las caídas se remontan a la Biblia. Pero el suceso tiene además otro sentido más general en la configuración de la trama. El paso del tiempo ordinario lo celebra la ceremonia nupcial, a lo cual se debe añadir que es época de siega, que subraya la periodicidad de semejante acontecimiento; ambos están sometidos a los ritmos naturales. El trigo madura en cierta época –agosto en la comedia– por lo que hay que segarlos, y los villanos se juntan, se casan y procrean. Pero el accidente rompe esa periodicidad y expone el tiempo común, continuo, a la contingencia del tiempo infinito en que ocurren sucesos como el del novillo que son ilimitados en número y calidad; el accidente da acceso a lo extraño. Podía haber caído un aerolito, habido un eclipse o desatado una guerra. Es la manzana de Newton, que cae imprevistamente y le inspira su teoría de la gravedad. El accidente, por definición, no obedece a la causalidad. No hay relación de necesidad tampoco, a no ser al nivel moralista simbólico visto, entre el accidente y el cambio repentino en la personalidad del Comendador, su radical transformación. Podía haberse muerto, como todos pensaron había ocurrido, inclusive él mismo o haber quedado incapacitado. No, el accidente sirve para desatar acciones asombrosas, inusuales, que conducen a la muerte violenta del Comendador y al ascenso inusitado de Peribáñez y Casilda, tanto en términos sociales como económicos. Ambos, ahora, van a tener que alzarse a nobles por las acciones de los reyes, pero esto era algo que ya le había ocurrido a Peribáñez en escenas reveladoras de la comedia, revestidas de un elemento cómico también significativo.

Me refiero a cuando el Comendador nombra a Peribáñez capitán, acto seguido lo arma caballero, y éste y los labradores

convertidos súbitamente en soldados se pavonean de forma algo ridícula exhibiendo sus nuevos atavíos y armas. Las acotaciones escénicas rezan «*Entre una compañía de LABRADORES, armados graciosamente y detrás PERIBÁÑEZ, con espada y daga*» (p. 90), y luego, cuando el villano acude ante el Comendador dice el apunte: «*Éntrese, marchando detrás con graciosa arrogancia*» (p. 92). Son los momentos en que Peribáñez se improvisa capitán y caballero, acciones que recuerdan a las de Segismundo cuando se inventa rey dos veces en *La vida es sueño*. (Estos actos de *self fashioning*, para usar el concepto de Greenblatt, abundan en la literatura del Siglo de Oro; el más famoso, por supuesto, es el de Alonso Quijano que se transforma en Don Quijote). La comicidad hace resaltar la incongruencia del inesperado papel que han de desempeñar los villanos, para el cual no tienen preparación previa, y por lo tanto no aciertan a cómo vestirse o comportarse, y lo hacen de manera pomposa para compensar. Es la improvisación como disparate. En el caso de Peribáñez hay algo de presunción risible. Le pregunta a Casilda «¿No os parece que ya os hablo/a lo grave caballero?» (2,394-2,395), en un discurso que un buen actor podría hacer, con gestos y cambios de voz, humorístico en extremo. Pero lo notable va a ser que no sólo habla como caballero, sino que se comporta como tal al matar al Comendador y sus cómplices y presentarse con toda dignidad ante los reyes. Aquí improvisar implica una conversión en toda la regla. El Comendador ha creado, en efecto, a un verdadero doble suyo sin ser consciente de ello.

Muy temprano en *Peribáñez* hay un alarde de improvisación parecido al del «soneto de repente», pero en clave popular: los abecedarios que el villano y la villana, recién casados, se recitan uno a otro. Zamora Vicente apunta en una nota de su edición (pp. 22-23) que eran comunes en la época, y cita uno de Cervantes, en prosa, que aparece en «El curioso impertinente». En *Peribáñez* se sugiere que son una forma tradicional de improvisación, refiriéndose el villano a ellos como «canto llano» y «cartilla» (444-45), es decir un modelo como los usados en cuadernos escolares con las letras del alfabeto para aprender a leer, a partir del cual se componen y recitan en orden alfabético las virtudes de los amantes. Como en el «soneto de repente» hay un molde previo que el repentista sigue, intercalando sus propias invenciones. Todo esto contribuye al aire festivo de la boda, en que predomina la libertad para expresar alegría colectiva que suponemos Lope quiere extender a la creación de su comedia, y que se va a ma-

nifestar de diversas maneras que ya he apuntado a lo largo de la misma. Volvemos a la «malicia artística» de que habla Reyes, que parece predominar en el arte lopesco.

«¡Cosa estraña! / ¡que un labrador tan humilde / estime tanto su fama!» (3, 105-07), exclama el Rey en la última escena de *Peribáñez*. Es Lope, otra vez, proclamando su poética de lo notable, de lo extraño, de lo raro, como se vio en *La Niña de Plata*; lo original, en pocas palabras, que surge del accidente del Comendador, que pone en movimiento la acción de la tragicomedia.

<sup>1</sup> De *Peribáñez* cito por la edición en la magnífica antología de Hill y Harlan, cuyos versos coinciden con la de Clásicos Castellanos, que también incluyo en la bibliografía, pero que tiene el inconveniente de la decimonónica división por escenas.

<sup>2</sup> Cito por la edición de Antonio Carreño de *Rimas humanas*.

<sup>3</sup> También había en el teatro del que aprende Lope una fuerte presencia de la improvisación, no sólo en los pasos de Lope de Rueda, sino en la fuente de todo teatro cómico de la época, la *commedia dell'arte*, cuya influencia en los orígenes de la comedia española es ampliamente reconocida.

<sup>4</sup> Leemos allí: «L'art est compris comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif, l'image ne cherche pas à nous faciliter la compréhension de sons sens, mais elle cherche à créer une perception particulière de l'objet, la création de sa vision et non de sa reconnaissance» (45).

<sup>5</sup> Frederick A. De Armas estudia la presencia de un moro profeta en *La desdichada Estefanía*, comedia contemporánea de *La Niña de Plata*, y sugiere que Lope incluye al conocido astrólogo árabe Albusmar para destacar la popularidad de la astrología en el momento. Pero las profecías de ésta, por contraste con las de Zulema no se cumplen, y los moros regresan al África, como sugiriéndose que se avecina la expulsión de los moriscos. En *La Niña de Plata* los moros, inclusive Zulema, aparecen de forma más positiva.

<sup>6</sup> El término también aparece en «La Gitanilla», como podemos ver en el siguiente diálogo: «—Y ¿eso más? —dijo doña Clara—. Por vida del tiniente mi señor, que me la has de decir [refiriéndose a Preciosa] niña de oro, y niña de plata, y niña de perlas, y niña de carbuncos, y niña del cielo, que es lo más que puedo decir» (45).

<sup>7</sup> Chacón no es un gracioso cualquiera. Poco después de recitar el «soneto de repente» dice algo que debía figurar junto con el «pour l'amour de l'humanité» que le dice el Don Juan de Molière a un mendigo a quien le da una limosna, y que se ha tomado como una atrevida expresión de ateísmo. Don Juan, con su retórica cortesana, se refiere a Dorotea como «ángel / que perece entre cuatro paredes por honrada» (III, 2, 641-2, 642), a lo cual replica Chacón «Yo creo en Dios» (2, 643), que Don

Juan no entiende, por lo que Chacón aclara «Que estornudo / y creo en Dios» (2, 644-2, 645). Es decir, que cree en Dios, no en mujeres dichas ángeles, y en lo más real y vulgar, un estornudo.

<sup>8</sup> Ha habido complicadas controversias sobre este tema, a partir del libro de Austin *How to do Things with Words*, que han sido comentadas minuciosamente por J. Hillis Miller en su *Speech Acts in Literature*.

<sup>9</sup> Antonio Carreño ofrece detalles interesantes sobre sonetos parecidos en español, francés, italiano e inglés de la época, y una versión moderna de Gerardo Diego, en su edición de las *Rimas humanas*, p. 861, nota 431.

<sup>10</sup> Lope le dedica un soneto a su hija muerta, «A la sepultura de Teodora de Urbina». *Rimas humanas* soneto 178, p. 346.

<sup>11</sup> El libro en cuestión, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, se publicó en el 1901. Tengo que confesar que debido a mi rudimentario dominio del alemán he leído este libro en la traducción inglesa que figura en la bibliografía.

<sup>12</sup> Es significativo tal vez que Dorotea tenga tía y hermano, pero no padres.

<sup>13</sup> Se juega mucho en la obra con los metales y colores de estos, sobre todo el oro y la plata, pero también, el plomo y el hierro. Se entrecruza ese juego con la trama, en la que hay un intercambio intenso de regalos, de dones. También se vincula a la plata de Sevilla, pero esto es anacrónico porque Sevilla no es conocida por su plata sino hasta después de la Conquista de América.

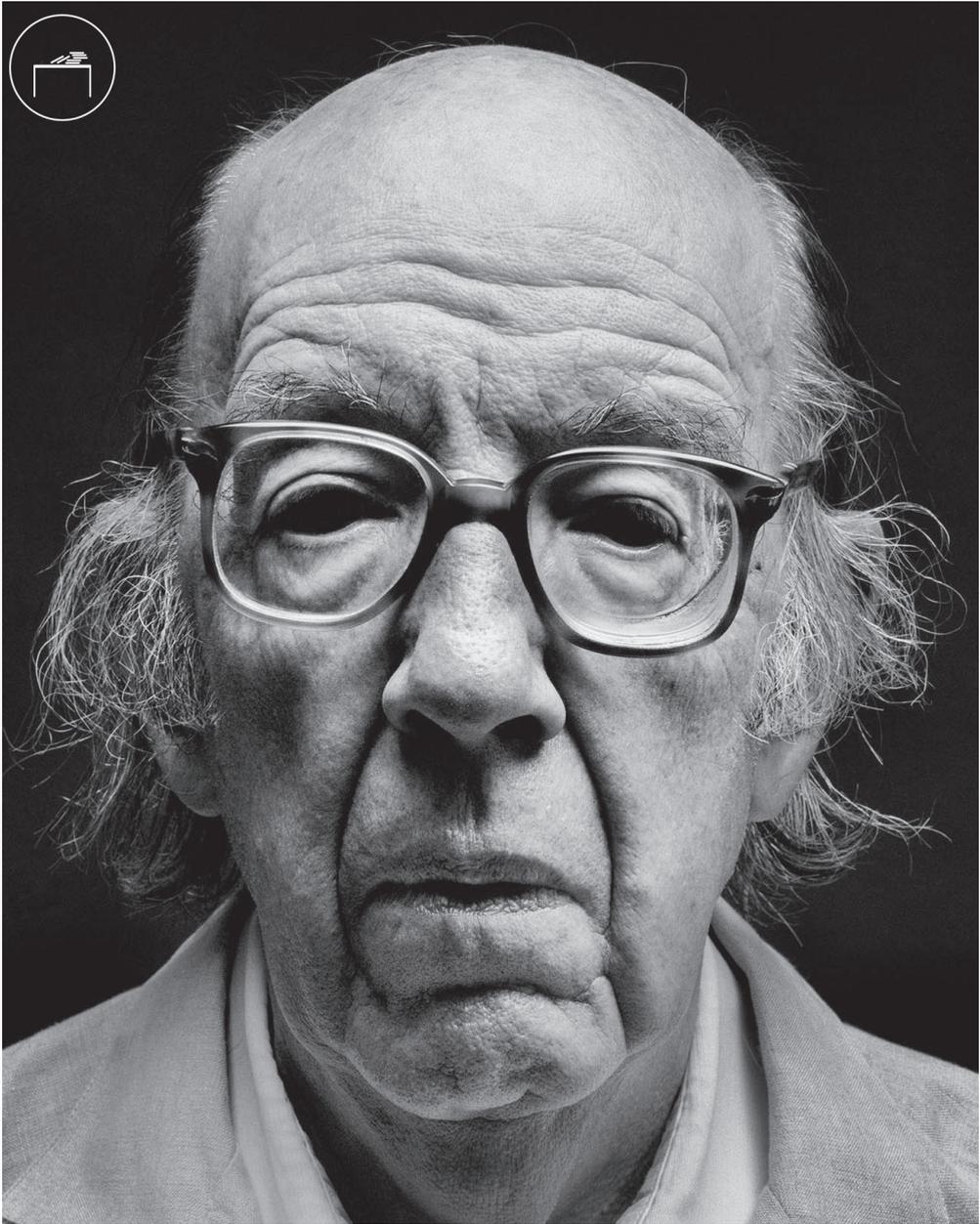
<sup>14</sup> «Su amor al campo nada tiene de literario». Citado por Hill and Harlan, p. 4.

<sup>15</sup> Antonio Carreño-Rodríguez estudia el sentido de la presencia de monarcas en las comedias del Siglo de Oro, y su relación con la situación política de su momento en España. En el caso de *Peribáñez*, la comedia sería un ejemplo de «buen gobierno», una lección para la Corona.

<sup>16</sup> Casilda sería una esposa perfecta, según los postulados de Georgina Dopico Black (*Perfect Wives*), cuyo cuerpo sólo es poseído por el Comendador en la imagen creada por el pintor, porque ella se defiende vigorosamente y amenaza con hacerlo a patadas y mordidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Carreño-Rodríguez, Antonio. *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva*. Woodbrige, UK: Tamesis, 2009.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.
  - «*Novelas ejemplares*», ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*.
- de Armas, Frederick A. «Conjunciones, cometas y conflictos: astrología y poder en Cervantes, Lope y Calderón». *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz. Madrid: Biblioteca Áurea Hispánica 86-Iberoamericana, 2013, 75-96.
- Dopico Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.
- Entrambasaguas y Peña, Joaquín de. *Una guerra literaria del siglo de oro: Lope y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- García Santo-Tomás. *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980
- Halstead, Frank G. «The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy,» *Hispanic Review* 7, no. 3 (1939), 205-19.
- Hayes, Francis C. *Lope de Vega*. New York: Twayne, 1967.
- Jameson, A.K. «The Sources of Lope de Vega's Erudition,» *Hispanic Review* 5, (1937), 444-501.
- Miller, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Morley, S.G., «Lope de Vega's Prolificity and Speed». En *Hispanic Review* 10 (1942), 67-68.
- Pagnotta, Carmen Josefina. «Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica,» *Locos, figurones y quijotes en el teatro del Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almagro, julio 2005)*. Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla la Mancha, 2007, 325-32.
- Pérez de León, Vicente. «Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro,» *Hispania* 87, no. 1 (2004), 13-21.
- Schevill, Rudolph. *The Dramatic Art of Lope de Vega*. Berkeley: University of California Press, 1918.
- Vega, Lope de. *Teatro*, tomo I, prólogo de Alfonso Reyes. Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 1919.
  - «Peribáñez y el Comendador de Ocaña,» en *Cuatro comedias*, editores John M. Hill y Margaret Harlan. Nueva York: W.W. Norton, 1941, 1-177.
  - *Peribáñez y el Comendador de Ocaña y La dama boba*. Ed. Alosno Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe-Clásicos Castellanos, 1963.
  - *La Niña de Plata*, ed. Eva Muriel, en *Comedias de Lope de Vega*. Parte IX, coordinación Marco Presotto. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 545-677.
  - *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.
  - *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
  - *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. The New World Discovered by Christopher Columbus*, corregido y traducido por Robert M. Shannon. Nueva York: Peter Lang, 2001.



# **El oficio del intelectual en José Luis L. Aranguren**

*Por* Carlos Gómez

1

El término intelectual, en el sentido actual del mismo, nace en Francia a finales del siglo XIX, en torno al *affaire* Dreyfus, en principio con una connotación peyorativa, utilizado por los antidreyfusistas para descalificar a quienes, procedentes de la ciencia, el arte o la cultura, apoyaban la liberación del capitán judío Alfred Dreyfus, acusado injustamente de traición, como fue el caso, entre otros, de Anatole France o Émile Zola. En principio, pues, el intelectual no tiene que ser filósofo, sino alguien que, destacando en su profesión por sus méritos y relevancia, atiende también a los asuntos de la vida pública –no sólo política, sino social y cultural en el más amplio sentido de la expresión– y que, asimismo, se pronuncia públicamente sobre la misma, comprometiéndose y tomando partido, por lo que servirá de referente para otros y contribuirá a formar la opinión pública. José Luis L. Aranguren ha insistido en cómo los antecedentes del moderno intelectual se encuentran en *les philosophes* franceses del siglo XVIII y en los moralistas del XVII –La Rochefoucauld, de algún modo Pascal, sobre todo a través de sus *Lettres provinciales*– que, denunciando prácticas y hábitos, procuraban inculcar en sus contemporáneos una visión de la vida social. Antes aún, los primeros intelectuales modernos se encon-

trarían en heterodoxos como Erasmo o Montaigne (OC, IV, 594; 2010, 253)<sup>1</sup> y en los denominados con el término francés –hoy en desuso– *clerc*, secularización del clérigo predicador (2005, 104-106; 2010, 267-269), pudiendo rastrear, con el gran historiador Jacques Le Goff, los orígenes de todos ellos en *Los intelectuales en la Edad Media* (Le Goff, 1986). Los filósofos, debido al carácter mismo de su estudio o «profesión», sobre todo en su vertiente práctica, son firmes candidatos a ejercer de intelectuales y, de hecho, ofician muchas veces como tales –piénsese, por ejemplo, en Jean-Paul Sartre o, en España, en la primera mitad del siglo XX, en figuras como Unamuno u Ortega–, pero, aunque se dediquen a tareas intelectuales, no siempre actúan como «intelectuales», en el sentido del término que aquí estamos tomando. Por otra parte, literatos –el ya referido Zola o Albert Camus– o científicos pueden, más allá de su profesión, desempeñar ese papel, como, por citar un par de ejemplos, fue el caso de Sigmund Freud y de Albert Einstein, cuando se escribieron y se pronunciaron públicamente a propósito de la guerra (Freud, 1932).

Pues bien, si en la primera mitad del siglo XX español los dos grandes intelectuales fueron Unamuno y Ortega, en la segunda mitad de la centuria, el

intelectual más destacado fue, sin duda, José Luis López Aranguren, aunque en una y otra ocasión se dan por supuesto otros (Vázquez, 2010). El que José Luis Aranguren llegara a ocupar ese papel en la escena española resulta un tanto extraño si atendemos a su carácter, a sus orígenes o a los comienzos de su desarrollo intelectual y profesional. Reservado y tímido en su infancia y juventud, como él mismo reconoció en diversas ocasiones –aunque también observó alguna vez que «quien de joven no es tímido, de mayor es tonto»–, pertenecía a una acomodada familia de la burguesía de provincias, de formación religiosa tradicional y políticamente conformista, condiciones todas ellas que no permitían prever el ulterior desarrollo. El estallido de la guerra civil de 1936 le sorprendió veraneando junto a su familia en San Sebastián, y su padre, que disponía de medios económicos y amigos en Francia, le propuso pasar al país vecino. Pero Aranguren decidió quedarse en España y sirvió durante un tiempo en el bando franquista, como conductor de ambulancias. Sin embargo, al poco tiempo enfermó y pasó el resto de la guerra recluido en Toledo, donde su padre tenía la representación de Tabacalera –extensión de la de Ávila, que es donde José Luis Aranguren nació–. Toledo era entonces una ciudad casi sin vida, con el frente estabilizado en la otra orilla del Tajo, y supuso para Aranguren una especie de retiro espiritual, donde se encerró con pocos libros a su disposición –san Juan de la Cruz, Kierkegaard, Dostoievski, Otto, Scheler–, pero muy meditados, y un hondo fervor religioso. Como la enfermedad se prolongó en la posguerra, hubo de insta-

larse, ya casado y hasta finales de 1941, en el campo, para curar una supuesta tuberculosis. Por entonces despertó en él, que ya era licenciado en Derecho y en Filosofía, la pasión por la tarea intelectual, pero pensaba que nunca llegaría a poder cumplirla y que, en ese sentido, nunca haría nada:

*«Por una parte, fue entonces cuando adquirí plena conciencia de que podía hacer algo positivo en el plano intelectual; y de que ésa era mi vocación. Pero, por otra, no veía cómo cumplirla. Las circunstancias externas y mi timidez, entonces invencible y nunca vencida del todo, levantaban barreras a mi parecer infranqueables. No es que a lo largo de mi vida haya hecho muy grandes cosas, pero por aquellos años llegué a persuadirme de que nunca haría nada, de que mi deseada acción intelectual quedaría completamente frustrada»* (OC, VI, 190; 2010, 41).

No obstante, poco a poco, las cosas iban a cambiar. Aunque en 1942 presentó un ensayo sobre san Juan de la Cruz para un certamen, el premio quedó desierto. Mas en 1944 se organizó otro concurso literario sobre «El pensamiento filosófico de Eugenio d’Ors» y resultó premiado, siendo el que más elogios obtuvo de d’Ors, que hablaba del «nombre, nuevo para mí, de José Luis L. Aranguren, del cual pronto a su vez se honrará la filosofía española» (OC, VI, 192; 2010, 42). La insistencia de d’Ors le convertiría en visitante semanal suyo, conociendo en su casa a otros artistas, literatos y pensadores. «Mi vida, desde ese punto y hora, cambió externamente mucho; de solitario me convertí, ante la afectuosa insistencia del querido maestro, en hombre

casí social, mucho más de lo que era y es mi inclinación» (*Ibíd.*).

No podemos detenernos aquí en el detalle de los avatares biográficos, pues no es lo que ahora nos concierne. Bástenos indicar que a la relación con los poetas del 36, de la que posteriormente se iría distanciando, se agregó la amistad con Pedro Laín y otros escritores, preocupándose muy pronto Aranguren de establecer también un puente con los intelectuales españoles exiliados a partir de la guerra, con lo que ya se puede percibir el giro que estaba dando a su pensamiento. El ensayo «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración» –«emigración» es el término que figura en el título, para sortear la censura franquista– se publicó en 1953 (Aranguren, 1953, pp. 123-157) y tuvo una excelente acogida entre los «trans-terrados», como manifiestan las cartas, entre otros, de Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, José Gaos, García Bacca, etc., además de la respuesta colectiva en *Cuadernos Americanos* (Varios, 1954, pp. 79-85). Poco después, como es sabido, ganó la cátedra de Ética y Sociología de la Universidad de Madrid y, aunque precedidos por otros estudios –*Catolicismo y protestantismo como formas de existencia* (1952), la primera aproximación «empática» al protestantismo en la España de la época, lo cual motivó problemas con la censura, o *El protestantismo y la moral* (1954), en donde tempranamente se hace eco de las tesis de Max Weber–, a partir de entonces se suceden algunos de sus principales trabajos –*Ética* (1958), *Ética y Política* (1963)– y una labor extraordinaria en la cátedra, desde la que dio a conocer a los estu-

diantes –en medio de aquella facultad anquilosada en la repetición rutinaria de una escolástica recolada, que había venido a constituirse en la filosofía oficial del nacionalcatolicismo– las principales corrientes filosóficas de su tiempo –fenomenología, ética de los valores, filosofía analítica, marxismo, existencialismo–, los clásicos –Aristóteles, Santo Tomás, Kant, Hegel–, leídos de primera mano, o la filosofía española, cuyo desarrollo truncó la guerra civil –Unamuno, Ortega, Gaos, Zubiri, Morente–. A todo lo cual se agregaban las continuas alusiones o el detenido análisis de obras literarias clásicas y contemporáneas, y la invitación a los seminarios de autores de diversas tendencias, muchos de los cuales alcanzarían más tarde gran influencia –Roland Barthes, Giulio Carlo Argan, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, etc.–.

El régimen franquista no podía ver con buenos ojos esas actividades. Tampoco la posición cada vez más crítica con el catolicismo oficial en la evolución experimentada por Aranguren –que nunca abandonó la preocupación por la religión– desde un catolicismo liturgista y existencial a un cristianismo social y «heterodoxo», esto es, de otra «opinión» respecto a la oficialmente mantenida, como manifiesta su libro *Catolicismo día tras día* (1955), «releído» más tarde por él mismo en su *Contralectura del catolicismo* (1978). Sin incidir más en este desarrollo, sean suficientes, como botón de muestra, dos testimonios. Uno del propio Aranguren, con motivo de su renuncia a seguir asistiendo a las «Conversaciones católicas de Gredos» –iniciadas en 1951, y en las que participaron, entre otros, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco,

Pedro Laín, Julián Marías, Dionisio Rídruejo, Joaquín Ruiz-Giménez-:

«*La hora del catolicismo au-dessus de la mêlée, la hora de la fe “trascendente”, planeando por encima de los problemas políticos, sociales, económicos, había pasado ya. En Gredos se prolongó, y las Conversaciones, a las que ningún joven un poco avanzado que asistía una vez quería volver, se convirtieron en una especie de club intelectualmente –y, por lo que se refiere a buena parte de sus miembros, también socialmente– muy distinguido y minoritario. Yo me fui progresivamente desinteresando de ellas y finalmente me di de baja de aquel místico Country Club que todavía subsiste (1969), ahora en sede más selectiva y exclusiva todavía» (OC, VI, 199; 2010, 46).*

El otro de Carlos Castilla del Pino, al evocar, a la muerte de Aranguren, en 1996, su figura:

«*Dejé de ser católico hacia los catorce o quince años, cuando el catolicismo era socialmente imprescindible. Impregnaba todo el medio social español y, sin contención alguna, se introducía impertinente, hasta en la privacidad. En España –hablo de los años cuarenta y hasta los sesenta– había que tomar posición respecto del catolicismo y el católico. El socialcatolicismo, el poder católico, era el poder. Un catolicismo ñoño, cursi, blando en apariencia, pero despiadado hasta la crueldad llegado el caso (y llegaba a las primeras de cambio) [...]. Buena parte de las energías de muchos españoles se consumían en la tarea de ser anticatólico. A diferencia del de entonces, el catolicismo de ahora no es el poder, sino un*

*poder –y en franco declive– [...]. Aquel catolicismo al que repudiaba con todas mis fuerzas era el catolicismo español, estrictamente vaticanista. En Francia las cosas podían ser diferentes, cuando menos en amplios sectores. Aquellos volúmenes de Cristianismo y mundo moderno de Moeller; los Études carmelitaines; los libros de Maritain, Bernanos, Mauriac, los de Mounier y muchos otros. También en Alemania los de Scheller, los de Romano Guardini... De pronto, pero aquí, apareció Catolicismo día tras día, de José Luis López Aranguren. Un libro transparente, un libro culto, moderno, inusual para ser de un católico español [...]. En él, además, la cultura era la forma de apertura a otros mundos distintos al estrictamente católico. A aquel católico que había tras Catolicismo se le podía escuchar y se le podía leer. Se podía ir con él hasta el límite, que no teníamos derecho a sobrepasar, de su pensar y sentir lo religioso. Si su catolicismo era suyo, también reconocía el carácter de íntimo de la religiosidad (o no religiosidad) de su interlocutor, y era, por parte de él, respetado [...]. El libro suscitó una reacción tan violenta en los medios católicos más ortodoxos como para que no pudiéramos desatenderlo de ninguna manera [...]. A medida que Aranguren era objeto de sospecha y perdía el respeto de la ortodoxia, se lo prestábamos los agnósticos y, desde luego, los heterodoxos (Castilla del Pino, 1997, 39-40)».*

En cualquier caso, y como es sabido, por todos estos motivos –la ocasión, el ponerse al frente de una manifestación pacífica de estudiantes, probablemente fuera lo de menos–, Aranguren fue expulsado

de su cátedra en 1965, lo que le llevó a su exilio americano en la Universidad de California, para ser repuesto en la cátedra a comienzos de la transición democrática. Pese a todos los inconvenientes y disgustos que ello le pudo acarrear, la estancia en California, el contacto con sus estudiantes y profesores –entre ellos, Herbert Marcuse, que tan destacado papel iba a jugar para los jóvenes de mayo del 68– supuso para Aranguren un profundo estímulo intelectual. Como él mismo comentó: «Suele decirse que “hay que saber marcharse a tiempo”. Yo, aplicándome el dicho, veo ahora, cuatro años después, que “supe ser echado a tiempo”» (OC, VI, 231; 2010, 53). A partir de su vuelta a España, y aunque pronto hubo de abandonar la cátedra, por entrar en la edad de jubilación, Aranguren ejerció, más allá del ámbito estrictamente académico, un destacado influjo sobre extensos sectores de la sociedad española, a través de sus escritos de intervención y de su actividad pública. Siempre dispuesto a participar en un debate, en una mesa redonda, en conferencias de temas muy diversos; escribiendo comentarios de libros y prologándolos; participando en diarios y revistas de amplia resonancia, pero también en otros menos notorios; dejándose entrevistar, sabiendo escuchar y tener una palabra oportuna, encarnó ejemplarmente, en lo que llamó su «cátedra ambulante», el papel del intelectual, al que él mismo, sin embargo, veía declinar, para dejar paso a lo que denominaba «intelectual colectivo», esto es, el que se expresa a través de diversos medios influyentes en la opinión pública, desde la prensa a las manifestaciones

o diferentes movimientos sociales («*El País*, como empresa e “intelectual colectivo”», 1983. En OC, III, 708-710; 2010, 265-267). Aranguren nunca se colocó *au dessus de la mêlée*, sino que supo realizar la tarea –bastante más ardua, como advertía Mairena– de estar *a la altura de las circunstancias*.

A esa labor y a esos escritos de intervención nos referiremos con posterioridad, mas, por el momento, no podemos dejar de consignar la peculiar evolución del pensamiento de Aranguren. Sus actitudes más críticas tienen lugar no en la juventud o cuando carece de un cierto reconocimiento, sino precisamente cuando lo logra y en la vida adulta. Su radicalización creció con los años, evitando acomodarse al peso que el paso de los mismos tantas veces suscita. Sin renegar de sus orígenes, supo reelaborarlos de modo que el enraizamiento afectivo –sin el cual uno se hace apátrida en vez de cosmopolita– no impidió la crítica –sin la que, por otra parte, se es prisionero del contexto, y más que lazos afectivos a la familia, al entorno, a la comunidad, a la nación, lo que se tienen son cadenas–. El propio Aranguren se referirá a esa tarea «liberadora», al tematizar el «oficio» del intelectual, al que en lo sucesivo hemos de consagrarnos.

## 2

El término «oficio» no está tomado en el sentido de «profesión» o «dedicación», sino en el etimológico de «deber» –recuérdese el *De officiis* de Cicerón–. ¿Y bien, cuál es el deber del intelectual? Tal y como esbozamos al comienzo, en primer lugar, desarrollar su profesión –literato, artista, filósofo, científico– con

competencia y profesionalidad y, a través del esfuerzo por desempeñar ejemplarmente su profesión, desarrollar su racionalidad específica y, con ella, la de todos. Pero más aún, decíamos, ocuparse de la vida pública de su tiempo y comprometerse públicamente con ella. En este sentido, cabe la posibilidad de intelectuales de «derechas», si bien Aranguren prefería colocarlos en el lado del corazón, en la izquierda. No para tomar simplemente parte en el debate político alineándose con alguno de los partidos de turno, sino, ante todo, para tratar de ser *conciencia moral* de la sociedad –como, en su tiempo, hicieron los moralistas clásicos, en los que enraizábamos la labor de los intelectuales–. «El intelectual, en su aspecto ético, que es el que aquí nos importa, tiene que constituir la *conciencia moral* de la sociedad» (OC, II, 638; 2010, 250). Y ello, en un doble aspecto: como demanda y exigencia, como «voz» de la porción minoritaria, más avanzada, disponible y progresiva de la sociedad, y como compromiso, más ético que propiamente político. De ahí que, aunque Aranguren no repudie la figura del «intelectual orgánico», inserto en alguno de los partidos políticos, le conciba más bien independiente de todos ellos y de la vida política profesionalizada. Pero no *por encima* de la política o *al margen* de ella, sino apelando a la raíz ética del compromiso ciudadano. Compromiso con la política, sí, pero también con los problemas sociales, económicos, religiosos y culturales en general, con las formas de vida, respecto de las que se debe mostrar «solidariamente solitario»:

*«Por solidario, no puede desentenderse de la política. Pero por intelectual*

*solitario, no puede adherir nunca plenamente a esa simplificación eficaz de la realidad que es la política, toda política. El intelectual, como el profeta, es siempre, en mayor o menor grado, la voz del que clama en desierto. Justamente por ese extraño modo de ser solidariamente solitario o solitariamente solidario resulta tan incómodo»* (OC, II, 640; 2010, 251).

Mas, antes de proseguir, conviene recoger las que, a mi entender, constituyen sus declaraciones más expresas de cómo concebía la tarea del intelectual, las cuales figuran en la «Introducción» y en el «Epílogo» de *Memorias y esperanzas españolas*. Aunque algo extensos, estimo importante reproducir esos párrafos. Al comienzo del libro, cuando se plantea su carácter, anota:

*«Lo que voy a hacer es tratar de descubrir el sentido que he querido dar a mi acción intelectual. Digo descubrirlo, porque no se posee de antemano. El sentido se va estableciendo a lo largo de la vida. Sentido de mi acción intelectual. ¿Intelectual, solamente intelectual? No. La llamo así porque aun cuando acción religiosa, social, política, universitaria, y quizá otras cosas también, procede por la vía intelectual, y en un tono que he procurado predominantemente intelectual, aun cuando, envueltas en él, resuenen notas emocionales más o menos armónicas. Ortega nos recuerda que, según Goethe, habría que llevar siempre un diario, y agrega nuestro autor que esta expresión no hay que tomarla literalmente, que, para él, lo que quiere decir es: “Yo creo que todo hombre superior ha tenido esta facul-*

*tad de asistir a su propia existencia”, Por supuesto, yo no me considero “superior”, me considero un hombre como los demás y procurando estar lo más cerca posible de los demás. Ortega, casi siempre más o menos nietzscheano, habla una docena de líneas más abajo del lugar que acabo de citar del “más extremo rebajamiento”, que sería “la cultura democrática”. Yo creo que toda cultura es democrática, toda cultura se nutre de sustancias vivas, sociales, comunitarias. Es intelectual –dejo aparte los intelectuales en cuanto especializados o “expertos”– el que, ante todo, sabe escuchar lo que no se ha dicho, oír lo que se siente y, por ello, y tras ello, puede pronunciar la palabra que muchos buscaban, sin acabar de encontrarla. El intelectual asiste con su propia vida a la existencia no solamente suya, a la existencia de su pueblo. Presta así su voz a los unos, es su portavoz, y procura despertar con su voz la conciencia de los otros, de los enajenados, de los manipulados, de los que, para repetir las palabras orteguianas, no asisten a la existencia, a la suya, que, como ya he dicho, no es nunca sólo suya, que está siempre entretejida con la de los otros. El intelectual ha sido considerado, y se ha considerado a sí mismo, con harta frecuencia, como el «maestro» o, según se dice en francés, el maître à penser, el que enseña a pensar. Más modesto y razonable sería que se considerase como quien asume a modo de oficio, para toda la vida, y no, según es común, durante los años de estudiante, el aprender. Aprender de los libros, ciertamente, pero, sobre todo, de la vida, de la realidad, de los otros, de todos. “Pensar lo que ellos sienten y, sin vacila-*

*ción, comprometidamente, decirlo en alta voz”» (OC, VI, 175- 176; 2010, 56-57).*

Y en el epílogo, vuelve sobre la cuestión, en referencia a su propia tarea:

*«Desde muy joven, desde que las conocí, me conmovieron las palabras con que Ortega nos contó lo que, en las postrimerías de su vida, declaró Goethe que creía haber sido para los jóvenes alemanes: “Yo no puedo considerarme como su maestro, pero sí puedo llamarme su libertador”. Eso precisamente es lo que yo he querido contribuir a ser para los jóvenes españoles. Pero para ser libertador de los demás, hay que empezar por uno mismo. He aquí el sentido de los primeros capítulos, los más autobiográficos, en el sentido usual de la palabra, de este libro. Tenía que contar de dónde venía, de qué lazos he tenido que liberarme –formación familiar un tanto estrecha de miras, apoliticismo conformista del grupo social del que procedo, educación religioso-tradicional de espíritu cerrado, también tendencia personal a la reclusión en el intimismo, la vida privada y, en fin, circunstancias de la guerra civil y de los primeros años de la postguerra–, para que el a dónde he llegado pueda ser justipreciado en su poco o mucho valor. El intelectual no es un ser angélico, flotante sobre las clases, los grupos y las luchas de los hombres. El intelectual está, por una parte, irremisiblemente “situado”, pero, por otra, tiene que esforzarse por trascender intelectualmente –y, en cuanto hombre, no sólo intelectualmente– esa situación. Quizá no lo consiga o lo consiga muy imperfectamente; pero en el esfuerzo por esa autoliberación, y*

en el ejemplo que da con él, consiste su mejor lección de libertad, aquella en la que estriban todas las demás. ¿Cuáles han sido, en mi caso, las demás? Lo que he llamado acción intelectual, acción católica, acción moral. Entendámonos. Yo no creo estar a la altura de mi imagen –de la imagen “favorable”, claro– intelectual, católica y moral: ni soy tan “intelectual” como podría parecer, ni mucho menos tan “católico”, ni tan “moral”. Pero en representarlo ha consistido mi papel, mi puesto, mi función. Lo que yo he aceptado desempeñar es la tarea de ayudar a los católicos españoles a libertarse de la estrechez de su catolicismo; a los marxistas, del dogmatismo cerrado de su concepción; y, del mismo modo, a los demás, demócratas cristianos, falangistas “de izquierda”, “republicanos”, tradicionalistas. (A nadie de buena fe he excluido como interlocutor, pero, claro, por estar más “disponibles”, han sido los jóvenes aquellos con quienes he hablado más). A libertarles ¿cómo? A través de la información en lo que se refiere al catolicismo, por ejemplo, desde Catolicismo protestantismo como formas de existencia hasta La crisis del catolicismo; a través de la formación y a través de la educación; en suma, por la comunicación (comunicación de doble dirección, de ellos a mí, de mí a ellos). A través, también, de una cierta relativización de lo político. Comprendo que en este punto tal vez no soy objetivo y trato de hacer de la incapacidad virtud; pero lo cierto es que el lema politique d’abord me pareció siempre escandaloso. Liberación, pues, moral, es decir, transposición de los problemas políticos a su base moral

(moral social, es claro, con sus condicionamientos económicos)» (OC, VI, 249-250; 2010, 59-60).

Por atender a esa base moral de la política, el intelectual será, más que compañero de partido, «compañero de viaje», sin la ingenua pretensión de que alguna vez el tren ha llegado a la estación final, pues ése es un viaje sin término, en el que «la crítica y la aspiración durarán tanto como la vida» (OC, V, 262; 2010, 256). «La crítica y la aspiración». En efecto, tal como defenderá en «Política, disidencia y marginación», un artículo de 1977 recogido en *La democracia establecida*. *Una crítica intelectual*, el intelectual ha de ejercer una doble función, crítica, por un lado, y utópica, por otro. Crítica, ante todo, del poder, de todo poder, incluido el que el propio intelectual pueda detentar, con lo que la crítica se convertirá también en autocrítica:

«El intelectual, tal como yo lo entiendo, no puede, no debe estar nunca con el poder, yo diría –con una relativa exageración– que ni tan siquiera con el poder-participado– de la oposición establecida. Debe estar en la crítica del poder actual y del que le suceda. Y, en la medida en que esa crítica encierre poder, también en la crítica de sí mismo, en la autocrítica» (OC, V, 452; 2010, 263).

Utópica, porque lo alcanzado nunca puede colmar la aspiración, so pena de claudicar y dedicarse a la mera apología del presente.

Resumamos: ejemplaridad en el desempeño de la profesión; interés por la vida pública –política y cultural en general– y compromiso público con

ella; ejercer de conciencia moral de la sociedad, procurando conectar con los sectores más progresivos de la misma y dar voz a los que no tienen voz, mientras trata de despertar con la suya la conciencia de otros y, con todo ello, desempeñar una doble función, crítica con el sistema establecido y, a la vez, propositiva y canalizadora de los impulsos utópicos emergentes en la sociedad. Estas serían, si queremos establecer un breve balance, las notas predominantes del «oficio» del intelectual, tal como lo entiende Aranguren. Y, llegados a este punto, tal vez fuese adecuado considerar cómo lo ejerció en la vida pública española. Algo hemos dicho ya sobre su trayectoria vital e intelectual hasta su vuelta a España y sobre el gran influjo que a partir de entonces ejerció, no sólo en el medio universitario o entre los estudiantes, sino también en amplios sectores de la sociedad. Nos concentraremos, pues, ahora, en esta última etapa, que coincide con el comienzo de la Transición en España.

3

Para ello podemos atender, ante todo, a los que podríamos denominar «escritos de intervención» en la vida pública, cuyo pulso Aranguren no dejó de seguir. Publicados en diversos diarios –sobre todo, *La Vanguardia* y *El País*–, revistas u obras colectivas, fueron casi siempre recogidos posteriormente en libros –*Entre España y América, La democracia establecida. Una crítica intelectual, España, una meditación política*, etc.– y en ellos aparecen algunos de los temas más persistentes de su obra, a los que teóricamente se había referido ya en otras ocasiones, pero modulados siempre por

la circunstancia. Escritos circunstanciales, pues, pero no sin densidad teórica, a los que cabría aplicar sus palabras de unos años antes:

*«Vivo la circunstancialidad de la que hablaba Ortega con tal intensidad, que necesito escribir al hilo mismo del tiempo y de su paso, escribir, por decirlo así, al día [...]. Mas tampoco puede ser satisfactorio para quien ejercita el oficio de pensar, escribir al vuelo, a vuelapluma ¿No cabría seguir, día a día, el tiempo y los acontecimientos, desde algún punto de vista determinado, cambiante, ciertamente, cuando se reputa necesario, pero conservando siempre una ilación, de tal modo que al “hilo del tiempo” corresponda, para poder seguir su curso, un “hilo del pensamiento”?»* (OC, II, 326; 2010, 27).

Aranguren se alegra en esos escritos, por supuesto, de la democracia recién inaugurada en nuestro país, pero, aun celebrándola, tiende a no darse por contento, puesto que la vida democrática exige una continua renovación y reactualización, de manera que cuando no se avanza en la misma, se retrocede: es la diferencia entre la *democracia establecida* y la *democracia como moral*, que es algo a conseguir cada día en muy diversos ámbitos, y no sólo en el más cerradamente político, hasta apuntar a una auténtica revolución cultural –en el amplio, antropológico, sentido del término– sin que sea concebible un estado o situación en el que pudiéramos definitivamente descansar, como sobre algo poseído de una vez por todas.

Como acabamos de indicar, en esos escritos reaparecen y se reconfiguran temas que Aranguren había abordado

desde tiempo atrás: las tensas, *dramáticas* relaciones entre la ética y la política; el recién aludido –y al que volveremos– concepto de la democracia como moral; la ambivalente función de las religiones; el papel de los intelectuales; la importancia de la heterodoxia en la religión y en la política, que permitiera, desdibujadas las fronteras, estar en el umbral de las instituciones, no sabiendo bien si entrando o saliendo, con un pie dentro y otro fuera, para aspirar a una cierta –por mínima que fuese– eficacia, pero sin que ese afán llevara a claudicar frente a los resortes del poder establecido –lo eclesiástico, que amenaza devorar lo eclesial; los partidos políticos, necesarios, pero cada vez más convertidos en aparatos electorales atrápalo-todo, con argumentarios prefabricados e implacables con las bases críticas– y agostar así el manantial de la razón utópica. En varias ocasiones, comentó que no sabía si el poder corrompe siempre, pero que lo que es seguro es que envejece, en el sentido de que acartona y vuelve la espalda al futuro. Por su parte, las dosis de rejuvenecimiento que decía haber recibido de su experiencia americana y sus propias convicciones, le llevaron a ser muy crítico con el llamado período «constituyente» de la nueva democracia española –que poco había constituido, pues más bien venía a solicitar el refrendo a una Constitución «otorgada»–, a apoyarla, sin embargo, en sus momentos más críticos –el 23-F y la multitudinaria manifestación del 27 del mismo mes, que es cuando, para Aranguren, esa democracia se empieza realmente a constituir–, pero sin entregarse nunca a un sistema social que, en los más diversos órdenes, tendía a reemplazar la

utopía por el desencanto, cuando no la desmoralización. *Entre el compromiso y el desencanto*, como titula uno de sus artículos, nuestra resistencia debería saber mantener abiertos otros horizontes, que nos hicieran no sucumbir a la cultura establecida y, llegado el caso, nos permitieran encaminarnos a un nuevo reencantamiento del mundo, frente a una sociedad que, tratando de administrar nuestro tiempo de trabajo y nuestro tiempo libre, nos insta a la sumisión y al conformismo.

Frente a tal conformismo, Aranguren insistió en que el fundamento de la democracia es la *democracia como moral*, que no se resigna a la simplemente representativa y aspira a ser cada vez más participatoria:

«*El fundamento de la democracia es la democracia como moral. Moral, en tanto que compromiso sin reserva, responsabilidad plena. Y moral en tanto que instancia crítica permanente, actitud crítica siempre vigilante. Crítica de todo lo establecido en tanto que establecido, lo mismo o casi lo mismo si viene de la izquierda que si viene de la derecha, porque lo establecido es lo hecho ya y no lo moral, es decir, lo que está aún por hacer, lo que es, todavía, una incumplida exigencia. Con lo cual ya vemos que la moral que ha de servir de base a la democracia, en tanto que instancia crítica siempre tras un régimen “ideal”, es asimismo utópica*» (OC, V, 396-398; 2010, 326).

Así, comentando el libro de Petra K. Kelly, *Lucha por la esperanza. Sin violencia hacia un futuro verde*, Aranguren realiza algunas observaciones en 1984, que hoy, casi 30 años después, no han perdi-

do ni mucho menos vigencia, sino que, más bien –en medio de la denominada Gran Recesión, ante la crisis del sistema parlamentario español y movimientos como los del 15-M–, se ha acrecentado. Es el caso de su insistencia en conectar con los nuevos movimientos sociales, sin reducirse sólo a los partidos políticos tradicionales, pero subrayando la importancia –a veces, olvidada– de que tales movimientos y asociaciones no vayan en contra de la democracia parlamentaria, sino que ejerzan su crítica en ella; un poco quizá a la manera en que propone Habermas, tratando de asediar una fortaleza que, en definitiva, no se desea tomar, no por falta de propuestas o alternativas, sino por renuncia en muchos casos a convertirse en un actor más del juego político profesional, sin que ello implique abandonar la insoslayable dimensión política del ciudadano:

*«Debe mantenerse la reticencia con respecto a todos los partidos, pero es menester un paradójico partido antipartidos sin voluntad de poder pero con firme decisión de vigilancia y denuncia, un mitad partido y mitad asociación ciudadana que no sea sólo extraparlamentario, sino que esté también presente en el Parlamento, el cual hoy yace desvalido –pasó la época del parlamentarismo– frente al todopoderoso Ejecutivo, con su disciplina de partido, sus electorales listas cerradas, la estructura antidemocrática del aparato al servicio del poder; que ejerza una constante presión sobre el Parlamento, sobre los partidos, frente al ejecutivo, pero “no contra la democracia parlamentaria sino ¡en ella!”, en el esfuerzo por el logro de una infraestructura auténticamente democrática»* (2005, 65; 2010, 349).

Desde este punto de vista, ser hoy de izquierdas es estar frente al poder:

*«¿Qué es hoy ser de izquierda? Los jóvenes de los años sesenta preconizaban “la imaginación al poder”. Quizá en circunstancias muy favorables puede la imaginación subir al poder, pero mantenerse en él no. Hoy sabemos que ser de izquierda es estar frente al poder. [...] La] democracia meramente política, es decir, desvinculada de la moral, como no sea sino para utilizarla como medio, se reduce a arte de persuasión, usando del crédito moral, al servicio de una Real politik y, como suele decirse, a arte de lo posible. ¿Que la política que hoy se práctica es la única posible y que cualquier otra acarrearía mayores males? Quizá. Pero la política realista, la política de lo posible, es siempre política de la derecha. La izquierda imagina y propone; la derecha, generalmente mucho después, y muy edulcoradamente, realiza lo por aquélla imaginado y propuesto. Sí, tal vez sea la de nuestro Gobierno la única política posible. A eso sólo cabe contestar desde la auténtica izquierda, y como en los años sesenta, “pidiendo lo imposible”. O bien participando del poder con la renuncia, explícita o implícita, a llamarse y ser de izquierda»* (2005, 66-67; 2010, 349-350).

Y todo ello, no porque el gobierno sea por principio repudiable, sino porque frente a su labor, la del intelectual es el compromiso permanente con la transformación de la realidad, apuntar a ese remanente de lo debido y aún no alcanzado que cualquier «optimismo oficial» amenaza siempre con dejar en la sombra, tratando de establecer un diálogo

fluido con todos aquellos «decepcionados de la política al uso», quizá menos capaces de expresión, pero en nombre de los cuales habla: «Lo importante es mantener, junto y frente a las instituciones, los movimientos; junto y frente a la política, la ética; junto y frente al desencantamiento, el reencantamiento del mundo» (2005, 106; 2010, 269). Aranguren, entonces, ¿simple utopista al margen de lo *posible* que los diversos gobiernos puedan alcanzar, moralista que escinde las exigencias éticas de los límites en los que la política ha de desenvolverse? Nada sería más engañoso. Repasemos la *evolución de esos años*. Aranguren había sido bastante reticente con el proceso de la transición en España, por cuanto, pese a los logros del consenso entonces alcanzado, había asimismo peligros, entre los que destacaba, quizá sobre todo, «la renuncia a los ideales y la aceptación de graves condicionamientos», pero también una Constitución «ambigua y hasta cierto punto otorgada», una democracia «vigilada por el Ejército, por lo menos hasta después del [intento de golpe del] 23-F», «Estado de unas Autonomías otorgadas para *faire avaler* las dos genuinas y tal vez algunas otras, más o menos soñadas, si bien las más ajenas a la voluntad popular, y consistentes en muy poco más que su superestructural montaje político-burocrático» (2005, 128; 2010, 360). Sin embargo, el terrorismo y, sobre todo, la intentona golpista del 23-F marcaron un punto de inflexión, a fin de que la crítica al proceso constituyente no se tomara como un rechazo frontal al proceso democrático mismo y aprovechado por los que a él se opo-

nían. Son significativos al respecto los artículos publicados en el diario *El País* cuatro días antes y tres después de las elecciones del 28 de octubre de 1982, que dieron paso al gobierno socialista de Felipe González. Frente a la «estampa» menos halagüeña de otros líderes, González aparece como «un auténtico líder político, poseedor de un carisma no duro, de una aureola; sí, en cuanto asistido de una autoridad espontáneamente reconocida». Pero frente a esto, y el apoyo que supone, asoma ya también aquí un apunte crítico que, con el paso de los años y de los sucesivos gobiernos socialistas, no hará sino aumentar: «Felipe González –observaba– es un líder que se siente ya gobernante y que por ello va dejando de ser juvenil (o guardando para la intimidad su juventud) y alejándose del lenguaje juvenil. No por su voluntad, sino por la fuerza de las circunstancias. Y son esas circunstancias las que decidirán la abstención del voto español más verdaderamente juvenil y también la votación, sí, *pero sin entusiasmo*, de otros que hace mucho tiempo que dejamos de ser jóvenes» (2005, 19, cursiva mía). Y es ese *apoyo*, decidido, pero *sin entusiasmo*, el que irá transmutándose, en Aranguren y en otros, en *desencanto*. Ello se debe a la creciente rechazación del gobierno socialista que, con el paso del tiempo, ni siquiera parece querer abordar los límites de lo posible: no se puede decir, subraya Aranguren, que «socialismo es lo que hacen los Gobiernos socialistas». El PSOE ha subido al poder, según se quiera decir, bien *para* no hacer una política socialista –esto es, socialdemócrata–, o bien *porque* se piensa que en el

mundo occidental de hoy, y por parte de un Gobierno satélite, no es posible hacer esa política:

*«Como ardid, no está mal: llamarse de izquierda, ser de centro y correrse a la derecha, con lo cual todo el espectro político queda ocupado por un mismo y solo partido. Pero, por favor, no hagamos de ese kairós, de esa ocasión de la historia, virtud moral. Y, por otra parte, ¡si se quedaran en el límite mismo de lo exigido! Pero es que, para colmo, se exceden en el cumplimiento de su deber –pragmático– de derechización»* (2005, 89-90; 2010, 354).

Una de las ocasiones mayores para ese desencanto fue el referéndum sobre la permanencia en la OTAN, celebrado el 12 de marzo de 1986, organización respecto de la cual el PSOE había propuesto «de entrada, no», para acabar propugnando el «sí», y que polarizó a muchos españoles, políticos e intelectuales. El PSOE, según Aranguren, «ha de hallarse escindido entre la primacía de la demanda ética, que casi vergonzantemente sigue aún presente –y por eso se nos convoca a votar– y la del requerimiento político –y por eso se nos pide el sí– [...]. Aunque yo vote que no». Mas como la derecha, que en cualquier otra circunstancia hubiese estado a favor de la integración en la OTAN, apelaba al «no», para desestabilizar al gobierno, Aranguren, en su artículo «Un no diferente», explica su opción:

*«Votemos por lo que él [el PSOE] es, o debería ser, y en contra de lo que él dice. ¿Por el PSOE ético, frente al PSOE político? No, no exactamente eso. No nos hagamos ilusiones: todo partido político, no digamos si está en el poder, es más sen-*

*sible a las conveniencias políticas que a los imperativos éticos. Pero éstos, una vez transferidos, mediante un acto cívico, del plano moral a este otro, valen como cartas políticas que un hábil Gobierno debe saber jugar»* (2005, 84; 2010, 352).

Estos últimos pasajes ponen bien de manifiesto la autonomía que Aranguren concedía al ámbito de la política, sin escindirla de la ética, mas sin tener que entrar siempre y forzosamente en necesaria contradicción o en *oposición trágica* a ella –tal como tendía a verlo Weber–, aun cuando sí en permanente *tensión dramática*. De la cuestión se había ocupado, ante todo, en uno de sus mejores libros, *Ética y política* (1963), y en este punto se reafirma en la actitud general, al sostener: «No, yo no creo que el intelectual mantenga que hay necesariamente *contradicción* entre la política y la ética. Sostiene y apoya la *tensión*, que puede ser fecunda, entre la una y la otra» (2005, 89; 2010, 354). ¿Fecunda para qué? Para que el campo de lo utópico y de lo moralmente exigible no quede borrado, anegado y absorbido por todas las concesiones al «realismo» y al «posibilismo» que se estime sensato hacer. Si el planteamiento ético, ciego para los límites de la realidad presente, se vuelve inoperante y, a la postre, puede resultar despótico en su pretendida pureza, el realismo político puede desembocar en un pragmatismo que no sólo sabe graduar, de acuerdo a las exigencias de la historia, la realización de las exigencias éticas, sino que acaba por olvidarlas y conculcarlas, enajenando de sí a todos cuantos quieren mantener en pie la vigencia del ideal, de manera que, tal y

como se desarrollaban las cosas –y no sólo en el caso español–, observa Aranguren, «la política, dentro de poco, y si no lo remediamos, no interesará ya sino a quienes detentan sus cargos» (2005, 95). Frente a tal estado de cosas, es preciso alzar una exigencia ética permanente tendente a la participación de todos los ciudadanos en los asuntos públicos, sociales y culturales, asuntos que, por bien que creamos haberlos resuelto alguna vez, siempre resultan perfectibles y, por tanto, perpetuamente inacabados.

Pero, ¿además de en esa exigencia, perpetuamente en vilo, dónde deposita Aranguren la encarnación procesual de esas esperanzas? Reasumiendo lo aprendido y experimentado en su etapa californiana, y abierto a la realidad todavía incipiente de los nuevos movimientos sociales, en las energías utópicas de la juventud –o de un sector de ella, pues en gran medida la figura emblemática del *hippie* de los sesenta se había transformado, con el desarrollo del capitalismo financiero, en la del *yuppie* de los ochenta–, en «los jóvenes radicales, ecologistas rebeldes contra la OTAN y la carrera nuclear, herederos hoy del espíritu de los sesenta» (2005, 89; 2010, 353-354), capaces de «encarnar, expresiva y testimonialmente, como en reserva, los ideales de una auténtica izquierda, hoy por hoy, al parecer, en hibernación» (2005, 62).

Para esa izquierda que se ha de fraguar, Aranguren quisiera retomar las energías utópicas del sesentayochismo, sin idealizarlas. Según se puede leer en «El 68. Veinte años después», «la utopía de entonces no debe transformarse hoy en leyenda, pero necesitamos recordarla porque se está cayendo en el extre-

mo opuesto, el del más cerrado y corto pragmatismo» (2005, 112; 2010, 357), replegado en la vida privada, el narcisismo y el «egoísmo ilustrado», conforme a un «minimalismo moral» y una «maximización de una estética trivial» (2005, 131; 2010, 363), como síntomas que jalonan el camino que va del desencanto a la desmoralización: «La actitud, en el estado de ánimo del desencanto –observa–, era la de que, por prosaicas que parezcan, hay cosas que hacer. Era, pues, una moral desilusionada, sí, pero todavía posiblemente eficiente. La desmoralización es el talante de quien piensa o siente que no hay alternativa, que no hay, políticamente, nada que hacer» (2005, 130; 2010, 362). Una actitud, quizá no de viejos, pero sí de la vejez, aunque parte de la juventud se encuentre avejentada. De la vejez y del poder, por cuanto, como observó en cierta ocasión: «No sé con seguridad si el poder corrompe siempre, pero estoy cierto de que siempre envejece» (2005, 111; 2010, 356; cf. asimismo 2005, 66; 2010, 350), en el sentido de bloquear la apertura al futuro.

Frente al desencanto, Aranguren no dejó de propugnar y luchar por el *reencantamiento del mundo*. Creo que esa tesis, en la que el último Aranguren no dejó de insistir, se alzaba frente a tres grados o tres niveles de desencantamiento: en primer lugar, frente al producido por el pragmatismo de los años 80 y, en nuestro país, por la política rechazada de los sucesivos gobiernos socialistas, a la que ya nos hemos referido. En segundo lugar –y en un arco más amplio, temporal y espacialmente–, el desencanto se refiere al desfallecimiento de las energías utópicas que pretendieron liberarse/rea-

lizarse en torno al 68 y las consiguientes desilusiones, a la caída desde el ensueño casi poético de la revolución contracultural a la prosaica realidad, cuyo emblema en nuestro país quizá fuera la película de Jaime Chávarri sobre la familia Panero, que lleva precisamente por título *El desencanto*. Pero creo que, en tercer lugar, más allá de uno y de otro, en su giro más amplio y afectando al desarrollo de la sociedad occidental en su conjunto, adonde apunta en realidad, en última instancia, el par desencanto/reencantamiento en el pensamiento de Aranguren es a la tesis weberiana –a la que ya se había referido en su temprano libro *El protestantismo y la moral*– del proceso de desencantamiento del mundo, *die Entzauberung der Welt*, a través del desarrollo de la secularización y la burocratización, que han acabado por conducirnos a la «jaula de hierro» de la razón instrumental, tesis ésta –cara a la Escuela de Francfort y su *Dialéctica de la Ilustración*– que afecta tanto a la vida política como a la religión, y frente a la cual, y en ambos frentes –aun cuando no de la misma forma– Aranguren querría hacer valer la racionalidad utópica, para la que lo necesario del mundo es lo *posible*, pero no lo *invariable*. Utopía que, aun secularizada, probablemente arraiga en una matriz religiosa, que no sería ni mucho menos desdeñada por el «cristianismo heterodoxo» de Aranguren, para quien, leemos en uno de sus últimos textos, el reencantamiento del mundo arraiga efectivamente y se expresa en «una religiosidad polimórfica y, por lo general, libre de confesionalidad estricta, pero que busca el compromiso, si es que se puede seguir llamando así, no con esta

o aquella causa circunstancial situada y, por ende, limitada, sino con la vida misma, cuyo origen, de un modo u otro y en el más amplio sentido de la palabra, para muchos de nosotros sigue siendo religioso» (2005, 44-45. Uno de sus últimos artículos publicados, de cierta extensión, lo dedicó a «La religión, hoy», 1994, 21-37; 2010, 121-136).

No en vano, en la amplia conversación que mantuvo con Javier Muguerza en 1993 –«Del aprendizaje al magisterio de la insumisión»–, refiriéndose a un pasaje de nuestra historia intelectual –el de los profesores krausistas que, después de haber expurgado el gobierno los libros de texto, vinieron a ser considerados «textos vivos» y como tales expulsados de sus cátedras–, Aranguren retomó un tema que le era muy querido, el de la analogía entre la vida y la literatura, que permite contemplar nuestras vidas como textos, pues, comenta:

*«Todos y cada uno de nosotros somos eso, textos vivos. Textos que nuestro “yo reflexivo” va, por así decirlo, escribiendo, contándose a sí mismo, con más o menos tino, al hilo de la vida protagonizada por nuestro “yo ejecutivo”. Contar es como vivir y vivir es como contar o, mejor dicho, contarse, de manera que el mundo vivido y el narrado se solapan inevitablemente. Somos o, al menos, nos figuramos ser nuestra propia novela, la “narración narrante” de nuestra vida. Y, como los textos literarios, también los textos que somos requieren de interpretación, razón por la que todos aventuramos, clara o confusamente, nuestra propia hermenéutica. Como también cabe de ellos la exégesis que hagan los demás, si la llegan a hacer, cuando el relato se dé por concluido y nos*

*toque, después de nosotros mismos, la hora de su “comprensión”. ¿A quién pedir esta última comprensión que consista no tanto en juzgarnos cuanto en decirnos quiénes somos, quién soy? No sé, tal vez a la Deidad ante la cual hayamos existido, siquiera como sueño, de suerte que “si la vida es sueño”, sea, haya sido, esté siendo, vaya a ser sueño de Dios. Pero ya digo que no sé»* (Muguerza, 1993, 91; 2010, 409-410).

Mas, con Trascendencia o sin ella, ¿constituiría la apuesta por la racionalidad utópica de la que hablábamos una simple escapatoria, una aureola que colocamos sobre un mundo que se nos ha vuelto gris? ¿O no sería ella, más bien, la que sabe preservar el ámbito de la inquietud humana más allá de las realizaciones, siempre parciales y fragmentarias, por más que los poderosos de turno las quieran hacer pasar por definitivas y totales? El propio Aranguren se encarga en responder:

*«¿Puede el pesimismo desencantado resistir con tenacidad? ¿No es el reencantamiento –tantas veces, por desgracia, escapatoria– también fuente de entusiasmos? Otras veces lo he dicho: sin utopía, y en ese sentido –desde la utopía práctica de Bertrand de Juvenal hasta la trascendente–, sin religiosidad o, para retomar la otra preocupación de Albert Camus, sin actitud ética abierta, el hombre no sería cabalmente hombre»* (2005, 70).

Al cabo –parece decirnos Aranguren–, si despojamos a la intención utópica de los sesenta de sus ingenuidades y sus retablos, nos queda, al menos, la posibilidad de una *utopía negativa* (2005, 112, 2010, 357), que, en tiempos difíci-

les, nos permita resistir y disentir. Es lo que él hizo. Su temple siempre fue más ético y religioso que político. En ello insiste todavía en 1980, cuando en el nuevo prólogo que escribe para su obra de 1952, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, observa:

*«Me ocupé entonces de religión, no porque no se permitiera hablar con la más mínima libertad de política, sino porque, al revés, la política nunca me ha importado de verdad, sino desde el punto de vista ético, y los temas últimamente capitales para mí son los sociales y morales, los culturales en general, los religiosos en particular, y muy poco los estrictamente –estrechamente– políticos. A cada uno lo suyo, y lo mío, ciertamente, felizmente también, no es la política»* (OC, I, 213-214; 2010, 20).

No obstante, y como en este breve bosquejo hemos podido constatar, ése su temple le condujo a interesarse cada vez más por las realidades político-sociales de su tiempo, en una radicalización que, según observamos y contrariamente a lo que suele suceder –rebelde en la juventud, conformista en la madurez–, creció con los años. Significativo es a este respecto un último artículo al que me quiero referir, de tono social, pero también bastante personal, como ya lo indica su título, «De la historia a la autobiografía». Es de abril de 1986, cuando Aranguren cuenta con 76 años, diez antes de su muerte y escrito un mes después del arriba citado referéndum sobre la OTAN; apareció en *El País* y en él vuelve a trazarse para sí mismo ese camino de resistencia y disidencia, del que acabamos de hablar.

En plenas vacaciones de Semana Santa, con la ciudad casi vacía, Aranguren recuerda, en conversación con dos amigos, lo que hizo aquella tarde al volver a casa, después de votar. Con una cierta rabia contenida, escribe: «Nunca el voto de un “no” volverá a ser menos secreto ni más orgulloso de lo que ese día de marzo lo fue. Ni, por otra parte, el “quedarse en casa” [es decir, abstenerse] más triste, o el votar “sí” más resignado o disciplinado y, a la vez, vergonzante» (2005, 85; 2010, 67). Mas después, la rabia parece ceder a una cierta ensañación: toma un libro de uno de esos amigos, Antonio Garrigues y Díaz Cañabate, y lee un poema, «La gente, gente», esperando, soñando, que los mejores de aquellos «noes» hayan venido, justamente, de, y cita el poema: «*La gente que no acumula, la gente que desparrama / echando lo que no tiene / en las corrientes del agua. / La gente pobre por dentro, / desprendida, confiada, / la gente vacía de todo, / la gente que nada espera, / pero llena de esperanza.*»

Poco después, se refiere a Federico Sopeña. Ambos habían detentado cargos importantes. Pero como ninguno de ellos había hecho de su persona un «personaje» –comenta Aranguren–, probablemente la época decisiva para la creación de su personalidad habría sido otra, quizá en parte coincidente con su propia trayectoria, en Gredos o en la Ciudad Universitaria. Y, finalmente, sin ceder a la nostalgia, aunque sin optimismo –más bien entre la resistencia y, pese a todo, la esperanza– se despide diciendo:

«*No, ya no nos volveremos a ver, ni en Gredos ni en la Ciudad Universitaria. Cada uno de nosotros tres proseguirá su camino, en el cual ya no puede quedar mucho que andar. El vuestro, vosotros sabéis, o sabréis, cómo será. El mío, espero, simple prosecución de una moderada pero firme disidencia*» (2005, 87; 2010, 69).

Y en esa disidencia prosiguió, en efecto, hasta el final.

<sup>1</sup> Al citar textos de Aranguren, obviaremos el nombre, para evitar la repetición, remitiendo, bien a las *Obras Completas* (1994-1996), indicando el tomo en romanos y la página en arábigos, bien a los artículos recogidos en la edición de A. G<sup>3</sup>-Santesmases de 2005 o, finalmente, a la antología de su obra por mí elaborada en 2010 (cf. «Bibliografía» al final del artículo).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aranguren, J. L. L. *Obras completas* (Ed. de F. Blázquez). Trotta, Madrid, 1994-1996 (6 vols).
- «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953, pp. 123-157.
- «La religión, hoy». En R. Díaz-Salazar, S. Giner y F. Velasco (eds.), *Formas modernas de religión*. Alianza, Madrid, 1994, pp. 21-37.
- *La izquierda, el poder y otros ensayos* (Ed. de A. G<sup>3</sup>-Santesmases). Trotta, Madrid, 2005.
- *Filosofía y vida intelectual. Textos fundamentales* (Ed. de C. Gómez). Trotta, Madrid, 2010.
- Castilla del Pino, C. «Recuerdo de José Luis L. Aranguren». En *Isegoría* 15, 1997, pp. 39-40.
- Freud, S. *El porqué de la guerra*. En *Obras completas* (Trad. de L. López-Ballesteros y de Torres). Biblioteca Nueva, Madrid, 1973 (3<sup>a</sup> ed.), III, pp. 3207-3215.
- Le Goff, J. *Los intelectuales en la Edad Media* (Trad. de A. L. Bixio). Gedisa, Barcelona, 1986 (ed. orig.: París, Seuil, 1985).
- Muguerza, J. «Del aprendizaje al magisterio de la insumisión. (Conversación con José Luis L. Aranguren)». En E. López-Aranguren, J. Muguerza y J. M<sup>3</sup> Valverde, *Retrato de José Luis L. Aranguren*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 1993, pp. 55-91; reproducido asimismo en Aranguren (2010), pp. 371-410.
- V.V.A.A. «Respuesta de intelectuales españoles en la emigración a José Luis Aranguren». En *Cuadernos Americanos*, 76.4, 1954, pp. 79-85.
- Vázquez, F. *La filosofía española: herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Abada, Madrid, 2010.

# Los pactos del biógrafo

*Por* Manuel Alberca



Creo que el concepto de «pacto literario» ayuda a entender mejor las particularidades del género biográfico, un género mixto –histórico/literario–, conformado a partes iguales por sus posibilidades y sus restricciones. Desde este punto de vista, una biografía es un relato que, como casi todos los relatos que se salen en algún aspecto del «horizonte de expectativas» propio de la ficción, está obligado a explicitar sus objetivos, sus límites y sus dudas. En fin, a exponer de antemano el contrato de lectura propuesto. Considerar la biografía como una propuesta de lectura específica, distinta de la que hacen otros textos narrativos, es una idea que tomo prestada del «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune. Este profesor ha descrito el género autobiográfico de acuerdo con una pragmática lectora basada en dos principios: el de identidad –¿quién habla o quién dice *yo* en el texto?– y el de veracidad –el anuncio o promesa de que el autor va a contar la verdad, es decir, su verdad–. O, como el mismo Lejeune prefiere, acatando un «pacto de referencialidad»<sup>1</sup>. En esta promesa del autobiógrafo y en la expectativa del lector se infiltra el problema del «parecido», que Lejeune piensa que es una influencia de la biografía en la autobiografía, pues en realidad es una cuestión que no le es propia, pues la mayor o menor adecuación del protagonista al referente extratextual es, a su juicio, secundaria en los textos autobiográficos. Al fin y al cabo, poco importa que dicha adecuación o parecido se cumpla o no en

un tipo de textos que se basan en la «identidad» –y en la promesa de veracidad–, no en el parecido.

En cambio, en la biografía la cuestión del parecido se vuelve esencial. El género biográfico, a diferencia del autobiográfico, se basa en la no-identidad entre narrador y personaje; el texto bascula hacia la relación de parecido entre el protagonista del relato biográfico y su modelo histórico. En opinión de Lejeune, «lo que distingue a la biografía de la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido e identidad; en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía»<sup>2</sup>. A esta cuestión del parecido biográfico volveré más abajo.

## EL PACTO BIOGRÁFICO

Algunos años antes de que Lejeune formulase su teoría, dos críticos de la biografía, el francés André Maurois y el inglés Frank Brady, anticiparon su propia teoría sobre la biografía basada en los principios de la pragmática lectora. Aunque de manera menos articulada que la teoría de Lejeune, concedieron un papel relevante al compromiso del autor y a la figura activa del lector a la hora de definir el género. Maurois destaca que «publicar una biografía, anunciarla como biografía, no como novela, es anunciar hechos verídicos, y un biógrafo debe a su lector la verdad ante todo»<sup>3</sup>. Por

su parte, Brady defiende que el lector, en su primer acercamiento a un texto desconocido, lo primero que se cuestiona es el estatuto que lo rige, es decir, si es real o ficticio. Por esta razón, este crítico afirma que «una teoría satisfactoria de la biografía depende por completo de la suposición de que la biografía es una obra real y no ficticia. Realidad y ficción evocan planteamientos mentales fundamentalmente disímiles». Y puntualiza a continuación: «Ante una obra escrita, el lector siente una profunda intranquilidad hasta que no sabe cuál de los dos planteamientos es el adecuado»<sup>4</sup>. Por lo tanto, ambos sostienen un principio similar, al que nos adherimos: el biógrafo se compromete a que su relato esté regido por la «fidelidad a lo real», y el lector confía o, al menos, se acerca a una biografía con la expectativa de que el relato que va a leer va a ser fiel a ese compromiso.

Es tan fuerte la responsabilidad del biógrafo con el contenido de su obra y tan sensible a la crítica o recelo de sus lectores –también, como veremos más abajo, por la estrecha relación establecida con el sujeto biográfico elegido–, que se siente obligado a explicitar los motivos que le han llevado a ocuparse de la vida de su biografiado y a reproducir incluso su trayectoria. El biógrafo acostumbra a explicar, como ya he dicho, sus objetivos, sus fuentes y su método, así como su relación de empatía o no con su personaje. Todo ello está encaminado a la legitimación o reconocimiento público de su autoridad intelectual y, por tanto, de su derecho a tratar al personaje. A pesar de su formalismo, este ritual no es superfluo. El biógrafo se siente responsable de sus elecciones y de anticipar los argumentos por los que se rige su obra.

Al biógrafo le es tan necesaria la legitimación de sus capacidades, como historiador de vidas ajenas, como documentalista y como narrador de historias, que la justificación y la demostración ocupan un lugar principal en la escritura biográfica. Las razones del biógrafo suelen ir expresadas en el paratexto. Los diferentes elementos y modos paratextuales, situados en el peritexto –portada y contraportada; prólogos y presentaciones; etc.–, así como los elementos del epitexto –comentarios, entrevistas y demás ecos de lectura–, tienen como fin, entre otros, la información, guía y persuasión del lector<sup>5</sup>. El biógrafo se *confiesa* ante éste destacando o minimizando sus méritos –esto último menos– con respecto a la valoración del biografiado y de la biografía resultante. Es una especie de declaración de méritos y virtudes en la que el biógrafo no puede sino regatear la retórica de la modestia y de la humildad y sus diferentes figuras de *captatio benevolentiae*.

Desde el otro extremo del eje comunicativo, y de acuerdo con la promesa del autor, el lector espera del relato biográfico el máximo parecido con el modelo, es decir, exactitud informativa y fidelidad significativa acerca de la persona y vida biografiadas. Frente a la actitud del lector de ficción que transige y suspende de buen grado e incluso con gusto «el principio de incredulidad», por el cual le concede al novelista el beneficio de imaginarse como real lo que sabe ficticio e inventado, el lector biográfico espera del biógrafo su veracidad y objetividad, evaluando y sopesando cognitivamente cada uno de los datos y hechos que cuenta de su personaje.

No es intrascendente ni rutinario, por tanto, que las biografías vayan

precedidas casi siempre de un prólogo, prefacio o presentación para adelantar o advertir al lector de los propósitos y método seguido. Son lugares protocolarios en donde referir las pretensiones del texto o las instrucciones de su uso. No es un simple formalismo, sino la expresión recta –o torcida– de los fines del autor y de los consejos acerca de cómo debe ser leída su obra. Las indicaciones pueden ser de carácter muy diverso. Pueden ir desde la información de las fuentes y documentación utilizadas, a los procedimientos para conseguirlos. Normalmente, el biógrafo despliega en el prólogo de su texto sus armas informativas: archivos, fuentes, génesis y programas de trabajo. Y cuando algo falta, justifica las ausencias. No suelen faltar los criterios interpretativos a los que se adhiere el autor ni la explicación de su concepción de la biografía como género.

Como es sabido, el concepto de «pacto literario» se entiende como un diálogo o situación comunicativa especial en la que entran en juego tres vectores principales: autor-texto-lector. De este modo, el texto biográfico y su correspondiente paratexto formulan una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a contar con la máxima precisión la vida del personaje. Es decir, le propone o pide al lector que interprete la información recogida en su texto conectado a principios que discriminan la verdad de la falsedad histórica. Esto ocurre desde el momento en que el autor presenta un relato, cuyo título, por si no estuviera claro, lleva el subtítulo de «biografía» o «vida». La presencia de este subtítulo en la portada o contraportada del libro hace expreso el compromiso

de buscar con imparcialidad al hombre biografiado. Desde el punto de vista del lector, la aproximación al texto se realiza con la esperanza de que dicha promesa no sea defraudada. En pocas palabras, el biógrafo, con los documentos en la mano, pide al lector que le crea, porque se compromete a contarle la verdad de su personaje de manera imparcial. Y el lector aguarda, receloso o confiado, que esto se cumpla. Pero como sabemos en multitud de ocasiones, o bien el autor no cumple o el lector queda insatisfecho.

Se podría definir el pacto biográfico como el cruce entre la veracidad o, mejor, la promesa de ser veraz, que caracteriza o que, en teoría, pretende el autobiógrafo, y el principio de distanciamiento del que hace gala el novelista. Es decir, al pacto biográfico lo sostendría, por un lado, el pilar referencial de su discurso, que debería ser demostrable documentalmente por el autor y comprobable por el lector de una manera más rigurosa y exigente que en el pacto autobiográfico. Por otro, lo caracteriza el pilar del distanciamiento entre autor-narrador y personaje (Autor ≠ Personaje), característico del pacto de ficción. Un distanciamiento que, en la mayoría de los relatos biográficos o de manera mayoritaria a lo largo de ellos, está ratificado por la utilización de una persona narrativa de carácter heterodiegético, es decir, una tercera persona que se coloca en posición de contar desde fuera de la historia. En otras, sin embargo, la formalidad del distanciamiento se interrumpe con puntuales emergencias del autor en el texto<sup>6</sup>. En otras variantes biográficas dicho distanciamiento queda completamente suspendido, pues el *yo* narrativo

no sólo asume la función narrativa, sino que además participa también como testigo dentro de la historia, tal como puede ocurrir en los relatos de vida y de manera especial en el *quest*, cuya persona narrativa es homodiegética.

Dicho con otras palabras, y para apostillar una vez más la relación y la diferencia entre el pacto autobiográfico y el pacto biográfico, conviene precisar que, mientras el autobiógrafo normalmente no documenta «su verdad» o lo hace de manera muy *sui generis*, pidiendo la confianza del lector con respecto a su historia y afirmando de hecho su identidad con el narrador y personaje, el biógrafo no goza de ninguna ventaja o exención de veracidad y debe ganarse esa confianza por el parecido de su personaje con el modelo. Al contrario, para que su relato sea tenido en cuenta, deberá estar documentado de la manera más completa posible, con la mayor exactitud y fidelidad y, cuando no lo consiga, no tendrá más remedio que reconocer sus fallas. Sus recursos documentales y sus esfuerzos de todo tipo por fundamentar y acercar el personaje de la biografía y su modelo exterior consiguen, en el mejor de los casos, un parecido entre ambos. Por otra parte, si en el pacto autobiográfico el autor-narrador se identifica con su personaje, en el pacto biográfico el autor-narrador –es decir, el biógrafo– tiene que hacer el máximo esfuerzo por distanciarse o por aparecer totalmente independiente de su personaje. La distancia narrativa funciona como el signo de la independencia del biógrafo. No es sólo una cuestión formal o de apariencia, sino la marca a que compromete el principio de veracidad antes aludido.

## BIOGRAFÍA Y OTROS GÉNEROS LIMÍTROFES

Manejando los principios de distanciamiento, veracidad y parecido, arriba definidos, y aplicándolos a las diferentes formas y variantes biográficas, podemos trazar un mapa aproximado de este territorio de la biografía y sus géneros más o menos afines. Dentro del género biográfico, pero con una formulación ligeramente distinta a la biografía convencional, podemos distinguir el «relato de vida» –o testimonio, como algunos lo denominan– y el *quest*. Ambas formas, muy diferentes en intención y resultado, comparten, sin embargo, la presencia del autor dentro del texto, que cumple de este modo una doble función: como investigador de la vida ajena y como actor de esa búsqueda interviniendo dentro del relato.

En el relato de vida, el autor, un sociólogo muchas veces, presta su saber y su escritura para recoger, desde un segundo plano, el testimonio oral de su biografiado. Su papel como intermediario es el de recoger la historia del personaje y también filtrar la información y controlar su veracidad. La vida que se cuenta no debe la relevancia a su notoriedad individual, sino a su valor representativo colectivo o social. La vida se narra con la intención de caracterizar a un grupo y para dar la voz a los que normalmente no la tienen. El género lo inventó el antropólogo norteamericano Oscar Lewis, con su magistral *Los hijos de Sánchez*. Después ha servido de modelo para muchas autobiografías por *interposita persona* de muy distinta índole; desde el típico encargo de *negro* para una estrella del *show business* que

cuenta o dicta su vida, a relatos más convincentes como *Las cárceles de Soledad Real* (1982), de Consuelo García.

A diferencia del testimonio, en el *quest*, el autor no se conforma con ser un mero ayudante o gestor de la vida de otro. Aquí el autor que investiga la vida ajena coloca dicha búsqueda en el centro de su relato y las vicisitudes y maneras de conseguir la información ocupan un espacio importante en su historia. Este subgénero biográfico lo inventó A. J. A. Symons, con su muy afortunado *En busca del barón Corvo* (*The Quest of Corvo*). Lo prioritario sigue siendo la vida del sujeto que se investiga, pero a diferencia de la biografía propiamente dicha el distanciamiento y la objetividad con respecto al sujeto son sustituidos por una cercanía y una empatía absoluta con él. Estamos en las antípodas del biógrafo discreto o imparcial. En ambos casos, tanto en el testimonio como en el *quest*, la pretensión de ser veraz y de documentar el relato está fuera de dudas; incluso se nos informa del modo y el método por el que ha obtenido la información y los documentos. En principio, se supone que los autores de estos dos géneros – testimonio y *quest* – no inventan nada; al contrario, se presentan ambos como rigurosos investigadores que hacen caso, sobre todo, a los datos que han obtenido personalmente. Sin embargo, la omnipresencia del inquiridor en el *quest* y su protagonismo, más o menos disimulado, tiñe de subjetividad el texto, a veces en exceso.

El autor no cuenta tanto la vida de su personaje, que también, sino y sobre todo los avatares de la búsqueda de las fuentes, testigos y lugares del biografia-

do. El acento se pone casi tanto en la vida como el proceso de investigación, y el biografiado comparte protagonismo con su biógrafo. Un buen ejemplo de esto en la literatura en español lo encontramos en el *quest* que el escritor colombiano Fernando Vallejo escribió sobre el poeta Barba Jacob, colombiano también, con el título de *El pasajero*. En su búsqueda, Vallejo encuentra muchos puntos de coincidencia entre la personalidad de su personaje y la suya propia, de manera que el ejercicio biográfico deviene por momentos en autobiografía. El género, que tiene mucho de meta-biografía o escenificación del taller del biógrafo, ha dado lugar también a versiones ficticias de esta modalidad biográfica. Dos buenos ejemplos en forma de *quest* son el relato de Julian Barnes, *El loro de Flaubert*, y el díptico novelesco *Possession* y *The biographer's Tale*, de Antonia S. Byatt. Estos relatos comparten los rasgos que caracteriza a la «novela de la biografía imposible», que no es ni más ni menos que la puesta en entredicho y en clave de ficción del recelo que hacia la biografía se expresa desde muy diversas perspectivas<sup>7</sup>.

Cercanas a la biografía o con maneras de biografía emboscada debemos distinguir la pseudo-autobiografía en este mapa de lo biográfico. La pseudo-autobiografía podría ser una verdadera biografía, bajo la forma de un relato autobiográfico en primera persona: p. e., el relato de José Chaves Nogales, *Belmonte, matador de toros*, que se cuenta, sobre todo, a través de la voz del biografiado, como si el narrador fuese él y el biógrafo hubiera desaparecido. Los recursos narrativos habituales de la

novela toman aquí carta de legitimidad sin traicionar la veracidad. Además, el relato está entroncado con la faceta periodística del autor, así que disfruta de la influencia del género del reportaje, que lo provee de interés y amenidad. No en vano, el libro es resultado de numerosas horas de conversación entre el torero y el periodista. En esta obra confluyen dos tipos de relatos que se solapan y confunden: la «autobiografía por *interposita persona*» y la «biografía conversada», llamada a veces entre nosotros –con poco acierto– «biografía autorizada». Ambas tienen características híbridas, estatuto y reglas inciertas y oscilan entre la biografía y la autobiografía. Las fronteras entre ambas son porosas y difíciles de trazar, y la elección de la persona narrativa –primera o tercera– no debería ser el rasgo único ni decisivo para adscribirlo a uno u otro género. Son normalmente fruto de frecuentes y prolongadas entrevistas entre biógrafo y biografiado o, si se prefiere, entre el que cuenta su vida y su amanuense que la escribe. A veces, el amanuense desaparece y se limita a copiar y armar el discurso hablado de su personaje. Escribe al dictado, da forma a lo hablado, respeta incluso la primera persona narrativa de su interlocutor y no cuestiona nada, o al menos no quedan huellas en el relato de posibles divergencias entre ambos. El mismo planeamiento preside las biografías en las que el biografiado atiende y acepta gustoso proporcionar, bien oralmente o por escrito, informaciones y documentos que ayuden al biógrafo en la tarea de escribir su vida. Como en las autobiografías citadas, y con la única diferencia del uso de la tercera persona, el logro depende del

mayor o menor grado de independencia del biógrafo o de ayuda de su sujeto. La colaboración entre ambos la debemos imaginar en el mejor de los casos como un constante tira y afloja, en que el biógrafo pide precisión, rigor y verdad al biografiado. En fin, su calidad es aún más imprevisible y depende tanto de la disposición del biografiado como de la pericia y exigencia crítica del biógrafo.

Una variante de pseudo-autobiografía podría ser una verdadera novela en forma de memorias ficticias, cuyo efecto de realidad biográfica es mucho mayor al tratarse de un personaje histórico: p. e., el libro de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, el de Robert Graves, *Yó, Claudio* o el de Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografía de Franco*. Aunque las tres se presentan como novelas a pesar del evidente *trompe d'oeil* del título, no cabe duda que sus autores posan al mismo tiempo de novelistas y de investigadores, pero la voz y la libertad con la que tratan el relato los decanta hacia la ficción.

Hay un tercer grupo de relatos, tan cercanos y muchas veces similares en la forma a la biografía, que podría pasar incluso por verdaderas biografías. Pero, en realidad, se trata de novelas o relatos de ficción que cumplen todos los preceptos de la biografía menos uno: el de la veracidad. Es decir, todos ellos juegan al engaño o la confusión del lector que de manera desprevenida o ingenua podría pensar que está leyendo una biografía, cuando en realidad se enfrenta a una novela, pues todo está rigurosamente inventado. Un buen ejemplo de pseudo-biografía lo constituye de *Sir Andrew Marbot, una biografía*, de Wolfgang Hildesheimer, que confundió incluso a los

críticos más prestigiosos. En realidad, son muchos los libros que, cumpliendo la forma biográfica, incumplen el pacto de referencialidad o veracidad. En este mismo apartado se encontraría la modelica pseudo-biografía sobre la inexistente persona y vida del fantasmal pintor *Josep Torres Campalans*, que Max Aub urdió con tanta convicción.

#### UN PACTO DOBLE

Pero, más allá de estas formas y variantes pseudo-biográficas, el verdadero biógrafo debe trabajar guiado por la responsabilidad a que le obliga el compromiso de veracidad, cuando engasta las piezas documentales como si fueran un mosaico y traduce a palabras las huellas del sujeto y de su vida. En este sentido, el oficio del biógrafo es más exigente que el de otros narradores. La fidelidad extratextual que se le supone al biógrafo hace que se exponga en este terreno mucho más que el novelista. Si el distanciamiento del novelista, con respecto a lo que su relato cuenta, le otorga el beneficio de la irresponsabilidad y se juega su prestigio sólo en el campo artístico; si el autobiógrafo, en lo que tiene de historiador de sí mismo, arriesga, sobre todo, su crédito y prestigio personales, el biógrafo, en cambio, tiene un compromiso o responsabilidad doble: como escritor-historiador se juega su prestigio frente a sus lectores y como historiador de vidas ajenas pone sobre el tablero la honorabilidad y la vida de su biografiado y de los que le han rodeado. Los biógrafos trabajan bajo el juramento deontológico de ser veraces y su incumplimiento le puede acarrear descalificaciones profesionales y problemas por descrédito o infamia. En este sentido, la

búsqueda de la verdad exige por parte del biógrafo no sólo un compromiso profesional o deontológico, sino también, o tal vez vaya implícito, un cierto despojamiento de su propia idiosincrasia personal a la hora de acercarse al biografiado. Dice Nicolson que «el arte de la biografía es intelectual y no emocional. Mientras el intelecto no resulte afectado por la emoción tú tendrás una buena biografía [...] En el momento en que cualquier emoción (reverencia, afición, deseos éticos, creencia religiosa) se entromete en la biografía la obra está sentenciada. [...] De todos ellos el prejuicio religioso es el peor. Ha sido este lastre religioso el responsable del desastre catastrófico de la biografía victoriana»<sup>8</sup>.

Surge aquí, y no es casual que así sea, puesto que estamos hablando de pacto con el lector y de obligaciones deontológicas del biógrafo, la debatida cuestión de si este debe contar todo lo que sabe de su sujeto. O como U. O'Connor se interroga hamletianamente: *To tell or not to tell?*<sup>9</sup> En fin, dicho de manera sintética, qué debe contar el biógrafo y cuáles son sus límites. Para contestar igualmente de manera breve a estas preguntas, creo que el biógrafo debe contar todo lo que sabe y es relevante para comprender o explicar a su personaje de la manera más precisa y completa posible, incluso si estás noticias e informaciones no son beneficiosas para su biografiado, encontrando sus límites en el mal gusto y la falta de respeto. Sin embargo, ocultar aspectos sórdidos de la conducta social o individual del personaje no es de recibo ni hace bien al personaje, pues se hurta información fundamental para comprenderlo. De no ser así, ocurriría, como dice O'Connor, un

retroceso a los tiempos de la hipocresía y el ocultamiento:

*Como principio general debería tratar con respeto los aspectos de su personaje que van encaminados hacia la «transmisión de la personalidad». El principio debería estar basado en la pregunta: el material utilizado, ¿ilustra (o sirve para aclarar) la personalidad del personaje? Si es así no se debería dejar fuera, aunque en ningún caso debería asumir un papel estelar en el libro [...]. La cuestión es si los detalles desplegados por el biógrafo enriquecen nuestra percepción de la personalidad del biografiado y esto ayuda a presentárnoslo de forma más vívida ante nuestros ojos, o no es así<sup>10</sup>.*

En las biografías problemáticas se comprende que la relación del biógrafo no se establece sólo con los lectores de su relato, sino que, tácita o explícitamente, consciente o inconscientemente, se configura una determinada manera de relación con su biografiado. Por eso, el biógrafo debe ser consciente de las relaciones subliminales que muchas veces establece con éste. En unas ocasiones adopta un tono de reivindicación y se declara en deuda intelectual con su personaje, pues entiende que no se le ha hecho justicia todavía; en otras, y de manera paralela, pero en sentido inverso, tal vez no calibra lo mediatizado que está su proyecto por una animadversión inconsciente o enemistad declarada que le colocan en la posición de juez con respecto a su personaje<sup>11</sup>. De algún modo, es difícil escapar a estas dos posturas, pues, si no fuese así, el biógrafo no emprendería tal vez la biografía, tarea que conlleva

una *convivencia* de años sin algún tipo de simpatía o rechazo que lo justifique.

El biógrafo juega, por así decirlo, en un mismo campo, dos *partidos* simultáneamente y contra dos contendientes distintos. Por un lado, como ya hemos dicho, debe convencer, seducir y ganarse al lector por la veracidad y maestría de su relato; por otro, en su estrecha relación de búsqueda, asedio y conquista del personaje biografiado, tiene el reto de ser objetivo e imparcial, de dar una imagen ajustada y de tratarlo sin rigor ni favoritismo. Si se me permite continuar con el símil deportivo, el biógrafo debe ser con su biografiado como esos árbitros eficaces y profesionales que siguen el juego de manera distante y discreta, que intervienen sólo en los casos indispensables y que aseguran con su observación y respeto de las reglas que el partido termine bien y los espectadores se diviertan.

Pero una cosa son los propósitos del biógrafo y las expectativas lectoras, y otra bien distinta el resultado del relato y la reacción concreta del lector ante un determinado texto. Entre las pretensiones de objetividad y el resultado real de cualquier proyecto biográfico hay una gran distancia. En el caso de la biografía, la separación puede ser mayor que en los textos autobiográficos, y la contradicción, abismal. Por lo general se sospecha siempre de la deformación que el autobiógrafo puede introducir bien porque la memoria se equivoque, mezcle o seleccione de manera interesada o porque la falta de distancia con respecto a la materia de su relato –él mismo– le impida ser objetivo. Y cabría esperar que estando el biógrafo distante del modelo y por tanto, al menos formalmente, ajeno a él, podría someter

la narración a su discurso. Pero en realidad, el discurso histórico del biógrafo, que ha realizado investigaciones, maneja documentos y cuenta las cosas «tal como fueron», puede enmascarar su inevitable parcialidad y los fundamentos ideológicos de su proyecto<sup>12</sup>.

#### RELACIONES ENTRE BIÓGRAFO Y BIOGRAFIADO

Un biógrafo debe ser consciente de la dependencia o del peligro que pueden entrañar las relaciones con su biografiado para decretar la suerte o el fracaso de su tarea. Esta dificultad se acrecienta si el biografiado está vivo y mantiene alguna relación personal con su biógrafo. Una mezcla de curiosidad, fascinación, deseo de conocimiento, de atracción o de rechazo por la imagen o el carácter que emana del biografiado puede crear en el biógrafo una suerte de confusión o apasionamiento que dé al traste con la necesaria objetividad de su trabajo. La cuestión radica en que el biógrafo se involucre o no, se identifique o se distancie. «Debe ser comprensivo a la vez que desapegado», como aconseja L. Edel.

Las relaciones entre el biógrafo y su sujeto son siempre especiales. Por lo general, asincrónicas en lo temporal y asimétricas o desiguales en lo afectivo. Como dice la biógrafa y estudiosa de la biografía, Catherine Drinker Bowen, lo primero que el biógrafo decide es si su personaje le gusta o no. De acuerdo con esto, la relación entre ambos puede ser de dos tipos. Si el sujeto le gusta al biógrafo, a éste se le impone de tal modo que se deja llevar completamente por él. La genialidad o grandeza del sujeto o la manera en que el biógrafo lo contempla

llega a ser omnímoda y aplastante. Sería el caso del biógrafo sumiso que ha interiorizado el interés por el biografiado hasta depender de él. Si, por el contrario, no le gusta, el riesgo es convertir al biografiado en la suma de los males y vilezas humanas. En dicho caso el biógrafo se muestra inmisericorde con él, lo desprecia o lo injusticia. Estas son las dos formas extremas de relación y ambas son por igual desaconsejables y perniciosas. Claro que, como apostilla Bowen, «puede decidir que, como la mayoría de los seres humanos, su héroe era una mezcla de grandezas y debilidades, pero esto es también una interpretación»<sup>13</sup>.

Aún antes de poder decidir si el biografiado le gusta o no, el biógrafo es compelido a un movimiento electivo anterior. Antes de cualquier consideración de empatía o rechazo el biógrafo debe fijarse en un sujeto biografiable. ¿Por qué se elige uno y se rechaza o si no al menos se le da la espalda a otro? ¿Qué condiciona esa elección? Sin duda, el biógrafo tiene que sentirse atraído por alguna razón por la figura o por la vida del personaje en cuestión. Lo cual no es gran cosa como explicación, pues permanece sin contestar la razón de ese interés o atracción.

Como decía Freud a propósito de Leonardo da Vinci, los biógrafos establecen con sus sujetos una relación que debe mucho a las idealizaciones fijadas en la infancia y de acuerdo con modelos prestigiosos de esa edad. Si el biógrafo no ha superado esa etapa o esa idealización infantil, tenderá a suavizar imperfecciones o a disimular debilidades. Es decir, sacrifica la verdad por la fantasía y deja sin penetrar los secretos más fas-

cinantes de la naturaleza humana<sup>14</sup>. Con respecto a esto, Freud argumentaba que los biógrafos:

*«En muchos casos han elegido sus personajes por razones relacionadas con su vida emocional y han acabado sintiendo una afición especial por el biografiado desde el principio de su trabajo. Así, acaban encarnando al personaje en uno de sus modelos infantiles, como si se tratara de la idea que un niño se hace de su propio padre. Como resultado no toleran en él la más mínima debilidad ni imperfección. De esta forma, sacrifican la verdad ante una ilusión y por causa de sus fantasías infantiles desaprovechan la oportunidad de penetrar en los fascinantes secretos de la naturaleza humana»<sup>15</sup>.*

El biógrafo elige, en principio, a su sujeto, porque, antes de estudiarlo, éste o alguna de sus facetas o caras le tocaban las fibras emocionales. Su empatía –y también su rechazo– respondía *a priori* a los principios básicos de su yo. Sin esa dialéctica de atracción o rechazo, el biógrafo no se hubiese puesto en marcha.

Tal vez nadie cuente gratuitamente la vida de otro, ni siquiera por un puro afán de conocimiento. En realidad, el origen y el desarrollo de una investigación biográfica dependen en muchas ocasiones de la elección inicial del sujeto y del ánimo apologético o denigratorio con el que en principio el biógrafo se acercó a él. Además, el elogio o el rechazo del modelo elegido es una actividad ideológica que sobrepasa el caso particular que se estudia. El modelo está situado con relación a las normas y al sistema social en general, de modo que va a convertirse en un ejemplo particular de realización de

un determinado ideal social. Así, lo que en principio era la búsqueda del conocimiento de un hombre se convierte en un texto pedagógico que reproduce el sistema ideológico del biógrafo.

Al plantearnos la relación entre biógrafo y biografiado, elevamos al cuadrado la pregunta de André Maurois en el libro ya citado («¿Es posible conocer la verdad de un hombre?»). Tal vez sin darnos cuenta, el problema se multiplica, pues la búsqueda ya no va en un solo sentido o no está únicamente del lado del objeto observado, sino también del lado del observador. Es decir, se trata de saber si el biógrafo es capaz de desprenderse de sus anteojeras y prejuicios para ver al otro en sí mismo y sin veladuras o tintes añadidos. Dicho de otra manera, el conocimiento del otro empieza por uno mismo. En la medida en que el biógrafo se conozca o llegue a conocerse a sí mismo estará más capacitado para acercarse a su sujeto. «El biógrafo debe tratar de conocerse a sí mismo antes de intentar conocer la vida de otro», tal como aconseja Leon Edel<sup>16</sup>.

Pero, ¿alguien conoce a alguien? ¿Puede el biógrafo llegar a conocer a su biografiado? Sólo en parte. Pero el *desideratum* del biógrafo contempla, al menos, esa posibilidad como aspiración. En realidad ese deseo imposible se expresa en forma de una suma de paulatinos y progresivos asedios al castillo interior del biografiado. Cada uno confirma o desmiente las expectativas iniciales y cada una de las certezas que los pasos anteriores han ido estableciendo.

El objetivo del biógrafo es intentar conocer a su sujeto en todas sus facetas y dentro de lo que es humanamente posi-

ble. El biógrafo aspira a la objetividad; la objetividad es su instrumento y su meta. Pero, inevitablemente, está limitado o constreñido por sus propias circunstancias y coordenadas, así como a la gestión efectiva de los datos sobre su biografiado. Entre el propósito y el resultado del biógrafo, el trecho puede ser mayor que en el inevitable desvío que se abre entre los propósitos de autobiógrafo y los resultados de su relato memorialístico. Como ya dije arriba, sospechamos muchas veces –y con fundamento– que los autobiógrafos deforman los recuerdos o los amañan de manera interesada y narcisista para construir una imagen favorecida de sí mismos y una historia de su vida complaciente. Esto es casi siempre tan evidente que no engaña a ningún lector. El biógrafo, en cambio, se esconde o se tapa mejor. En general, el lector desconfía menos o les da mayor credibilidad a los biógrafos por su condición de historiadores y, claro, este crédito incondicional muchas veces le juega malas pasadas, pues le induce al error. El lector le reconoce al biógrafo una mayor distancia e imparcialidad del sujeto biografiado que la que caracteriza –es evidente– al autobiógrafo con respecto a sí mismo, que es por definición juez y parte de su historia. El biógrafo se encuentra más legitimado para defender o adular, para juzgar o rechazar; más pertrechado por el conocimiento histórico y capaz de subordinar la narración a sus objetivos. Su discurso de historiador, que ha investigado y cita documentos, tiende a enmascarar su posible, cuando no inevitable, parcialidad, y los principios ideológicos de su proyecto. Como ya he dicho, es imposible que el biógrafo sea completamente indiferente ante su personaje; de hecho, toma partido

en un sentido u otro, bien porque lo admira o porque lo rechaza, bien porque quiere defenderlo o denigrarlo. La adhesión o el rechazo iniciales pueden condicionar el resto de la investigación y esta opción es, desde luego, una operación basada en principios ideológicos. El biógrafo lucha para que sus opciones ideológicas personales no se interfieran en su trabajo, pero esto es casi imposible.

#### LA IMAGEN DEL SUJETO

Además de reconstruir con objetividad el itinerario vital del biografiado, el fin de una biografía es conseguir transmitir la idea más completa y poliédrica de su personaje, es decir, la versión más parecida al modelo. La complejidad del hombre y su imagen tridimensional se corresponde mal con el dibujo de la silueta o la semblanza sólo esbozada. El biógrafo debe aspirar a dar el máximo de caras de su personaje, a ser posible las tres facetas de su persona: la pública, la privada y la íntima. La superposición de estas tres caras nos puede transmitir un retrato plural, en el que se entrecruzan los diferentes papeles sociales y humanos: hijo, padre, escritor, amigo, amante, esposo, político, etc.

El biógrafo maneja, sobre todo, materiales biográficos de carácter público. No obstante, su habilidad y oficio han de permitirle descubrir los estratos íntimos del sujeto en el reverso o en el margen de lo público. Tras la máscara, profusamente mostrada de manera teatral y exhibicionista, se esconde o se muestra indirectamente la cara invisible y secreta, la más personal y definitoria. La máscara social oculta y disfrazada, pero también revela o deja adivinar los resortes y centros de pulsión vital del

personaje. Cualquier dato, por pequeño o trivial que parezca, si aparece con perseverancia en una vida, manifiesta de manera pertinente el sistema del personaje. Esta búsqueda de lo relevante o pertinente en lo aparentemente banal es a lo que Edel llama «la búsqueda de la figura debajo de la alfombra»<sup>17</sup>.

De hecho, el biógrafo, y no sólo el que trabaja sobre sujetos que ya han sido biografiados con anterioridad, se enfrenta al dilema de respetar la máscara pública, a veces consagrada por versiones ya acreditadas, o luchar por revelar las figuras desconocidas hasta entonces, que los materiales nuevos rescatados van mostrando. Siguiendo todas las huellas del personaje, públicas, privadas e íntimas, el biógrafo debe dar cuenta de cómo el sujeto ha construido y desarrollado su personalidad como un juego encadenado de *yo*s. Cada episodio o acontecimiento biográfico inaugura o clausura un *yo*, ratifica o desdice la figura anterior. El sujeto biografiado es el resultado de la sucesión y cambio de los diferentes *yo*s encarnados en los momentos estelares o cruciales de la vida. O así, al menos, debería mostrarlo su biografía.

En cualquier caso, el biógrafo debe ser consciente de que escribir la vida de alguien lleva inevitablemente consigo la reconfiguración de esa vida, pues, ya sea desde la empatía, reticencia o independencia, tiende a interpretarla o reescribirla de acuerdo con el final conocido del personaje. Así se interpreta toda la vida desde determinados acontecimientos posteriores que se consideran trascendentales para hechos que ya habían sucedido: el presente influyendo en los hechos pasados. Algo así como si se pretendiera buscar las causas de los hechos

pasados en los actos presentes. Una vida contada desde este presupuesto es tanto como pretender que el biografiado hubiese vivido condicionado por lo que todavía no había ocurrido y, por tanto, desconocía en aquel momento. En este caso de «ilusión retrospectiva» máxima, tal como lo ha expuesto P. Bourdieu, la posteridad del biografiado y sus máscaras aplastan al hombre<sup>18</sup>. El caso de García Lorca es paradigmático. Resulta literalmente imposible leer un hecho de la vida del poeta sin tener presente la forma en que moriría e incluso sin tener en cuenta su homosexualidad en un momento en que el poeta obviamente no podía prever su muerte ni tendría claramente asumida su opción sexual. Es como si ambas circunstancias hubieran precedido al desarrollo de la vida y no una consecuencia de su desarrollo. Como ha dicho Milan Kundera, con intención de invalidar las posibilidades de las biografías: «El hombre que quiere que su vida tenga sentido renuncia a los gestos que no tendrían ni causa ni fin. Todas las biografías están escritas así. La vida aparece como una trayectoria luminosa de causas, efectos, fracasos y éxitos»<sup>19</sup>.

Cualquier sujeto biográfico alberga dentro de sí un carácter complejo, lo que exige al biógrafo dar de aquél múltiples y contradictorias caras. El biógrafo debe evitar los estereotipos o los retratos simples e inmediatos: nadie es santo ni héroe de manera absoluta. La aspiración es la de devolver a su personaje la dimensión humana. Normalmente el biógrafo empatiza con su biografiado, pero sus argumentos y su competencia intentan justificar la inevitable parcialidad. Dice Claude Arnaud que al biógrafo debe interesarle mucho su personaje para sa-

crificar una cantidad de años de su vida para consagrársela a la vida ya pasada de otra persona<sup>20</sup>. Es decir, el biógrafo se sacrifica y se entrega a alguien por el que siente empatía, pero al mismo tiempo, y esto es lo más difícil, ha de saber guardar las distancias, estar próximo, pero no pegado a él. En este difícil ejercicio de independencia, el biógrafo debe saber guardar el equilibrio entre la empatía y la imparcialidad, evitando sobre todo lo que L. Edel, usando la terminología psicoanalítica, ha llamado «la transferencia», que resulta ser una dependencia emocional destructiva para el biógrafo. Éste se mueve en la cuerda floja, entre la objetividad y la identificación: identificar al biografiado, identificarse con él incluso en ocasiones para saber ponerse en su lugar para entenderlo mejor, pero no perder nunca la propia identidad, sin la cual el biógrafo queda desacreditado

para escribir biografías. El biógrafo debe impedir que el biografiado se apodere de él. El secreto residiría en saber permanecer independiente, al mismo tiempo que ser un observador comprensivo: «Un biógrafo no puede vivir dentro de la piel o de la perspectiva de su sujeto y realizar un trabajo decente. Jamás se han escrito buenas biografías, cuyos biógrafos se identificaran con sus sujetos»<sup>21</sup>. Y apostilla el mismo Edel que la clave reside en «ser frío como el hielo en la apreciación, pero cálido, humano y comprensivo»<sup>22</sup>. No hay biografía buena, creíble, crítica y objetiva si el biógrafo se entrega acríticamente a su personaje. Pero tampoco es posible hacer un buen trabajo biográfico sin sentimientos de cercanía y solidaridad. El biógrafo debe saber ponerse en el lugar de su biografiado: estar tan cerca como le sea posible, pero sin confundirse con él.

<sup>1</sup> P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil, París, 1975.

<sup>2</sup> P. Lejeune. *Ob. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> A. Maurois. *Aspectos de la biografía*, OO. CC, IV. Plaza y Janés, Barcelona, 1974, p. 1251.

<sup>4</sup> F. Brady. «A modo de prólogo». En James Boswell, *Vida de Samuel Johnson*. El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 1.

<sup>5</sup> G. Genette. *Seuils*. Seuil, París, 1989.

<sup>6</sup> En una serie de situaciones discursivas el yo habitualmente escondido o ensordecido del biógrafo aflora al texto para comentar ideológicamente ciertos contenidos, para informar de la procedencia de sus fuentes y para conducir el relato. Lejeune distingue cuatro tipos de emergencias del biógrafo en su texto: el yo retórico («No tengo necesidad de decir que...»); el yo rector del discurso («He dicho arriba; no entraré a comentar ahora, etc.»); el yo archivista, que cita los documentos («Tengo una carta en la que se dice...»; al consultar los periódicos...) y el yo entrevistador o inquiridor («He escuchado muchas veces a...; pregunté a fulanito...»). En P. Lejeune. *Je est un autre*. Seuil, París, 1980, pp. 79-86.

<sup>7</sup> M. Boyer-Weimann. *La relation biographique*. Champ Vallon, Seyssel, 2005, pp. 90-101.

<sup>8</sup> H. Nicolson. *The Development of English Biography*. The Hogarth Press, Londres, 1947, pp. 110-111.

<sup>9</sup> U. O'Connor. *Biographers and the Art of Biography*. Wolfhound, Dublin, 1991, p. 40 y ss.

<sup>10</sup> U. O'Connor. *Ob. cit.*, pp. 42-44.

<sup>11</sup> Nicolson aconseja que, cuando el biógrafo no puede hacer un retrato verdadero de su personaje sin herir los sentimientos de los familiares que le sobrevivan, debería abandonar su proyecto (*ob. cit.*, p. 11).

<sup>12</sup> P. Lejeune. *Ob. cit.*, pp. 77-78.

<sup>13</sup> C. D. Bowen, *Biography. The Craft and the Calling*. Atlantic, Toronto, 1968, p.46.

<sup>14</sup> L. Edel. *Vidas ajenas. Principia Biographica*. F.C.E., Buenos Aires, 1990. p. 50.

<sup>15</sup> S. Freud. *Leonardo da Vinci*. Cit. Por N. Hamilton, *ob. cit.*, p. 138.

<sup>16</sup> L. Edel. *Ob. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> L. Edel. *Ob. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> P. Bourdieu. «La ilusión biográfica». En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 74 y ss.

<sup>19</sup> Cit. por M. Boyer - Weimann, *ob. cit.*, p. 82.

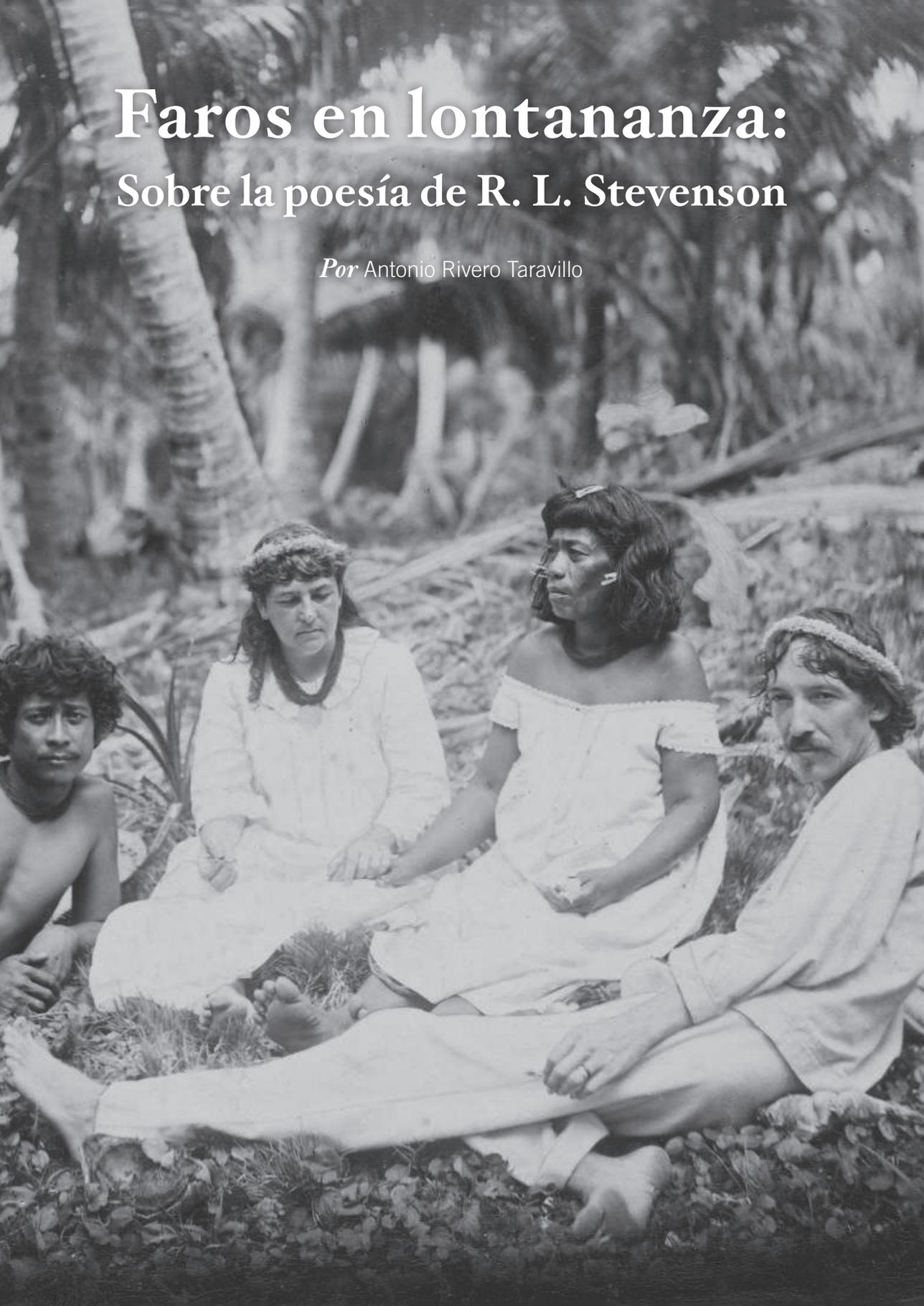
<sup>20</sup> Cit. F. Dosse. *La pari biographique. Écrire une vie*. La Découverte, París, 2005, pp. 14-16.

<sup>21</sup> Leon Edel, *ob. cit.*, p. 194.

<sup>22</sup> Leon Edel, *ob. cit.*, p. 33.

# Faros en lontananza: Sobre la poesía de R. L. Stevenson

*Por* Antonio Rivero Taravillo



Parece imposible que un poeta pueda salir indemne de la fama, el prestigio y la omnipresencia procurados por dos reeditadísimos títulos en prosa, insuperables cada cual en su género: *La isla del tesoro* y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*. Obras así eclipsan lo demás que uno haya podido escribir, incluido el resto de su producción prosística: narrativa, literatura de viajes, ensayos. Con todo, Robert Louis Stevenson (1850-1894) fue un poeta vocacional que no solo empleó sus dotes como versificador para un libro exitoso en su época, el *Jardín de versos para niños* (1885), sino que con rara sensibilidad llevó a esas composiciones su propia alma y alcanzó como pocos a reconstruir el mundo de la infancia, además de legar un puñado de poemas –ya sobre la experiencia adulta– que si no han cambiado la historia de la literatura la han engastado de algunas estrofas bellísimas, entre las que se cuentan las de su epitafio, al cual volveré a referirme más adelante.

«Detrás de un escritor de historias de aventura siempre hay un poeta semiculto, quizá porque la poesía es el nombre más íntimo e inconfesable de la imaginación aventurera», apuntó Carlos Pujol en su introducción a *Poemas*, una excelente antología del escocés. Esa imaginación, conservada desde la tierna edad que la agujonea y potenciada por la vitamina de la escritura, es la que empuja y guía la asendereada vida del adulto que llega hasta ese *finis terrae* que no es nebuloso y atlántico –de Shetland, Galicia o de Cornualles–, sino meridional y antípoda, donde, por si fuera poca la diferencia con la fría Escocia, en el invierno de esta goza del verano y, en su verano, pues también.

Stevenson echa al vuelo la fantasía y siembra el *Jardín de versos para niños* de ejemplos de cómo el mundo es visto con ojos infantiles que hacen de la realidad y los objetos cotidianos ámbito del juego y del imaginar. El niño no encasilla, no es cartesiano, y en su experiencia, aún *tabula rasa*, no hay todavía espacio para las compartimentaciones, los límites. Ese espíritu fue el que prevaleció en Stevenson, aunque su campo abierto no tenga igual seguimiento en la crítica, que por su tendencia a la clasificación usa de atribuir etiquetas y marbetes.

Es cierto que, en su obra escrita, Borges se refiere una y otra vez al Stevenson narrador, que le llega a inspirar incluso algún poema. Sin embargo, en el curso de literatura inglesa que impartió en la Universidad de Buenos Aires dijo lo siguiente: «La gente piensa en Stevenson como el autor de *La isla del tesoro*, obra para niños, y lo tiene un poco en menos. Olvida que fue un admirable poeta, y que además es uno de los maestros de la prosa inglesa» (lo recogen Martín Arias y Martín Hadis en su libro *Borges profesor*, publicado por Emecé en 2000). En su clase de ese día, el escritor argentino evocaba el poema XXXVIII de *Underwoods*, ese que comienza «*Say not of me that weakly I declined*», dedicado por Stevenson a sus antepasados («No digáis que por débil renuncié / al oficio heredado de los míos», en traducción de Pujol). Lo ponía en relación con otro de Leopoldo Lugones: «Dedicatoria a los antepasados (1500-1900)». Por modestia, no mencionó Borges un poema suyo sobre el mismo asunto («Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)»). A ese linaje de poe-

mas podríamos agregar, se me ocurre, otro del poeta barcelonés Juan Eduardo Cirlot incluido en *Poemas familiares* (1968):

*Os prefiero  
entre todas las sombras  
que precedieron, vívidas, mi antorcha.*

*Perdonad que me acerque hasta  
[vosotros  
sin ser lo que pudisteis  
ser.*

*Os toco con mis manos habitadas  
a trabajos y tétricas funciones.*

En la segunda de las clases en las que habló de Stevenson, Borges citó el poema «Réquiem», del que subrayó su música y su entonación, con esas aliteraciones finales: «*Home is the sailor, home from the sea, / And the hunter home from the hill*». Literalmente, no impresiona mucho, como ocurre con todos los buenos poemas –dijo–. Aliteraciones al margen, «Réquiem» fue vertido por Pujol conservando mucha de la fuerza del original:

*Grabad sobre la lápida estos versos:  
«Aquí yace donde él quería estar;  
de la montaña ha vuelto el cazador,  
y el marinero al fin vuelve a su casa».*

Cuenta Nicholas Rankin cómo en 1971, estando Graham Greene en Buenos Aires documentándose para su novela *El cónsul honorario*, conoció a Borges en casa de Silvina Ocampo. Al bajar luego ambos a la calle Florida, que entonces no era aún peatonal y soportaba un abigarrado tráfico, iban hablando de Stevenson y, al sugerir Greene que en su opinión el escocés había escrito al

menos un buen poema, el argentino lleno de entusiasmo se arrancó a recitar en inglés el mencionado poema sobre los antepasados. Y añade Rankin, estableciendo un paralelismo con uno de los personajes de *La isla del tesoro*: «Y ciego, pero valiente, bajó un pie a la calzada para cruzar el enloquecido tráfico de Buenos Aires. Greene tiró de Borges y lo subió a la acera, salvándole del destino del viejo Pew».

Hay poetas que persiguen lo bello con sofisticaciones que a veces complican la belleza y la hacen artificial. Juan Ramón Jiménez prefería el adjetivo «hermoso», más popular y sencillo, a ese otro y un punto literario, «bello». Siguiendo su ejemplo, habría que calificar de hermosísima la «Dedicatoria» del *Jardín de versos para niños*, dirigida a Alison Cunningham, Cummy, nodriza del joven Lew –como era llamado familiarmente el futuro escritor–. Valgan para demostrarlo estos ocho versos en traducción formidable de Pujol:

*por las penas sin fin que consolaste  
y por todos los cuentos que leíste,  
por toda la ternura en aquel tiempo  
hecho de días tristes y felices.  
Segunda madre, mi primera esposa,  
ángel de mi niñez, ahora aquel niño  
siempre enfermo, que está sano y  
[es viejo,  
te dedica los versos de este libro.*

El delicioso «Mi sombra» es un poema travieso y de descubrimiento en esa época de la vida en que todo sorprende y en la que lo que se ve en la vigilia se entrevé también en las ensoñaciones. La traducción de estas sus primeras estrofas es de Gustavo Falaquera:

*Mi sombra no es muy grande y va  
 [siempre conmigo,  
 pero qué hacer con ella, yo nunca lo  
 [he sabido.  
 Es idéntica a mí, mide lo mismo de  
 [alto,  
 y salta junto a mí cuando a la  
 [cama salto.  
 Lo más raro que tiene es que crece a  
 [su modo,  
 no como hacen los niños, que es siempre  
 [poco a poco;  
 porque a veces se estira cual si fuese  
 [de goma,  
 y es tan pequeña a veces que se esfuma  
 [y se borra.*

En el *Jardín* hay hueco para la imaginación, pero también lo hay para la estricta observancia de los modales victorianos, tal sucede en «Todo lo que han de hacer los niños», que es, sí, una rima, pero no llega a ser poesía; o lo que también ocurre con «El niño bueno» o «Niños buenos y malos». Advertimos asimismo afluentes líricos de su libro inmortal, *La isla del tesoro*: así, «Historia de piratas». Como don Quijote, el niño del poema ve gigantes donde solo hay molinos de viento, pero no mediante la sustitución patológica de estos por aquellos, sino a través de una metáfora que permite la coexistencia de los dos elementos puestos en conexión: «¡Ojo! hay una escuadra disponiéndose al ataque: / las vacas del prado mugen antes de cargar» (la traducción es, en este caso, de Falaquera). Se trata de la alquimia, de la trasfiguración del juego. También «Viaje» evoca el mundo de Robinson Crusoe, y de las navegaciones aliadas a la fantasía trata «Mi cama es una barca», que empieza así (en traducción de Pujol):

*Es mi cama lo mismo que una barca;  
 de noche mi niñera la echa al mar,  
 me pone la chaqueta marinera  
 y me empuja a la negra oscuridad.*

En otro poema hallamos a un Stevenson que se recuerda a sí mismo como pequeño convaleciente obligado a guardar cama. Los soldaditos iban «por las blancas colinas de las sábanas», o el niño hacía que una flota «navegase por entre un mar de mantas». «Era lo mismo que un gigante quieto / sentado en la colina de mi almohada», resume el poeta. «Paisaje de la colcha» es además de un monumento a la inventiva infantil, a ese escudo de juguete contra el aburrimiento, un poema que guarda parecido con un tema general del *folklore* apreciable en el relato sobre un gigante incluido en *Culhwch y Owen*, en los *Mabinogion* galeses.

A pesar del público al que iba dirigido, el *Jardín* se disfruta más a cierta edad, cuando se lee con melancolía por lo irreparablemente perdido. Es lo que le sucede a Luis Cernuda en *Ocnos*, que mira desde Escocia sus primeros años en Sevilla y –me alejaré del cliché– vocea en su infancia por escuchar el eco. Por cierto, que al final del volumen de Stevenson hay una suerte de «A un poeta futuro» –en este caso, a un lector futuro–. En realidad son dos poemas: el primero, «A un niño que se llama como yo», en el que aparece un chavo mexicano de Monterrey, Louis Sanchez (*sic*) que tiene efectivamente el mismo nombre de pila que Stevenson (y Cernuda); y el segundo, «A cualquiera que lea».

El siguiente libro que vendrá, *Monte bajo* (1887), el único otro que publicó en vida, abunda en poemas de circunstan-

cias, como el dedicado a Henry James, pero también ostenta piezas maravillosas sobre los faros como «A mi padre», así como el más breve «Skerryvore» y «No digáis que por débil renuncié». Skerryvore –*An Sgeir Mhòr*, en gaélico– es el nombre de un faro construido por Alan Stevenson, tío del escritor, y también el nombre de la casa de este en el sur de Inglaterra, así bautizada en recuerdo de los suyos. La familia Stevenson construyó faros, y estos iluminan, dejando también la sombra cuando pasan, algunos versos memorables del autor de *La isla del tesoro*. Del poema dedicado al padre son estos versos:

*innumerables velas como el alba  
se acercan por remotos horizontes;  
y amores y esperanzas incontables  
se aproximan a nuestra áspera costa,  
que ha dejado de ser de las tinieblas;  
porque ya no es oscura, tú y tu luz  
ilumináis las islas solitarias,  
los escollos y cabos resonantes:  
puesto que allí los faros se levantan.*

La traducción es, una vez más de Pujol. Por darle un respiro, emplearé ahora la que Enrique García-Máiquez hace de «Skerryvore». Aquí, según este poeta, se halla «la mejor definición de faro» que se haya escrito (en el original, *to plant a star for seamen*):

*Por amor a los nombres, y en honor  
de mis parientes y de mis  
[compatriotas  
que trabajosamente en un mar  
[tormentoso  
alzaron una estrella  
para los marineros sobre un palmo  
de espuma de las focas y de los  
[cormoranes;*

*yo, en el dintel de mi casita, inscribo  
el nombre poderoso de la torre.*

La espuma de «Skerryvore» ha llegado desde las Hébridas interiores a playas españolas. Álvaro Valverde ha escrito un poema así titulado, «Stevenson, Skerryvore», un hermoso monólogo dramático, casi glosa del escocés. José Daniel Moreno Serrallé tiene un poema igualmente titulado «Skerryvore» en su libro *Luna en la niebla*, que finaliza:

*Mientras tanto, sin albergar casi  
otra esperanza,  
pon rumbo a donde la claridad  
sea nueva, grata la compañía,  
[profunda  
la noche: allí te esperan  
como altos faros las páginas amadas.  
Un día –y por ello, también esto  
es literatura– el tiempo derribará  
tu cuerpo y borraré las páginas.*

En Valverde, como en Serrallé, pesa implícitamente –ambos han sido buenos lectores del autor de *La realidad y el deseo*– el poema «Soliloquio del farero», de Cernuda. Estos versos siempre me recuerdan a Stevenson:

*Acodado al balcón miro insaciable  
[el oleaje,  
Oigo sus oscuras imprecaciones,  
Contemplo sus blancas caricias;  
Y erguido desde cuna vigilante  
Soy en la noche un diamante que  
[gira advirtiendo a los hombres,  
Por quienes vivo, aunque no los vea.*

A su muerte, Stevenson dejó numerosos poemas inéditos, que darían para *Canciones de viaje* (1895) y *Nuevos poemas* (1918), más otras composiciones suel-

tas posteriormente recogidas en libro. El tramo final de su vida, el de la enfermedad, propicia creaciones en verso también de gran belleza y autenticidad, entre las cuales hay poemas acerca del nomadismo, del amor por su esposa Fanny y de nostalgia de su tierra nativa. En el que comienza «Los trópicos se esfuman, y otra vez me parece» dirige la vista a Edimburgo. Pero en «El vagabundo» leemos:

*No quiero amor, dinero ni esperanza,  
ni que de mí se acuerde algún amigo.  
Tan sólo quiero ver el cielo arriba  
y el camino delante de mis pies».*

Stevenson ha tenido suerte con la selecta nómina de traductores de su poesía al español. A las mencionadas ediciones de Pujol y Falaquera se suman otras de José María Álvarez –quien lo cita a menudo en su propia poesía recogida en *Museo de cera* y libros posteriores–, de Fernando Beltrán o de Javier Marías, quien en *De vuelta del mar* decidió no traducir composiciones del *Jardín*, pues su «versión castellana resultaría enormemente empalagosa, por no decir que abiertamente estomagante». Sin embargo, podríamos afirmar, aunque es algo que el lector aprecia por sí mismo, que Pujol acertó en el tono y el timbre, hasta en el empleo de la rima –Marías obvia, junto a esta, también el ritmo–. Dejando a un lado los poemas infantiles, el mejor Stevenson poeta no es el de los poemas narrativos –que a Marías le parecieron «torpes y farragosos»–, sino los líricos. En el prólogo a la traducción de *De vuelta del mar*, Luis Antonio de Villena declaraba: «Robert Louis Stevenson, gran prosista, no fue

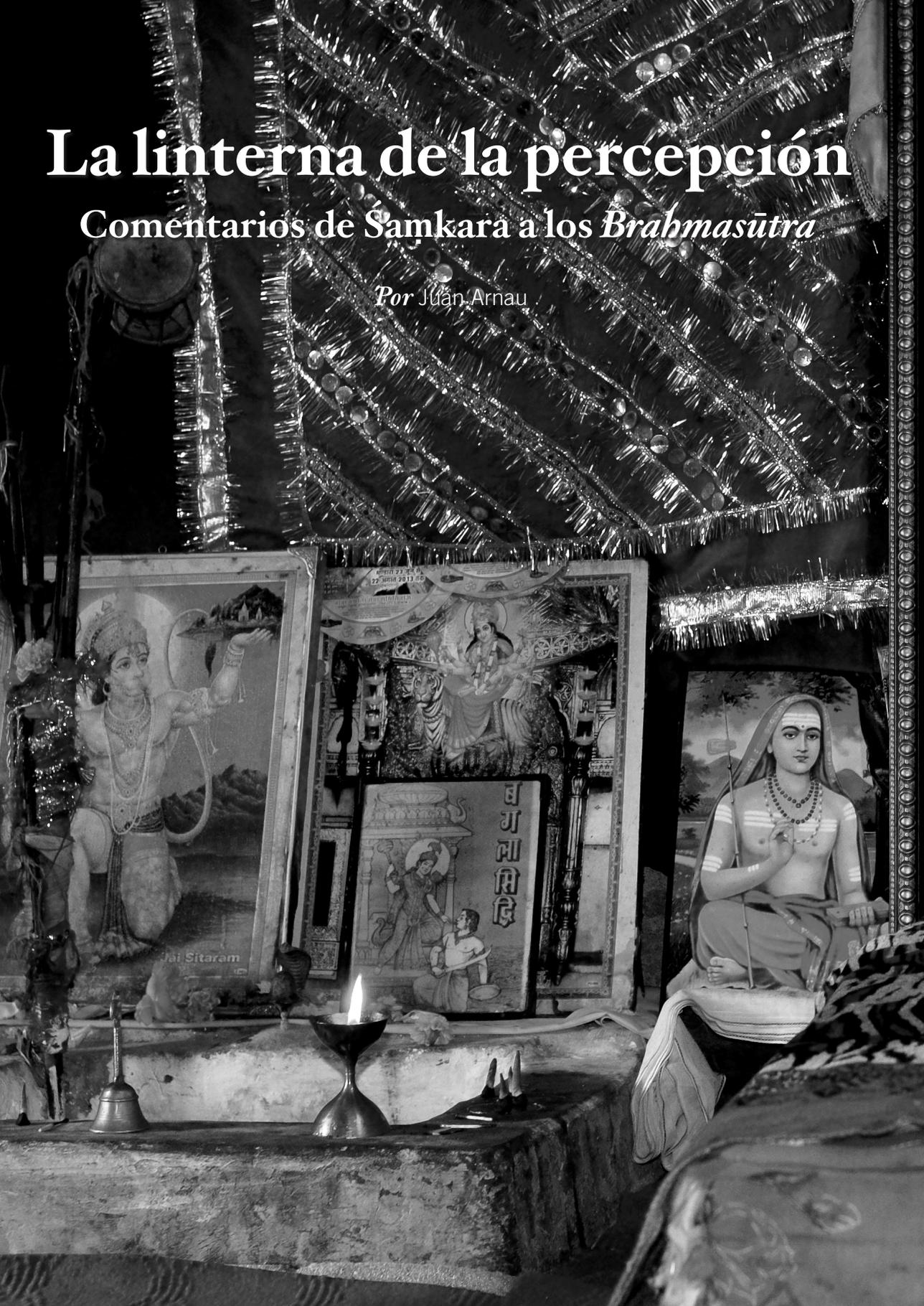
un gran poeta, pero sí un poeta dotado de enorme facilidad y, por tanto, el autor de muchos buenos poemas que no responden al desarrollo paulatino de una cosmovisión propia (como a menudo se espera de los grandes poetas). Es decir –y procurando dar a las palabras su más exacto valor– Stevenson se nos muestra en su poesía mejor como un buen poeta de circunstancias».

Cernuda, que tuvo que huir del sur para salvar la vida, ensoñó en Glasgow las playas meridionales, sus aguas bonancibles, la luz, el calor. En los mares del Sur, a los que llegó para intentar salvar inútilmente su vida de la tuberculosis, como Keats en Roma, Stevenson volvió la vista a Escocia, a su natal Edimburgo, al frío y la lluvia. Dos temperamentos bien distintos, antagónicos, los de Cernuda y Stevenson, como se ve. Una sintonía con otro poeta tuvo, sin embargo, Stevenson en sus postrimerías. El mismo año en que murió, escribió desde Samoa a W. B. Yeats una carta en la que mostraba su entusiasmo por el famoso poema «La isla en el lago de Innisfree», recién publicado. Como es sabido, Yeats tuvo un ataque de nostalgia en Londres, la capital del Imperio, y recordó amorosamente con morriña, con saudade, el oeste de Irlanda y esa «isla de brezo» de Innisfree –su nombre en irlandés–. Esa nostalgia le dictó el poema. En la admiración de Stevenson intervino, sin duda, la simpatía por un poeta aún joven que añora el paisaje de su infancia: él mismo tuvo que recordar los parajes de Escocia y decirse, postrado en el lecho, pero ya sin jugar sobre las sábanas: «Me levantaré ahora e iré, iré a Skerryvore [...]».

# La linterna de la percepción

Comentarios de Śaṅkara a los *Brahmasūtra*

Por Juan Arnau



Śaṅkara (688-720) es para muchos el filósofo más representativo del pensamiento indio. Vivió intensamente y murió joven –según sus hagiógrafos en el monte Kailas, la morada de Śiva–, pero tuvo tiempo de fundar un orden monástica y un monismo filosófico. Fiel a la tradición, se resistió a consignar por escrito su enseñanza. Prefería que resonara en los oídos de sus discípulos. Denunció las falsas identificaciones de un mundo soñado, rehuyó el personalismo divino y se propuso refutar la diversidad. Podemos aventurar que no fue un pensador original –la India desconfía de esa categoría–, pero que dispuso de un talento expresivo inigualable. Renovó las viejas metáforas de la literatura védica y sintetizó ideas del *sāṃkhya* y del budismo. Un sustancioso libro de Óscar Pujol nos acerca a su pensamiento (*La ilusión fecunda*, Pre-Textos, 2015). Hasta ahora, habíamos contado, al menos en español, con recensiones del *vedānta* escritas desde la capillita de la devoción. Ahora disponemos de una perspectiva más aireada y mundana: una lectura cuidadosa y lúcida de los comentarios de Śaṅkara a los *Brahmasūtra*. Es de agradecer que Pujol evite la exégesis y mantenga en todo momento una mirada crítica y alerta.

#### LA SENSACIÓN DE EXISTIR

El hecho de ser conscientes de nosotros mismos pone de manifiesto una realidad inapelable: la inmediatez del *ātman*. El *ātman* es ese reducto de luminosidad sin el cual nadie tendría sensación de existir. Una sensación

vigilante y perseverante; presente, aunque no la atendamos, en todos los empeños. Frente a esa inapelable realidad, el conocimiento ritual, el conocimiento médico o el astronómico, palidecen, se convierten en modos de la *ignorancia*: desdoblamiento –de lo que no se puede desdoblar– en una mente perceptora y un objeto percibido. Lo Uno se hace dos y, en el mundo de las apariencias, es *el tercer hombre*, el mediador de toda percepción, deseo o conocimiento. La tradición *advaita* –no dual– puede leerse trinitariamente, como también puede hacerse con el *sāṃkhya* trigúnico. Pero no nos desviemos. Se asume –Śaṅkara asume– que todo conocimiento tiene una naturaleza convencional. Respecto a si es certero, se responderá que la exactitud depende de nuestros intereses. En todo caso, lo científico tendrá para este filósofo un interés muy secundario. Mientras el hombre no sea capaz de ver más allá de la dualidad –donde el mundo deja de ser mundo, el padre deja de ser padre y el bandido deja de ser bandido–, no sobrepasa su naturaleza animal. El ámbito de lo dual alcanza también al texto sagrado –el *corpus védico*– y se dirá, como en el *mahāyāna* budista, que las escrituras llevan implícita la disolución de la enseñanza, el cortejo de su propio fin. Una realidad innegable e inapelable. Innegable porque el que la niega es el mismo *ātman* y sin él nadie podría negarse a sí mismo. Inapelable porque no requiere ningún medio de conocimiento. Es aquello que está detrás de toda epistemología, aquello que es fundamento de la percepción, la inferencia o el tes-

timonio verbal. Nos encontramos aquí a un nivel precrítico. Su descripción sería tan inútil –nos dice Śaṅkara– como pretender subir al firmamento con una escalera o enrollarlo como si fuera una piel.

#### EL CONOCIMIENTO QUE SE CONOCE A SÍ MISMO

Una de las hagiografías tempranas de Śaṅkara plantea ya el tema de fondo de esta filosofía. Śaṅkara bebía en la fuente de una aldea cuando se le acercó un erudito brahmán que traía a su hijo del brazo. El niño parecía idiota. «No juega ni va a la escuela, permanece todo el día callado», le dijo el padre. Śaṅkara sonrió al muchacho y levantó las cejas. El niño sonrió a su vez y, sorprendiendo a todos, recitó una estrofa en impecable sánscrito: «No soy ni hombre ni dios ni espíritu / Ni sacerdote, ni guerrero, ni comerciante, ni paria / Ni estudiante, ni padre de familia, ni eremita, ni renunciante / Únicamente soy el conocimiento que se conoce a sí mismo». El conocimiento que se conoce a sí mismo. ¿Es el verso deliberadamente ambiguo? No. Sobre este retruécano se edifica toda una escuela de pensamiento. Si la inteligibilidad se basa en la distinción entre conocimiento y conocedor, ¿cómo entender la frase? Lo primero será advertir que el conocimiento del *brahman* no es un conocimiento «de» algo, pues *brahman* no puede ser objeto de conocimiento. Lo que llamamos conocimiento de *brahman* es el mismo *brahman*, dado que en él se disuelve la diferencia entre el que conoce, lo conocido y el conocimiento –los dos pri-

meros se funden en el tercero–. En este punto, ya no hay sujeto y objeto, solo hay conocimiento, y todo lo demás es vanidad.

Ese conocimiento no puede ser, por tanto, algo externo a nosotros, realidades convencionales y esencialmente irreales. Y, lo más curioso, no depende de nosotros alcanzarlo. ¿Por qué? Porque no es posible –nos dice Śaṅkara– alcanzar lo que ya se tiene. Omnipresente como el espacio, siempre nos acompaña, siempre está al alcance de la mano. El baño ritual, la recitación de mantras, las abluciones y la iniciación pueden ayudar a purificar esa entidad irreal que se identifica con el cuerpo, la mente y la sensibilidad, pero éstas prácticas en nada afectan a esa linterna de la percepción. La epifanía, si se produce, no es el efecto de la obediencia a los preceptos o de esfuerzos meditativos; nada tiene que ver con el empeño o la intencionalidad; es algo tan natural y espontáneo como la transformación de la leche en yogurt. Pues el fulgor puro del *ātman* carece de intenciones o de voluntad: es la visión espontánea que contempla el mismo acto de ver –o de oír, tocar, etc.–. Un hecho que ocurre en los bastidores de la percepción, un *saber* que –paradójicamente, invisible–, se ve: «no puedes ver al vidente de la visión», dirá la *Bṛhadāraṇyaka-ūpaniṣad*. Y en la *Keṇa* se dice algo que dirá después, desde otro mito, de otra manera, Berkeley: la mejor forma de contemplar el *ātman* es a través de todas las percepciones.

En este sentido la afirmación de Śaṅkara es un eco del *sāṃkhya*: la li-

beración no es algo que pueda ocurrir, ni algo que pueda uno realizar o llevar a cabo. Pues en cada acto cognitivo estamos siendo y percibiendo gracias a esa linterna, aunque no seamos conscientes de ello. Los seres están ya liberados, pero persisten en la ilusión, en la ficción que crean sus mentes. La liberación no es tanto un hacer como un dejar de hacer. Un detenerse, un apagar ese proyector de imágenes que es la mente ignorante, nutrida de las inclinaciones, deseos y obstinaciones que hemos ido acumulando a lo largo de la existencia. Liberación no es acción ritual ni consecución de algo, no es logro ni conquista. Con ella no sucede nada y, al mismo tiempo, todo cambia. Liberación es desidentificación, desprendimiento, ascesis del pensamiento. Un poner entre paréntesis los hábitos cognitivos e ir quitando mortajas que se creen piel, ir desmontando la identidad, ese pozo sin fondo de vanidades, que se ve a sí misma *frente* al mundo, que se distingue del mundo, que no acaba de entender la participación radical expresada en la fórmula: *Tú eres eso*. Entonces nada resulta ajeno: «Solo aquel que contemple el mundo como algo distinto de sí –dice Śaṅkara– tendrá deseo de algo distinto, y esa es precisamente la naturaleza del hombre que desea». Se trata de purificar la mente para facilitar la *aparición* del conocimiento. Una aparición impersonal, que carece de sujeto y de agente, y que surge espontáneamente cuando se quitan los obstáculos, cuando dejan de producirse las proyecciones mentales. Un yo que ahora no es yo, pues incorpora el universo entero.

Algo hay de ensimismado en la persona singular, una inclinación natural al conocimiento de sí. Y la intuición inexpresada de que dicho conocimiento del núcleo individual llevará al conocimiento del todo. Dicha creencia se encuentra extendida en las llamadas técnicas arcaicas del éxtasis: en el cogollo de la persona hay una joya, oculta entre las hojas de los deseos, las inclinaciones y, en general, de todo lo que es inercia en la existencia. Ese tesoro –los budistas llaman el embrión del *Tathāgata*– puede ser visto como un principio trascendente –origen y fin del cosmos– o como un principio inmanente que anima desde dentro a los seres. Una luminosidad interior oscurecida por los apremios del vivir. Una linterna que ilumina la percepción en la vigilia, la onírica proyección de imágenes y el gozo concentrado del sueño profundo.

#### EL VELO DE LA IGNORANCIA

Que lo que llamamos mundo no es sino el velo que oculta y a la vez insinúa una presencia magnética, ya sea divinidad filantrópica o vacío primordial, ha sido creencia extendida en la antigüedad india. Para Śaṅkara –y en este punto es heredero del budismo– el cosmos es, sencilla y llanamente, una fulguración insustancial de la ignorancia. Como apunta Pujol, su cosmología es de hecho una *acosmología*. El mundo parece existir, pero en realidad no existe. Sólo existe como *proyección* de ese foco sombrío que es la ignorancia. Para ilustrar esta situación, Śaṅkara recurre a un *locus classicus*: la alegoría de la cuerda y la

serpiente. Supongamos que entramos en la penumbra de una habitación y vemos una serpiente donde de hecho había una cuerda arrojada en el suelo. Lo inexistente, en este caso la serpiente, produce lo aparentemente existente: el sobresalto, la huida, el espanto. La palpitación de la sangre y la respiración entrecortada son realidades que la persona común no cuestionará. Pero Śaṃkara lo hace. Y se atreve a afirmar que con la creación del mundo sucede algo parecido. La ignorancia –creer serpiente lo que era cuerda– produce la diversidad de las biografías y las emociones. Esa diversidad es lo que llamamos cosmos o universo, y esa diversidad es humo. Y cuando desaparece la proyección (*adhyāsa*) producida por la ignorancia, la diversidad se esfuma.

Hay algo de Berkeley en todo esto. Los sentidos son la llave. Para aclarar esto serán necesarias unas consideraciones preliminares. Lo primero que hay que subrayar es que nunca somos esclavos de los sentidos. Podemos ser esclavos de las inclinaciones mentales suscitadas por ciertas experiencias de la sensibilidad –sobre todo del tacto, el gusto y la visión–, pero no de la experiencia sensible en sí, que tiene un valor genuino, una luminosidad inherente. Śaṃkara afirma que si somos capaces de detenernos en el andamiaje mismo de la percepción podremos percibir a «aquél que ve». Pues al ver la serpiente –el mundo ilusorio de los fenómenos– estamos viendo también la cuerda –el *brahman*–. La percepción no engaña, la que se engaña es la mente, que es la que saca conclusio-

nes. Cuando vemos un palo sumergido en el agua o un trampantojo, la que nos engaña es la mente, que supone una quebradura o una ventana inexistentes.

La percepción se encuentra además dotada de un brillo interno, de una fulguración inmanente y «constitutiva». Ella es la que produce el desdoblamiento del sujeto y el objeto; ella es la que crea la tensión esencial que subyace a la experiencia subjetiva. Veámoslo detenidamente. Lo que Śaṃkara llama *conocimiento no dual* corresponde a la relación misma, una relación reflexiva («el conocimiento que se conoce a sí mismo») en el seno de la unidad, pero que *aparece* a la mente como dual, como vértice del ángulo que enlaza sujeto y objeto. En cierto sentido, estamos ante una metafísica del amor: los amantes no son reales, sólo el lazo que los une.

¿En qué consiste el hechizo de la ignorancia? Śaṃkara contesta, en primer lugar, que carece de origen, que fluye eternamente y que es universal. Una fantasmagoría que tiene grados: vigilia, sueño, sueño profundo. Vivimos sumergidos en ella, pero es posible dejar de soñar. La vida civil nos obliga a aceptar el sueño, del mismo modo que aceptamos la percepción o el hecho de respirar. Pero todo ese conocimiento convencional no tiene la última palabra. El juego de las identificaciones tiene también sus grados –posiciones, familia, obra, cuerpo, deseos, dudas– y no todos resultan igualmente *saludables*. Es un error creer que la conciencia está en el sujeto. La conciencia es «trascendental» –un poco al sentido

kantiano-, es decir, se encuentra en un ámbito entre el sujeto y el objeto. La conciencia es el mediador. Pero aquí tiene un carácter ontológico que no tiene en Kant, pues esa conciencia conforma tanto al sujeto como al objeto. La conciencia sería entonces no tanto una capacidad interna del sujeto –o del objeto–, sino algo que, por así decir, se encuentra *en el aire* y el sujeto tiene que atraparla y servirse de ella para ver, oír o reflexionar. De ahí la dificultad de realizar tareas creativas en determinados ambientes; de ahí la necesidad de la inspiración del paisaje.

### ÉTICA

Toda esta metafísica ha de tener su correspondiente ética. ¿Cuál es el modo de vida más acorde a esta visión del mundo? Esta pregunta es especialmente pertinente aquí si tenemos en cuenta dos factores: uno, Śaṅkara es considerado como la culminación de la tradición védica y, dos, el noventa por ciento de la literatura védica está dedicada al ritual, no al conocimiento interior. ¿Quiere esto decir que Śaṅkara aboga por una forma de vida centrada en el ritual? En absoluto. Precisamente su originalidad consiste en dar un giro a esa tendencia –de ahí su budismo implícito–. Para Śaṅkara tanto las prácticas rituales como el cumplimiento del deber profundizan en la vida ilusionada. La vía activa presupone un agente, un instrumento y una actividad, mientras que la vía contemplativa tiende a borrar esas diferencias. Incluso llega a afirmar que conocimiento y acción –sea ésta ritual o no– son excluyentes y no pueden

practicarse conjuntamente. En ocasiones, Śaṅkara es todavía más intransigente con el ritual. El ritual sirve a las pasiones. Solo los ignorantes celebran sacrificios. Estos sacerdotes, por muy eruditos que sean, nada saben del deseo que no busca su propia muerte: el deseo irónico.

Entre los diferentes modos de vida están aquellos centrados en la práctica ritual y aquellos que combinan la meditación con el ritual. El primero conduce al mundo de los antepasados, el segundo al ámbito de los *Brahmās*, una clase especial de dioses. Un ámbito que recuerda el mundo de la materia sutil que la cosmología budista asocia con el primer *dhyāna*. Un mundo donde todavía persiste la dualidad y donde los viajeros siguen en tránsito. El primero, el camino ritual que conduce a los antepasados es llamado el *camino del sur*, mientras que el camino hacia los dioses es el *camino del norte*. Śaṅkara prefiere el camino no exclusivamente ritual, donde la meditación, los votos y los ejercicios espirituales facilitan el control de la sensibilidad, Y aunque en el camino ritual uno puede sentirse desorientado por prácticas violentas como el *sacrificio* de animales, no todo es malo en esta vía, pues al menos se refinan el intelecto y los afectos. Hay un tercer camino, más duro, que es el *camino del sinsentido*, el extravío en *saṃsāra*, sin rumbo, arrastrado por una corriente de deseos ajenos. Vivir y morir sin llegar a ningún lado. Una vida interminable, periódicamente renovada, pero a fin de cuentas agotadora: «Obligado a entrar por la fuerza de la virtud o por la

fuerza del pecado en un nuevo ámbito, ahora divino, ahora humano, animal o infernal. Voy dando vueltas como en una noria. Y me siento cansado de peregrinar».

#### PARALELOS BUDISTAS

La meditación guarda afinidades con el *conocimiento no dual*. Ambos son esotéricos –iniciación privada– y mentales –a diferencia del rito, acontecen solo en la mente–. Pero sigue siendo importante subrayar que mientras la meditación es una actividad mental, el *conocimiento no dual* no lo es. La mente desea, resuelve y luego duda.

«El conocimiento de la no-dualidad se entiende como el cesar de esa percepción espontánea que nos hace ver el mundo según las distinciones de acción y resultado, causa y efecto, sujeto y objeto que superponemos en una conciencia que en sí misma está más allá de toda acción y distinción» (Pujol, p. 52).

Hay resonancias aquí de la equivalencia entre *samsāra* y nirvana postulada por Nāgārjuna: se trata de la revelación de algo que ya estaba allí, pero que no era percibido como tal. El nirvana está aquí, alrededor nuestro, en esta corriente sinsentido de renacimientos, y el despertar consiste en aprender al verlo como tal. La metáfora de la cadena puede resultar desorientadora, pues de hecho no hay nadie encadenado a quien liberar.

También puede verse la huella del budismo en ese interés por la experiencia personal. La realización máxima ha dejado de ser pública –ritual– para convertirse en privada. Y como

señala Pujol, se realiza paradójicamente mediante la negación de la individualidad, ya sea en la disolución en el *brahman* de las *upanisad* o en la negación budista del yo.

«En ambos casos el yo psicológico, nuestra identidad ordinaria, queda dinamitada a favor del no-yo o de una conciencia no-dual, impersonal. Sin embargo, el punto de partida y el material de estudio es nuestro yo más inmediato tal y como se refleja en nuestra percepción cotidiana. Será en los manuales budistas donde veremos nacer con todo lujo de detalles las técnicas de observación del flujo mental que derivarán en los distintos tipos de meditación... y el resultado será aprovechado por escuelas no budistas como el yoga de Patañjali» (Pujol, p. 60).

Sea como fuere, empieza a consolidarse la certeza de que hay una energía liberadora en el conocimiento. Mientras el conocimiento mundano permite escapar del hambre o la esclavitud y hace posible la prosperidad, el conocimiento espiritual permite despertar del sueño del vivir.

#### EPISTEMOLOGÍA

Un principio de seducción rige el mundo. Los fenómenos parecen ser una maniobra de distracción, el lenguaje también –Borges veía en la metáfora una distracción ocular–. Pero esa madeja no es imposible de desovillar. Vivimos en mundo dual que reposa en lo no dual. Ese es el presupuesto fundamental de Śaṅkara. De ahí que lo no dual no pueda ser el objeto de conocimiento, pues es el fundamento de todo

conocimiento. Detenerse en el andamiaje de la percepción es conectar esos dos mundos, descubrir esa tensión esencial –no entre los opuestos, sino entre los opuestos y aquello que carece de opuesto–, es detener el trasiego interminable de la dualidad, el magnetismo cíclico de la polaridad. Ser esto y querer ser lo otro, la oscilación del deseo, es el péndulo que cronometra la vida y la vuelve agotadora. Esa es la íntima naturaleza dolorosa del placer: inquietud, zozobra.

El triángulo de la epistemología clásica (*tripuṭī*) dibuja en su base al sujeto y su objeto, el conocedor y lo conocido, el perceptor y lo percibido. En el vértice superior, mediando entre ambos, se encuentra la percepción –y su conocimiento asociado–. Ese vértice no es la razón. Hay tantas razones como pueblos. La razón es importante porque permite reforzar nuestras capacidades persuasivas, mejorar los argumentos, pero toda lógica es, en fin de cuentas, retórica. El vértice puede verse como el conocimiento que se conoce a sí mismo, *el testigo*, el fundamento anterior a la escisión de sujeto y objeto. El mediador que hace posible todo conocer y todo ver: la mirada y el oído, la idea, la fantasía, el sueño. Podemos ver el árbol y deducir la lluvia gracias a él.

Ese fondo común es lo que hace posible que el sujeto conozca su objeto. El *sāṃkhya* lo llama el *testigo*; en este contexto es más adecuado llamarlo el *mediador*. Si puedo ver la figura esbelta del árbol o escuchar el rumor de sus hojas es gracias a dicho origen común, y lo mismo puede de-

cirse de la fragancia de la flor o el sabor del fruto. Todas esas experiencias son posibles gracias a ese trasfondo compartido que trasciende a ambos. Y lo que se ha dicho del sujeto y su objeto podría decirse del bien y el mal, la locura y la sensatez, la causa y el efecto. Vivimos en el mundo de las distinciones y percibir las diferencias es un requisito indispensable para la vida. Pero todas esas percepciones operan sobre un trasfondo de unidad. De ahí que la percepción sea la llave del enigma de la existencia. El *brahman* no puede ser dicho, visto, pensado o tocado, pero sí puede atisbarse a través de las rendijas de la percepción, en el andamiaje mismo del ver o del escuchar. Lo decisivo aquí no es el sujeto ni el objeto, sino la relación misma.

#### REFLEJOS DEL *SAMKHYA*

No son dos. He ahí la genuina fraternidad. Aquí Śaṅkara recurre al *sāṃkhya*. El poder intelectual (*buddhi*) es el componente más refinado de la mente (*manas*), capaz de absorber, como el hierro candente, la luminosidad del *ātman*. Este juego de identificaciones es de ida y vuelta. Por un lado, la conciencia, ubicua por naturaleza, queda circunscrita a un «yo» siempre convencional, a un molde idiosincrático y particular llamado *jīvātman* que se cree distinto de otras conciencias particulares y del paisaje en el que vive. Es decir, el yo se cree consciente, aunque en el fondo no lo sea. La conciencia es testigo de las operaciones mentales y el espectador impertérrito de cuanto acontece en el mundo. Y aunque con-

temple los horrores más abyectos, se mantiene neutral, indiferente y desinteresada.

Pero la proyección, de alguna manera, dota de conciencia una mente material que, por su propia constitución *elemental*, carece de ella. Y la materia oscura y ciega hecha de fuego, aire, tierra y agua brilla con luz reflejada como un espejo ante una llama. Como señala Pujol, esa doble proyección –de lo consciente en lo inconsciente y de lo inconsciente en lo consciente– es esencial para entender la naturaleza de la persona individual. Por un lado singular –el amasijo de átomos de mi mente se distingue del tuyo– y por el otro universal –tu sensación de existir y la mía son idénticas–.

Se dice en la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* que así como las chispas salen del fuego, así las individualidades emanan de brahmán. Pero la alegoría puede confundir: el alma individual no es «parte» del *brahman*, como la chispa parte del fuego, pues el *brahman* carece de partes. Es decir, el alma individual no es un «modo» de la sustancia, no es mera participación, lo es todo. Pero ocurre que los sentidos se dirigen naturalmente hacia sus objetos, no hacia *brahman*... Vemos el mundo, no su origen ni su causa. Ese es el gran enigma que se plantea al hombre.

Como se dijo, Śaṅkara insistirá en que *mokṣa* no depende de la propia voluntad, no es un efecto obtenido mediante causas, no es un logro de la meditación, que al fin y al cabo es una actividad mental, ni de la purificación ritual ni de ningún tipo de esfuerzo personal. Se trata de algo inherente a

la naturaleza de las cosas, un «acontecimiento» espontáneo que ocurre cuando se retira el obstáculo de las proyecciones mentales. Es como el brillar del sol cuando se retira la nube o como el levantar la compuerta de una acequia: el agua fluirá por sí misma, lo único que hemos hecho es retirar el obstáculo. Lo que aquí se requiere es simplemente una desidentificación con la propia experiencia, un no tender a apropiarse de lo que uno percibe y siente. Esa apropiación ilegítima contribuye a reforzar la doble atadura del placer y el dolor.

La literatura utiliza el ejemplo del espectador ante la representación de un drama. Sufrimos con el héroe que vemos en escena, nos alegramos de sus triunfos, nos amargan sus derrotas, pero es claro que no somos él. Del mismo modo ocurre con la experiencia del *yo*. No somos realmente ese *yo* que sufre o se deleita, aunque tampoco es el caso de que no seamos nada en absoluto –nuestro *yo* convencional guarda algunos visos de realidad–, pero nuestro *yo* genuino habita en los bastidores de la percepción y la atención. De ahí la purificación de las emociones que suscita la experiencia artística, su efecto liberador y catártico. De hecho, no hay que hacer nada para romper la atadura; simplemente abandonar el juego de las falsas identificaciones. Entre esas apropiaciones indebidas está la de considerar corpóreo lo que de hecho no lo es. La inmaterialidad es la condición natural del hombre. Nunca hemos dejado de ser incorpóreos y a esa inmaterialidad habremos de regresar.

*Māyā*, con su juego de luces y sombras, encandila a su público. Las peripecias de la existencia, el juego de los logros y los fracasos, nos entretiene y ocupa, nos atrapa y desespera. Pero, como en el caso del arte, hay verdad en todas estas mentiras. El mundo nunca fue realmente creado, el cosmos es una ficción, una historieta para la recreación de la conciencia, y sin embargo, la incertidumbre del desenlace puede inquietar, acelerar el pulso, desatar los más nefastos temores. La irrealidad de la serpiente –que era cuerda– produce la «aparente» realidad de emociones ciertas. Sobre esas emociones se cierne esta filosofía, tan acosmológica y terapéutica. Pero ambas, la cuerda y la serpiente, no se hallan al mismo nivel. La serpiente depende de la cuerda, pero, a diferencia del *sāmkhya*, no a la inversa. Para Śaṅkara la cuerda es el *brahmán*, que existe por sí mismo, y la serpiente el mundo, con todos sus falsos agobios y preocupaciones, que no puede existir sin la cuerda, esto es, sin el *brahman*.

El ejemplo clásico de la *Chāndogya* es la arcilla y la jarra. La jarra no puede existir sin la arcilla, pero lo contrario es posible. La arcilla es el *brahman* único, la esencia de la que están hechas todas las cosas. La jarra, el vaso o la tinaja que de ella se fabrican representan la diversidad del mundo. Sin embargo, la alegoría de la serpiente y la cuerda es más certera, pues apunta directamente al problema de las emociones y del sufrimiento humano. La literatura universal está llena de ejemplos de cómo lo ilusorio puede tener consecuencias físicas reales: desde

el nuevo traje del emperador hasta el príncipe que muere por creerse envenenado.

Pese a esa maniobra de distracción que es el mundo, en la percepción de las apariencias hay algo de real, como también lo hay en la percepción onírica. Las imágenes son falsas, pero no así el testigo que las presencia. Ese testigo es, como señalan las *Upa-niṣad*, «la realidad de lo real» (*satya-sya satyam*) y en dicho testigo Śaṅkara apuntala su particular realismo. Como apunta Pujol, para esta filosofía «toda percepción es una forma de conciencia». Todas las cosas tienen un fondo de conciencia, pero donde ese fondo es más accesible e inmediato es en la percepción. En ella se abren las rendijas que permiten atisbar lo no dual, el conocimiento en el que quedan subsumidos tanto el sujeto como el objeto. Hay aquí una singularidad de carácter epistemológico y otra de carácter místico. En primer lugar, el conocimiento no es algo que el sujeto incorpora, sino más bien algo en lo que el sujeto se subsume. En segundo lugar, no hay un amor del sujeto que atestigüe la existencia del amado, sino que el sujeto que ama, el objeto de ese amor y el mismo amor son una y la misma cosa.

#### EL LUGAR DEL CONOCIMIENTO

El espacio es otra de las metáforas favoritas de la literatura védica. Puede estar delimitado por los muros de una casa, las rocas de una cueva o la arcilla de una vasija, pero dentro y fuera de todas ellas es el mismo. Esa indiferencia sirve para ilustrar las relaciones entre *brahman* y

el alma encarnada (*jīvātman*). La aparente diferencia se debe a la delimitación producida por los condicionantes o limitaciones (*upādhi*) del cuerpo y de la mente, pero esas limitaciones no afectan al alma, como no afectan al espacio la delimitación de la casa, la cueva o la vasija. Y cuando el alma se libera le ocurre como al espacio, se queda como estaba.

«El *jīvātman* no es ni una parte ni una fracción ni una modificación ni una emanación de la persona divina, sino más bien como su sombra, una forma virtual que no existe fuera del mismo intelecto divino, que al inicio de la creación concibe o visualiza esta alma encarnada como elemento vivo del universo» (Pujol, p. 138).

En el instante de la muerte ese alma encarnada, acompañada de la mente y los sentidos, abandonará el cuerpo en busca de otro acorde a su ignorancia e inclinaciones.

La obra de Śaṅkara puede verse como un esfuerzo sintético y compendioso de una diversidad de tradiciones, desde el visnuísmo devocional al budismo mahāyāna, desde el *sāṃkhya* a las tradiciones médicas del āyurveda. Siguiendo a estas últimas, Śaṅkara considera el corazón y no la cabeza, como la sede de la inteligencia. El corazón no sólo funge de enlace entre la conciencia y el cuerpo, sino que es desde su gruta (*guhā*) desde donde se irradia la luminosidad *sattvica* de lo intelectual a todo el cuerpo. Durante el sueño profundo la conciencia se repliega en esa gruta y deja de percibir, pero se mantiene despierta y en-

simismada –la conciencia no duerme, es la mente la que lo hace–. Una dulce oscuridad que será recordada cuando salga de ella. El corazón es el *sancta sanctorum* donde confluyen lo finito y lo infinito, el espacio supremo, el lugar que alberga todos los lugares. Allí está la morada de *brahman*, todo el pasado y todo el porvenir, el concededor, lo conocido y el conocimiento, allí la atadura y la liberación. El espacio es aquí, como en el budismo, subsidiario del conocimiento y no a la inversa. Según la fraseología castellana, el conocimiento no ocupa lugar. Para Śaṅkara no sólo no ocupa lugar, sino que ni siquiera puede considerarse una actividad. De ahí que no genere karma. Y al no ser una acción, carece de agente. El conocimiento es esencialmente reflexivo, un conocerse a sí mismo.

De modo similar, Śaṅkara recupera la idea del *sāṃkhya* de que el sujeto de la experiencia no es la mente individual. Tanto la actividad personal como la subjetividad individual son productos de la ignorancia. Parece que sea la persona particular la que experimenta, pero esto es sólo una ilusión. Si así fuera, el alma individual nunca podría desembarazarse de su condición de agente y la liberación sería inalcanzable. En este punto, Śaṅkara aprovecha también elementos de la tradición budista. El dolor es un estado de identificación, y no una realidad objetiva –de ahí que no se produzca en el liberado en vida–. «De hecho, para Śaṅkara la identificación con el cuerpo y el mismo cuerpo se confunden, ya que la identificación es el cuerpo» (Pujol, p.162). El *ātman* es eternamente libre,

solo la ignorancia lo hace parecer encadenado, pero esa condición es ilusoria. Ese yo individual –con su intelecto, su mente y sus sentidos– es también un objeto de la percepción del *ātman*. De hecho, «es la misma identificación de la conciencia, conjurada por la ignorancia, la que crea los objetos al determinar su nombre y su forma» (p. 162).

La visión tiene algo de dantesca: el mundo como sueño de almas encarnadas que trasmigran ignorantes de su libertad esencial. En última instancia, esa ignorancia no es real, carece de consistencia (*avidyā = nāmarūpa = māyā*). Y, sin embargo, tiene un poder creativo y fecundo: de ahí el Ser, aunque fantasmal e ilusorio; de ahí el No Ser.

# Rincones de Freud

*Por* Blas Matamoro



Freud ha sido biografiado en cuantioso modo y su obra, aún no exhaustivamente documentada, sigue dando vuelcos entre aceptaciones y rechazos. Es un muerto bastante vivaz como para insistir, justamente, en su vida, la anecdótica y la textual. Esto ha movido a Elisabeth Roudinesco, tras sus sólidos recorridos por la historia del psicoanálisis francés, a ocuparse de él en *Freud en su tiempo y en el nuestro* (Debate, Madrid, 2015). Lo hace de manera equilibrada, con fluido sentido narrativo, ofreciendo una cumplida información que, en parte, es reconocible, pero en parte propone una relectura freudiana que se torna indispensable. Por suerte, no pertenece a la institución psicoanalítica, a sus sectas, sus tecniquerías y jerigonzas, con lo que resulta accesible y gratificante al lector curioso y lego. Subrayo a continuación lo que Roudinesco aporta a su retrato del personaje.

Fue un fundador que custodió ferozmente ese pionero trabajo, lo cual lo llevó a recoger la admiración de los ingenuos y hasta dispensar legitimación a los idólatras. A la vez, ser rechazado por la ciencia oficial lo halagaba y reforzaba su sentimiento de originalidad. Por ella, y a pesar de ella, el mundo le daba la razón aun cuando se veía obligado a pelear con

todo el mundo, siempre en busca de la victoria, jamás del armisticio. Paralelamente, no soportaba las críticas hasta el punto de desarrollar una suerte de complejo adánico, propio del iniciador.

Como es lógico, la contrafaz de este luchador imbuido de omnipotencia, es un individuo vulnerable. Sentía terror ante el desvarío amoroso y el devastador dominio de la lujuria, y comparable miedo a lo impulsivo, el afecto y la entrega. El ejercicio de la castidad, por ejemplo, lo condujo hasta la neurastenia, que intentó remediar con drogas y tabaco.

Desde luego, jamás accedió a analizarse, aunque se lo propusiera un discípulo tan solvente como Sandor Ferenczi. Sí practicó el autoanálisis, por más que admitiera de forma explícita que no era genuino. Hubo en él, en este sentido, algo de sacerdotal, de cura que oye confesiones sin confesarse más que en memorias muy depuradas. Para compensar y vivir de modo oblicuo su afectividad, resultó ser un analista benévolo, con algo de femenino en tanto maternal, una suerte de honrado monarca que rige un país arcaico.

Igual de obvio es tener en cuenta su concepción del sexo, concebido más como facultad y virtualidad que como vida efectiva. En contra de la vulgata

freudiana, que es pansexualista –que todo lo descifra en clave sexual y todo lo sexual, en clave genital–, Roudinesco señala que el sexo es, en Freud, y en tanto sexualidad humana, algo ajeno a la reproducción: una experiencia placentera, autosuficiente y ajena a la naturaleza. En este sentido, los trastornos sexuales, en caso de ser considerados por el psicoanálisis, permanecen lejos de todo tratamiento medicalizado. Ahora bien: el impulso sexual no es benéfico en sí mismo, sino agresivo. En esto, como en unas cuantas cosas más, Freud es deudor de Nietzsche; deudor moroso, pero muy bien probable, como en su día mostró Frida Saal. El problema que añade Freud es el suscitado por la publicidad del impulso, que redobla su agresividad, en especial cuando se lo somete a esa molesta sanadora de instintos que llamamos represión. He aquí el embrollo que muy bien plantea Freud y, mejor aún que plantearlo, deja sin resolver, como todo lo que atañe a la vida.

Lo sexual –sugiere Roudinesco y tiro del hilo cuanto puedo– es para Freud, entonces, algo que humanamente pertenece al mundo de la cultura y que, simbólicamente, reúne a las dos identidades sexuales en un símbolo conciliador: la bisexualidad. Más gráficamente: la androginia, admitida en lo imaginario como paradigma y rechazada en lo físico como la anomalía, eventualmente monstruosa y sagrada, del hermafrodita. Dicho de otra manera: el humano es bisexual y considera al andrógino como perfecto en tanto no sea hermafrodita, que es cuando lo juzga anómalo, tan anómalo como la perfección misma.

La figura bisexual aparece con sugestiva frecuencia en Freud, a partir de su madre, una mujer viril y sexualmente atractiva. Combínense los elementos a gusto del lector. Sigamos: Aleto, furiosa gorgona bisexual; el ángel con el que lucha Jacob en la Biblia –Jacob se llamaba el padre de Freud– también un andrógino, como la Gioconda pintada por Leonardo da Vinci, con su enigmática sonrisa, que asimismo presta su cara a Baco y a San Juan Bautista; igualmente, la esfinge que interroga a Edipo.

Somos freudiana y sexualmente bisexuales, lo cual hace problemática la diferencia entre sexos si no se reduce a lo genital. Tan problemática es en sí misma que Freud no acabó nunca de examinarla. La sexualidad femenina adulta siempre le pareció un *dark continent*, quizá tan oscuro para ellas como para nosotros. En cuanto a la homosexualidad, tampoco supo darle un sesgo identitario y tan pronto la consideró una enfermedad –¿curable, incurable?–, como un desvío aberrante del sendero que lleva a la madurez reproductiva –en este sentido, sería la sexualidad más cultivada, enteramente ajena a la réplica de la vida– como pensó en que podía tratarse de una decisión individual, en cuyo caso no cabría hablar de la sexualidad, sino del sexo, atributo de cada sujeto. Lo que Roudinesco propone, al menos en cuanto a los rasgos sexuales de la mujer y el niño, es percibir a Freud como un crítico de cierta estructura social y su condigna cultura, la del primado fálico. En su tiempo, más concretamente, caracterizado por la decadencia patriarcal. En tal caso, las categorías freudianas escaparían a una suerte de universalismo

intemporal, como las propuestas por Jung y sus arquetipos simbólicos.

Freud, en lo personal, y en cuanto respecta a su relación con las mujeres y su visión de la mujer, fue un hombre situado en su medio y en su época: un novio controlador, un marido sometedor de una esposa, la colmada, respetada y deserotizada madre de sus hijos. Si nada más puede documentarse, hay que reducir su vida sexual a una mujer y durante los nueve años en que Martha Bernays le dio unos cuantos hijos. No deja de ser curioso que un investigador tan encarnizado –nunca mejor dicho– del sexo, tuviera tan sobrio currículo. O lo contrario, que es lo mismo: su escasa práctica se vio convertida en productivo estímulo de sus teorías sexuales. En el orden institucional, se le ha señalado como misógino. Es cierto que nunca hubo, durante su vida, mujeres que ocuparan la primera fila en el aparato del psicoanálisis, acaso porque eran escasas las médicas y se exigía este grado para ejercer su profesión. Pero en otros rangos, la presencia femenina muestra que no estaban discriminadas.

Caso aparte, sin duda, lo constituye su hija Anna, psicoanalista, discípula y paciente de un padre al cual adoraba. Hubo de trabajar ocultando su condición de lesbiana porque la institución no admitía homosexuales –tampoco psicóticos ni comunistas: la asociación de los tres excluidos se las trae–. El caso Anna desmiente la teoría freudiana sobre el lesbianismo. Su padre no fue rechazable, todo lo contrario, y ella prescindió de novios y maridos porque no le gustaban los hombres en esos roles.

El otro de Freud, de cualquier manera, no era una mujer, sino un hombre que

hiciera, a la vez, de íntimo amigo y de enemigo odiado, lo cual explica la facilidad con que manifestaba esta necesidad afectiva –la más fuerte de las suyas– y, con el paso del tiempo, cómo terminaba tarifando con sus colegas y seguidores. Roudinesco sitúa este retrato y esta doble escena en el centro del mundo personal freudiano. Se repiten obsesivamente toda su vida porque repiten la pérdida e incomparable presencia de su sobrino John, una fijación infantil –hay que tener en cuenta que, dado que Sigmund era hijo del tercer matrimonio de su padre, algunos de sus sobrinos eran sus contemporáneos por ser, a su vez, hijos de sus hermanastros–. Intentaba sustituir a John y era el parecido con él de un tercero lo que atraía su afecto hasta que, más tarde, llegaba a detestarlo por usurpador. Se parecía a John, pero no era John sino el resultado de una impostura.

Hacia otra dirección, el otro es quien tiñe de interés a una mujer. Freud estuvo tal vez enamorado de Minna Bernays, la que sería su cuñada, y admitió que era porque novió con su amigo Schönberg. «Nada es más peligroso que una joven que posee los rasgos del hombre que uno admira», razona pensando en la hija de Charcot. En el caso de Fliess, de quien se sintió enamorado, algunos ven un sustituto paterno bajo las especies de un seductor paranoico. Nada comento. Prefiero pensar en Freud como buen lector de Goethe –el autor más citado en sus obras– en quien la busca de un doble, un otro especular, a través de una mujer, es un tema recurrente. El otro goetheano y freudiano es un modelo viril, es un compañero parecido a una sombra y es, asimismo, un contrincante

magistral y diabólico, tal Mefisto para Fausto. Que Freud fue un hombre fáustico parece evidente; que demonizó a más de un discípulo o colega, también. A la distancia que imponen los espejos, le gustaba cotillear e intervenir en las historias amorosas de sus alumnos, aparte de las confidencias de sus analizados. Más de lo mismo.

Con el otro y la otra estamos ya en familia. Roudinesco sitúa en primer lugar dentro de la obra freudiana algo que muchos de sus lectores consideramos la principal de sus categorías: la novela familiar. Esto constituye a Freud en un narrador y a la razón narrativa como el *organum* de su disciplina.

En efecto, Freud parece actuar mayormente como un novelista que desplaza y sustituye a un psiquiatra, a contar desde su propio relato familiar en que la figura del padre resulta un invento necesario, como al novelista le resulta su personaje. Además, la novela –del italiano *novella*: noticia– se vincula con la novedad y hasta con la Buena Nueva de los que han hecho del psicoanálisis, según dice la psicoanalista Marie Langer, la religión mesiánica de la salud mental. Pero, sin ir tan lejos, sí que cabe suscribir lo de Roudinesco: Freud creyó que lo suyo era una ciencia natural, algo que el psicoanálisis nunca fue. Comento: en otros momentos de su discurso, el propio Freud le adjudica la calidad de ser *un arte hermenéutico*.

Narrar quiere decir renunciar al origen, contar es contar desde el uno, no desde el cero. El cero freudiano es el inconsciente, una virtualidad conjetural, no una piedra fundamental. A partir de ella, los casos que narra Freud resultan, en buena medi-

da, invenciones literarias, donde el deseo construye un pasado desde su presencia deseante. El caso Schreber, por ejemplo, lo estudia a partir de unas memorias que considera con categorías justamente literarias. El caso Pankezieff («el hombre de los lobos») parte de un tratamiento directo, pero relleno con imaginaciones romancescas del propio Freud. Lo mismo puede decirse de los ejemplos con que se inicia el psicoanálisis, las histéricas que estudian el fundador y su entonces amigo Breuer. Por mi cuenta pregunto: ¿no habrá descubierto don Sigmund su disciplina viendo actuar a Sarah Bernhardt y quedar perplejo ante su arte histérico, tan similar al de las mujeres de Charcot? O, yendo a la almendra hermenéutica del asunto: ¿no se interpretan los sueños mediante el relato del soñador despierto? Más aún: ¿no son tropos poéticos el desplazamiento (metonimia) y la concentración (metáfora)?

Así mirado, el psicoanálisis que retrata Roudinesco peralta, por encima de otras fuentes, las literarias. Enumerarlas da para una enciclopedia de bolsillo: cuentos infantiles, mitos, leyendas, fábulas, novelas, dramas, comedias, tragedias, el Leonardo da Vinci narrado por el novelista Merejkovski, el neurótico compulsivo descrito en el Tancredo de Torcuato Tasso sobre el fondo del alma que es un campo de batalla caballeresco entre Eros y Tánatos como combatientes eternos, etcétera. La obra maestra de la serie es el final estudio sobre Moisés, que Roudinesco considera «un pintoresco personaje de novela» del cual se vale Freud para desacralizar las religiones monoteístas y reemplazarlas por una novela histórica.

A veces dan ganas de ver a Freud como un nuevo Dante, viajero por los alegóricos círculos infernales de lo inconsciente; o un nuevo Ulises, recorriendo los mares en abierto desafío a las fuerzas naturales y divinas. Otras, como un seguidor de Nietzsche –al que tanto cita sin entrecomillar– cuando pide una nueva Ilustración, una *schwarze Aufklärung* que se ocupe de las tinieblas en vez de las Luces: lo oscuro, lo gótico, lo siniestro que Freud solía frecuentar en las novelas policíacas, los fenómenos ocultos y los relatos fantásticos.

En esta exploración de la otredad encuentra Roudinesco un escenario más para la polémica entre Freud y Freud: su condición de judío. En ella se enfrentan su cosmopolitismo incrédulo y el antisemitismo de su lugar y su tiempo, el decadente imperio austrohúngaro devenido la Alemania nazi. Su padre era judío de origen jasídico que abandonó todo culto y se asimiló. El hijo, de hecho, nunca usó su nombre judío, Schlomo, sino el germánico Sigmund. Rechazaba las devociones judaicas de su familia política y no asistió a las liturgias funerales de su madre (de paso: ¿hay duelo sin dolor?). Sus relaciones con la comunidad se redujeron a una sociedad de socorros mutuos donde pronunció algunas conferencias. En su momento se pronunció contra la fundación de un Estado hebreo en Palestina, que consideraba un lugar inadecuado –el tiempo se empeña en darle la razón–. Fue muy crítico con el fanatismo judío, la necesidad de destacarse y despreciar, actitudes de colaboración inopinada con el perseguidor. Igualmente, en cuanto a la omnipotencia

de una minoría invencible, invulnerable y siempre necesitada de una persecución importante que renueve sus esperanzas, renovadas tanto como injustificadas.

En el mejor de los casos, Roudinesco rescata la figura de Freud como judío universal, ateo y en perpetua diáspora, en su tierra sobre cualquier tierra de la Tierra. Pero también sometido a una lancinante duda: ¿se es judío o se hace uno judío y de qué manera? Ser judío es cargar con una identidad irrenunciable. En cambio, llegar a ser judío permite dejar de serlo. ¿Filogenética o historia? Creo que Freud supo preguntar, pero no pudo responder, lo que ensalza la calidad de la pregunta.

Una astilla curiosa vale la pena de tener en cuenta: el niño Sigmund tuvo un ama de cría checa y católica que lo llevaba a misa de vez en cuando y fue (*sic*) «su maestra en cosas sexuales». Esto da para mucho, para aceptar la culpa y la absolución en materia de sexo y el evidente parecido entre la entrevista psicoanalítica y la confesión católica, entre el diván y el confesionario. Hoy no toca. Sí, por su parte, observar las similitudes, queridas y deploradas a la vez por su fundador, entre la institución psicoanalítica y una Iglesia universal, con su Papa y sus obispos en tierras de infieles, novicios y catecúmenos, pastores y grey. Lo que empezó siendo una tertulia semanal de amigos, no todos judíos ni médicos, pero sí todos varones, siguió conservando cierto sesgo de sociedad secreta, como al constituirse el *Ring* con anillos y emblemas a la manera cardenalicia. Cuando creció, el fundador pudo asistir a consecuencias desconcertantes. La ciencia oficial solía reprobarlo mien-

tras lo admitían artistas de todo pelaje: pintores, escritores, dramaturgos, directores de películas, es decir, quienes aplicaban el psicoanálisis por su cuenta, acaso dando razón a Thomas Mann cuando –Roudinesco lo suscribe– ve en el freudismo una síntesis entre la antropología romántica de la enfermedad y la ciencia positivista de los trastornos mentales. En Estados Unidos, donde el pueblerino y arcaico europeo aprendió a ir al cine y a viajar en taxi, pudo contemplar cómo lo suyo se volvía el método curativo más popular, o sea lo que no era: la terapia de la felicidad. Y en Inglaterra, un retorno a la medicina del alma con una nomenclatura griega. En tanto, Freud seguía seleccionando pacientes, pues consideraba ajenos a sus diálogos clínicos los psicóticos –léase: locos–, los perversos –no confundir con los pervertidos–, los narcisistas muy seguros de sí mismos –peligrosísimos porque van a las consultas a divertirse por medio del sabotaje–, la gente iletrada y torpe con la palabra, suma y sigue.

Todo esto apunta, por una parte, a la riqueza de la empresa y, por otra –lo mismo, del otro lado– por la dificultad para definir su objeto. En efecto, el inconsciente es un proceso en sí mismo inalcanzable, supuesto y estrictamente ausente como tal objeto, pero en torno al cual gira una psicología de la profundidad, es decir, de un espacio sin fondo, un abismo. Dicho ontológicamente, como quiere Groddeck: el *ello*, lo impersonal, sometido a las necesidades del ser. Y vuelve Nietzsche, una vez más.

¿Ciencia natural, hermenéutica, filosofía, religión, quizá política? Lo mejor del freudismo es esta mezcla que

busca armonizarse porque no reconoce esquemas epistemológicos previos a los cuales obedecer, actúa pragmáticamente y puede meterse con insolencia en cuanto rincón le guste husmear, aunque sea por la gatera. O especialmente por la gatera.

La polémica sigue en pie y acredita la vivacidad de la herencia. Hasta quienes ven a Freud como una venerable antigüalla, han de situarlo dignamente en la historia de las ideas. Vivo y en secreto –mejor es que los pacientes no se enteren– sigue si conserva lo que tiene de religioso, según observaba con gracia Tomás Segovia, traductor de Lacan. Pero hay otra perduración freudiana y válida, que hace a quienes prescindimos, en su lectura, del dogmatismo clínico. Durante su vida profesional, Freud trató 160 casos, desde 1920 casi exclusivamente a otros psicoanalistas. Sus clientes eran gente de la burguesía y de la clase media acomodada. Una quinta parte nada obtuvo del tratamiento, una decena rechazó la experiencia y odió al *diz* que terapeuta y el resto ¿el resto? Ni Roudinesco ni sus encantados lectores podemos decir apenas nada. Quien viva, verá. La autora y este modesto lector coincidimos en que lo más abarcante y lo más inteligente del legado freudiano es una de las tantas posibles e inagotables antropologías, entendimientos de lo que el animal humano es cuando hace y hace cuando es. El hombre freudiano es un enfermo incurable, pero, más allá, un héroe trágico. Lo define haber partido de la naturaleza sin poder volver a ella, que persiste insistente, irreductible, irresistible y destructiva en su continuo hacer y deshacer. No puede vivir sino en sociedad, para lo

cual debe reprimir sus malos impulsos, volverse sublimemente culto y neurótico. Se ha civilizado a partir del día en que alguien cambió la flecha por el insulto. Por paradoja es entonces, cuando recorta y endereza su empuje, que alcanza su libertad. La libertad del hombre freudiano no le es dada, no la ostenta por naturaleza, sino que ha de obtenerla aceptando las determinaciones del inconsciente a través del conocimiento. En este punto –la libertad como consciencia de la necesidad–, Freud se inscribe en una tradición del pensamiento moderno, la que viene de Spinoza y llega hasta Hegel, a la cual el psicoanálisis añade esa antropología de lo trágico moderno, conforme la punzante fórmula de Rouinesco. Freud admite el determinismo como investigación de la causalidad y no como fatalidad instintiva, anatómica o fisiológica. Por eso lo masculino –el logos que separa y ordena– y lo femenino –el caos original, el principio de unidad, la herencia arcaica– son entidades simbólicas que juegan más allá del cuerpo como destino prefigurado en la diferencia sexual. Estas premisas sirvieron a Freud para intentar pensar la catástrofe de la civilización en la guerra del siglo XX, cuyo segundo capítulo empieza cuando él muere. El *Ántropos* europeo es el hombre dominado por el deseo de destruir destruyendo al otro. Creyó que los europeos no estaban orgánicamente hechos para la elevada cultura de su tiempo. Lo conseguido objetivamente sobrepasaba con creces lo que subjetivamente podían ejercer con todo el instrumental cultural los individuos de Europa. El hombre, animal naturalmente mortal, puede ser asimismo mortífero, gozar con

la masacre al par que proclama la muerte heroica. Además, la historia siempre lo sorprende cuando llega a ser otro del que quería ser sin saber lo que realmente deseaba ser. El psicoanálisis trata de averiguar ese saber-otro del Otro que anida en el Uno y, en tal sentido, colaborar al ensanche del campo de la razón, modesta luz que guía al hombre por la gran tiniebla de la historia.

El hombre es, en la historia, siempre novedoso y siempre el mismo. No cabe pensar en un Hombre Nuevo, radicalmente tal, despojado de su historia, como el Superhombre nietzscheano o el personaje de Joyce, Stephen Dedalus, para quien la historia es una pesadilla de la que ansía despertar. Tampoco el Hombre Nuevo de las revoluciones mesiánicas del siglo XX. Para Freud no hay Ilustración sin barbarie y los intentos de salvación total son ilusos: el individualismo liberal no ha evitado el colonialismo, el catolicismo propende a la salvación personal a expensas del mundo, el comunismo ha instaurado una nueva religión inquisitorial, la democracia puede facilitar la dictadura de la masa, sin autoridad y terrorista.

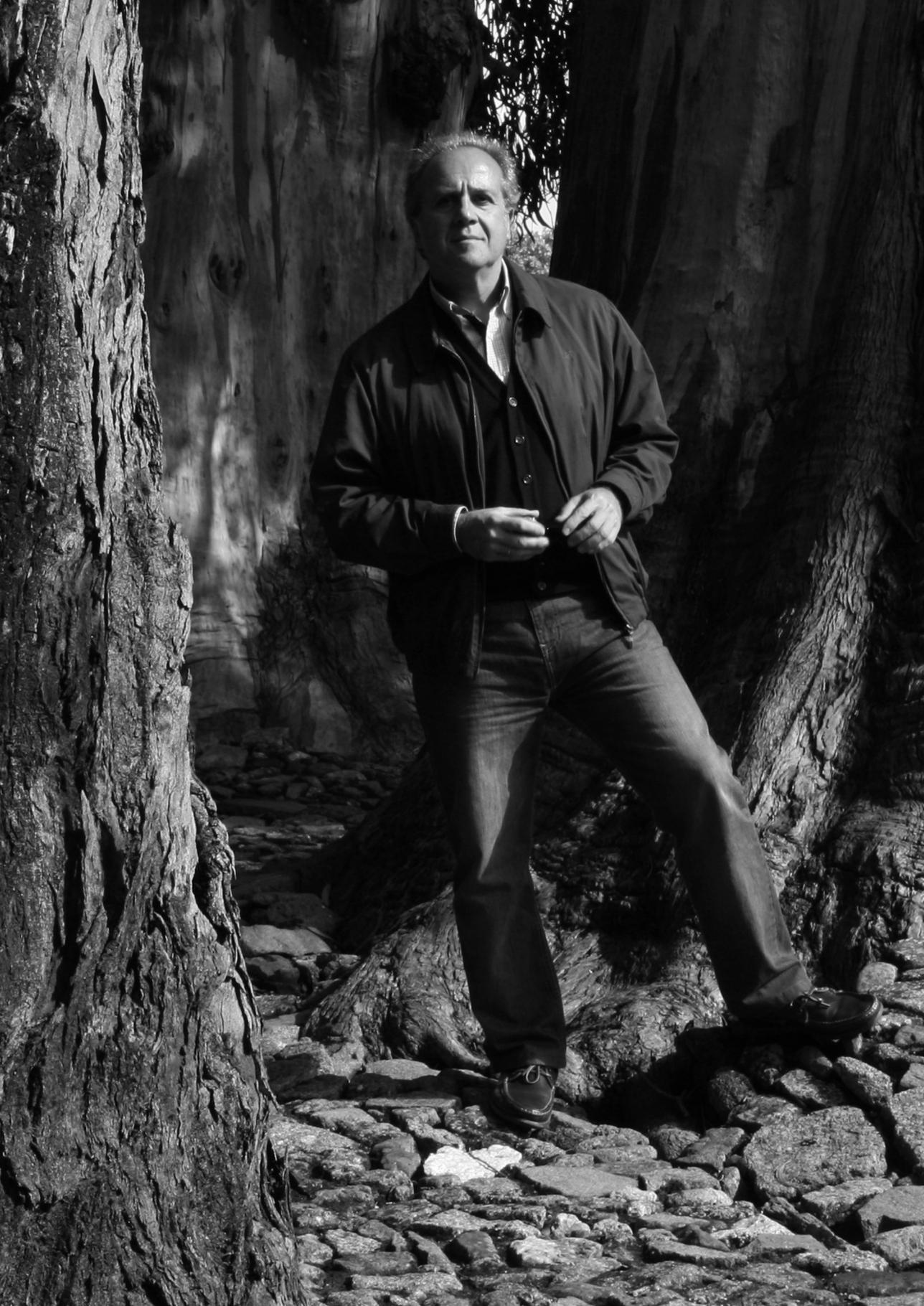
Freud soñó con una república de los mejores, utopía que sirve, sin embargo, para evitar males conocidos y promover una cultura de la excelencia donde se concilien el pasado inevitable y el futuro posible, el tiempo arqueológico y mítico del inconsciente y el tiempo proyectivo y futurible de la consciencia. Según se mire, es una herencia exigua o intensa, la dejada por ese hombre que, como dice Auden en su poema celebratorio, «sólo rememoró como un viejo y fue honesto como un niño».



# Álvaro Valverde:

«En la claridad está la mayor profundidad»

*Por* Beatriz García Ríos



Álvaro Valverde (Plasencia, 1959) es poeta, articulista y maestro en un colegio público de Plasencia. Autor de los poemarios *Las aguas detenidas*, *Una oculta razón* (Premio Loewe 1991), *A debida distancia*, *Ensayando círculos*, *Mecánica terrestre*, *Desde fuera* y *Plasencias*, sus textos han sido traducidos a varios idiomas y su nombre figura en varias de las más prestigiosas antologías de la nueva poesía española. *Un centro fugitivo*, antología que reúne poemas escritos entre 1985 y 2010, ha sido publicada por La isla de Siltolá en edición de Jordi Doce. También es autor de dos novelas –*Las murallas del mundo* y *Alguien que no existe*–, un libro de artículos –*El lector invisible*– y otro de viajes –*Lejos de aquí*–. Su último libro se titula *Más allá, Tánger* (Tusquets, 2014).

**¿Hay un momento en el que usted percibió que quería ser poeta, o dicho de otro modo, que necesitaba una expresión que no era la de la prosa? Si es así, ¿podría contarnos cómo fue?**

Sí, más bien lo segundo, que lo necesitaba. Eso de «querer ser poeta» me parece peligroso. Suele dar en nada. O en poetastro, con perdón. Forzar esa situación, digo. Ya se sabe que en poesía no suele haber términos medios. El título de poeta siempre te lo dan los otros: los lectores, los críticos, los compañeros de viaje, los estudiosos. «Soy poeta» es algo que no creo haber dicho nunca. Por lo demás, cabe recordar los versos de Caeiro: «Ser poeta no es una ambición mía. / Es mi manera de estar solo».

En un momento dado, al final de mi desdichada adolescencia, como la de casi todos, encontré en la poesía, más que nada como lector, un modo perfecto de expresar sentimientos y pensamientos. Y una forma de consuelo. Mi primer contacto directo con ella había sido sencillo:

memorizando, primero, y recitando, después, un poema de Gabriel y Galán –el paradigma de poeta extremeño, y en *castiúo* que, sin embargo, nació en Castilla, para que luego digan los nacionalistas–. Se titulaba «Lo inagotable», una suerte de definición anticipada de la poesía, y lo hice por obligación, como tarea escolar. Estaba enw 2º de Bachillerato, pero del plan anterior a la EGB. Tendría 11 años. De alguna manera quedó en mí un poso, por remoto que fuera, de eso que llamamos poesía. Un fervor, que diría Zagajewski. En COU, el curso preuniversitario, el año de la muerte de Franco, tuve la suerte de caer en manos de Gerardo Rovira, un malogrado profesor joven de Literatura –murió electrocutado al año siguiente– que consiguió que me convirtiera, y ya para siempre, en lector; una de las mejores cosas que a uno le han pasado en la vida. Y a base de comentarios de texto –ese perverso método didáctico que, aplicado al pie de la letra, ha malogrado a tantos lectores de poesía– y lec-

turas obligatorias de clásicos antiguos y modernos –por suerte, eso ocurrió antes de que inventaran la Literatura Juvenil–. Fue cuando entré de verdad en la poesía, al leer a poetas extraordinarios como Antonio Machado y Luis Cernuda, los más grandes para mí, de la poesía española contemporánea. Unos años más tarde di el salto a la escritura de versos; tan confusos y perdidos como uno mismo, sí, pero que me ayudaban a salir del estado depresivo y melancólico en que estaba sumido en aquel remoto entonces, justo al abandonar mi casa, mi familia y a mi novia para ir a estudiar fuera, por cerca que estuviera Cáceres de Plasencia. No, no era una cuestión de kilómetros. De lo que sí tengo nítida conciencia es del momento, posterior, en que creí que lo que había escrito era un poema. El primero, para uno, digno de tal nombre. Está publicado en *La generación de los ochenta*, la antología de García Martín, y en *Un centro fugitivo*, la que editó Jordi Doce para La Isla de Siltolá en 2012. Me acuerdo de cómo, cuándo y dónde lo escribí, en qué concretas circunstancias. Es un poema muy breve, sin título, cuyo último verso no ha dejado de ser un lema para mí: «hagamos de este lugar un territorio». Es el que abre mi primer libro, titulado, no por casualidad, *Territorio*; un título que bien podría servir para toda mi poesía reunida. De eso hace ahora treinta años. El jurado que lo premió estaba presidido por el catedrático Juan Manuel Rozas, que tanto bien hizo, desde la recién creada Universidad y a pie de calle, por la *normalización* literaria de la atrasada Extremadura y, en concreto, por la poesía. Como el desaparecido Ricardo Senabre. Me refiero a la promoción de poetas extremeños

a la que vinculamos a Campos Pámpano, Ada Salas, Basilio Sánchez, etc.

En cuanto a la prosa, de cuyo uso inevitable ya advirtiera Auden y a pesar de haber publicado dos novelas y un par de libros de artículos, además de ser asiduo colaborador en periódicos y revistas, y de editar desde hace una década un blog, por una cuestión, me temo, de carácter – César Simón, en la estela cernudiana, afirmó que «la poesía es, antes que nada, una cuestión de carácter»–, no tengo un espíritu narrativo, por decirlo de algún modo. Me cuesta rellenar una página con lo que puedo expresar en unas pocas líneas. Y cortas, para colmo. La digresión no es lo mío. Ni inventar situaciones o personajes. La ficción, en suma. Prefiero, entre otras muchas cosas, la exactitud y la brevedad de la poesía. Su condición austera; pobre, incluso. Siempre he tenido muy presente lo del don de síntesis. Y la intensidad que lleva aparejada ese concepto. A esto habría que añadir que la narrativa exige una dedicación incompatible, según creo, con el trabajo de maestro de escuela. Al menos para uno. Conozco, eso sí, novelistas que han conseguido conciliar el trabajo de profesor con el de escritor; mi amigo Gonzalo Hidalgo Bayal, sin ir más lejos, y con resultados excelentes. Sí, en mi caso será una excusa.

En algún lugar usted ha declarado que, aunque tenía otras lecturas, los poetas novísimos son los que le marcan más en su escritura inicial. ¿Podría explicar cómo? ¿Tal vez porque había un interés en casi todos ellos en otra poesía (Eliot, Pound, Paz, etc.), más abierta e imaginativa que la que se estaba haciendo entonces en España?

En principio, supongo, por una mera cuestión de actualidad. Me imagino que cualquier poeta en ciernes empieza leyendo lo que tiene más a mano, esto es, a sus contemporáneos. Los míos, antes de que surgiera la promoción en la que se me encuadra, la que Prieto de Paula denominó «de la Democracia», mis *padres* poéticos, podemos decir, fueron los *novísimos*, un término que agrupa no sólo a los famosos nueve vates reunidos por Castellet en su mítica antología. Es más, mis *novísimos* de cabecera, como en el caso de Antonio Colinas o Eloy Sánchez Rosillo, no figuraban ni siquiera allí. Por suerte, he sido un lector ecléctico, lo que no significa sin criterio, y leí desde el principio con la debida pasión a esos y a todos los poetas que caían en mis manos. Precisamente, si algo bueno tenían los *venecianos*, por usar otro de sus rótulos, era que, a través de los epígrafes de sus poemas y en sus entrevistas, ensayos y artículos, te facilitaban una lista de poetas impresionante, como bien sugiere en su pregunta. De Perse a Hölderlin. De Cavafis a Pessoa. De Stevens a Borges. Defensor a ultranza de la traducción, bastaba con ir hasta ellos. Algunos eran, de hecho, traductores. Siles, Álvarez, Sarrión, Talens... Por otro lado, nunca descuidé, por mi falta de formación filológica, la lectura de los clásicos, de todas las tradiciones que tenía a mi alcance. De la China –para eso estaba, en principio, Marcela de Juan– a los poetas griegos y latinos –adquiría los ejemplares azules de Gredos a plazos– pasando por los *primitivos* –cuyas versiones ofrecía Ernesto Cardenal– y, cómo no, por los españoles del Siglo de Oro, Garcilaso y Quevedo, ante todo. En esos años de formación hubo colecciones beneméritas:

la de bolsillo de Alianza, donde uno leyó por vez primera a Claudio Rodríguez o a Gil de Biedma. Hay que tener en cuenta que los del Cincuenta, tan fundamentales para los poetas de mi promoción –y para mí, como en el caso de Brines–, tenían en aquella época, finales de los setenta y primeros ochenta, sus primeros libros agotados. O la amarilla de Júcar –«Los poetas»–, por no mencionar la negra –y la blanca– de Cátedra. Sin olvidar, cómo no, a Hiperión, Visor, Renacimiento y Pre-Textos, que están en el origen de mi educación poética y donde publicaban sus libros esos contemporáneos.

---

MIS PADRES POÉTICOS FUERON  
LOS NOVÍSIMOS, PERO NO SOLO  
LOS NUEVE FAMOSOS VATES DE  
CASTELLET, TAMBIÉN ANTONIO  
COLINAS Y SÁNCHEZ ROSILLO

---

Que los *novísimos* ampliaron el panorama es algo incontestable. La dictadura franquista no pudo impedir que se abrieran algunas ventanas. Pronto, eso sí, me agotaron, como a tantos, sus excesos culturalistas y otras retóricas que, como suele ocurrir con todas las tendencias, hicieron ilegibles sus propuestas. El exceso de epígonos e imitadores colapsó al final el movimiento. Es verdad que ya entonces algunos coetáneos, como los citados, habían iniciado otras andaduras que coincidían a veces con las de sus antecesores, los del Grupo del 50. Lo señaló con acierto la antología *Las voces y los ecos*, de García Martín, un crítico clave a la hora de comprender el posterior fenómeno dominante, el de la «poesía de la experiencia»

–o figurativa, según él–, que enlaza con la manera de decir de muchos de los poetas que integran el florilegio que acabo de mencionar. El mismo crítico, por cierto, que dio a conocer a través de otra antología, *La Generación de los 80*, el grupo al que uno parece ser que pertenece.

**Es sorprendente la importancia que tiene el lugar en su poesía. En cierta medida, usted es un poeta espacial, aunque los campos y ciudades que describe son tocados por un tiempo que los hace complejos, misteriosos. Lo cercano, su propia ciudad, parece, en su materialidad, intocable, al menos en ocasiones, como cuando habla de «la frágil transparencia de la vida» («Desde fuera», de *Una oculta razón*).**

Sí, la noción de lugar está muy presente en cuanto he escrito. Desde el principio. De ahí que mi primer libro se abra con el verso «hagamos de este lugar un territorio», que pertenece, como dije, a ese poema citado más arriba que uno ha llegado a considerar «núcleo germinal» de toda su poesía por lo que anticipa o sugiere. Ya he explicado en otra parte que esa particular noción de lugar –que gira en torno a lo que Bachelard denominó *poética del espacio*– está indisolublemente unida a un *territorio* concreto: el que constituyen mi ciudad natal, Plasencia –a la que dediqué todo un libro que titulé, a lo Morand, *Plasencias*–, y sus contornos: los valles del norte de Extremadura; el del Jerte, La Vera, el Ambroz... Un enclave mediterráneo –en su sentido etimológico, pero también en el paisajístico– donde se establece, al tiempo que se sustancia, mi visión y mi memoria, esos dos reinos en los que, al decir de José Ángel Valente, se

constituye el poeta. Un lugar desde el que *observar desde lejos* el resto del mundo. Donde quiera que vaya me acompaña esa imagen fundacional que, por semejanza y contraste, actúa sobre el resto. Una noción que, en resumen, participa, de una parte, de la reflexión sobre el arraigo en un espacio que me es propio –en una época caracterizada por la itinerancia, la globalización y el exilio– y, por otra, del convencimiento de que lo local conduce a lo universal: a veces, no hay nada más paleta que ir de cosmopolita.

He mencionado a Valente, que en su libro *Las palabras de la tribu* aporta, según creo, las bases de mi particular reflexión sobre este asunto. Es en su ensayo «El lugar del canto», donde podemos leer: «El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no». En la revista *Quimera* publiqué hace unos meses el capítulo inicial de un texto amplio e inédito sobre este asunto («En torno a la noción de lugar»), cuyo origen está en una conferencia que impartí, en los noventa del siglo pasado, en la desaparecida sede tinerfeña de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, durante un curso dirigido por el poeta Andrés Sánchez Robayna, otro poeta «espacial», con la presencia de pintores, como Luis Gordillo, y arquitectos.

Es verdad que he llegado a plantear, con todo respeto, un ligero cambio en la famosa definición de Machado sobre la poesía, para señalar que es «palabra en el espacio», no sólo en el tiempo. Pero, como bien señala en su pregunta, una cosa y la otra están indisolublemente unidas. El escritor Juan Ramón Santos indicó con agudeza que mi poesía «se

caracterizaría, pues, por su vocación de abordar el tiempo desde el espacio, por el intento de amarrar la memoria a unos lugares que, como escenarios vivos del pasado, forman parte de la identidad del poeta». Y alude al jardín «otro lugar común» en ella, como las ruinas, cuya mera mención me hace recordar la poesía de Aníbal Núñez, uno de mis maestros, poeta declarado del espacio gracias, por ejemplo, a su muy salmantino *Alzado de la ruina*. Otro, el citado Bayal, que ya se había acercado a este asunto en su ensayo «Lógica del territorio» (capítulo 2), publicado en su libro *Equidistancias*, ha escrito en «Leyendo a Álvaro Valverde» –un texto que vio la luz en esta misma revista–: «tanto da que el poeta esté en Nápoles, en Cadaqués, en Brujas, en Madrid o en luminosas ciudades del sur: cada uno de esos lugares remite inexorablemente al origen. Y no es sólo que todos los lugares sean a la postre el mismo lugar o el único («una ciudad es todas las ciudades»), sino también que vaya el sujeto donde vaya no deja de ser el mismo sujeto y no dejará de establecer conexiones [...] entre lo uno y lo otro y certificar que ir y volver sí son la misma cosa».

Lo cierto es que los lugares, determinados sitios, me inspiran, por usar un término en desuso. En ellos parece que el tiempo se detiene y se hace evidente el presente perpetuo de la poesía. Por citar algunos, además de la Plasencia del «origen», el molino de agua que pertenece a la familia de mi mujer –donde tanto he leído, escrito y contemplado–, un ameno rincón escondido en un pequeño valle del norte de Extremadura; Yuste y el Cementerio Alemán, donde se ubica mi poema acaso más conocido; la comarca

de las Hurdes, que está detrás de mi libro *El reino* oscuro; numerosas ciudades vislumbradas o que forman parte de mi vida, como Tánger, a la que he dedicado mi último libro, o Gijón, muy presente en mi novela *Las murallas del mundo*. Mi interés por lo espacial está muy unido a mi fervor por el campo, la naturaleza y la arquitectura. Porque la casa es otro de los símbolos centrales de cuanto he escrito.

**Sobre todo en sus cuatro o cinco primeros libros –lo que es mucho– usted tiene a que el objeto del poema sea algo enigmático, como si presintiera, y con usted el lector, que lo que quiere designar aparece por reflejos, quizás como un eco de la poesía simbolista. «Todo expresa una múltiple, / e inasible presencia», afirma usted en un bello poema («Mecánica terrestre») ¿Le parece que hay algo de esto?**

Uno escribe por tanteo. Sin brújula. Sin saber a dónde va, por racional que me considere. Lo que tengo delante de los ojos, lo que pienso, es, a pesar de todo, confuso y misterioso. La realidad es múltiple. E inasible. Precisamente para intentar comprender escribe uno. Para entender lo de fuera y, de paso, intentar entenderse a sí mismo. Conocerse, como quería el griego. Pero siempre desde la incertidumbre, la duda, el no saber. Por lo demás, detrás de cada cosa –ya lo dijo Auden– se esconde una oculta razón –título de uno de mis libros–. No utilicé lo de «a debida distancia» –título de otro– de manera casual: es así como concibo mi relación con los individuos y los objetos que me rodean. Para verlos y comprenderlos mejor, supongo. Eso sí, a lo más, llegamos al vislumbre, a la conjetura. La compleji-

dad de los seres y las fuerzas, que diría mi paisano Felipe Núñez, impide otra cosa que no sea el presentimiento. Ahora bien, intentando que, en los poemas, la claridad impere. Me di cuenta pronto de que era más fácil ser oscuro que claro. Que era mucho más complicado expresar los sentimientos y los pensamientos con claridad que de forma, digamos, embrollada o confusa, que es lo que algunos denominan, sin empacho ni respeto, *hermetismo*. Y no lo he hecho por cortesía para con el lector, parafraseando a Ortega, sino por coherencia y responsabilidad. Por respeto a la poesía.

---

LA INFANCIA ESTÁ SOBREVOLORADA. ME SUELEN RESULTAR INDIGESTAS LAS PÁGINAS QUE, EN CUALQUIER (AUTO) BIOGRAFÍA, SE DEDICAN A ELLA.

---

**¿Qué significa la infancia, la que usted vivió, para su poesía? ¿El hombre maduro es un niño reinventado?**

Me da la impresión de que la infancia está sobrevalorada. En lo literario, digo. Se ha repetido hasta la saciedad la famosa frase de Rilke, lo de que «La verdadera patria del hombre es la infancia». Que todo lo que somos, o casi, se lo debemos, creamos o no en las teorías de Freud, a esa primera etapa de nuestra vida. Por otra parte, Wordsworth afirmó que «El Niño es el padre del Hombre». Algunas veces he hecho alusión en mis versos a concretas circunstancias del niño que fui. Por aquello del carácter, que tanto me obsesiona y que, ya se explicó, está en la médula de lo que acaso sea un poeta; por aquello del

carácter, decía, uno sigue siendo aquel muchachino tímido –vergonzoso, diría mi madre–, *raro* al parecer de otros, que solía apartarse del grupo, sensible, nervioso –en el sentido en que lo emplea Brodsky: «Solo soy un hombre nervioso por circunstancias propias y ajenas, pero muy observador»–, poco deportista, pero amante del paseo y de la montaña, solitario, tristón y melancólico, sí, pero al que nunca le faltaron amigos. No fui un precoz niño lector, pero me gustaba escribir redacciones que, por cierto, no le gustaban a mi profesor de Lengua.

Se repite que el poeta debe conservar al niño que fue. Es posible. Reconozco cierta ingenuidad en mí que a lo peor tiene mucho de eso. O no, porque rescata la inocencia del crío que fui. Los miedos son también de entonces: a la oscuridad, a la noche, a la muerte... Me inclino a pensar que lo que en realidad mantenemos es a una especie de adolescente eterno. La fragilidad, el desvalimiento que suma a su personalidad el hombre adulto tras superar, al menos por el cómputo numérico, esas dos etapas iniciales de la vida. Por lo demás, me suelen resultar indigestas las páginas que en cualquier biografía o autobiografía se dedican a la infancia. Por algo será. Lo que no necesariamente significa que uno no tuviera una niñez bastante feliz. Añado, y termino, que al ser, por profesión, además de padre, maestro de Primaria, funcionario con treinta años de servicio a las espaldas, este tema me ha resultado a lo largo de la vida muy cercano.

**¿Asumiría la frase, «sin intimidad no hay universo»? Algunos de sus poetas favoritos han aunado la exploración de su mundo individual con una contex-**

**tualización que lo trasciende. Algo de esto hay a lo largo de su poesía. ¿Podría hablarnos de esta tensión?**

Sí, podría asumirla. Al frente de uno de mis libros se puede leer un epígrafe de Gabriel Ferrater: «Diré lo que me huye. Nada diré de mí», en su versión castellana. Con ello doy a entender que la de uno no es una poesía confesional o intimista, en la vieja acepción. Vuelvo a recordar lo de «a debida distancia», un lema para mí. Respecto a todo lo que me rodea. Para apreciarlo mejor. Con todo, pronto comprendí que la única manera de ser tú y, en consecuencia, de que tu voz no fuera igual o demasiado parecida a otras, era intentando levantar tu propio mundo; construirlo a partir de tus propias experiencias. Y con tus palabras, claro. Con tu tono, mejor. Ahí no puede haber plagio. Por otro lado, sólo me atrevo a escribir sobre lo que conozco y me pasa. De ahí que la narrativa, donde prima la ficción, o la poesía experimental, donde se impone la invención, no sean lo mío. Mis novelas y mis poemas son, con frecuencia, páginas de un diario, como muchos de los poemas que he escrito y publicado. Eso sí, ese mundo debe ser habitable y los versos transferibles. Por aquello que dejó dicho Pacheco y que me gusta tanto citar: «No leemos a otros, nos leemos en ellos». Con Anne Carson, salvadas todas las distancias, uno también podría afirmar: «Hay demasiado de mí en mi escritura». Como lector, en fin, suelo desconfiar de la poesía en la que no tocas a un hombre. O a una mujer. De ahí mis reticencias con respecto a la basada en ficciones y en personajes que tan de moda estuvo en España hace unos años. O ahora mismo, bajo la exitosa y

cínica apariencia del *malditismo*. No me la creo.

**Usted ha leído con interés, diría que apasionado, a María Zambrano y a José Ángel Valente, y en su poesía también se da una fascinación por el *centro* –mito o imagen– que alimenta las poéticas de ambos autores. Lo curioso es que el *centro* parece inasible por el hecho mismo de concebirse como tal. ¿Hay tal *centro*?**

He leído a María Zambrano y a Valente. Con la pasión debida, como leo, por fortuna, casi todo. Ojalá, y para bien, se note. Pero tampoco soy un especialista en sus respectivas obras. Ni he leído las obras completas de la primera ni siquiera absolutamente todo lo del segundo, por ejemplo su novela póstuma. Con *Claros del bosque* o las páginas que dedicó a Zurbarán o a Goya me basta, en el caso de la pensadora andaluza con raíces extremeñas. De Valente me quedo con los dos libros de poesía que abren y cierran –una vez muerto– su ciclo poético, además del que cité antes. Con él me ocurre, siquiera a ratos, lo que con Octavio Paz, que prefiero sus ensayos literarios a sus versos, por más que la poesía de ambos no sea comparable.

Me resulta complicado expresar esa fascinación por el símbolo –mito o imagen– del *centro*. Supongo que se relaciona con dos asuntos: con el del sentido del equilibrio, esa suerte de centralidad que uno ha perseguido en su vida, y con la búsqueda de lo que constituye la esencia o el núcleo de lo que nos sucede. Aquello que nos hace de verdad humanos. O humanos a secas. Como observamos Jordi Doce y yo, es, en todo caso, «un centro



fugitivo». Se nos escapa o cambia permanentemente. De ahí lo interesante, por cansado que sea, de ese asedio. Por cierto, esta referencia al centro me recuerda el verso de Joan Vinyoli, uno de mis poetas predilectos, acerca del «círculo convincente», ese al que acaso se llega después de ensayar muchos círculos previos.

**Como si hermanara a Heráclito y a Parménides, en su obra el agua, fluente o estática en un estanque, es una presencia constante. Sin duda, es agua de lo que usted habla, pero no es menos cierto que habla del tiempo, eso que al parecer sólo sabemos lo que es cuando callamos. ¿O tal vez cuando se logra escribir ciertos versos como «Enramada y sonora, en esta fuente, / que apenas mana en el feroz verano» [...] («El espacio único», de *A debida distancia*)?**

Mi añorado amigo Ángel Campos dejó escrito: «De todos los milagros, el del agua». Así lo creo. Ya sea de manantiales y fuentes –a la de Yuste le dediqué un poema, y a la escondida de Los Alisos, donde cito ese verso–, estanques, como el del molino, o ríos, sobre todo. Como el humilde Jerte, que pasa por mi ciudad natal; el mío, lo que me lleva a los versos de Alberto Caeiro traducidos por Octavio Paz: «El Tajo es más bello que el río que corre por mi pueblo, / pero el Tajo no es más bello que el río que corre por mi pueblo / porque el Tajo no es el río que corre por mi pueblo». Me agrada, en fin, esa mención a Heráclito; un presocrático poeta, sin duda. Sí, las aguas detenidas –título de mi segundo libro, palabras también tomadas de Vinyoli– no deja de ser una metáfora del tiempo. Ya se dijo antes que tiempo y lugar van al unísono. Hablo

del tiempo en un determinado lugar. Un lugar que me habla del paso del tiempo, tema eterno de la poesía. Y el agua es un símbolo perfecto para acercarse a ese misterio. Y a cualquiera. Basta con revisar lo que ha dado de sí el mar como símbolo; una forma inmensa del agua que los que somos de interior, nos deja siempre en suspenso.

Resulta curioso que uno haya utilizado el agua para intentar explicar su propia poética. Lo expresé así en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Poética y poesía*: «Imaginemos el agua fría y cristalina de una de esas gargantas que bajan de las sierras de mi entorno –las de La Vera, por ejemplo–, de esas que nos permiten ver con nitidez su fondo de guijarros. Ahora bien, si intentamos coger uno, comprobamos con estupor que nuestro ojo ha sido incapaz de calibrar la profundidad real que en esas aguas separa el fondo de la superficie. Lo que parecía estar cerca, no lo está tanto. Así, lo que nos mojamos al coger el canto rodado no es la mano ni la muñeca ni el antebrazo ni el codo, sino el hombro y más incluso. Esta metáfora acuática es un ideal transferible a la poesía. Leemos un poema que nos parece transparente y, no obstante, sentimos el vértigo de lo que no sabemos explicar. En la claridad está la mayor profundidad. Claridad que, por supuesto, no renuncia a lo complejo. Digo a lo complejo, no a lo complicado. La complicación en poesía sobra, estorba. La complejidad es, sin embargo, consustancial a ella: está en la vida. Todo, desde el más simple artilugio hasta la más sencilla acción, soporta un determinado grado de complejidad». Por otra parte, en un poema reciente que he titulado «Poética», se lee: «La poesía,

/ sus elucubraciones, / los asedios / que gravitan en vano / –teóricos, abstrusos– / sobre ella. // La poesía / que hoy sólo se me antoja / tan sencilla / como el gesto de alguien / que da un vaso de agua / a otro con sed».

---

LA CLARIDAD NO RENUNCIA A LO COMPLEJO. TODO, DESDE EL MÁS SIMPLE ARTILUGIO HASTA LA MÁS SENCILLA ACCIÓN, SOPORTA UN DETERMINADO GRADO DE COMPLEJIDAD

---

**La memoria es fundamental en su obra, pero no es un procedimiento –en lo formal– realista, porque siempre hay un recurso, a veces angustioso, de la imaginación. ¿Cómo vive esta experiencia entre un supuesto objeto de la memoria y el hecho de que haya que imaginarlo?**

Nunca me he considerado una persona imaginativa, sino todo lo contrario. Es verdad que en el sentido más superficial o común, en lo que tiene que ver con la invención, la novedad y la fantasía, no con las imágenes. Si no realista, en sentido estricto, cuanto escribo está muy anclado a la realidad. En la que uno vive o siente, claro; esa realidad que asume tanto de sorprendente, de ficción incluso. Ya dije que uno de los problemas que tiene para mí la prosa, la narrativa, se basa en mi dificultad para inventar. Para crear mundos ficticios. De lo que no conozco, procuro no hablar. Porque no sé. Un verso de *Territorio* dice: «Escribo hacia el pasado porque olvido». Así ha sido siempre, no digamos ahora, en plena cincuentena. De hecho, debe ser uno de los pocos versos

míos que sé de memoria. Me dan mucha envidia esos poetas que son capaces de recitar sus poemas sin leerlos. Los suyos y los de otros.

Me refería antes a Valente, a esos dos reinos en los que, según él, se constituye el poeta: visión –prefiero decir mirada– y memoria. No hace falta evocar las palabras de Wordsworth, eso de que la poesía «tiene su origen en la emoción rememorada en la tranquilidad». El poema se escribe desde el recuerdo, no desde la inmediatez o en caliente. Cuando voy a los institutos se lo explico a los muchachos a partir del ejemplo de un poema de amor. El que uno escribiría después de una noche apasionada, apenas ha pasado ese momento feliz, y el que se concibe, desde la memoria, días, semanas, meses o años después de ese encuentro: el primero se nos suele caer de las manos apenas volvemos a leerlo, no sin vergüenza; el segundo puede que refleje de forma aceptable lo que significó ese intenso suceso.

Los melancólicos, y por tal me tengo, miramos mucho hacia atrás; en mi caso, sin afán nostálgico. Puede que uno necesite del paso del tiempo para asumir o comprender según qué. Ese tamiz me parece imprescindible en poesía. No cabe duda, es verdad, que aquello que la memoria nos proporciona casi nunca es lo que pasó en realidad, pero es lo que ha quedado y basta. En ese sentido, puede que al cabo haya –oh paradoja– que imaginarlo.

**Para usted la poesía hispanoamericana o la catalana, existen. Quiero decir, se ha hecho cuerpo en su propia poesía. ¿Podría hablarnos de sus lecturas de poetas hispanoamericanos que le han**

**marcado? Le pregunto esto pensando en un poeta inglés que usted ha leído y admira, recientemente fallecido, Charles Tomlinson, para quien el manejo del verso inglés por la tradición moderna estadounidense fue decisivo.**

No quisiera ponerme estupendo a la hora de citar nombre y obras, pero tengo que reconocer que ambas tradiciones forman parte de mi tradición particular, digamos, esa que cada uno se construye a partir de las que existen. Empiezo por la catalana, la menor –y no por su calidad–, que me atrajo desde muy pronto. Siempre menciono la influencia en mis primeros pasos líricos de la antología de Jaume Pont y Joaquim Marco *La nueva poesía catalana*, publicada por Plaza & Janés en 1984, donde descubrí a tantos poetas fundamentales, de Marí a Parcerisas, de Margarit a Susanna. Coetáneos de Gimferrer, otro *novísimo* de primera hora, o Comadira, al que vi por primera vez en un programa de la televisión catalana a principios de los ochenta; en el viaje de novios que pasamos mi mujer y yo en Tossa. A estos nombres de poetas catalanes debo añadir, por sintonía, los de Manent –traductor imprescindible de la poesía inglesa–, Foix, Carner, Espriu, Vinyoli, Ferrater, Pons, etc. Ya que lo comento, la poesía catalana moderna está, en general, muy cerca de la poesía inglesa, que es una de la que más admiro –usted ha recordado a Tomlinson–. Basta con reparar en las similitudes lingüísticas, que permiten traducir del inglés al catalán con una cercanía o naturalidad que no es posible cuando se hace al español; un idioma menos *seco*, digamos. El desaparecido García Posada ya destacó la influencia en mi poesía de esa tradición. Y mencionó a

Eliot. A pesar de decir «inglesa», por extensión, debería incluir, con todos los pe-ros y precisiones pertinentes, a los poetas de Irlanda, que ha dado nombres fundamentales, como Yeats, y a los de habla inglesa del otro lado del Atlántico: Canadá y, ante todo, Estados Unidos, sin olvidar, pongo por caso, al caribeño Derek Walcott. La poesía escrita en inglés por Stevens, Larkin, Hardy, Dickinson, Heaney o Lowell, por citar a poetas que estimo; ingleses, siquiera de adopción, irlandeses y estadounidenses. Así, considero la lectura del crítico del todo acertada. De ahí, tal vez, las afinidades, ya digo, con la poesía catalana contemporánea. Su gusto por la naturaleza y el paisaje, por las situaciones cotidianas, el tono conversacional, la falta de solemnidad y de retórica, etc.

En lo que respecta a los poetas de Hispanoamérica, la lista sería interminable. ¿Qué sería de la poesía española sin sus obras? Sin Borges, pongo por caso, un poeta al que siempre vuelvo. Ya ha aparecido Octavio Paz, al que llegué a conocer y a apreciar, que tanto hizo por mí como presidente del jurado que concedió en 1991, un año después de su Nobel, el premio Loewe a uno de mis libros. J. E. Pacheco, al que también he aludido, tampoco puede faltar. Como, por citar sólo a los indiscutibles –pero poetas de cabece-  
ra al fin y al cabo–, los venezolanos Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, el cubano Eliseo Diego, el peruano José Watanabe, la uruguaya Ida Vitale... Prefiero, eso sí, la línea no nerudiana, que es tal vez la más abundante. El verbalismo no es lo mío. Ni el exceso y la altisonancia. Suelo citar al ocurrente Bernard Shaw: «Una lengua común nos separa». Aunque él se refería a la inglesa, siempre me resultó muy

oportuna para explicar lo que pasaba –no sé si sigue ocurriendo– entre el español de España y el de América. Esa ceguera de no querer conocer nuestra poesía ultramarina era de una torpeza llamativa. Intenté escapar de ella y por eso siempre he tenido a mano libros de autores hispanoamericanos. Por una sencilla razón: enriquecen notablemente nuestra tradición. Su calidad sobrecoge. Sin la poesía escrita en América, nuestra lengua está mutilada. Por lo demás, el que uno haya vivido y viva en la provincia no significa que sea un poeta provinciano, en el peor sentido. Esa «lengua común» permite un acercamiento ideal, sin necesidad de conocer otros idiomas. Y abre mundos extraordinarios. Por eso sigo con mucho interés la obra en marcha de Igor Barreto, Fabio Morábito, Pablo Anadón, Orlando González Esteva, Piedad Bonnett, Juan Manuel Roca... O la de algunos poetas que nos presenta el entusiasta José María Cumbreño en sus Ediciones Lilibutienes. No está de más recordar que algunas editoriales españolas cuidan desde hace mucho la publicación de poetas de allá; Pre-textos, por ejemplo. No son éstas, con todo, las únicas tradiciones a las que me debo. Señalaré, por indispensable, la portuguesa, que conocí pronto gracias a mi temprana amistad con Ángel Campos Pámpano, espléndido traductor de muchos poetas lusos. Eugénio de Andrade, por poner un solo caso, es el autor de una poesía sobria y luminosa que admiro. La italiana, la polaca y la griega son también dignas de elogio.

**Hay poetas con registros muy distintos y otros que, libro tras libro, ahondan y diversifican desde un *centro* único de**

**nuevo inexpressado. Creo que ese es su caso: desde el comienzo pareciera que ha encontrado, si no el tono, sí algunos de los modos y de los temas que le han obsesionado siempre y a los que ha querido ser fiel.**

Hace muchos años tuve un desencuentro con un crítico. En privado, mediante carta, como se hacía entonces, le confesaba, a partir de una reseña que había publicado sobre uno de mis libros en una revista que creía haber encontrado mi tono, esa voz propia a la que aspira cualquier poeta que se precie. Me afeó, irritado, ese reconocimiento que, sin embargo, a uno tanto le tranquilizaba. Sostenía que eso impediría no ya el crecimiento, sino el desarrollo mismo de, por decirlo pomposamente, mi obra. Es posible. Lo cierto es que, tras escribir *Una oculta razón*, supuse que, además de un pequeño mundo, había logrado adquirir una voz distinta de las de mis inmediatos contemporáneos, lo que para empezar no me parecía poco. Con *Territorio* me pasa lo que a tantos con sus óperas primas: sin estar conforme con el resultado final, todo el programa poético de uno ya estaba reflejado, de alguna manera, allí: las obsesiones, los temas, el vocabulario –esas palabras-clave, en mi caso muy gastadas, que uno reitera–. Faltaba acaso la voz, el tono personal, que en poesía, y en general, lo es todo.

*Las aguas detenidas* se acerca mucho a lo que ha venido siendo mi manera de decir, aunque sobraba todavía lastre. Faltaba la debida claridad. Sí aparecía, en uno y otro, la misma noción de lugar, idénticos paisajes y los asuntos que han caracterizado, insisto, cuanto he escrito, pero...

Si tuviera que definir en pocas palabras mi poética, que adscribo a la co-

rriente denominada poesía meditativa o de la meditación, podría repetir lo que ya dije en la referida charla de la Fundación March: «Hablamos de una poesía dicha en voz baja, como “conversación en la penumbra”, que busca el equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado; sobria de dicción y, por tanto, de contenido (menos es más); de música callada y no estridente, “tamborilesca o machacona” (como la adjetivó Unamuno); una poesía reflexiva, grave (aunque no solemne), racionalista e ilustrada (sin renunciar al misterio); que pertenece a la tradición del humanismo; de ascendencia elegíaca, porque la vida, como ha recordado Francisco Brines, es el “ensayo de una despedida”».

---

#### HABLAMOS DE UNA POESÍA DICHA EN VOZ BAJA QUE BUSCA EL EQUILIBRIO ENTRE EL LENGUAJE ESCRITO Y EL HABLADO

---

Mucho se ha discutido acerca de si un poeta –cualquier poeta– no escribe a lo largo de su vida en realidad el mismo libro, que diría Trapiello. Soy de los que piensan que sí. Y, más allá, de los que defienden la fidelidad a una voz; la genuina, que diría Marianne Moore. Como lector, me molesta bastante seguir los pasos, a través de sucesivos libros, de algunos coetáneos más dotados, me temo, para las acrobacias que para la poesía. Es sólo una opinión. Cosa distinta es repetirse, Dios nos libre. Pretende uno, sin quererlo incluso, ahondar más que nada. El pintor habla de series; el músico, de variaciones. Vuelvo a la imagen vinyoliana de los círculos, ensayando los que la vida te va pro-

curando hasta alcanzar –ojalá– «el convincente». Por lo demás, cambiamos. No somos siempre el mismo. La existencia te va modelando y tú, qué remedio, mudas con ella. Así las cosas, coherencia mediante, es difícil que esa lealtad te impida crecer y desarrollarte como poeta.

**La poesía actual parece relegada al interés de los que la escriben y, quizás, hay un debilitamiento en los nuevos poetas del esfuerzo necesario para escribir un poema, donde encuentro demasiadas veces un uso arbitrario, y no surgido de la necesidad o la fatalidad, de las imágenes. ¿Cómo ve el momento actual de la poesía? ¿Le preocupa? ¿Está siendo sustituida por la prosa? ¿Es posible esa sustitución?**

La mala salud de la poesía es crónica. ¿Cuánto tiempo hace que está encerrada en las catacumbas, como anunció Paz? ¿Cuánto que es leída por los propios poetas o los aspirantes a ello o, en fin, por los aficionados y domingueros líricos? El caso es que la poesía está. Y se la sigue esperando. Dicen que incluso de moda, como algunos poetas. De vez en cuando se ocupan de ellos y de ellas en los suplementos y revistas de papel *couché*. Bromas aparte, lo cierto es que vive. Uno no concibe su desaparición. Era, es y será necesaria para según quiénes, «letraheridos» que precisan de ella para intentar comprender lo que son y cuanto les rodea. Nótese que esa necesidad suele fundamentarse en torno a la turbulenta adolescencia. No es casual. Basta pasarse por cualquier instituto de Secundaria para dar una lectura o una charla. En su forma más elemental, de acuerdo; en los rípios de sus carpetas o en formas no me-

nos rudimentarias de rap, la poesía resiste. Mientras un chico o una chica echen mano de ella para declararse, explicar su desconcierto o para aliviar este o aquel dolor.

Después de unos años alejado de los nuevos nombres y, por tanto, de las nuevas corrientes de la poesía española, de la escrita en suma por los jóvenes, gracias a la publicación del blog, que lleva ya una larga década alojado en una esquina de Internet, he vuelto a leer bastante y, sin estar al día ni mucho menos pretenderlo, algo podría decir al respecto. Por ejemplo, que entre la morralla, que abunda, hay un puñado de poetas jóvenes excelentes, aunque prefiero no nominar. Es lo único que importa. Por otra parte, coincido con algunos analistas de lo poético en que la prisa, signo de nuestra época, que el deseo de llegar –no sabemos a dónde: esto, señores y señoras, es poesía–, de triunfar y ganar premios y publicar y publicar libros, es un síntoma demasiado evidente. Una conducta temeraria, cabe añadir. Hay de todo, claro. Quienes a pesar de eso han logrado libros dignos de tal nombre y quienes, hagan lo que hagan, vayan de prisa o despacio, ni han llegado ni, nos tememos, llegarán. Con independencia de las campañas de mercadotecnia en forma de antología o de festivales que lancen. Luego está el espinoso asunto de los egos hinchados, de esos nombres a los que me refería hace un momento que uno nunca sabe bien por qué han sido encumbrados y no dejan de aparecer, día sí y día también, en los medios de comunicación, algo, ya se dijo, del todo anómalo cuando de la pobre poesía se trata. Mala cosa: nada peor

que estar de moda. Con todo, hay poetas y poetisas que no cesan, como el rayo de Miguel Hernández. Un amigo me lo recuerda con frecuencia: creamos monstruos. Entre todos, quiero decir. Luego pasa el tiempo y algunos se preguntan: ¿y éste o ésta qué pintan aquí? Demasiado tarde. Los caprichos del canon.

---

AL LECTOR DE POESÍA, Y AL QUE LA ESCRIBE, SIEMPRE LE HA VENIDO BIEN LA REPETIDA FRASE DE NIETZSCHE: «NOSOTROS LOS SOLITARIOS»

---

Sí, se repite que la poesía está de nuevo aquí. Que nada incluso en la abundancia. O eso quieren que creamos. La falta de una crítica responsable significativa –asunto nada baladí– y la democratización de Internet, unido a la abundancia de premios –muchos de ellos destinados en exclusiva a los jóvenes, que son, o eso creo, sus destinatarios naturales– facilitan el acceso a mucha poesía, es cierto, pero no toda vale o en rigor lo es. El mismo rigor o nivel de exigencia que a tantos le falta por carencia de lecturas. Sí, sobre todo, de lecturas. No hablo de formación. Se puede ser filólogo titulado y no haber leído a poetas anteriores al siglo XX, y puede que me vaya demasiado atrás. Por eso hay tanta ocurrencia por ahí suelta. No pocos descubren a diario mediterráneos

ya muy descubiertos. A partir de Simic o de Ashbery, pongo por caso, que además tienen el pedigrí de extranjeros. O de estrictos contemporáneos que además son amiguetes. El incisivo Juan Bonilla, por ejemplo, ha puesto hace poco en solfa a un grupo de «jóvenes bardos españoles» que, según él, «entre la cursilería y la sentimentalidad», han saltado de las redes sociales a las listas de los más vendidos. No he leído a ninguno, por supuesto, pero ahí están. Lo que está claro, al menos para uno, es que la poesía y la prosa son dos cosas distintas y que una y otra pueden complementarse, pero nunca intercambiarse. Por narrativa que resulte la poesía y por lírica que sea la prosa. Los códigos son distintos. Cada texto exige su forma, eso es todo. Y el carácter de cada escritor elige la manera también. Algunos son capaces de expresarse, y bien, en distintos géneros, dependiendo del momento. No es lo habitual. Eso si cabe todavía seguir hablando en esos términos: los géneros se mezclan, se diluyen. Se dice que, de hecho, ya han muerto. También es cierto que la prosa, en especial la novela, se lee mucho más que la poesía, pero no está mal que así sea. Ya lo dijo Juan Ramón. Uno está cómodo con los lectores (Brines *dixit*) y con la inmensa minoría. Para el público y las masas hay otras opciones, bardos al margen. Al lector de poesía, y al que la escribe, siempre le ha venido bien la repetida frase de Nietzsche: «Nosotros los solitarios».



► Biblioteca de Santa Genoveva, París. Henri Labrouste, 1861.



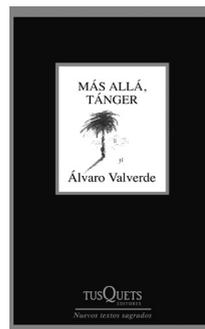
[01]

**Álvaro Valverde:**

*Más allá, Tánger.*

Tusquets, Barcelona, 2014.

112 páginas, 12€



## Álvaro Valverde: otra vuelta de tuerca

*Por* MANUEL NEILA

Cuando Álvaro Valverde publicó *Territorio* (1985), su primera colección de poemas, la estética culturalista, experimental y suntuaria de los poetas denominados *novísimos* había perdido su pujanza. El lugar que dejaba libre iba a ser ocupado por una amplia variedad de tendencias que continuaría desarrollándose hasta el momento actual. Recordemos, entre las propuestas más destacadas de los años ochenta y noventa, el tradicionalismo irónico de Jon Juaristi, el irracionalismo hiperrealista de Fernando Beltrán, el minimalismo conceptista de Andrés Sánchez Robayna, la meditación metafísica de José Gutiérrez, el realismo confesional de Luis García Montero, la épica narrativa de Julio Martínez Mesanza o el simbolismo impre-

sionista de Andrés Trapiello. Seducido en un primer momento por el decir reticente y elusivo del minimalismo y de la poesía del silencio, el autor placentino derivó enseguida hacia una lírica personal de índole meditativa o metafísica, que ilustraron entre nosotros Miguel de Unamuno y Antonio Machado, y que llevaron hasta sus últimas consecuencias Luis Cernuda y José Ángel Valente, a la que ha permanecido fiel hasta el presente.

La trayectoria poética de Álvaro Valverde muestra un sentido unitario, lo cual no excluye –antes al contrario– una evolución progresiva, fiel a una voz personal que ha ido ganando en hondura y sencillez con el paso del tiempo. En la reseña de *Un centro fugitivo* (2012), su última antología poéti-

ca, tuve ocasión de discernir dos épocas en la evolución del poeta. Tras un breve periodo de aprendizaje, que se concretó en el volumen *Territorio* (1985) y en los folletos titulados *Sombra de la memoria* (1986) y *Lugar del elogio* (1987), la época de juventud estaría formada por *Las aguas detenidas* (1988), *Una oculta razón* (1991) y *A debida distancia* (1993). La época de madurez se hallaría representada por *Ensayando círculos* (1995), con el complemento de *El reino oscuro* (1999), *Mecánica terrestre* (2002) y *Desde fuera* (2008), que se alternan con libros de diferentes géneros. Después de tres décadas de dedicación ininterrumpida al oficio de poeta, Álvaro Valverde da a las prensas *Más allá, Tánger* (2014), una serie de breves composiciones, escritas con anterioridad al año 2012, en la que recrea un viaje *compartido*, interior y exterior, a la mítica ciudad norteafricana.

*Más allá, Tánger*, la última entrega de Álvaro Valverde, es un largo poema de carácter narrativo, o dicho de otra manera, una *suite* poemática constituida por cincuenta fragmentos o piezas de diferente tono, timbre y extensión, que van desde los dos versos (el fragmento 4) hasta los sesenta (el fragmento 47), con predominio de los más breves. El libro relata el viaje *compartido* de dos personas a la ciudad de Tánger: un periplo que, para el narrador del poema, se presenta como un viaje de reconocimiento a la *ville de plaisir*, exótica y cosmopolita, mientras que, para el personaje femenino, viene a ser un regreso a los orígenes, a la ciudad donde nació, pasó su niñez y de la que fue separada a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Y lo que pudo convertirse en una indagación exótica y culturalista en

torno al mito de Tánger –la ciudad de Jane Bowles y Paul Bowles, de Djuna Barnes y Paul Morand, de Ángel Vázquez y Sanz de Soto, entre otros personajes del siglo– le sirve a nuestro poeta para ahondar en el destino personal y en el sentido incierto de la vida humana, a través de los recuerdos compartidos con el personaje femenino de la narración poemática.

Los fragmentos del poema se suceden a la manera de un *dueto* en el que las voces se alternan gradualmente. La voz cantante corre a cargo del narrador, que unas veces monologa en primera persona, mientras que otras veces se dirige al personaje femenino en segunda persona y en tono levemente apelativo: «Has tardado media vida en volver. / En esta encrucijada, lo que dudas / es si esta realidad es lo real / o si por el contrario es la ficción / que fuiste fabricando en el transcurso» (17). Cuando el personaje femenino toma la palabra, lo hace preferentemente en primera persona y tono evocativo: «Mi Tánger es real. Está trazado / sobre un rastro preciso de recuerdos / que han ido rescatando con nostalgia / personas que vivieron su verdad. / Un puñado de almas incapaces / de dejar ese sitio fronterizo» (15). Otras veces, tanto el narrador como el personaje recurren a la tercera persona, en composiciones de tono enunciativo o meditativo. En cualquier caso, y sea cual sea la persona del verbo elegida, algunos fragmentos cristalizan en acendrados poemas, susceptibles de ser leídos de manera independiente, como los números: 1, 18, 19, 20, 47, 48, 49 y 50.

Aunque Valverde ha cantado a veces desde el cuerpo y, en algún caso, desde el inconsciente, con imágenes ora sensoriales, ora oníricas, el *espacio referencial* preferido por el poeta es la conciencia y,

en menor medida, la memoria. Por medio de la primera, se pone en contacto con las luces y sombras del paisaje exterior; con las calles, las casas, las afueras de la ciudad de Tánger: «Aquí y allá, antes y ahora, / casas edificadas cubo a cubo. // Sus cimientos se hundan en el mar. // Se alzan sus azoteas hacia el cielo. // El blanco se serena entre lo azul» (8). A través de la segunda, se acerca a los recuerdos y olvidos de los paisajes interiores, a los paisajes del alma: «Sola, en el mirador, / has fijado una imagen / para llevar contigo. / Una vista de la ciudad / que es, además, eso que llaman / un paisaje del alma» (49). Pero poetizar es, ante todo, un problema de estilo. Y Valverde lo hace con pulcritud verbal, sencillez léxica y cierto rebuscamiento sintáctico. Aunque sigue a veces al modelo del haiku oriental o al de la canción modernista, su forma preferida es el verso libre, salpicado de alegorías —el jardín, la ciudad, el viaje— y de símbolos —la casa, las avispas, el barco—.

A lo largo de treinta años de aventura poética, Álvaro Valverde ha perseverado en su actitud de poeta pensador, de poeta filósofo o metafísico, que de todas esas formas puede llamarse. Todos y cada uno de sus libros responden, en mayor o menor medida, a una escena cósmica o metafísica primordial: la búsqueda de uno mismo a través del mundo animado o inanimado que le rodea. Se trata de una escena conocida, que Ernesto Sábato, para quien la novela, no lo olvidemos, era una forma de poesía, así como de conocimiento, formuló de manera insuperable: «Uno se embarca hacia tierras lejanas, indaga la naturaleza, ansía el conocimiento de los hombres, inventa seres de ficción, busca a Dios. Después se comprende que el fan-

tasma que se perseguía era Uno-Mismo». Un efecto secundario de esa búsqueda es sin duda la *topofilia* del poeta, es decir, el valor humano que confiere a los espacios defendidos contra las fuerzas adversas, a los espacios amados. Pudo ser esta búsqueda lo que hizo pensar a Octavio Paz que detrás de los poemas que componen *Una oculta razón* «se escondía una novela, un argumento novelesco que provenía de alguien que ha vivido mucho».

Su último libro, esa suerte de autobiografía personal o diario de una crisis que se titula *Más allá, Tánger*, presenta una novedad respecto a los poemarios precedentes: la búsqueda de uno mismo a través de la mirada, la conciencia y la memoria del *otro*, en este caso concreto, de la *otra*. El hecho de que el personaje femenino sea la esposa del poeta en la vida real no añade ni quita nada al alcance y significado de la obra. En momentos anteriores de creación, nuestro poeta pudo experimentar con insistencia la oposición entre identidad y *otredad*, entre uno mismo y lo *otro*, o mejor dicho, la incurable *otredad* que, según Antonio Machado, padece lo *Uno*. Ahora, durante el tiempo que dura este viaje a Tánger, a la metrópoli actual y a la ciudad perdida en la memoria de la protagonista, el autor explora minuciosamente una zona poco frecuentada de esa oposición, bien a través de sí mismo, bien a través de su personaje: la *otredad* resuelta en la *identidad*. El libro se convierte, a fin de cuentas, en un canto o lamento de amor, entendida la pasión amorosa a la manera de Francisco Petrarca y Octavio Paz, como *compathía*, es decir, participación en el sufrimiento del otro.

*Más allá, Tánger*, el libro que motiva estas líneas, representa un momento de in-

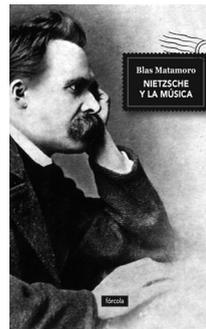
flexión en la trayectoria del poeta. El carácter fragmentario del mismo, trasunto de la naturaleza radicalmente fragmentada de la memoria, puede verse como un regreso a los orígenes, al momento en que el autor se inició en el poema escueto; es decir, una vuelta al poema breve, al espíritu elíptico del haiku. Pero el poeta que, desde la altura de la madurez, vuelve a sus orígenes, al decir reticente y elusivo de sus comienzos, lo hace con la sabiduría acumulada al co-

rrer de los años: el apego a lo real, la hondura meditativa, el rigor expresivo y la calidez comunicativa. Aunque no alcanza la variedad y la riqueza de los libros anteriores, *Más allá, Tánger* representa, en su conjunto, otra vuelta de tuerca en torno a los temas del desarraigo y la memoria; un balance vital y literario sincero, en el que el autor de *Ensayando círculos* vuelve a dejar unos cuantos poemas destinados a permanecer en la memoria de los lectores.

**Blas Matamoro:***Nietzsche y la música*

Fórcola, Madrid, 2015

157 páginas, 14.50€



## Nietzsche, compositor de filosofía

**Por** ANA CARRASCO CONDE

¿Cuál es la relación entre Nietzsche y la música? ¿Es ésta objeto de la filosofía –como si encontráramos en su filosofía algo así como «filosofía de la música»– o es un complemento de la misma? ¿Es Nietzsche un filósofo interesado por la música o un músico frustrado? ¿Quién es Nietzsche y cómo entender su filosofía?

Es de sobra conocida la dificultad para adscribir a Nietzsche a un ámbito concreto de conocimiento: ni a la Filología, aunque haga uso de ella (hay algunos que dirán abuso) –recuérdense las reacciones adversas con las que hubo de enfrentarse raíz de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* (1871-1872)–, ni a la Filosofía, no, al menos a la Filosofía al uso que se respiraba a finales XIX alemán –piensen en el con-

texto filosófico en el que se mueve, en plena marejada del idealismo–, ni a la Poesía. Nietzsche además gustaba de la música, no como mero melómano o *melófilo*, sino que, como una *pasión* constante en su vida, hizo girar todo en torno a ella. De ahí la pertinencia de este ensayo que nos ofrece una nueva forma de entender la figura de Nietzsche: lo que se ofrece, lo que nos ofrece, es un hilo rojo –por recuperar el texto de la contraportada del libro– que anuda todas sus facetas. Y así, por cierto, con la pregunta por el ámbito de pertenencia de Nietzsche comienza el lector a devorar con ritmo y palabra por palabra –luego hablaremos de la relación entre música y lenguaje– *Nietzsche y la música*: «¿Filósofo, filólogo, músico? Acaso, ninguna de las tres

profesiones puede soportar la identidad de Nietzsche» (p. 9).

En el libro encontramos un despliegue de la relación que mantuvo Nietzsche con la música: su único mundo verdadero, de seguir a Rüdiger Safranski. Fue pianista competente, de largas y elaboradas improvisaciones que luego, por mal compositor, era incapaz de pasar al pentagrama. De hecho, Nietzsche siempre lamentó no saber composición. Y sin embargo componía: componía mala música, ayudado por Peter Gast, que le ofrecía un conocimiento técnico del que Nietzsche carecía –es culpable de un *Himno a la vida*, *Música nocturna para una Nochevieja* y de algunas otras piezas–. Me remito a la «discografía» que aparece como anexo al final del libro. Pero sobre todo –y ésta es la clave del texto sobre la que quisiera escribir– *Nietzsche componía filosofía*. Es verdad que Blas Matamoro no lo afirma expresamente en su ensayo, pero sí lo sugiere en cada página. Nietzsche es, por tanto, si no un músico ni un filólogo ni un filósofo, un compositor de pensamiento cuyas notas son, para desgracia del propio Nietzsche, palabras. Desgracia porque la palabra oculta más que enseña. Por eso su filosofía hay que entenderla como música y para leerla –cito a Blas Matamoro–: «hay que solfearlo». Y aunque esto no lo dice el autor, me permito formularlo yo: lo que encontramos en Nietzsche es una *filosofofonía*.

#### NUEVA CLAVE DE INTERPRETACIÓN

Desde este punto de vista, pensar en la filosofía de Nietzsche adquiere una dimensión que abre nuevas claves de comprensión según la cual el saber musical conforma y estructura los textos nietzscheanos como si de piezas musicales se tratara. Por cierto, que el propio libro tiene estructura musi-

cal: 12 capítulos con un previo y una coda. Al hilo de esto, por ejemplo, *Así habló Zaratustra* se concibe como una partitura en cuatro partes, como cuatro son los movimientos de una sinfonía clásica (p. 89).

La filosofía de Nietzsche es el instrumento con el que trata de obtener las notas de la vida. Quizá por eso –y esta es mi hipótesis de partida, tras leer a Blas Matamoro– este intento de tocar la vida con el pensamiento explique el paso del gusto por Wagner a la preferencia por la música del Sur y de la pasión mediterránea y, al mismo tiempo, la evolución de una filosofía muy apegada a Schopenhauer y con unos textos de ritmos trágicos que vienen de lejos y se pierden en el infinito a la manera de Wagner, como *El nacimiento de la tragedia* (1871), a unos textos que cantan a una filosofía de la vida como nihilismo activo, del cuerpo y de unas pasiones que permitan crecer al hombre, de la gallardía y de la danza, como canta y baila Zaratustra y como vemos, con la debida distancia, en *Carmen* de Bizet, cuya representación pudo ver Nietzsche en Génova en 1881 y en Niza en 1887 y cuya pasión, según Matamoro le «hirió como una navaja», p. 129: tendríamos dentro de esta filosofía vitalista *La gaia ciencia o ciencia jovial* (1882) o *Así habló Zaratustra* (1883-1885).

Hay así un arco musical Wagner-Bizet que dibuja una evolución filosófica: de la consideración trágica del mundo característica de sus primeros años surge una plenitud vital y una jovialidad. La ópera del Sur proporciona de este modo el placer del niño (p. 127), como un niño es aquel que aparece como transformación del espíritu tras el camello y el león en *Así habló Zaratustra*. Es cierto que Nietzsche se opondrá a una comprensión de la música que hace de ella un instrumento para confir-

mar categorías filosóficas, como la cosa en sí de Kant o el querer de Schopenhauer (p. 76), pero precisamente por ello, lo que encontramos es que la música es la categoría misma e incluso la estructura compositiva del pensamiento de Nietzsche.

### CONCEPTO VS. SENSIBILIDAD

Ahora bien, si Nietzsche es un compositor filosófico, el primer problema que se le presenta es el conflicto irresoluble entre la música y la palabra, tema que Blas Matamoro expone en un capítulo muy destacable. En un texto de 1871, el propio Nietzsche abordará este problema coincidiendo a grandes rasgos con lo sostenido por Schopenhauer en *Parerga*. Nada hay más diferente al concepto que la música, porque ella no necesita dar razones: ella es la razón, no entendida como explicación de algo, sino como fin en sí mismo. La música es absoluta y, frente al lenguaje, que no es más que metáfora y nunca es la expresión adecuada de la realidad, es capaz de acceder a la cosa en sí –ya apareció aquí la problemática de origen kantiano– que desde los últimos movimientos del idealismo –algo de lo que tomará buena nota Schopenhauer– se conectará con la voluntad. De la música –dirá en estos primeros años Nietzsche– surgen las metáforas y de las metáforas los conceptos entendidos como el «cementerio de las percepciones». La realidad tiene pues, un carácter ficcional, que puede ser atravesado por la música, hasta el punto de que ella, al menos para el Nietzsche de los primeros años, será la expresión de la voluntad –de nuevo, ecos de Schopenhauer–. Pero Nietzsche compone con palabras y no con notas, lo que genera ya desde el principio una tensión que se encuentra a lo largo de toda su obra: las palabras no le permiten ac-

ceder a la verdad, sino a interpretaciones de esa verdad que hacen de la realidad un discurso, una tela de araña artificial (*Verdad y mentira en sentido extramoral*, 1873). Pero si Nietzsche no tiene notas para desactivar este carácter ficcional de la realidad, sí tiene un ritmo que hace temblar su faz y que lleva a la danza en el pensar.

Frente a lo ficcional del lenguaje, inscrito en un contexto y en un tiempo determinado –a una ideología, podemos afirmar sin miedo– tejido por la tela de araña del hombre, la música le permite evadirse de esa realidad artificial y –cito a Matamoro– «sentir durante un tiempo de modo ahistórico, como un recién nacido» (p.74) y un poco después «en el tiempo de la historia, todo se desvanece y muere. La música, como el mito, no muere, porque se repite y propone volver a un incorruptible momento del tiempo, no del devenir sino el del Ser» (p. 75).

### LO INTEMPESTIVO

Desde este punto de vista, la composición filosófica de Nietzsche trata de repetir el movimiento de la música y, ahistórica, liberada, remite a lo *Unzeitmässig*, a lo intemporal e intempestivo. De ahí, por cierto, la repugnancia que siente Nietzsche por lo concreto histórico; de ahí, además, el anhelo mítico. Pero lo que es intemporal y se evade de lo histórico es, como bien se sabe, el mito: la música aparece así como relato mítico (p. 80) que nos saca de la historia y nos devuelve a ella. Algo parecido –para desgracia de Nietzsche– se había afirmado desde el Romanticismo, desde Creuzer a Schelling, al afirmar cómo el mito es, justamente, lo que nos saca de la historia, pero lo que, por estar «antes que ella» es su fundamento y, por ello, está siempre presente... como una música de fondo.

¿QUÉ MÚSICA TOCA NIETZSCHE EN SUS TEXTOS? O, DICHO DE OTRA MANERA. ¿QUÉ ES LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE?

Blas Matamoro nos hablará de cómo Maquiavelo piensa en *allegro molto*; Petronio en *presto*, Platón, con Aristófanes de fondo, se convierte a su pesar en precursor del sainete y de la zarzuela (p. 91), pero ¿Nietzsche? Toda una sucesión de piezas inconclusas. Lo que está claro es que ha de ser una filosofía que cure, como puede curar la música. Quizá este sea el punto clave que explique la evolución de su partitura de pensamiento: ¿no recuerda Blas Matamoro al comienzo del ensayo cómo Nietzsche sufrió un ataque de epilepsia con 17 años? Por eso, si la filosofía debe curar, nada más apropiado que la farmacopea española –parafraseo a Matamoro– que, como música del Mediodía, la de Bizet, «es paradójicamente curativa» (p. 128-131). Cuando la existencia, el individuo y el cuerpo se afirman, hay

salud. Lo demás, cae en la enfermedad, como sucedía en la música del Romanticismo «pasada por el hospital» en la que quedaban anudados sexo, enfermedad y muerte. La *filosofofonía* nietzscheana desemboca de este modo en una concepción vitalista según la cual la meditación de la vida pasa por la meditación de la muerte y de la tragedia –características de los años de *El nacimiento de la tragedia*– hasta llegar a una ciencia alegre y jovial que coincide con su crítica a Wagner y su gusto por la música de Bizet. Esta ciencia, en analogía con la música «nos cura de la ciencia triste que clásicamente ha sido la filosofía [...] se trata de curar al enfermo, el filósofo, para que pueda bailar y repensarlo todo» (p. 88). Se aleja de Wagner como se aleja de Schopenhauer (p. 36) porque sus ritmos no son saludables y se acerca a Bizet porque los ritmos, mucho más ligeros, le permiten danzar y bailar como danza y baila Zaratustra.

**Slavoj Zizek:***Acontecimiento*

(Trad. Raquel Viñedo)

Ed. Sexto Piso, Madrid, 2014

180 páginas, 18€



## El Dios que puede salvarnos

*Por* JOSÉ MARÍA HERRERA

La popularidad de Slavoj Zizek, una de las estrellas de la filosofía actual, se debe menos a sus libros, medio centenar ya, que a internet. Sus seguidores en este ámbito superan con mucho al de cualquiera de sus colegas. Con su pinta de Sócrates sudado y en camiseta, más en la onda de Diógenes el cínico, aquel filósofo que vivía en un barril y hacía sus cosas en la calle, que en la de Platón o Aristóteles, ha sabido atraer hacia la filosofía a un público con el que no se contaba. Parte del éxito hay que atribuirlo, desde luego, a su puesta en escena –lleno de tics, chillón e hiperactivo, el pensador esloveno explota con habilidad su aspecto de villano trastornado serie B–, pero sería un error censurarlo por ello y aún más servirse de esa recriminación para acusarle

de impostura. Su pericia a la hora de combinar elementos que la tradición mantenía cuidadosamente separados –lógica y paradoja, alta cultura y cultura popular, rigor y humor– evidencia quizás cierta preferencia por los jóvenes inexpertos antes que por los estudiosos de edad avanzada, pero también prueba que sabe cómo funcionan las cosas en nuestra época, algo que nunca está de más en quien habla de ella. Naturalmente, tampoco se trata de elogiarlo por esto, aunque entre el agonizante estilo universitario y su neurótico desparpajo, la elección apenas deja duda.

*Acontecimiento*, el último libro que ha publicado en España, comienza con una fúlgaz alusión a la vagina de Britney Spears y termina con un comentario sobre *Strella*,

la película de Panos Koutras. Cosas así no son habituales en los libros de filosofía, siempre más próximos a la música sacra que a la *opera buffa*. El aire burlesco no implica, sin embargo, falta de rigor. Las salidas de tono, los chistes obscenos o la ca-suística extraída de la cultura popular juegan un papel importante en el esfuerzo de Zizek por mantener la atención del lector al tiempo que lo desconcierta con interpretaciones impredecibles. Sólo al final, reunidas todas las piezas, capta uno el sentido del juego. Es lo que ocurre en este ensayo dedicado al concepto filosófico de acontecimiento (aquello que genera un cambio del planteamiento a través del cual los hombres comprenden la realidad). Hay que esperar al penúltimo capítulo, con la pregunta de si puede deshacerse un acontecimiento, para conocer las intenciones del autor. Zizek revela entonces cuál es el motivo de su inquietud: la posibilidad de que la globalización capitalista produzca un vacío moral que destruya retroactivamente los logros sociales y éticos alcanzados tras las guerras mundiales. No se trata de constatar sociológicamente un incremento de la indiferencia ante la injusticia o la barbarie —que verifica mencionando *The act of Killing*, documental de 2012 sobre los asesinatos que gobiernan Indonesia—, sino de pensar en los problemas que acarrea la disolución de la sustancia moral a causa de la sustitución de los órdenes simbólicos tradicionales por un orden simbólico global fundado en la creencia de que los fines comunitarios deben subordinarse a los privados. El principio de que persiguiendo sus propios objetivos el individuo favorece el interés común y que el mecanismo global funciona mejor si nadie interfiere en sus procesos, le parece una vuelta a lo que Hegel llamó en la *Fenomenología*

*del Espíritu* «*das geistige Fierreich*», el reino animal espiritual, una sociedad con una red tan compleja de relaciones que nadie sabe a la postre cuáles son sus objetivos. ¿Se estará produciendo sin que lo advertamos una renuncia gradual a los viejos ideales de la modernidad, una destrucción retroactiva del acontecimiento emancipador que tuvo lugar gracias a ella?

A ningún lector español le sonarán a nuevas estas reflexiones porque son más o menos las mismas que vienen haciendo algunos de los movimientos políticos nacidos tras las manifestaciones de los indignados. Se trata, fundamentalmente, de tres cosas: la creencia de que la actual crisis pone de manifiesto que la prosperidad capitalista, base del estado del bienestar, es ilusoria; la constatación de que la izquierda tradicional ha caído en la impotencia al ceder a los planteamientos capitalistas, un error que le impide aprovechar el punto de inflexión en que nos hallamos para capitanear una revolución ética; y por último, el reconocimiento de que el triunfo del discurso tecnocrático ha llevado incluso a los desfavorecidos a asumir el principio de que debe ser cada cual quien mire libremente por sí mismo. Este último fenómeno, ligado a la prosperidad de los noventa y la primera década de este siglo, es la causa de que el trabajador haya dejado de ser un hombre alienado —que lo es— para convertirse, además, en un hombre endeudado. Zizek, a quien suelen apelar los líderes de esos movimientos como uno de sus guías intelectuales, afirma que la deuda es la forma contemporánea de control y dominación. Prueba de ello es que ni siquiera se espera que sea devuelta algún día, pues el estado de dependencia, individual o colectivo, favorece al sistema más que la liquidación efectiva de los prés-

tamos. La pregunta que, inevitablemente, surge después de lo anterior es: ¿puede asumirse todo esto sin rechistar, como si no fuera un producto de la historia humana, sino la propia naturaleza?

Heidegger sostenía que el pensamiento occidental culmina en la tecnociencia y que esta es una forma de relacionarse con la realidad que lleva a un callejón sin salida del que «sólo un dios puede salvarnos». La logística tecnocrática lo organiza e integra todo de manera que nada se escape, incluido el hombre, quien termina siendo para ella un objeto previsible y manipulable. El pensar calculador, impositivo, se convierte en una amenaza al separarnos de nuestra esencia como seres abiertos a lo real sometiéndonos a una verdad que nos aplasta. Heidegger era pesimista, no esperaba de hecho ningún acontecimiento inminente fuera de lo absolutamente inesperado. Žizek ha tomado sus ideas de él, pero ve las cosas de otra manera. El problema de la técnica no es, desde su punto de vista, inherente a ella, sino que depende del modo perverso en que la utiliza el capitalismo, un sistema de producción que amenaza con su codicia el futuro de la civilización. Combatirlo es hoy, a su juicio, tan inexcusable como lo era en la época de Marx, pero el acontecimiento liberador no puede presentarse ya como una alianza de los desposeídos en torno a un dogma emancipador, al estilo marxista, y tampoco como un problema meramente técnico, como suponen los transhumanistas, sino que ha de basarse en la voluntad de los individuos humanos por aunar fuerzas contra todo aquello que impide al mundo ser mejor. Aunque el planteamiento suene ingenuo, Žizek propone un cambio de mentalidad equivalente al que desencadenó el cristianismo, una

reinterpretación completa de nuestras relaciones con la realidad basada en un acto de fe. Se trataría, expresado a la manera de Lacán, de sustituir la fantasía fundamental que fija las coordenadas de nuestro deseo y nos hace experimentar lo real de la vida como totalidad de sentido, la mentalidad capitalista, por otra que estructure de nuevo el campo simbólico a través del cual interpretamos el mundo y concebimos nuestra identidad.

Que un pensador que se declara marxista y lacaniano proponga una revolución a la cristiana resulta llamativo, aunque las alternativas son escasas. Los atroces excesos del comunismo, hoy reconocidos universalmente, desautorizan cualquier propuesta basada en la violencia, y la adhesión al sueño transhumanista de superar mediante la tecnología al *homo sapiens* y sustituirlo por una variante mejorada, el *homo excelsior*, no parece mejor. Un proyecto como ese confirma el diagnóstico de Heidegger. El rechazo del yo como agente libre y responsable —punto donde, según Žizek, coinciden neurobiología y budismo, la postura subjetiva más cercana al capitalismo global y la visión científica— revela que por ahí no vendrá nada éticamente aceptable. El cambio, de producirse, ha de basarse en la libertad y depender, por tanto, de la adhesión de las personas, como por otra parte ocurrió siempre. Žizek examina diversos acontecimientos de la historia en los primeros cinco capítulos del libro para confirmarlo. Las repetidas alusiones a Cristo, en quien ve un modelo, hay que ponerlas en conexión con su propuesta, expresada en otros muchos lugares, de un cristianismo ateo para el que la muerte de Jesús supone la desintegración del Dios («padre, ¿por qué me has abandonado?») como referencia a

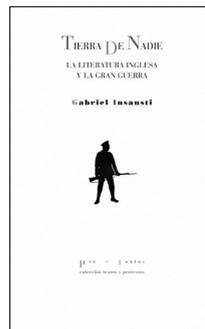
la que el hombre puede remitir su dolor. El mensaje cristiano es emancipador porque descubre al hombre que está solo, que es libre y que únicamente puede encontrar un sentido a su vida integrándose en una comunidad espiritual. No es casual, por eso, que Žižek crea que el amor, la contingencia convertida en necesidad, constituye el acto revolucionario por excelencia y que la revolución debe tenerlo como arquetipo a fin de no olvidar que el «Acontecimiento» no es nada calculable, sujeto a ciertos programas de actuación, ni nada que quepa postergar

hasta que llegue un momento adecuado para actuar –tal momento no existe–, sino que depende de una disposición a querer que el curso de las cosas se rompa, o por usar una palabra antigua, de la fe, la entrega a cambio de nada concreto, la creencia en que lo que hoy es increíble mañana dotará de sentido a todo lo demás. «El milagro del amor –proclama Žižek en una frase que resultará ilustrativa para aquellos que permanecen atentos a los conceptos con los que hoy se hace la política– es que uno aprende lo que necesita sólo cuando lo encuentra».

**Gabriel Insausti:***Tierra de nadie. La literatura inglesa  
y la Gran Guerra*

Pre-Textos, Valencia, 2015

427 páginas, 25€



## Combate fiero en la tierra y el papel

**Por** EDUARDO MOGA

La Primera Guerra Mundial supuso un cataclismo inimaginable: murieron más de 40 millones de personas y el orden decimonónico, de florecimiento burgués y espíritu romántico, dio paso a una sociedad acelerada y ferozmente capitalista, dispuesta para las sanguinarias dictaduras industriales del siglo XX. La llamada Gran Guerra –porque, ciertamente, ninguna había sido tan grande como aquella– acarrió también grandes transformaciones culturales y, entre ellas, en particular, algunas literarias de gran trascendencia en alguno de los países beligerantes, como la Gran Bretaña. Pocos acontecimientos, de hecho, han marcado más el devenir literario del Reino Unido que la Primera Guerra Mundial, hasta el punto, incluso, de dar nombre a una generación

de autores vinculados al conflicto: *the war poets*, «los poetas de la guerra», esto es, aquellos que lucharon y hasta murieron en las trincheras y escribieron sobre su experiencia. En la abadía de Westminster una placa recuerda hoy a los dieciséis más destacados: Richard Aldington, Laurence Binyon, Edmund Blunden, Rupert Brooke, Wilfred Gibson, Robert Graves, Julian Grenfell, Ivor Gurney, David Jones, Robert Nichols, Wilfred Owen, Sir Herbert Read, Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon, Charles Sorley y Edward Thomas. No son los únicos que participaron en la contienda. Algunos más como William Noel Hodgson –el autor del hermosísimo poema «Antes de entrar en combate», muerto en la batalla del Somme–, no están aquí, pero estos acaso sean, en efecto, los más represen-

tativos. Seis de ellos perecieron en la lucha: Brooke, Grenfell, Owen –que había sobrevivido a experiencias tan terribles como salir volando por una explosión y aterrizar sobre el cuerpo destrozado de un compañero o pasar cuatro días escondido en una trinchera alemana con un cadáver, pero que sufrió la ironía trágica de la que hacían gala sus propios versos al recibir un balazo fatal una semana antes del armisticio–, Rosenberg, Sorley y Thomas.

Gabriel Insausti, un reputado investigador de las literaturas en lengua inglesa, ha elegido a cuatro de estos autores –más un quinto, William Henry Davies, que no luchó en la Gran Guerra– para analizar de qué forma la conflagración supuso un cambio significativo en la literatura inglesa de la época y contribuyó, asimismo, al progreso ético de la sociedad. Los poetas seleccionados son Edward Thomas, Wilfred Owen, Robert Graves, Siegfried Sassoon y el mencionado W. H. Davies. *Tierra de nadie. La literatura inglesa y la Gran Guerra* –que ganó el Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso 2014– parte de un escenario lírico con dos actores principales: la poesía georgiana y la poesía modernista –que no tiene nada que ver con el modernismo hispano, ya que el *modernism* designa, *lato sensu*, a la vanguardia en las letras angloamericanas–, que discrepan en temas, formas y espíritu, pero cuyos límites no son tan rígidos como se ha creído siempre. De hecho, una de las virtudes de *Tierra de nadie...* es relativizar las categorizaciones teóricas y presentar un panorama de influencias y relaciones –en amistades, revistas y antologías– mucho más abierto de lo que la pereza y el tópico, valga la redundancia, han querido establecer. La poesía georgiana, en la que militaban Walter de la Mare, Brooke, Hodgson, Blunden, Davies

e incluso, inicialmente, Graves, se confiaba a la tradición de Wordsworth y Tennyson, y practicaba un verso ortodoxo y eglógico que describía un mundo de prados límpidos y ciudades perdurables sin otra aspiración que el mantenimiento y la exaltación de lo existente. Por su parte, los modernistas, capitaneados por el atrabiliario Pound, al que secundaban con diversos grados de entusiasmo Richard Aldington, Hilda Doolittle, D. H. Lawrence, T. S. Eliot y Virginia Woolf, entre otros, reconocían una poesía sin embelecados retóricos ni ensoñaciones pastoriles, musculada y directa, hija de su época. Este debate u oposición –en virtud del cual, por ejemplo, el primer libro de Sassoon, *The Daffodil Murderer* (1913), resulta una agresiva parodia de *The Daffodil Fields*, del georgiano John Masefield, a quien W. H. Davies elogiaba por haber escrito «los mejores poemas malos de la lengua inglesa» y cuyo título sugiere, en el ámbito de la literatura británica, marcada a fuego por la tradición romántica de los *daffodils*, los narcisos wordsworthianos, lo mismo el exmodernista Enrique González Martínez respecto a nuestro modernismo: «túrcele el cuello al cisne»– subsiste a lo largo de todo el libro, aunque, como hemos dicho, no lo sea tanto, por las relaciones subyacentes que se establecen entre ambas corrientes y que Insausti expone con exhaustividad. Aprovecha este también para mediar en la eviterna cuestión de la claridad u oscuridad en poesía, sobre la que modernistas y georgianos discutieron hasta el cansancio, con «una pizca de malicia hermenéutica [...]: tal vez muchos críticos prefieran desoír toda poesía “clara” porque la oscuridad de los poetas difíciles da más juego para aventurar elucubraciones brillantes y, por tanto, les permite constituirse en una mediación ineludible». El ensayista,

que a lo largo de todo *Tierra de nadie*... deja claras sus preferencias por una poesía conciliadora en la que la tradición conviva con la modernidad y las formas inteligibles con la audacia expresiva, se deja llevar aquí por el partidismo: es dudoso que «muchos críticos prefieran desoír toda poesía “clara”» –la mayoría de los críticos literarios españoles oyen, y a oídos llenos, la poesía clara: la que desatienden es más bien la oscura–, e igual podría afirmarse que, si prefieren esa poesía comprensible, es porque, de tan clara, no les exige pensar.

La lírica georgiana y su petrificado bucolismo constituye uno de los polos contra el que los *war poets* afirman su poesía. El otro es la propaganda bélica, de la que Inglaterra se ve inundada, y que recurre, como toda propaganda, a un lenguaje hinchado y mendaz, que excita los sentimientos patrióticos más primitivos y las asociaciones más groseras, favorables siempre a proporcionar más y más carne a la trituradora terrible que es la guerra. Ambos polos, el georgianismo y la propaganda, coinciden en la visión de una Inglaterra intangible y eterna, y se alimentan mutuamente, lo que aún radicaliza más el repudio de los nuevos poetas a las formas establecidas. Casi todos los jóvenes que se alistaron al estallar el conflicto –y los *war poets* no fueron una excepción– acudieron a los campos de batalla inflamados de patriotismo y convencidos de que el enfrentamiento duraría poco: la victoria sonreiría, como siempre, a las armas británicas, que luchaban por Dios y por el Rey –esto es, por el orden y la civilización–, contra la barbarie prusiana. Pero lo que aquellos jóvenes vivieron durante los años siguientes les dio a conocer unos horrores inimaginados y los apartó gradualmente de ese ideal romántico. Ese tránsito arrastró también a su poesía –que ya no concebían, que ya no podían con-

cebir– como correa de transmisión de las tradiciones conocidas, de la moral prebélica y, en definitiva, de un mundo periclitado. Sus versos fueron revelando las falacias de la poesía convencional, que seguía cantando al héroe y a la patria en peligro, y del lenguaje propagandístico –gubernamental y religioso– en el que se apoyaban la maquinaria bélica y los intereses que aquella guerra defendía, y dieron, como resume Insausti, con «la clave ética –empatía, igualdad, filantropía– de las siguientes décadas».

El principal mérito, no obstante, de los poetas analizados en este libro es que ese paso de la inocencia al conocimiento, que tan arduo fue para todos –a varios, como ya se dicho, hasta les costó la vida–, no supuso la destrucción del lenguaje ni la literatura precedente. No es extraño: forma parte del ADN de la cultura británica no promover rupturas dramáticas, sino construir sobre los cimientos de lo existente. Como señala con acierto Insausti, «[su obra] debe leerse desde una intertextualidad que tiene como supuesto de fondo tanto las antologías georgianas como la propaganda gubernamental, y que subvierte con habilidad ambos discursos: en lugar de derribar el muro del lenguaje oficial, Davies, Thomas, Sassoon, Owen y Graves lo utilizan para apoyar su propio edificio retórico y dotarlo de un sentido más punzante». Insausti subraya tres rasgos de la poesía de Sassoon y de Owen –que fueron amigos y probablemente amantes– que singularizan su oposición a georgianos y propagandistas: la aversión a la grandilocuencia y la abstracción, la preferencia por lo concreto y el rechazo de la épica. Por su parte, Edward Thomas, por el que Insausti siente una inocultable predilección –y que probablemente constituya su propio modelo poé-

tico–, confirma esa voluntad pragmática, ese deseo compartido de crear una literatura que hable con palabras genuinas del mundo real, ese mundo sangriento y apabullante de las trincheras, las ametralladoras y las bombas. De él subraya el sosiego de la voz, esto es, «la oblicuidad y la discreción sin estridencias», el lirismo «refractario a todo patetismo, a toda aseveración demasiado rotunda», el tono humilde y elusivo y, en suma, «la resistencia a permitir que el lenguaje enturbie o traicione su visión», como ha subrayado Derek Walcott. Robert Graves y W. H. Davies tienen una presencia menor en el análisis de Insausti, aunque ilustran igualmente el movimiento antitradicional que la Gran Guerra suscita en las letras inglesas, pese a que ambos suelen identificarse, en principio, como georgianos. Es interesante observar que Davies no participó en la contienda porque le faltaba una pierna, que le había aplastado un tren al que intentaba saltar para llegar al Klondike, en Canadá, y sumarse así a la fiebre del oro que recorría América a finales del siglo XIX. De regreso a Inglaterra, fue vagabundo y mendigo, hasta que alguien descubrió con admiración los poemas de su primer libro, *El destructor del alma*, que se había autopublicado a costa de grandes esfuerzos, y lo lanzó a la fama. En esa poesía, W. H. Davies expone, con versos exentos de toda lujuria expresiva, pero llenos de gracia, una filosofía vital muy alejada del espíritu victoriano, contable y fabril: reivindica la negación del trabajo y la contemplación desinteresada del mundo. Davies purifica, con su adanismo precapitalista, pero también con su ironía, un cosmos envenenado

por el lucro y la especulación, y contribuye, así, a despejar el panorama ético y literario de los años posteriores a una guerra suscitada, precisamente, por el lucro y la especulación.

*Tierra de nadie. La literatura inglesa y la Gran Guerra* es un gran ensayo, un ensayo verdadero, a lo Montaigne, no académico, aunque el rigor filológico sea absoluto y la documentación aportada, abrumadora. Su prosa nada tiene que ver con la deplorable subespecie de la publicación universitaria: es fluida, amena y persuasiva, y está llena de observaciones inteligentes. En algún punto, las reflexiones de Insausti sobre la poesía revelan su propia condición de poeta: en el modernismo dice, tras citar a Eliot, que «la poesía quedaba caracterizada como una logomaquia extenuante, un viaje sin mapas en una constante vigilia del idioma». Pero *Tierra de nadie...* es más que un ensayo literario: es un libro de historia. Ofrece un panorama general de la cultura europea a finales del siglo XIX y principios del XX y lo ilustra con frecuentes excursos, siempre sugestivos, que acaban tejiendo un tapiz multifacetado y coral. Así, cuando habla de los poetas en las trincheras, describe las trincheras –cómo eran, cómo se construían, cómo funcionaban aquellos «*locus* muy poco *amœnus*»– o, cuando lo hace del valor ético de los *war poets*, cita nada menos que al papa Ratzinger: «Apolo ya no basta en absoluto». Es verdad. Davis, Thomas, Sassoon, Owen y Graves demostraron que el Apolo contemporáneo ya no podía encubrir la suciedad y el horror del mundo. Hacía falta una poesía distinta para que fuéramos capaces de convivir con ellos.

**Guillermo Cabrera Infante:**

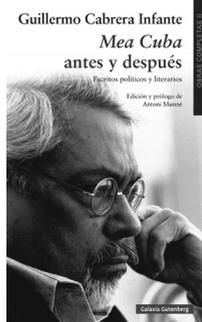
*Mea Cuba, antes y después.*

*Escritos políticos y literarios*

(Ed. de Antoni Munné)

Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

1300 páginas, 39€



## El exilio y la astucia en Guillermo Cabrera Infante

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

*Mea Cuba antes y después. Escritos políticos y literarios*, es el título escogido por el editor Toni Munné para el segundo volumen de las *Obras Completas* de Guillermo Cabrera Infante que Galaxia Gutenberg publica en estrecha colaboración con Miriam Gómez, viuda del escritor. Este volumen sigue a *El cronista de cine*, que recogía sus escritos cinematográficos, tanto en forma de libro como las reseñas desperdigadas en revistas y diarios de difícil localización hoy día, por lo que bien puede decirse que la labor de Munné en esta edición de *Obras Completas* tiene todo el carácter de ser la canónica de la obra de Cabrera Infante. La prolija documentación de que hacía gala ese primer tomo se traslada a este segundo, donde nos encontramos con numero-

sos artículos imposibles de leer si no fuera gracias a esta labor de búsqueda y recopilación. Así, los de variados temas que Cabrera Infante publicó en *Lunes de Revolución*, entre los que destacaban los dedicados a los logros de la revolución castrista, a ciertos escritores –como el que recoge ciertas declaraciones de Hemingway a favor de Cuba y su proceso revolucionario– y algunos, los menos, donde descollaba su más escondida pasión: el reportaje.

El volumen es temático y quiere dar cuenta de los escritos, la mayor parte de ellos periodísticos, sobre la Revolución cubana y, luego, después de la decepción ante los principios y finalidades de ese proceso, sobre la figura de Fidel Castro, al que Cabrera Infante trata de igual a igual, en una espe-

cie de metáfora de esa figura que encarna lo peor de las dictaduras y que trata de desmontar de manera prolija, detallada, obsesiva, cualquier atisbo de justificación del Régimen. Eso le lleva, ya digo, a unos escritos de índole eminentemente moral y de carácter personal, tanto que hay un artículo, célebre, en el que Cabrera comenta un viaje de Felipe González y Carlos Solchaga a Cuba, donde comienza arremetiendo contra el racismo del general Valeriano Weyler y el escritor anarquista de derechas Pío Baroja a raíz de un comentario bastante inocente del novelista vasco sobre la guerra hispano cubana para acabar, en una suerte de *looping the loop*, y después de calificar la visita de González poco menos que de nuevo imperialismo de corte económico, otra vez recordando al racista Baroja y, por supuesto, apelando a la libertad del pueblo cubano, su obsesión mayor en todos los años de exilio, que fueron muchos, primero en Bruselas, luego en Madrid, y más tarde, en Londres, donde acabó, salvo algunas temporadas que pasaba dando conferencias en Miami, por fijar su residencia definitiva. El artículo es significativo de muchas de las opiniones que nos vamos a encontrar en este libro, pues en ellos Cabrera no intenta argumentar con criterios políticos, realistas u oportunistas –tomando esta palabra en su sentido menos peyorativo–, sino que quiere concienciar sobre la monstruosidad del Regimen cubano y lo hace representando al mismo en su líder, Fidel Castro, al que se dirige sin distanciamiento alguno, de manera deliberadamente personal. Si no atendemos a esta característica de los artículos recogidos en este volumen, corremos el riesgo de no comprenderlos en plenitud, desviándonos en cuestiones que fueron actualidad en su día, pero que hoy están ya

periclitadas, como la visita del presidente González a la isla o la que posteriormente realizó Manuel Fraga siendo Presidente de la Xunta de Galicia.

El artículo antes citado, titulado *La muy fiel*, forma parte de un libro, *Mea Cuba*, que Cabrera publicó en Plaza Janés en 1992 y que fue posteriormente revisado y publicado en Vuelta (México) y, finalmente, dividido ya en dos tomos en Alfaguara, donde se dividían claramente los artículos de índole política de los de contenido exclusivamente literario. El título del libro, que forma la parte central de este volumen, es el que Mumné ha escogido para dar cuenta del contenido del mismo. El criterio es acertado, ya que respeta de manera estricta los dos apartados, algo esencial en la obra del escritor, pues, en cierta forma, literatura, cine y política fueron sus pasiones más confesadas y por las que decidió batirse en la plaza pública por encima de insultos e incomprensiones, puesto que hoy día es muy fácil leer estos artículos donde se pone en solfa al régimen castrista, pero para entender el justo alcance de los mismos hay que contextualizar y colocarnos en los años en que Cabrera lanzaba estas diatribas, prácticamente desde antes del año 68, es decir, cuando la mayoría de los intelectuales europeos y, desde luego, latinoamericanos, apoyaba la revolución cubana, sin cuya influencia es difícil entender movimientos literarios como el *boom*, y anematizaba cualquier disidencia. Hay que decir que me refiero a los tiempos de antes del caso Padilla, que dividió en dos a los intelectuales latinoamericanos respecto al aspecto moral del castrismo. Tengo para mí que la influencia liberal de la tradición británica, más que la norteamericana, jugó un papel decisivo en el coraje casi solitario con que

Cabrera se erigió en azote del castrismo antes de los años setenta. Londres —es verdad, como él gustaba de repetir—, era un otoño perpetuo, pero le facilitó cierta distancia en el modo de percibir los totalitarismos que el continente no le permitiría de manera tan cómoda y lúcida. Entender el modo en que el castrismo se percibía en esos años ayuda a entender mejor estos artículos y su valía moral, su coraje. Hay que decir que en esos años de plomo pocos escritores le entendieron: desde luego, no Carlos Fuentes, ni Julio Cortázar, que entonces ejercía de gurú de la izquierda latinoamericana y, por supuesto, tampoco García Márquez, fiel a Castro hasta el final de sus días; pero sí Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Juan Goytisolo o Emir Rodríguez Monegal, al que Cabrera debe muchas cosas, entre ellas la ayuda para que se le concediera el Premio Biblioteca Breve por *Vista del amanecer en el trópico*, que convenientemente transformada con esa pieza magistral llamada *Ella cantaba boleros*, dio lugar a *Tres tristes tigres*, uno de los grandes hallazgos del boom latinoamericano, la novela *pop* por excelencia de aquellos años, experimental, lúcida, joyciana, sin remilgos, pero también sin adoraciones beatas —no hay que olvidar que Cabrera tradujo *Dublinenses* en una versión que pasa por ser, después de los años transcurridos, de las mejores realizadas—, y que supuso para su generación la liberación de la losa que *Paradiso*, de Lezama Lima, había ejercido por su magisterio. *TTT*, como fue conocida, se convirtió en la novela moderna de la literatura cubana, auténtico libro de culto en su país, prohibida durante décadas por incitar a la rehabilitación de los marginados y delincuentes y, en especial, la fauna que poblaba la noche habanera de antes de la llegada de la revolución

con su progresiva y abierta fobia a los homosexuales y a todo lo que tuviera que ver con el aspecto dionisiaco que Batista había vendido como seña de identidad de la isla para atraer al turismo norteamericano.

El libro origen de *TTT*, *Vista del amanecer en el trópico*, de inspirado título, se incluye en este volumen, al igual que *Así en la paz como en la guerra*, libros que son de relatos, de originales *collages*, narrativos en todo caso, y que pueden causar en principio cierta sorpresa en un volumen en que son los ensayos y los artículos los determinantes de su carácter. El editor, que ha seguido en este caso un criterio atenido al contenido de los mismos, ha pensado que los dos son libros narrativos, pero de carácter eminentemente político y donde el entonces muy joven Cabrera Infante se posicionaba ante el régimen de Batista y tomaba resueltamente partido por los guerrilleros de Sierra Maestra, la esperanza de todo un pueblo que se hizo realidad aquella Noche Vieja del 58 y que fue frustrada semanas más tarde con prácticas de delaciones, torturas y juicios sumarísimos. Es cuestión subjetiva e igualmente —yo los hubiera incluido en el volumen dedicado al tercero en preparación, el llamado *Narrativa publicada en vida*— podían pertenecer a su obra eminentemente literaria. Es probable que Mumné se haya decantado por incluirlos en este segundo volumen por su carácter marcadamente periodístico, apegado a la actualidad, lo que es cierto siempre que no olvidemos que en la obra de Cabrera es muy difícil distinguir entre géneros delimitados, pues en ella memoria, autobiografía y ficción se mezclan en una sólida amalgama narrativa de feliz resolución.

De estos libros, sobre todo de *Vista del amanecer en el trópico*, convendría resal-

tar ciertos valores literarios, algo que se ha olvidado atendiendo a la posterior obra del autor. Pero es que la técnica del *collage*—de describir situaciones que parecen carteles o instantáneas congeladas en el tiempo— debe mucho a la estética *pop* que en aquellos años se enseñoreó de América y, en menor medida, en la reticente Europa. Y me refiero a la técnica del *collage* porque, si atendemos a obras posteriores y más legendarias—desde luego *TTT*—, tenemos por fuerza que atenernos a esta técnica, por lo menos en no menor medida que el monólogo, la disgresión, el recurso a las artes populares, el son, el bolero o a las estructuras abiertamente tomadas de Joyce y de Sterne, uno de los autores mejor citados y comprendidos de la literatura latinoamericana gracias a *TTT*, y todo ello hasta el punto de afirmar que sin el concurso de esa técnica del *collage* es imposible entender gran parte de la obra narrativa del escritor cubano, convertido en *collage* él mismo en la famosa foto que le hizo Jesse Fernández, donde aparece como una especie de oriental transmutado en caballero inglés gracias al macferlán que lleva y que, como todo el mundo sabe, no se ponen nunca los ingleses.

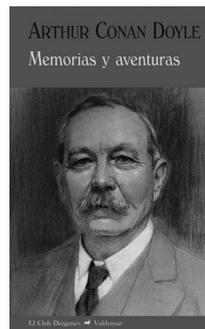
Desde luego lo más jugoso del volumen, por su difícil acceso, son los artículos de *Lunes de Revolución* y los incluidos en el

apartado titulado *Apéndices*, donde hay retratos memorables, con esa tendencia al anecdotario curioso tan de Cabrera Infante. Así, la semblanza que realiza de Lezama Lima y de Virgilio Piñera, que complementa a la estupenda de *Mea Cuba* donde nos describe una pelea a pedradas que Virgilio Piñera, escritor tendente a ser enclenque, tiene con un imponente Lezama Lima mientras un grupo de chiquillos contempla la escena al grito de «Que salte el gordo». Semblanzas estupendas, sobre todo las que dirige a sus amigos, Jesse Fernández, Néstor Almendros... deliciosa la evocación de fotógrafo que realizó la famosa fotografía del Che y, por encima de todas, esta también de *Mea Cuba*, brillando por el poder de la querencia más profunda, el retrato que realiza de Calvert Casey, amigo y cuyo único reproche, dirigido a él mismo, es que le conoció tarde. Cabrera Infante es escritor que hizo del artículo periodístico, la entrevista y la crítica, otra forma de arte, de literatura. Ello se nota de forma clara, rotunda, en este volumen, donde luce con el mejor estilo del panfleto moral, a lo Zola, el polemista político, de tema único, pero profundizando en la herida abierta del totalitarismo. Un volumen con vocación canónica, exhaustivo en la edición y un índice onomástico bien trabajado, lo que es de agradecer.

**Arthur Conan Doyle:***Memorias y aventuras*

Ed. Valdemar, Madrid, 2015

608 páginas, 17€



## Conan Doyle, del estetoscopio al vuelo de las hadas

**Por** JULIO SERRANO

Cuando un personaje toma vida propia, no hay ya mucho que hacer; hay que dejar que siga su camino. Su autonomía pasa a pertenecer al reino de la literatura y, en ese vasto mundo, hace su hueco independientemente del criterio de su creador. A esa emancipación se resistía Arthur Conan Doyle (Edimburgo, 1859-Crowborough, 1930) con respecto a su célebre Sherlock Holmes, quien despertó rápidamente en los lectores un afecto y una familiaridad algo insólitos para un personaje de ficción. En sus *Memorias y aventuras* demuestra cierto desdén hacia su protagonista, pese a lo lucrativo que le resultaba, pues comenzaba a recelar al sospechar que su fama podía eclipsar otras obras suyas de mayor altura. Conan Doyle estaba convencido de que

lo mejor de su literatura estaba en sus novelas históricas, las cuales, efectivamente, han ido quedando relegadas al olvido, quizá no tanto por el brillo de Sherlock Holmes, sino porque lo que perdura depende de variables ajenas al esfuerzo o dedicación de su narrador. Un feliz e inspirado hallazgo literario puede conmover a generaciones de lectores, mientras que el laborioso trabajo fruto de la más alta erudición duerme a veces en el olvido. También el azar y la suerte juegan en este abanico de variables. Así pues, receloso Doyle ante el protagonismo que había ido adquiriendo Holmes, decide acabar con él, matar a su héroe, creyendo ingenuamente que en su mano estaba esa decisión. Pero ya era tarde. El clamor de sus lectores no se hizo esperar,

lo llaman bruto, lo insultan por su osadía –¿Quién es él para tomar ese tipo de decisión?–, por lo que Conan Doyle lo hará revivir a su pesar. Quizá no fuese consciente de lo buenos que eran estos libros medianos, sin demasiadas pretensiones literarias, pero bien contruidos y enormemente atractivos, que se han mantenido legibles y, no sólo eso, sino que han pasado al disfrute colectivo del lector que generación tras generación sigue entregándose al placer de la lógica deductiva del detective. Otras obras mayores desaparecen sin dejar rastro, pero Sherlock Holmes ha pasado a ser uno de los personajes que dan forma a nuestro imaginario colectivo. ¿Por qué siguen funcionando estas historias detectivescas? Chesterton, en distintos artículos contenidos en *Cómo escribir relatos policíacos*, apuntó a la idea del atractivo de «una inteligencia dedicada a trivialidades en lugar de a grandes cosas» como punto de partida de esta «descabellada poesía de lo vulgar». Es interesante cómo éste ve a Sherlock Holmes y a Conan Doyle. Al primero como a «un lógico ideal», imaginado no por una mente semejante, sino «por una persona ilógica». Conan Doyle se pregunta en sus memorias si posee «las facultades de Holmes» o si es «simplemente el Watson que parezco». Para Chesterton, Sherlock Holmes «encarna la idea que tiene la gente poco razonable de cómo es la razón pura». ¿Era Arthur Conan Doyle alguien ilógico o poco razonable? Sus memorias tienen algo contradictorio a este respecto. Por un lado vemos a un hombre de acción enormemente resolutivo en distintos campos. Nos narra su actividad profesional como médico, sus incursiones en política –se presentó en dos ocasiones al Parlamento como candidato unionista–, su práctica y conoci-

to de variados deportes, su extensa aventura literaria, su participación en tres guerras –la de Sudán, la de los Bóers en Suráfrica y la Gran Guerra, donde con cincuenta años trató de alistarse como soldado raso–, sus viajes y aventuras que lo alejan de todo rasgo de inmovilismo. Y en todos estos campos –que no son pocos– percibimos a un hombre razonable y ecuánime, fuerte, impulsivo, con cierta tendencia a la épica y con una clara determinación por estar allí donde suceden los hechos que configuran la Historia de su tiempo. Con respecto a su mundo privado –estuvo casado en dos ocasiones– es escueto, meras pinceladas de un mundo que debió presuponer demasiado íntimo para poder suscitar interés colectivo. Aún así podemos percibir la viveza de sus afectos. De sus encuentros con personas notables realiza pequeños perfiles, como del presidente Roosevelt o de Arthur Balfour, primer ministro de Inglaterra, así como de colegas o amigos como George Meredith, Rudyard Kipling, James Barrie o Stevenson. Cuando se adentra en el mundo espiritual o religioso es, en cambio, desconcertante.

Veamos primero qué nos cuenta en sus memorias de su formación religiosa. Doyle provenía de una familia irlandesa profundamente católica, en la que destacaban algunos ilustradores y caricaturistas notables, como su abuelo John Doyle o su tío el ilustrador Richard Doyle. Su padre, funcionario de obras públicas, tenía también un gran talento para el dibujo, pero una personalidad ensombrecida por su tendencia al alcoholismo y a la depresión. Doyle lo veía como alguien ensimismado que «no valía para enfrentarse al lado prosaico de la vida». Este rasgo determinará que Conan Doyle y sus hermanos fuesen varias veces

internados en instituciones educativas de Edimburgo. No se queja de esos años, dice que «fueron bastante felices» y nos habla del sistema de los jesuitas como espartano, con castigos corporales severos, pero que «a la postre, era una cosa buena, pues a muchos de nosotros el orgullo nos hacía ocultar el daño que nos había hecho el castigo, lo que me parece uno de los mejores entrenamientos para la vida dura». En definitiva, aprendió de los jesuitas a convertirse en el tipo duro que será en tantos momentos –capaz de embarcarse en aventuras que cabrían en la imaginación de Stevenson o de Poe– y contribuyeron, fundamentalmente, a alejarlo del catolicismo: «en todos los aspectos, salvo en teología, eran admirables». Los jesuitas, con su rígido apego al dogma, al apoyar doctrinas sobre la infalibilidad papal o sobre la Inmaculada Concepción, habían contribuido en opinión de Doyle a encallar la doctrina haciendo imposible que personas «con inquietudes científicas o simplemente con dignidad intelectual» pudieran considerar con seriedad estos principios. Hacer de la duda un pecado es algo que va a separar la generación de Doyle de la de sus padres. La escena filosófica de su época estaba dominada por pensadores como Huxley, Tyndall, Darwin, Herbert Spencer o John Stuart Mill, quienes cuestionaron los fundamentos del catolicismo desvelando la teología decimonónica como estrecha y pueril. El rechazo al catolicismo de Conan Doyle no le llevará al ateísmo. Fue agnóstico en un primer momento y, como es sabido, entregado a la causa espiritista en su madurez. Decía Chesterton que cuando «el hombre deja de creer en Dios, no es que no crea ya en nada, es que cree en cualquier cosa». Podría ser válida esta afirmación para un Conan Doyle

convencido en su madurez de la existencia de hadas y espíritus –afirmaba haber visto a su madre, hijo y sobrino tras su muerte–, inclinado a creer en sus profecías y las de otros fenómenos del mundo sobrenatural. Sus últimos años estuvieron dedicados a la divulgación de este tema que consideró –con escasa premonición– que representaba el cénit de su carrera. *La nueva revelación, El mensaje vital, Peregrinaciones de un espiritista* o *Nuestra aventura americana* son algunos de los títulos que corresponden a este interés. Impartió numerosas conferencias para cumplir con lo que Doyle llamaba «nuestra misión». Algunas afirmaciones como «el mensaje que transmitimos es con mucho lo más importante de los últimos dos mil años de la historia del mundo» o «todos los inventos y descubrimientos modernos resultarán insignificantes comparados con estos hechos psíquicos, que acabarán imponiéndose en breve plazo a la mente humana universal», pueden inclinarnos a pensar que cuando Chesterton definió a Sherlock Holmes como «un lógico ideal imaginado por una persona ilógica» sabía de lo que hablaba.

Sorprende la dualidad de Doyle al renegar del catolicismo en aras de una racionalidad científica –fue un defensor acérrimo de la ciencia y de la «necesidad de buscar sin miedo la verdad, allí donde se hallara»– viéndose en su madurez vinculado sin atisbo de duda a un mundo fantasmagórico que, por otra parte, lo emparenta con ciertas leyendas de tradición celta, tan propias de las tierras escocesas, a las que han sido permeables no pocos escritores oriundos de esta región. Su compatriota Stevenson, desde Samoa, se carteo en varias ocasiones con Conan Doyle, al que en una ocasión se dirige, con cierto escepticismo bieninten-

cionado, como a su «alegre colega espiritista». En ningún caso podríamos imaginar a Sherlock Holmes aceptando como prueba el testimonio de Conan Doyle si le fuese encomendada la tarea de resolver el misterio, por ejemplo, de las mesas parlantes en las que tanto creía Doyle. Pero sí a Watson, con su inagotable capacidad de sorpresa e ingenuidad.

Hay una delgada línea que vincula al hombre de acción, pragmático y eficiente que vemos en la mayor parte de las memorias, con estas afirmaciones que nos sorprenden al llegar al final de las mismas. Quizá no sea sólo la antítesis Holmes y Watson que anidaba en él como una dualidad inherente a su carácter, sino que hay en el conjunto de su vida una perpetua aventura hacia lo desconocido que en sus últimos años lo lleva ya hacia un mundo espectral. Las páginas más valiosas en mi opinión de estas memorias son precisamente aquellas en las que este motor de búsqueda insaciable está latente y él se halla aún en un punto equidistante entre lo racional y lo irreflexivo. El capítulo que narra su viaje en un ballenero rumbo al Ártico, trabajando como médico entre marineros curtidos por la dureza de sus circunstancias con la descripción intercalada de la dicha del hombre ante la belleza de una naturaleza fría, salvaje e indómita, nos hace adentrarnos en un mundo próxi-

mo al descrito por Melville. O sus periplos por la Costa Africana, de las Canarias a Sierra Leona, de Liberia a Costa de Marfil y a Camerún, en un viaje hacia regiones cálidas, con climas que nos dice corrompen las costumbres del hombre del norte, donde una lentitud densa se va adueñando de la voluntad de los marineros que se van viendo peligrosamente envueltos por la fuerza de un continente «de color marrón, inmenso y tristón, que se vengaba (del hombre blanco) aplastándolo como a una liendre». Una sombra terrible subyace en estas descripciones de un continente atrayente y temible que nos recuerda tangencialmente a ese *horror* del que está impregnado *El Corazón de las tinieblas*. Son páginas propias de un narrador admirable.

Doyle tuvo mucho de explorador, inició caminos por el placer de adentrarse en lo ignorado, buscar más que hallar fue en él una pasión constante y no es de extrañar que viese un mundo vasto a tantear en aquello que se percibe veladamente —un ruido en la noche, la percepción de una presencia en la soledad de una habitación o el aleteo de un hada percibida de soslayo. Quizá de no haber querido desterrar a Sherlock Holmes de su vida y de su imaginario habría mantenido en equilibrio la balanza, pero al negarlo los fantasmas que habitaban en la razón dormida hicieron aparecer a su elenco de monstruos y hadas.

**Tony Judt:***Cuando los hechos cambian*

(Trad. de Juan Ramón Azaola y Belén Urrutia)

Ed. Taurus, Madrid, 2015

413 páginas, 22.90€ (e-book 11.40€)



## Un libro sobre nuestro tiempo

**Por** ISABEL DE ARMAS

Esta vez no he tenido que pensar un título, Jennifer Homans, esposa del autor, me lo ha dado hecho. «Este es un libro sobre nuestro tiempo –escribe en una sustanciosa introducción–. El arco es descendente: desde las alturas de la esperanza y de la posibilidad, con las revoluciones de 1989, a la confusión, la devastación y la pérdida del 11-S, la guerra de Irak, la creciente crisis de Oriente Próximo y –como ya lo vio Tony– el declive autodestructivo de la república estadounidense». *Cuando los hechos cambian* es la recopilación de una selección de textos de Tony Judt, los más influyentes y polémicos, escritos en la última etapa de su vida (1999-2010), hasta ahora inéditos en castellano. Jennifer Homans añade que se trata de una recopilación de obsesiones, que ella denomina «las obsesiones de Tony»:

Europa y Estados Unidos, Israel y Oriente Próximo, la justicia, la esfera pública, el Estado, las relaciones internacionales, la memoria y el olvido, y, «por encima de todo ello –puntualiza–, la historia». Todos y cada uno de estos trabajos se mueven sobre los dos ejes que siempre cimentaron la extensa obra de Judt: la cohesión entre Europa y Estados Unidos y la historia y la política contemporáneas. Estos jugosos artículos y breves ensayos que comentamos, los fue escribiendo y publicando a la vez que trabajaba en su monumental obra *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, que vio la luz en 2005, después de dieciséis años de intensa y continuada dedicación. El resultado de tanto esfuerzo fue

un gran trabajo que los críticos más duros han calificado de obra maestra, clasificándolo como el mejor y más profundo estudio histórico que existe sobre la Europa de la última postguerra mundial. En estas páginas, su autor profundiza, a trocitos, lo que en su gran obra, *Postguerra*, cuenta de forma unificada y coordinada, con una impresionante y honda visión de conjunto.

No podemos dejar de recordar aquí quién fue Tony Judt, ya que, su definida personalidad marca toda su obra. Judt, nacido en Londres a mediados del siglo XX, justo después del cataclismo que supusieron la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y justo cuando los comunistas afianzaban su poder en Europa del Este. Él se consideró siempre un *outsider*. Sin embargo, ¿lo era realmente? ¿Haber sido un comprometido sionista le convierte en un *insider* o un *outsider* entre los judíos? ¿Haber sido marxista le convierte en un *insider* o un *outsider* entre los intelectuales? ¿Haber sido un estudiante con beca en el King's College de Cambridge le convierte en un *insider* o un *outsider* de Inglaterra? ¿Sus estudios doctorales en la École Normale Supérieure le convierten en un *insider* o un *outsider* en el continente? ¿La amistad con intelectuales polacos y el conocimiento de los checos le convierten en un *insider* o un *outsider* en Europa del Este? ¿Dirigir un instituto para el estudio de Europa en Nueva York le señala como un *insider* o un *outsider* ante otros europeos? Tony Judt nació justo después de la catástrofe causada por el nacionalsocialismo, y vivió durante el paulatino descrédito del marxismo. En el transcurso de su vida, la socialdemocracia se construyó y, a veces, se desmanteló. Su defensa a favor de su recuperación se basa en diversos tipos de argumentos que apelan a distin-

tas instituciones sobre los diferentes tipos de verdad. Pero su argumento más fuerte se fundamenta en que la socialdemocracia permite una vida decente.

En el libro que comentamos cabe destacar, como nota dominante, la claridad de pensamiento que hizo que su autor nunca se aferrase a sus ideas ni a su forma de exponerlas. Su esposa afirma que cuando los hechos cambiaban, o cuando simplemente se producía un argumento mejor y más convincente, Judt sabía cambiar de opinión y explicar los porqués. Cambiaba, no se aferraba; sin embargo, siempre fue muy fiel a sus firmes convicciones y a sus apoyos intelectuales, como bien queda reflejado en la presente selección de textos. Keynes era uno de ellos; algunos otros de sus importantes apoyos intelectuales fueron Isaiah Berlin, Raymond Aron, Eric Hobsbawm, Alexander Pope, A. J. P. Taylor, Jean Renoir y Vittorio de Sica. En esta lista también se encontraban Karl Marx, Orson Welles, Albert Camus, los hermanos Marx y George Orwell. Otros personajes sobre cuyos hombros se apoyó fueron Amos Elon y Leszek Kolakowski; los dos fallecieron algunos meses antes que él y a ambos dedica en este libro un muy sentido recuerdo. Del primero destaca su capacidad de dominar la conversación por la fuerza de la razón; del segundo, su educación multilingüe, afilada, pulida e iluminada por una experiencia de dictadura, guerra, ocupación y devastación.

Especialmente interesantes me parecen las páginas dedicadas a Estados Unidos en relación con el tema de la guerra, de la que Judt afirma rotundo que siempre «brutaliza y degrada a vencedores y vencidos». Se manifiesta convencido de que es la «guerra total», no el racismo ni el antagonismo étnico o el fervor religioso, lo que con-

duce a las mayores atrocidades. «Ha sido –escribe– la precondition clave de las grandes matanzas en la era moderna». De forma sintética nos recuerda que sin la Primera Guerra Mundial no habría habido genocidio armenio, y es muy improbable que el comunismo o el fascismo hubieran llegado al poder en Estados modernos. Sin la Segunda Guerra Mundial no habría tenido lugar el Holocausto. Si Camboya no se hubiera visto involucrada a la fuerza en la guerra de Vietnam, nunca habríamos oído hablar de Pol Pot... También nos recuerda que Estados Unidos se libró prácticamente de todo eso. «Los estadounidenses –afirma–, quizá los únicos en todo el mundo, experimentaron el siglo XX bajo un prisma mucho más positivo». Efectivamente, Estados Unidos nunca fue invadido, ni sufrió pérdidas masivas de ciudadanos o de territorio nacional como resultado de una ocupación o desmembramiento. Es cierto que ha sido humillado en distintas guerras neocoloniales –Vietnam, Irak, etc.–, pero nunca ha sufrido las consecuencias de una derrota. De todo esto deduce Judt que Estados Unidos es hoy la única democracia avanzada donde las figuras públicas glorifican y exaltan al ejército, un sentimiento familiar en Europa antes de 1945, pero desconocido actualmente. «En Estados Unidos –escribe– los políticos y estadistas se rodean de los símbolos y adornos de hazañas de armas; todavía en 2008, los comentaristas estadounidenses denigran a los aliados que dudan en participar en conflictos armados».

Judío laico, ferviente sionista en su juventud, más tarde el autor de *Cuando los hechos cambian* ha sido criticado por cuestionar a Israel. Este libro recoge, en distintos artículos y ensayos, cómo Tony Judt va madurando y desarrollando su pensamiento con respec-

to al enconado problema judío-palestino, y plantea como posible salida la creación de un Estado binacional en Oriente Próximo. Por supuesto reconoce, en primer lugar, que «hay mucho que olvidar». Los palestinos recuerdan las expulsiones masivas de 1948, las expropiaciones de tierras, la explotación económica, la colonización de Cisjordania, los asesinatos políticos y un centenar de pequeñas humillaciones diarias. Los israelíes recuerdan la guerra de 1948, el rechazo árabe a reconocer su Estado antes y después de 1967, reiteradas amenazas de echar a los judíos al mar y las terroríficas y aleatorias matanzas de civiles. Hoy, en Oriente Próximo, cada bando vive dentro de unas minorías narrativas nacionales herméticamente selladas, en las que el dolor del otro lado es invisible e inaudible. Pero a pesar de todo, el autor está convencido de que puede haber solución. «No es un momento mágico en el que los muros se derrumban –escribe–, sino que la secuencia de acontecimientos es clara: primero llega la solución política, normalmente impuesta desde fuera y desde arriba, a menudo cuando el resentimiento mutuo está en su apogeo. Solo entonces puede dar comienzo el olvido». E insiste en que así lo hicieron los argelinos y los franceses, los franceses y los alemanes, los ucranianos y los polacos y, especialmente, los protestantes y los católicos en el Ulster. Reconoce también que su idea es «una mezcla poco prometedor de realismo y utopía», «pero –añade– las alternativas son peores, mucho peores».

En «Europa: la gran ilusión», un ensayo publicado por primera vez en *The New York Review of Books* en 1996, el autor trata un tema que en la España de 2015 está de rabiosa y preocupante actualidad: los separatismos de las regiones ricas dentro de la

Unión Europea. Apunta que en la Europa de finales del siglo XX hay unos ganadores, que son las gentes y los lugares a los que les ha ido bien en la Unión, que asocian su prosperidad con una identidad enfáticamente europea, y se describen mejor con referencia no a los Estados-nación, sino a las regiones. «Las grandes historias de éxito de la Europa contemporánea –puntualiza– son Baden-Württemberg, en el sudoeste de Alemania; la región de Rhône-Alpes de Francia; Lombardía; y Cataluña». Estas «superregiones» se agrupan en torno a Suiza, como si de algún modo quisieran poder salirse de las restricciones de su asociación con regiones más pobres de Italia, Alemania, Francia y España y convertirse ellas también, por proximidad o afinidad, en prósperas y pequeñas repúblicas alpinas. El esquema de fondo viene a ser: «nosotros» –los del norte que trabajamos duro, pagamos impuestos, tenemos mejor educación y somos culturalmente distintos– somos «europeos», mientras que «ellos» –los rurales, atrasados, vagos y subsidiarios «del sur»– lo son menos. No cabe duda de que la probabilidad de que la Unión Europea pueda cumplir sus promesas de una unión cada vez más estrecha cuenta con grandes obstáculos a sortear y serios problemas por resolver.

El conocido como milagro económico, el desempleo, los inmigrantes, la Europa del Este, la evolución del sionismo y su pérdida de razón de ser, el actual papel de la ONU, los males y los temores de hoy en día, los pensadores económicos anglosajones del siglo XX, el destino de la riqueza actual o los socialdemócratas en la Europa de hoy, son otros muchos de los temas candentes que este libro trata con claridad y hondo sentido crítico. La capacidad que su autor tiene para ir combinando actualidad e historia es verdaderamente asombrosa. No en vano está considerado como uno de los mejores historiadores de los últimos tiempos. Este libro que comentamos está lleno de buenas ideas y, como apunta Jennifer Homans muy oportunamente, todas ellas «se escribieron de buena fe». «Buena fe», le parece importante señalarlo porque era la expresión favorita de su marido Tony y un valor que tenía en la más alta consideración. Nos aclara que para él eso significaba escribir de un modo libre de cálculos y maniobras, intelectuales o de otro tipo. «Una exposición –puntualiza– limpia, clara y honesta». Efectivamente, esta forma de exponer es como una agradable música de fondo que se deja oír en todos sus trabajos.

# cuadernos hispanoamericanos



# ¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

*El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos*

CON LA COLABORACIÓN DE

JOSÉ M. RUIZ SOROA \* JOSÉ LUIS PARDO \* ARCADI ESPADA \* P. FLORES D'ARCAIS \* BELÉN LARA \* UGO PIPITONE \*  
HELENA BÉJAR \* BASILIO BALTASAR \* PABLO BARRIOS \* JORDI GRACIA \* JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO \* EMIL CIORAN

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

2ª ÉPOCA

# CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Mayo / Junio 2015  
Precio 8€

240



JOSÉ M. RUIZ SOROA \* JOSÉ LUIS PARDO \* ARCADI ESPADA \* P. FLORES D'ARCAIS

# ¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

*El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos*

POLÍTICA: Belén Lara / Ugo Pipitone / ENSAYO: Helena Béjar / Basilio Baltasar / CINE: Pablo Barrios /  
LIBROS: Jordi Gracia / SEMBLANZAS: José Álvarez Junco / CITAS: Emil Cioran

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 [prisarevistas.com/claves](http://prisarevistas.com/claves)

# cuadernos hispanoamericanos

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_  
c/ \_\_\_\_\_ n° \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

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

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

El suscriptor \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015  
Remítase a \_\_\_\_\_

## **PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN**

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.  
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.  
T. 915827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5€



MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES  
Y DE COOPERACIÓN



aecid



Cooperación  
Española



9 771131 643003



00762