

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Relectura de Rubén Darío
(1916-2016)
Coordina Adolfo Sotelo Vázquez

ENTREVISTA

Álvaro García

PUNTO DE VISTA

Maurizio Serra:
La guerra civil española
y el intelectual-soldado

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Cristian Crusat
Carmen Itamad Cremades Romero

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aacid.es
T. 915823361

Subscripciones
M^a Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aacid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S.l
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

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

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

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

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

RELECTURA DE RUBÉN DARÍO (1916-2016)

- 4 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Las direcciones ideológicas y estéticas del *modernisme*: Rubén Darío y Barcelona
- 17 *Dunia Gras* – Mario Vargas Llosa, lector de Darío: un juego de espejos
- 32 *Noemí Montetes y Joan Santanach* – Llull en Darío: ¿una pasión vieja?
- 48 *Mercedes Serna Arnaiz* – Encuentros y desencuentros entre José Martí y Rubén Darío
- 61 *Mariano Siskind* – Francias desplazadas: modernismo comparado y distancia cosmopolita
- 73 *Blas Matamoro* – El antimoderno modernismo



PUNTO DE VISTA

- 82 *Maurizio Serra* – Hacia España. La Guerra Civil y el intelectual-soldado



ENTREVISTA

- 110 *Beatriz García Ríos* – Álvaro García: «El amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente»



BIBLIOTECA

- 124 *José María Herrera* – Rituales de humillación
- 129 *Juan Arnau* – El buda de la voluntad
- 133 *Julio Serrano* – Lecciones de lo salvaje
- 137 *José Antonio García Simón* – La noche sin fin
- 141 *José Luis Gómez Toré* – Jordi Doce, la disciplina de la mirada
- 145 *Juan Ángel Juristo* – Por un instante la luz del paraíso
- 149 *Carmen de Eusebio* – Kipling y la Gran Guerra



Relectura de Rubén Darío (1916-2016)

Coordina Adolfo Sotelo Vázquez

Por Adolfo Sotelo Vázquez

LAS DIRECCIONES IDEOLÓGICAS Y ESTÉTICAS DEL *MODERNISME*: Rubén Darío y Barcelona

*El arte no es un conjunto de reglas,
sino una armonía de caprichos.*
RUBÉN DARÍO, *Dilucidaciones*, 1907

Rubén Darío es la orquesta total.
ALEXANDRE PLANA, 1915

Rubén era un home molt esblaimat, livid, irreal.
JOSEP PLA, 1940

I

El modernismo como actitud. El modernismo como forma hispánica de la crisis que se inicia en el espíritu y las letras europeas a la altura de 1885 y que habría de manifestarse en todos los órdenes de la cultura y el arte. Ahora bien, si se atiende el historiador a los hechos y a su cronología –lo cual no deja de ser parte sustancial de sus obligaciones– tendremos que dejar consignado que las primeras formulaciones aprobatorias de esta actitud de radical renovación ideológica y estética proceden de Hispanoamérica y alcanzan su primera autoconciencia con Rubén Darío, quien cuando maneja el término a la altura de 1888-1894 lo hace con valor de sumatorio de postromanticismo, de parnasianismo y, desde luego, de simbolismo. No en balde, como subrayó el clásico libro de Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* (1933), el simbolismo albergaba en su seno gran número de tendencias diversas cuyo denominador común sería la protesta «contra la

existencia social moderna y contra la concepción positivista del universo». ¹

Adviértase, no obstante, que el denominador común carece de señalados rasgos específicos, tanto por lo que atañe al simbolismo como al modernismo.

También debe consignarse el papel decisivo –como vía de penetración y como mediación– que cumple el *modernisme* catalán. En Cataluña, por cierto, el término se emplea ya en la época para denominar un estilo arquitectónico y, sobre todo, de artes decorativas que en otros lugares recibe el nombre de *art nouveau*. Conviene no olvidar la segunda época de *L'Avenç* –iniciada el 25 de enero de 1889–, que a partir de la primavera de 1891, de la mano de Alexandre Cortada, Raimon Casellas y Jaume Brossa, desarrolla con inusitada agresividad, de un lado, una crítica sistemática de los valores establecidos, acompañada de un menosprecio por la cultura tradicional, acusada de «mansa», «casolana», «rància» y «antiquada»; y, de otro, contribuye a la lucha en favor del *modernisme*, cajón de sastre en el que caben la renovación, la importación de novedades y el culto a todo lo que sea nuevo y moderno, en un momento, 1892, que Jaume Brossa califica de «febrosa i fonda elaboració intel·lectual». ²

La enfebrecida actividad de los redactores de *L'Avenç* –Brossa especialmente–, por sintonizar con la crisis de ideas del fin de siglo europeo, convierte la revista barcelonesa en la primera gran plataforma modernista de la península con una voluntad rupturista respecto de los horizontes de expectativas artísticas establecidos. La renovación del lenguaje, los refinamientos estéticos y un cierto complejo de superioridad son tres sumandos identificables en los redactores y colaboradores de *L'Avenç*, que dicen estar llevando adelante –lo dice Brossa en junio de 1893, en un artículo donde, por cierto, no sale bien parado Alfredo Brañas, asistente a los Jocs Florals de ese año– una «campanya d'insolència literària», ³ que enfatiza con rasgos de crueldad caricaturesca todo aquello que consideran anticuado y de escaso mérito en los valores artísticos y literarios reconocidos. A tal extremo llega la insolencia de los jóvenes *modernistes* que uno de los valores seguros de la primera etapa de la revista, Narcís Oller, el novelista catalán de mayor prestigio, es considerado –de nuevo Brossa lleva la voz cantante– como «un contista engrandit» cuyos méritos literarios se inspiran en un «positivisme de farmàcia». ⁴

Junto a esta estridente campaña de disidencia contra los artistas y escritores del ámbito del realismo y del naturalismo,

que no tiene paralelo en las letras españolas, los redactores de *L'Avenç* divulgaron en Cataluña las novedades del panorama cultural europeo, lo que Brossa denominará «quimeres contemporànies». Por las páginas de *L'Avenç* circulan glosas y comentarios de Ibsen y Maeterlinck, de Nietzsche y Schopenhauer, de Wagner y Cesar Franck, del simbolismo y del anarquismo, etcétera. Brossa y Cortada no tienen la misma simpatía por todas las novedades –prefieren el vitalismo exaltado y el individualismo extremo– pero aceptan las tendencias opuestas, la confusa eferescencia como prueba de la sintonía con la crisis de ideas de la Europa finisecular. En esta turbamulta reside la actitud modernista de *L'Avenç*. Para el final del verano de 1893, consciente de los ataques que el *modernisme* recibe como arte decadente, Jaume Brossa escribe:

*«Ni la escola simbolista, ni la neo-realista, ni la parnassiana, ni tampoc la majoria de les entitats lliures que no estan ficades en cap agrupament, accepten la tendència del decadentisme, quan menos en el fons. És veritat que la majoria d'elles procura buscar en la forma tots els refinaments per a donar sensacions noves i més subtils; però amb això fan més que enriquir els medis de produir l'emoció estètica més perfecta i de reproduir la realitat d'una manera més justa i més acabada. Nosaltros, que fins ara hem procurat estudiar la gran eflorescència, l'anarquia i la independència de temperament de l'art d'ara; nosaltros, que hem sigut els defensors acèrrims de tota la literatura moderna amb les seves múltiples manifestacions, acceptem el guant que s'ha tirat contra d'ella i procurarem més que abans donar-la a conèixer amb tota la detenció i anar aclarint la grossa ebullició d'idees que hi ha en l'art general d'avui dia».*⁵

Conviene añadir una nota más a la fiebre modernista de aquella magnífica publicación que iba a fenecer en los últimos días del año 1893: su calculada distancia frente al tradicionalismo y el patriotismo. Sólo aceptan la patria intelectual, lo que confiere al *modernisme* un abierto carácter cosmopolita, que años después se habría de tornar opaco:

«La força de la pàtria intel·lectual fa afluir els lligams de la pàtria objectiva: així és que, fatalment, un jove català que llegí en Zola, en Tolstoi, en Schopenhauer, l'Ibsen, en Guyau, i que accepti teories d'en Mill i del Spenser o d'en Proudhon i Karl Marx, té més afinitat íntima amb un húngar, un polac o un noruec entusiasta partidari de qualsevol de dits autors, que no pas

*amb compatriotes nostres com un Roca i Roca, un Mañé i Flaquer, un Maragall o un Sardà».*⁶

De este modo, estaba configurada una de las direcciones fundamentales del *modernisme*, la que se autodenominaba vanguardia de los partidarios del *art nouveau*. Otra dirección iba a nacer ligada a un joven diario, *La Vanguardia*, gracias a su director a partir de la Exposición Universal de 1888, el joven andaluz Modesto Sánchez Ortiz. Sorprende que un órgano defensor de la política liberal proteccionista fuese tan condescendiente con la labor de Sánchez Ortiz, quien consiguió que los críticos literarios, artísticos y musicales escribiesen en *La Vanguardia*: Miguel Utrillo ofrecía a sus lectores crónicas desde París; el economista Federico Rahola comentaba las novedades artísticas desde Roma; Ramon Casas y Santiago Rusiñol, cuando se fueron a vivir a Montmartre, mandaban artículos escritos desde el piso que habían alquilado en el Moulin de La Galette. Corren las semanas que cabalgan entre 1890 y 1891 y la serie de artículos «Desde el Molino» lleva la letra de Rusiñol y las ilustraciones de Casas. El Molino es el símbolo del verdadero arte, del arte que con vocación y sacrificio apunta a la Modernidad, del arte-sacerdocio. En Montmartre, Santiago Rusiñol y Ramon Casas, al modo de Mallarmé, se sienten sacerdotes del arte:

«Al que quiera convertir el arte en mercancía (según una leyenda) que no busque su protección; el molino le enveda en sus largas astas: le ata de pies y manos como una telaraña y empezando a dar vueltas vertiginosas le marea hasta lanzarle en el campo del olvido; pero a los devotos del arte, a los que acuden a su templo a pedir inspiración, que es la fortuna que presta, con estos (repite la leyenda), con estos es generoso y compasivo.

Pero el vago atractivo del molino, es su historia envuelta en aureola; son sus seis siglos; que se mueven, que viven y palpitan en sus astas descuartizadas; seis siglos de gloriosa tradición artística; seis siglos en el curso de los cuales los pintores han vivido bajo sus alas de carcomida madera y no inútilmente pasó por aquí el aire del arte, porque dejó imperecedero encanto para el que siente y ama su misterioso perfume.

Este encanto y este vago ensueño de gloria es el que puebla los numerosos talleres del cerro de Montmartre; por este no sé qué inexplicable se libra esta batalla lenta y tenaz de la lucha por el arte; las alas de este molino son las que ayudan a volar el espíritu de esa legión de seres que aquí tienen su campamento.

*Por todas las calles del barrio, asoman grandes ventanales, y allí centenares, miles de obreros del arte trabajan sin descanso aprovechando hasta el último rayo de luz de la tarde, y luego a la luz del quinqué continúan luchando, luchando sin descanso en la brega nerviosa de detener la silueta que se escapa, la luz que se va y el color que se transforma, vibra y cambia a cada instante».*⁷

En realidad, los afanes, el rasero y algunas de las notas desperdigadas por la serie «Desde el Molino» son adelantos de las posturas de los jóvenes modernistas españoles de años después. Como botón de muestra, valgan las palabras iniciales del «Atrio» con el que Francisco Villaespesa prologaba uno de los primeros libros modernistas de la poesía española, *Almas de violeta* (1900) de Juan Ramón Jiménez:

«Las modernas tendencias literarias atraen cada día mayor número de espíritus entusiastas, y aunque no faltan voluntades mezquinas que castran su personalidad para servir, en calidad de eunucos en el Harén de los Viejos decrépidos, la mayoría de la juventud, la Juventud batalladora y fecunda, se agrupa en torno de la nueva bandera, decidida a emprender denodadamente la conquista del Ideal. El Arte nuevo es liberal, generoso, cosmopolita. Posee las ventajas y los defectos de la Juventud. Es inmoral por naturaleza, místico por atavismo, y pagano por temperamento.

Su bandera, color de Aurora, ostenta esta leyenda, escrita con rosas frescas, con rosas de Primavera: “El Arte por el Arte”. Y bajo este símbolo glorioso del Porvenir, las almas jóvenes y vigorosas se lanzan al combate, a rescatar el Viejo Templo y arrojar de él, látigo en mano, a los mercaderes y saltimbanquis que lo profanan.

*Juan R. Jiménez, el joven autor de este libro, figura a la cabeza de los más esforzados paladines de la nueva Cruzada».*⁸

El núcleo modernista de *La Vanguardia* se consolidó con la entrada en su redacción el 17 de marzo de 1892 del crítico Raimon Casellas, procedente de *L’Avenç*. *La Vanguardia* quiso ser la plataforma de un sector de la intelectualidad catalana, que, pese a la voluntad de conseguir las máximas cotas de modernidad en todos los ámbitos de la cultura (en concordancia con la mentalidad liberal del público que leía el periódico), no admitía, sin embargo, ninguna radicalización ideológica, ni en el dominio social ni en el nacional. Casellas, Casas y Rusiñol convirtieron *La Vanguardia*

en el principal foco de propaganda artística modernista, sobre todo en su dimensión estética.

Ahora bien, el grupo modernista de *La Vanguardia* va a tener una «extensión» fundamental: Sitges, que se convertirá en el *sancta sanctorum* del *modernisme* y en referencia para muchos escritores españoles viajeros por la Barcelona *fin de siècle*, desde Emilia Pardo Bazán a Ángel Ganivet. Las fiestas modernistas de Sitges son un emblema de esta actitud. Mientras en el Liceo Barcelonés se representa *Tannhäuser*, se celebra la primera fiesta en 1892, consistente en una exposición de artistas pictóricos catalanes. Es el pórtico, que conoce también las primeras obras de adecuación del Cau Ferrat, la guarida atiborrada de hierros procedentes del fondo Rusiñol. El 10 de septiembre de 1893 se celebra la segunda fiesta modernista, donde se interpretaron obras de César Franck y Enrique Morera y se representó *La intrusa*, de Maeterlinck, en la que participaron Pompeu Fabra como traductor y Casellas como actor.

Entre la segunda y la tercera fiesta, Rusiñol, *alma mater* del grupo de Sitges, entabla una relación muy fecunda con Zuloaga: colaboran en una serie de crónicas parisinas enviadas a *La Vanguardia* y viajan juntos a la Toscana. El *modernisme* empieza a traspasar las fronteras catalanas. La tercera fiesta tiene lugar el 14 de diciembre de 1894, con la inauguración del Cau Ferrat. La pluma de Josep Pla ha dejado consignado el comienzo de la fiesta en su excelente *Rusiñol y su tiempo* (1942):

«Era el 14 de noviembre de 1894. Domingo. El tren matinal de Barcelona llegó a Sitges sin retraso y de él descendió un grupo numerosísimo de ciudadanos selectos. Estaba ya todo preparado. En la plazuela de la estación, se organizó la comitiva. Pedro Romeu se adelantó, montó a caballo y empuñó una bandera altísima. Después Luis Labarta, con mucho garbo montó en otra caballería. Romeu y Labarta eran hombres muy altos. Largos, de perfil gigantesco, con barbas imponentes. Romeu representaba el abanderado y Labarta el abanderado suplente.

*La comitiva se puso en marcha. La abrían dos alguaciles para ahuyentar las criaturas y evitar que los caballos hiciesen algún estropicio. Seguían los abanderados. Luego, en formación compacta venía el grupo de ciudadanos selectos. Detrás, los tabernáculos donde estaban los dos cuadros del Greco».*⁹

La vida cultural y artística de Barcelona y Sitges es muy agitada: exposiciones, visitas, certámenes, etcétera. La cuarta fiesta

tiene lugar el 17 de febrero de 1897: ya hay teatro, poesía e incluso música modernista autóctona. Y, finalmente, la quinta fiesta se celebra a finales de agosto de 1899: Rusiñol y la empresa editorial de *L'Avenç* cierran el primer ciclo del *modernisme* barcelonés. Para entonces ya ha abierto sus puertas la cervecería y sala de espectáculos Els Quatre Gats (que imitaba el parisino Le Chat Noir), funciona el Teatre Íntim de Adrià Gual y ha nacido *Luz*, revista modernista en castellano. Poco después empieza a publicarse la revista *Pèl & Ploma* y ya en 1900 la revista *Juventut*. Aun con sus claudicaciones y fisuras, el *modernisme* ha triunfado. Se observa en un conjunto de fórmulas decorativas, de caprichos, que aparecen en las fachadas y en los balcones de las casas, en el mobiliario y en los utensilios domésticos, en las cortinas y en los jarrones, en las joyas, en la tipografía y en la encuadernación, en el grafismo y en los anuncios publicitarios.

El *modernisme*, río de varios afluentes, contaba desde 1893 con la corriente que circulaba por las páginas del conservador *Diario de Barcelona*. Allí, con más o menos dificultades, oficiaba Joan Maragall, quien por esas fechas descubría el vitalismo nietzscheano para meses más tarde, alrededor de 1895, abonar el decadentismo junto con su amigo el excepcional crítico Josep Soler i Miquel, quien en la década de los 1880 había estudiado en Madrid bajo el amparo de don Francisco Giner de los Ríos. Un brevísimo recorrido por los trabajos de Maragall en el *Diario de Barcelona* acredita su participación decisiva en la forja del *modernisme*. Elijo dos ejemplos. Bajo el marbete «La nueva generación» escribe en el *Diario de Barcelona* (26 de febrero de 1893), aludiendo certeramente a Leopoldo Alas:

*«Esta amplitud, esta indulgencia intelectual, este considerar con amor la vida en todas sus realidades, es verdaderamente el signo moderno. Y no hay que tomar esta amplitud y este amor por cualidades pasivas o de negación. La mejor prueba de que no son tales, de que contienen un principio activo y poderoso, de la rapidez con que gastan, corroyen y aniquilan cuanto tocan, cuando el objeto del contacto no les es asimilable o les es contrario. Un literato español que siente en alto grado lo moderno dice en un prólogo de una traducción castellana de Los héroes de Carlyle: “Lo diré con franqueza: la filosofía de Taine, aunque muy respetable, ha envejecido más que su claridad y minucioso examen de las apariencias y sus nombres, que las intenciones poderosas y profundas de lo que se llama el misticismo de Carlyle”».*¹⁰

Maragall sabe que está comenzando a vivirse un tiempo esencialmente moderno y enfatiza el ímpetu renovador de la juventud. El ejemplo complementario es la crónica de la segunda fiesta modernista que brindó a los lectores del *Diario de Barcelona*. Allí estaban, a su juicio, todos los aficionados a la última palabra del pensamiento nuevo, a la última moda de la estética contemporánea, a los refinamientos de las sensaciones artísticas. El artículo fechado el 11 de septiembre de 1893 se cerraba así:

*«Y qué bien completó y sazónó la impresión de la memorable velada el cambiar de expansiones, el prolongarlas junto al mar; el mar que engendró quizás las grandezas del sonido de César Franck; que Maeterlinck hace acudir a veces cual misterioso y tremendo personaje de sus dramas; el mar que Morera no ignora, y junto al cual, sobre avanzada peña de la costa de Sitges, Rusiñol ha plantado el estandarte de fe y de independencia artísticas!».*¹¹

Junto a Maragall y usando indistintamente las tribunas de *La Publicidad* y de *La Vanguardia*, Soler i Miquel no sólo leía con modernidad absoluta los caminos intelectuales y artísticos del Clarín finisecular y descubría el nuevo aliento de los ensayos *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, sino que afinaba su sensibilidad para ahondar en el decadentismo. Así perfilaba su clariniana manera de ver y palpar el decadentismo en un excelente y breve artículo publicado en *La Vanguardia* el 6 de diciembre de 1896:

«Andamos alrededor de varias manifestaciones de arte que instintivamente llamamos decadentes. Manifestaciones simplicistas y penetrantes, de un momento o aspecto fugitivo de las cosas; pero con una tal fuerza aprensiva y retentiva, que nos ponen estáticos, nos compenentran y dominan. A través de ellas adivinamos todo el sentido y la fuerza de la vida armónicamente realizada, espontáneamente desenvuelta. De una vida delicada, de una vida muy sensible, pero espiritual y fuerte. Y comprendemos, aspiramos, un despertamiento interior que se produce; y el vago espacio, el vacío fecundable y poblable espera nuevas bellezas [...]».

*De la vulgaridad naturalista, de la verbosidad convencional y hueca, formada y fría, ya reniega el alma que desea la invención imaginaria viviente, la palabra que enuncia sincera».*¹²

He aquí bosquejadas algunas de las coordenadas ideológicas y estéticas del *modernisme* catalán que anticipan diversos aspectos del modernismo español y reflejan la cultura europea nacida de la crisis del positivismo y del reconocimiento de las limitaciones de

una existencia humana prosaica en un mundo desencantado, que debía alborear de nuevo.

Pío Baroja, *flâneur* por el verano parisino de 1899, conocía con suficiente tiento la atmósfera moral, intelectual y estética del fin de siglo. Sabía del torbellino de ideas, utopías y nuevos recetarios, y al trazar en francés una crónica de las bellas artes y la literatura española en ese verano para *L'Humanité Nouvelle* (10 de agosto de 1899) no dudaba en justipreciar el movimiento modernista barcelonés. He aquí sus palabras como balance último y provisional:

«El movimiento modernista en Barcelona es más intenso que en Madrid. El impresionismo en la pintura, el misticismo en la literatura y el prerrafaelismo en la ornamentación penetran primero en Cataluña, que es la Alemania de España, la región más industrial y más apropiada para recibir cualquier influencia. Los catalanes, como los americanos, adoptaron las novedades rusas, francesas y belgas, porque querían convencer a los (¡) otros españoles de que eran los inventores del género; pero nosotros no ignorábamos que eran simples imitadores. Ha habido en Barcelona dos periódicos modernistas: Avenç y Luz.

En Cataluña viven actualmente grandes figuras de la literatura; los nombres de Pompeyo Gener, de Guimerà y Verdaguer son conocidos en España y fuera de las fronteras.

Entre los modernistas catalanes, Rusiñol se distingue como pintor y escritor dotado de facultades superiores; Maragall como poeta; Iglesias y Gual como dramaturgos de escuela de Ibsen y de Maeterlinck, y Costa y Jorda como traductores. Existe un literato catalán que posee un estilo lleno de energía: el anarquista Pedro Corominas, preso en la fortaleza de Montjuic, autor de un libro, Las prisiones imaginarias, obra que contiene capítulos con una gran fuerza.

*El modernismo se ha introducido además en los carteles y la caricatura. Rusiñol y Casas han hecho en Barcelona carteles modernistas que tienen mucho mérito».*¹³

II

Cuenta Josep Maria de Sagarra en sus *Memòries* (1954) cómo una tarde de la primavera de 1912 Joaquim Montaner le acompañó hasta La Maison Dorée, en la plaza de Cataluña, para presentarle a Rubén Darío, que vivía en Barcelona junto a Francisca Sánchez –compañera de su azarosa vida desde 1899 («¡Hacia la fuente de noche y de olvido, / Francisca Sánchez, acompáñame...!»)– y al hijo de ambos y heredero universal del poeta, Güicho, sobre-

nombre de Rubén Darío Sánchez: «Que guarde mi recuerdo / y agregue algo a mi nombre». Rubén, Francisca y Güichín residían en una torre situada en el número 16 de la calle de Tiziano, en la barriada de Penitents, entre una artificial abundancia que mal disimulaba los únicos y discretos ingresos que el poeta recibía del diario bonaerense *La Nación* por sus colaboraciones habituales.

La tarde a la que se refiere Sagarra, Rubén Darío disfrutaba de la compañía del cónsul de Santo Domingo en Barcelona, Osvaldo Bazil, y mientras comía unas lionesas de crema miraba a su entorno con «una mena d'impudor diví», creyendo desdeñosamente que su campo de visión no era más que «una gran peixera plena de granotes». La pluma ácidamente inteligente y plásticamente expresionista del gran escritor catalán lo retrata ostentando «un rostre de cacic destituït», en el que sobresalen la nariz amplia, los labios «provadors d'angúnies perquè mantenen una replusiva llefiscor de víscera que sofreix», la fortaleza de los pómulos, la estructura simiesca de la mandíbula, la piel «gruixuda, entre enfarinada y groguenca, maliciosament arrugada com la de les mòmies, o como la del sotabarba de les iguanes», y los ojos, cuyos reflejos y cualidades «d'ostra paradisiaca» fulminaban miradas sensibles cuan si fuesen los de un «toro después de la cuarta banderilla».¹⁴

En esa Barcelona cosmopolita y brillante, donde los burgueses adinerados compartían el almuerzo o la cena con sus amantes (en La Maison Dorée o en El Continental o en El Suís), Rubén se sentía a gusto porque al placer parisiense de la ciudad condal se unía su fervorosa amistad con Miguel de los Santos Oliver, Santiago Rusiñol, Pompeyo Gener, Federico Rahola, Rubió i Lluch o Eugeni d'Ors. Pero las inquietudes viajeras del poeta, atizadas por el ingeniero nicaragüense Alejandro Bermúdez, le alejaron de Francisca, de Güicho, de Barcelona y de España para siempre el 24 de octubre de 1914.

Se cerraba un capítulo de la vida de Rubén Darío iniciado quince años antes cuando conoció en la primavera madrileña de 1899 a Francisca. Se cerraba después de cuatro meses en que la ansiada cura de la dependencia del alcohol no había llegado. La historia de meses anteriores en Valldemosa se repetía. Andreu Avel·lí Artís «Sempronio» glosaría en *Barcelona era una festa* (1980) la marcha de Darío con diapasón afinado: «El cotxe inicia la prudent baixada del carrer de Tiziano. Darío se'n va tal com vingué: sumit en el seu abisme interior, sense donar ni una darrera llambregada al paisatge de Vallcarca, on transpunten ja els ors autumnals».¹⁵

Precisamente la estancia madrileña de 1899 y de los primeros meses de 1900 como corresponsal del diario *La Nación* había principiado con su tránsito viajero por Barcelona, desde donde escribió la primera crónica, de las que luego conformarían *España contemporánea* (París, Garnier, 1901), fechada el 1 de enero de 1899. Y aunque Rubén ya había estado en Madrid como miembro de la delegación diplomática que Nicaragua envió a España con motivo de las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento (1892) –y entonces conoció a Valera, Emilia Pardo Bazán, Menéndez Pelayo, Rubió i Lluch, Cánovas...–, bien puede decirse que su más estrecha relación con España y su literatura se abrió (1899) y se cerró (1914) en Barcelona.

*«Al amanecer de un día huracán y frío, luchando el alba y la bruma, el vapor anclaba en Barcelona».*¹⁶ Así inicia Rubén su primera crónica para *La Nación*, recogiendo sus impresiones de la Barcelona de las Navidades de 1898. Debió de permanecer en la ciudad aproximadamente una semana («He de volver a Cataluña, donde no he estado sino rápidamente»), pues el 21 de diciembre el barco que le transportaba desde Buenos Aires avistó Las Palmas, y con el año el poeta entraba en Madrid. En tan corto espacio de tiempo, Rubén trazó unas notas cuyo común denominador es un luminoso optimismo. Años después sintetizaría en su Autobiografía (1915) la memoria de aquellas impresiones:

*«Celebré la vitalidad, el trabajo, lo bullicioso y pintoresco, el orgullo de las gentes de empresa y conquista, la energía del alma catalana, tanto en el soñador que siempre es un poco práctico, como en el menestral que siempre es un poco soñador. Noté lo arraigado del regionalismo intransigente y la sorda agitación del movimiento social, que más tarde habría de estallar en rojas explosiones. Hablé de las fábricas y de las artes; de los ricos burgueses y de los intelectuales, del leonardismo de Santiago Rusiñol y de la fuerza de Àngel Guimerà, de ciertos rincones montmartrescos; de las alegres ramblas y de las voluptuosas mujeres».*¹⁷

Tanto estos recuerdos de 1915 como la crónica del 1 de enero de 1899 amalgaman tres ingredientes: un animado cuadro del tejido urbano barcelonés, una sucinta e inteligente exposición de los movimientos políticos catalanista y nacionalista, haciendo hincapié en el primero, y una sintonía fervorosa con los quehaceres literarios y artísticos del *modernisme*, especialmente con la *brotherhood* en torno a Rusiñol.

El hombre-río, el hombre-Niágara desatando su corriente imperial que ora recuerda «la expresión ancestral de un ídolo azteca,

ora la faz de Beethoven, pasmada en violencia sublime». ¹⁸ Tal se le figura Darío a Miguel S. Oliver en mayo de 1912 una hora después de desembarcar en el puerto de Barcelona: estaba «en el hervor de la Rambla», verdadera «baraja social» de la existencia ciudadana, sintiendo la alegría, el bullicio y la modernidad «quizá un tanto afrancesada» de la ciudad porque para Rubén, como para Baudelaire –sobre todo a la luz de Walter Benjamin–, el acento principal de lo moderno es la urbe. El vate nicaragüense recorre los cafés: el café Colón y el café de Els Quatre Gats, cuyo ambiente le parece un remedo de Le Chat Noir de París y en el que ve la metáfora del estado intelectual de Barcelona. Este afrancesamiento, si bien detonante, supone «una ventana abierta a la luz universal, lo cual, sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir del olor de cosas viejas». La atmósfera emblemática de Els Quatre Gats, por la que Rubén debió transitar con su totalidad ya un poco estropeada y soñolienta pidiendo una y otra vez «whisky con soda», aparece desde la óptica de la crónica de *España contemporánea* como adalid del triunfo de la vida moderna y símbolo de la renovación artística y cultural del *modernisme*.

Al margen del ambiente de Els Quatre Gats –«abundan los tipos de artistas del Boul’Miche; jóvenes melencólicos, corbatas mil ochocientos treinta, y otras corbatas»– y del empresario Pere Romeu –«alto, delgado, tipo del Barrio Latino parisiense, y cuya negra indumentaria se enflora en una prepotente corbata que trompeta sus agudos colores, no sé hasta que punto *pour épater le bourgeois*»–, la pluma de Rubén se detiene en la figura de Rusiñol, retirado en su santuario de Sitges. En sorprendente coincidencia con Unamuno, que había publicado dos artículos elogiosos en *La Publicidad* (verano de 1898) en torno a *Oracions*, el padre de *Prosas profanas* cree que Rusiñol es el ejemplo vivo del artista, del practicante de la religión de la Belleza y de la Verdad, en el que se suma «la chispa divina a la nobleza humana del carácter» y que ejerce de «traductor admirable de la naturaleza».

Rubén, con temple de artista y querencias de sociólogo, relaciona la personalidad de Rusiñol y la floración del *modernisme* con el triunfo de la vida moderna en un país cuyos latidos de pueblo fuerte trata de trasladar a sus lectores de *La Nación*. La atmósfera intelectual y cultural de Barcelona (tan distinta de la que le ofrecería Madrid días después) es consecuencia de la euritmia de un paisaje «de una excelencia homérica», de un pueblo «sano y robusto», de unas mujeres «de firmes pechos opulentos, de ojos magníficos, de ricas cabelleras, de flancos potentes», de

unos talleres que bullen, de una burguesía activa y emprendedora, de un trabajo que ha «erizado su tierra de chimeneas», de un movimiento político y social que hubiese sido más fecundo en una Cataluña autónoma...: partes todas de un edificio que acoge el pensamiento, la cultura y el arte de la modernidad.

Rubén, fascinado, siente desde las páginas iniciales de *España contemporánea* cómo los catalanes «permaneciendo catalanes, son universales» y expresa su deseo de volver para «sentir mejor y más largamente las palpitations de ese pueblo robusto». Volverá en la primavera de 1912, y permanecerá hasta el otoño de 1914. El canon de las letras catalanas era el *noucentisme*. La admiración por Rubén en los círculos literarios no había cesado,¹⁹ como con puntualidad ponía de manifiesto la «crónica fugaz» de Miquel dels Sants Oliver en *La Vanguardia* del 20 de mayo de 1914:

«Nada extraño, pues, que al pasar por Barcelona, tras muchos años de ausencia, este gran taciturno, este gran abstraído, se haya visto aclamado por la admiración y la curiosidad del público inteligente, ávido de saludar y contemplar de cerca una fuerza callada a la cual debe tantas fruiciones».²⁰

¹ Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid, FCE, 1983, p. 41.

² Brossa, Jaume. «Narcís Oller», en *L'Avenç*, 4 (XII-1892). Citado en *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia* (ed. Vicente Cacho Viu), Barcelona, La Magrana, 1984, p. 90.

³ Brossa, Jaume. «Revista general», en *L'Avenç*, 5 (VII-1893). Citado en *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, p. 132.

⁴ Brossa, Jaume. «Narcís Oller», en *L'Avenç*, 4 (XII-1892). Citado en *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, p. 89.

⁵ Brossa, Jaume. «Revista general», en *L'Avenç*, 5 (IX-1893). Citado en *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, p. 144.

⁶ Brossa, Jaume. «La independència de la crítica», en *L'Avenç*, 5 (X, 1893). Citado en *Regeneracionisme i modernisme* (ed. Joan-Lluís Marfany), Barcelona, Edicions 62, 1969, p. 33.

⁷ Rusiñol, Santiago. «Desde el Molino. Artistas Catalanes en París», *La Vanguardia*, 4-XII-1890.

⁸ Villaespesa, Francisco. «Atrio» a Juan Ramón Jiménez, en *Almas de violeta. Primeros libros de poesía* (ed. Francisco Garfias), Madrid, Aguilar, 1973, p. 1517.

⁹ Pla, Josep. *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona, Barna, 1942, p. 164.

¹⁰ Maragall, Joan. *Obres completes, II. Obra castellana*, Barcelona, Selecta, 1981, p. 347.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² Soler y Miquel, José. «Decadentismo», en *Escritos* (ed. Joan Maragall), Barcelona, *L'Avenç*, 1898, pp. 3-4.

¹³ Baroja, Pío. «Literatura y bellas artes: crónica española», en *Obras Completas, Obra dispersa y epistolario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, t. XVI, p. 866.

¹⁴ de Sagarra, Josep M. *Memòries*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1981, t. II, pp. 127-128.

¹⁵ Sempronio. «Rubén Darío, pel forat del pany», en *Barcelona era una festa*, Barcelona, Selecta-Catalònia, 1989, pp. 189-190.

¹⁶ Todas las citas de *España contemporánea* proceden de la edición de Noel Rivas Bravo (Sevilla, Renacimiento, 2013, pp. 48-54).

¹⁷ Darío, Rubén. *Autobiografía, Obras completas*, t. XV. Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 168.

¹⁸ S. Oliver, Miguel. *Hojas del sábado, II. Revisiones y centenarios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1918, pp. 197-198.

¹⁹ Cfr. Sotelo Vázquez, Adolfo. «Rubén Darío y la crítica barcelonesa: Alexandre Plana», en *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona, UBe, 2014, pp. 448-461.

²⁰ dels Sants Oliver, Miquel. *De Barcelona. Cròniques fugaces. Obres Completes /9* (ed. Damià Pons), Palma de Mallorca, Leonard Muntaner, 2015, p.273.

MARIO VARGAS LLOSA, LECTOR DE DARÍO: un juego de espejos¹

En 1958, un jovencísimo Mario Vargas Llosa –veintidós años– presentaba en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su *alma mater*, una tesis para optar al grado de bachiller en Humanidades. El título de este trabajo de investigación, muy explícito, fue *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. El texto no se publicaría hasta muchos años después, en la editorial de esta misma institución universitaria, como homenaje al ya más que reconocido autor peruano, en 2001.

Se trataba del primer estudio literario de envergadura del entonces escritor novel –ahora Nobel–. Antes, había publicado en el suplemento dominical del periódico *El Comercio* tres series de entrevistas, entre 1955 y 1957, con los más relevantes autores peruanos (Rodríguez Rea, 1996),² así como «reseñas bibliográficas», es decir, crítica literaria. Del mismo modo, había ejercido la crítica cinematográfica, con el seudónimo de Vincent N., en el periódico *Extra*. Aunque su experiencia periodística databa de antes, de 1952, cuando, con quince años, durante las vacaciones, comenzó a colaborar en el diario *La Crónica* (Gargurevich, 2005),³ un año después de haber trabajado en una agencia de noticias, la International News Services.

Más allá de sus inicios en el periodismo, Vargas Llosa había estrenado unos años atrás, en 1952, una obra de teatro (*La huida del inca*) en Piura, donde entonces vivía y colaboraba en el periódico *La Industria*. Asimismo, había publicado ya algunos cuentos: «El callejón» (*Turismo*), «El abuelo» (*El comercio*, Lima, 9 de diciembre de 1956) y «El desafío» (*Cultura Peruana*,

n. 117, marzo de 1958, pp. 16-19), relato éste último con el que ganó el premio de la *Revue Française* que le permitiría realizar su primer viaje a París, precisamente en ese mismo año.⁴ Por entonces, trabajaba en Radio Panamericana y había fundado junto a sus amigos y colegas Abelardo Oquendo y Luis Loayza la revista *Literatura* (1958-1959) –aunque sólo durara tres números–, proyecto truncado, en buena medida, por este viaje iniciático.

El lector se puede preguntar, en un primer momento, por qué Vargas Llosa, el narrador que hoy día todos conocemos, eligió, de todos los temas posibles, a Rubén Darío –aparentemente tan alejado de lo que será su obra– para redactar su primera investigación literaria ambiciosa. Muy posiblemente, sus profesores de entonces, Luis Alberto Sánchez –quien le sugiriera el tema– y Raúl Porras Barrenechea –con quien colaboró como asistente durante cuatro años–, dos de los pesos pesados de los estudios literarios en el Perú, jugaron un papel decisivo en esa elección, como el propio Vargas Llosa deja entrever junto a sus agradecimientos.⁵

A pesar de la posible imposición inicial del tema, me atrevería a decir que había también un interés particular en Vargas Llosa, como creo que se trasluce en las páginas del texto e intentaré mostrar a continuación. El entonces joven escritor peruano eligió a un autor que representaba un espíritu cosmopolita y un reconocimiento literario que había trascendido fronteras, y que encarnaba el ideal de su deseo juvenil como literato en ciernes. En este sentido, Vargas Llosa logrará conectar de una forma extraordinaria con Darío, de tal modo que este estudio le servirá también para reflexionar sobre algunas cuestiones fundamentales que le atañían de pleno en sus propios comienzos como escritor.

Podría decirse que Vargas Llosa lleva a cabo, muy probablemente, una lectura especular viendo en Darío un modelo a seguir y un ejemplo del que aprender a partir del análisis de un momento decisivo al principio de la carrera de éste, que representará asimismo su consagración; en *Azul...* (1888), un texto cuya primera edición publicará Darío con veintiún años. El análisis le sirve de reflexión a Mario Vargas Llosa para entender un momento semejante en su propia trayectoria literaria, en un instante clave de toma de decisiones, y estando también imbuido por ese entonces en lecturas de escritores franceses⁶ –en este caso, Albert Camus y Jean-Paul Sartre–, atento a las novedades de París y, sobre todo, de la revista *Les Temps Modernes*, hasta el punto de que sus ami-

gos lo apodaron el Sartrecillo Valiente (Oquendo, 1999; Vargas Llosa, 1993, 273-303).

De hecho, el interés de Vargas Llosa iba más allá y, como recuerda en su libro de memorias *El pez en el agua* (1993), después de realizar esta primera aproximación a la obra del nicaragüense –por la que obtuvo la máxima nota, *summa cum laude*– deseaba continuar y profundizar en esa misma línea de investigación en la que debía ser su tesis doctoral. La concesión de la beca Javier Prado le permitiría llevar a cabo una estancia de diez meses en la Universidad Complutense de Madrid, donde la viuda de Rubén Darío, Francisca Sánchez («la princesa Paca»), había depositado su archivo dos años atrás, en 1956. Sin embargo, este proyecto se truncará, no sólo por el ambiente asfixiante con el que Vargas Llosa se encontrará en la capital española durante esos años del franquismo, sino por una urgencia mayor: la escritura de su primer proyecto narrativo de largo aliento, iniciado ese mismo año, *Los impostores*, que acabaría convirtiéndose en *La ciudad y los perros* (1963), ya instalado y pluriempleado el autor en París, unos años más tarde. Pero esa es ya otra historia (Aguirre, 2015).

Volviendo a *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, como ocurre tantas veces, cuando un escritor escribe sobre otro, en el fondo, está escribiendo sobre sí mismo. Hay quien piensa que la crítica literaria es, de algún modo, una forma autobiográfica. Así sucederá también con Vargas Llosa en sus ensayos literarios posteriores, como, por ejemplo, *La orgía perpetua* (1975), sobre su maestro reconocido Gustave Flaubert, en quien intuye un mismo esfuerzo compartido del trabajo diario y una lucha constante con la palabra, más allá de la inspiración; o en la investigación que acabará convirtiéndose –finalmente esta vez sí– en su tesis doctoral: *Historia de un deicidio* (1971), donde, a través del análisis de la obra de su entonces colega y amigo García Márquez, va a construir su propia teoría narrativa. Por mencionar sólo dos ejemplos conocidos y relevantes.

En este caso, Vargas Llosa no se ocupa de toda la obra de un autor, sino de su momento inicial –como decíamos y advierte en el prólogo Américo Mudarra– para observar su metamorfosis, su «transformación de Félix Rubén García Sarmiento en Rubén Darío» (Mudarra, 2001, 9), y da en el clavo al afirmar que «la elección de este literato como tema de tesis obedece a la búsqueda de referentes que legitimen la propia aventura del crítico: construir su imagen recurriendo a una figura del pasado que alumbre su futuro» (11). Se plantea, de hecho, de algún modo, la paradoja

que Jorge Luis Borges apuntara en su famoso y siempre citado ensayo –incluido en *Otras inquisiciones* (1976, 107-109)– «Kafka y sus precursores».

A lo largo de cinco capítulos, más unas conclusiones, Vargas Llosa se ocupa, básicamente, de lo que pudo suponer para Darío la lectura de Émile Zola durante aquel viaje (iniciático) a Chile que le llevó a la asunción momentánea y tentativa de los postulados naturalistas mientras trabajaba en la aduana de Valparaíso (1887) en un relato como «El fardo», perteneciente a *Azul...*, y de las implicaciones inmediatas posteriores al descarte de este camino aquí apenas transitado, lo que representará un punto de inflexión significativo en su trayectoria literaria.

A lo largo de estas páginas, además, Vargas Llosa apunta una serie de cuestiones que unen las imágenes duplicadas de ambos autores como en un espejo, como si se tratara de un reflejo, donde se van identificando los elementos comunes, los paralelismos:

a) La coincidencia de una historia familiar compleja, donde destaca la ausencia del padre y su sorpresiva aparición posterior, que redundan en el refugio en los libros (interpretación casi psicoanalítica: «el catálogo de sus lecturas juveniles [...], el drama interior de que es síntoma» [Vargas Llosa, 2001, 56]).

b) La precocidad literaria.

c) El temprano ejercicio del periodismo y, por tanto, la profesionalización de su vocación de escritor.

Y, más importante, se reflexiona en torno al papel de los modelos literarios, la imitación y la consecución de una voz literaria propia, cuestiones que intentaré apenas apuntar y resumir a continuación, y que giran alrededor de la lectura de Zola (aunque donde dice «Zola» podríamos leer «Camus y Sartre», en esa meditación autorreflexiva vargasllosiana), evidente en «El fardo» de *Azul...*, y en las referencias al cosmopolitismo, con París como referente (en dos momentos también previos a un viaje iniciático, el de Darío en 1893, y el de Vargas Llosa, en 1958).

De este modo, en el primer capítulo («La indecisión inicial»), apunta el escritor peruano, poniendo de manifiesto cierta identificación o empatía:

«En los primeros escritos de Darío se advierte, como en un film, aquel periodo dramático de imprecisión y desconcierto que padece quien comienza a escribir. El desasosiego y el entusiasmo, la curiosidad incesante, la vaguedad de propósitos del autor principiante, sin filiación ni firmeza, que avanza por el mundo de la literatura a tientas, desorientado y febril, han impregnado los relatos y poemas

que publica cuando es todavía un jovenzuelo lleno de ambiciones. A través de ellos se descubren de inmediato sus diversas lecturas: cada una de ellas deja una huella fácilmente identificable en sus escritos» (47).

Efectivamente, como sigue diciendo, la lista parece interminable, hasta el punto del «vértigo: a cada instante creer hallar un camino» (48). Vargas Llosa hace un listado de las imitaciones de los románticos peninsulares Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Manuel José Quintana, Gaspar Núñez de Arce, Manuel Reina, etcétera; de los ecos del ecuatoriano Juan Montalvo, el mexicano Salvador Díaz Mirón y el peruano Ricardo Palma (sobre todo, sus «tradiciones», que rastrea en la escritura de «Las albóndigas del coronel» de Darío, cuyo subtítulo reconoce la deuda como «tradición nicaragüense»); y, desde 1882, de los franceses (Victor Hugo, Théophile Gautier, François Coppée, Catulle Mendés). Mario Vargas Llosa también subraya «la facilidad y la sinceridad con que [Darío] adopta e imita los estilos y las ideas de los autores que lee» (41), de tal modo que «adopto posiciones tan opuestas y contradictorias con sinceridad» (57), de lo que se deduce una conclusión general:

«Todos o casi todos los grandes autores han vivido en sus primeros años literarios una situación semejante, en la que vacilaban entre diversos centros de atracción [...]. Deben atravesar aquellas ascesis indispensables de imitación, y a veces plagio, de los autores contemporáneos o anteriores. Esa literatura de los comienzos es efímera y nada agrega a la obra valiosa de un autor, que sólo comienza cuando éste ha concluido la etapa inicial de búsqueda y copia, y avanza por su propia ruta. Los que no superan aquella etapa de simple asimilación de influencias, aquellos que sólo repiten, con mayor o menor habilidad, sus lecturas, son los que conocemos como poetas menores o mediocres» (57).

Para apoyar su discurso, Vargas Llosa cita un fragmento de Darío, proveniente de *La caravana pasa* (Darío, 1917, 145-146):

«¡Los comienzos! Es decir, los sueños, las esperanzas, el entusiasmo. Esos principios son más bellos muchas veces que las más triunfantes victorias. Siquiera porque toda esperanza es hermosa, y todo logro quita el placer de esperar y da el cansancio humano de lo conseguido. La posesión de la gloria es lo mismo que la posesión de la mujer».

A partir de esta afirmación formula Vargas Llosa una serie de preguntas retóricas que tienen, probablemente, más que ver consigo mismo que con Darío:

«¿Escribiría Faulkner como escribe si no hubiera leído a Joyce, y el purísimo estilo de Borges sería posible si no hubiera existido Marcel Schwob? Pero en estos autores, esas lecturas han sido asimiladas, han contribuido a la formación de una nueva personalidad, se han integrado» (Vargas Llosa, 2001, 58).

Del mismo modo, menciona el estudio que Sartre escribiera sobre Baudelaire, publicado en 1947 (59), y que, de alguna forma, puede considerarse un modelo para este primer ensayo de Vargas Llosa. De hecho, en la edición de Losada de la traducción realizada por Aurora Bernárdez del ensayo sartreano, Michel Leiris apunta en el prólogo:

«Determinar cuál fue la vocación (destino elegido, llamado, por lo menos consentido, y no destino pasivamente soportado) de Charles Baudelaire, y, si la poesía es vehículo de un mensaje, precisar cuál es, en el caso considerado, el contenido más ampliamente humano de este mensaje» (Leiris, 1958, 7).

Por este motivo Vargas Llosa concluye que «en ese tiempo, no era aún Darío, es decir, una personalidad formada [...] era, solamente, una vocación que trata de orientarse» (2001, 51). Y señala el punto de inflexión en el que se clausura esa imitación bulfímica: entre 1887 y 1888, en torno a *Azul...*, y, más concretamente, a partir de la lectura de Zola que transparenta el cuento de «El fardo», y que identifica, después de todos esos años de repetición, eclecticismo, tanteos, confusión y necesidad de orden, con «el instante en que nace Rubén Darío» (59).

En el segundo capítulo («El impacto de Zola, la experiencia de “El fardo”»), Vargas Llosa se ocupa, precisamente, de iluminar ese instante, basado además –como apuntaría el mismo Darío en sus notas a la segunda edición de *Azul...*– en una experiencia real:

«Éste es un episodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lancharo en el muelle fiscal de Valparaíso, en el tiempo de mi empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle la forma conveniente» (Darío, 1995, 312).

El joven crítico Vargas Llosa, sin embargo, valora el cuento de un modo tan revelador como contundente e insospechado:

«Es improbable, sin embargo, que “El fardo” haya conmovido a alguien. Es demasiado evidente que el autor describe ese medio con la misma frialdad impasible con que el cirujano manipula el cadáver que autopsia, y que ve en él sólo un pretexto para escribir [...]. Darío va a darse cuenta de que es imposible que de ahora en adelante continúe en esa posición de eclecticismo y universalidad, en la que intenta todos los estilos, todos los temas, todos los sentimientos, todas las emociones. Darío va a dar un sentido, personal, nacido de una decisión, a la literatura y desde entonces ésta va a ser ya su literatura. Con la experiencia de “El fardo” Darío va a comprender lo que no quiere escribir: va a elegir al revés» (Vargas Llosa, 2001, 68).

Como continúa analizando en el capítulo tercero («El origen de una vocación. La aptitud formal»):

«Darío no comienza, pues, a escribir impulsado por el deseo de comunicar algo, su caso no es el del escritor o del poeta que tiene muchas cosas que decir y cuyo drama, cuyo problema esencial está en buscar una vía de expresión para esa imperiosa urgencia interior, sino de quien se descubre una aptitud, una habilidad a la que trata de dar un contenido, una consistencia. Hasta ahora ha tratado de llenar esa estructura vacía, esa disposición, de cualquier manera, siguiendo el primer impulso, sin tomar casi en cuenta los temas de sus escritos, seleccionando aquellos de acuerdo a sus lecturas, a los pedidos que recibía, a los compromisos poéticos que surgían en las reuniones en que era solicitado por su “rítmico don”, es decir, viendo los temas como un simple pretexto, como rellenos» (93).

En tal sentido, hay que apuntar que, en esta lectura especular que se propone aquí, la imagen que le devuelve Darío a Vargas Llosa es, precisamente, una imagen invertida, ya que –como antes se ha apuntado apenas al paso– el escritor peruano se reconoce más bien en el proceso contrario de tener que realizar un gran esfuerzo para poder canalizar y vehicular su aliento narrativo –más en la línea de Flaubert, como estudia con detalle a partir de la lectura de su correspondencia, principalmente–. Sobre todo, esto es así en sus primeras novelas, que parten de la experiencia vivida, con un trasfondo autobiográfico probado;⁷ sucede tanto en *La ciudad y los perros* como en *La casa verde* (1966), por poner los ejemplos más inmediatos, aunque incorporen cierto «elemento añadido» o «muda» que hace que ese material magmático dé el necesario

«salto cualitativo» que lo transforme, de forma convincente, en ficción.

Para definir el intento fallido de «El fardo» desde su perspectiva, Vargas Llosa emplea una imagen que aparece en el tercer soneto de «Trébol» de *Cantos de vida y esperanza* (1905), donde Darío compara la obra de Góngora con una «jaula de ruiseñores labrada en oro fino» (Darío, 1995, 407, v. 8). En este caso, Vargas Llosa subvierte la imagen y compara el relato con «un buitre encarcelado en la primorosa jaula de un canario» (Vargas Llosa, 2001, 102). Y añade que, «al escribir “El fardo”, Darío, sin saberlo, acercaba al fuego sus encantadoras “manos de marqués”» (103). Al mismo tiempo, Mario Vargas Llosa se apoya en las propias palabras del nicaragüense en *Historia de mis libros*, donde éste acepta haber escrito ese cuento como «reflejo [...] inmediato», pues Darío acababa de conocer algunas obras de Zola a propósito de las cuales observaba: «No correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos» (Darío, 1919, 175). Vargas Llosa, sin embargo, rastrea junto con Raimundo Lida (1950), en un primer momento, cómo aún hay huellas de Zola en un cuento posterior, de febrero de 1889, «La matushka», y sigue buscando huellas de esa lectura en otros textos a lo largo de la trayectoria de Darío, como es el caso de «Cerebro y carne», el poema «La dama de las camelias» (1894) –sobre *Nana* (1880) y la impresión de su lectura– o las referencias desperdigadas a lo largo de *Los raros* (1896) en los perfiles dedicados a Leconte de Lisle, Leon Bloy, Jean Moréas y Max Nordau, prosiguiendo hasta crónicas aún más tardías recogidas en *Peregrinaciones* («Noel parisien-se», en Darío, 1901, 130), *La caravana pasa* (Darío, 1917, 157) y *Opiniones* («El ejemplo de Zola»). En esta última recopilación, en ese apunte (Darío, 1918, 7-21), el propio Darío da cuenta de su asistencia en 1902 al entierro de Zola, donde rinde homenaje «al servidor de la verdad, al profeta de los proletarios», en palabras de Vargas Llosa (2001, 153).

A partir de este análisis de la presencia de Zola en la obra de Darío, el entonces joven escritor peruano reflexiona y concluye:

«Aunque Darío nace a la literatura como hemos visto, insurgiendo contra Zola, tomando partido contra él, y alcanza su plenitud y su solidez, impugnando o desafiando insolentemente a aquel, íntimamente, secretamente, se mantuvo ligado a él» (152).

En este sentido, Vargas Llosa observa en Darío un proceso contrario al suyo: «Darío ha rechazado algo: la realidad. En su lugar

ha escogido su sueño» (Vargas Llosa, 2001, 117), y con ello, desde su perspectiva, desde su elección, «el artista sacrifica la realidad al arte, es decir, a la belleza. De este modo, salva la pureza de la actividad artística. Al naturalismo, o al realismo, que contaminan la poesía o la prosa con elementos antiestéticos, es decir impuros» (118). Es más, todavía sigue insistiendo en especificar que:

«Darío fue un artepurista nato y su obra, a pesar de algunos escritos, como los poemas “A Roosevelt”, “Salutación al águila”, y otros, de tema americano, en los que, inexactamente, se ha querido ver cierto tipo incipiente de realismo o de poesía social conserva una unidad interna, ideológica, consecuente con la que se conoce, algo generalmente, con el nombre de literatura gratuita, artepurismo o literatura no comprometida» (133).

Otro va a ser, por el contrario, el camino que acabará tomando Vargas Llosa en ese tramo inicial de su trayectoria literaria, como sabemos: el camino del compromiso literario, a la manera sartriana. Acaso esta reflexión sobre la obra de Darío pudo ayudar a Mario Vargas Llosa a tomar impulso en ese otro momento de inflexión, el propio, también al principio de su carrera, antes del común e iniciático viaje a París.

IMÁGENES CRUZADAS EN EL ESPEJO DE PARÍS

Como indica Mariano Siskind en *Cosmopolitan Desires* (2014), para Darío es sobre todo la poesía francesa, representada principalmente por Victor Hugo y Paul Verlaine, el máximo exponente de la modernidad y la universalidad; en especial, la obra del primero, como afirma en «El Dios Hugo y la América Latina»:

«No ha vuelto a verse, después de Hugo, un espíritu de poder tan universal. Él conquistó el globo. Su nombre llegó luminoso a todas partes, casi como entre un soplo legendario... En China, en la India, en países lejanos de extrañas civilizaciones y razas distintas, la gloria del poeta hizo vibrar algunos rayos» (192).

Y también para Vargas Llosa, muchos años después, supuso la figura de Hugo, y, más concretamente, la lectura de *Los miserables* (1862), una revelación en cuanto al ejercicio de una literatura comprometida sin perder el aliento de la imaginación que le inspiró la novela desde su lectura juvenil, como revelará *La tentación de lo imposible* (2004), el ensayo que dedica a la obra más conocida y popular, universal, del prolífico romántico francés.

En cualquier caso, en un principio, tanto para Darío como para Vargas Llosa, la modernidad se halla representada por París como capital de la República Mundial de las Letras, concepto que Pascal Casanova desarrolla en su libro, convertido ya casi un lugar común, recordando a Walter Benjamin y su «Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts» (*Das Passagen-Werk*, 1927-1940). París representa también el centro para estos dos jóvenes hispanoamericanos, periféricos –respecto a la capital de la consagración literaria–; ambos se miran –y desean verse reflejados– en ese espejo en dos momentos distintos de la historia.

Para Darío, como señala en su *Autobiografía*, París se configura como un espacio idealizado donde proyecta sus sueños infantiles:

«Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint-Lazare pisé tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado» (Darío, 1990, 69).

Vargas Llosa, unas décadas después, apunta en la misma dirección, es decir, idealiza la Ciudad de la Luz y la sensación al visitarla, finalmente, de convertir en realidad un sueño:

«Dudo que, antes o después, me haya exaltado tanto alguna noticia como aquella. Iba a poner los pies en la ciudad soñada, en el país mítico donde habían nacido los escritores que más admiraba. “Voy a conocer a Sartre”, le repetía esa noche a Julia [su primera esposa] y a los tíos Lucho y Olga, con quienes fuimos a celebrar el acontecimiento» (Vargas Llosa, 1993, 455).

Efectivamente, París es, para ambos autores, la meca de su destino literario y, aunque lograrán cumplir su sueño, también descubrirán pronto el espejismo. Darío irá mostrando ese desencanto sobre todo en sus crónicas. Sobre el que se constituye ya como mito de París, escribe en 1904, más de diez años después de su primer encuentro con la ciudad de sus sueños (1893), la crónica «En el ‘País Latino’», incluida en el volumen *Parisiana*:

«Un joven hispanoamericano que llegó a París recientemente, lleno de frescas ilusiones y de antiguas lecturas, me pidió que le llevase a conocer el Barrio Latino. Tenía su [Henri] Murger

[Escenas de la vida bohemia / Scènes de la vie de bohème]⁸ bien conservado, y la leyenda verleniana y moreesca flotaba en sus imaginaciones. Yo no quise derribar tanta ilusión con palabras, sino que, después de mucho tiempo de no pasar el río, lo pasé con él dos noches, a fin de que por su propia observación se convenciese de lo mucho que dista la realidad de hoy de las pasadas historias... Historias de ayer no más, pues la primera vez que escribí mis impresiones del Quartier, todavía no existía el ambiente actual, y de esto hace apenas doce años.

De más decir que mi amigo no encontró ni a Mimí, ni a Schau-nard, ni a Colline; en cuanto a Verlaine, le vio en un plafond del restaurant del Panteón, en una apoteosis pictórica, y en dicho restaurant, entre las genuflexiones del sommelier y las conversaciones de clientes elegantes, no se puede comer correctamente a menos de un luis. En la parte baja de la célebre taberna hay un american bar, donde se sirve toda clase de american drinks hasta las dos de la mañana» (Darío, 1920, 169-170).

Atrás quedan esas otras crónicas tras su primer viaje a París, en 1893, como «Impresiones de París. La agitación recién pasada. Jean Carrère. *Ferro non auro*». Ya en 1901 adopta una postura más crítica, como la que Darío muestra en «La vida intelectual, *Cinq ans chez les sauvages*», bien estudiada por especialistas como Günther Schmigalle.

Por su parte, Vargas Llosa recordará también, a pesar de todo:

«Lo escribió O. Paz, presentando una antología: “París, capital de la cultura latinoamericana”. No exageraba [...].

En París crecí, maduré, me equivoqué y rectifiqué, y estuve siempre tropezando, levantándome y aprendiendo, ayudado por libros y autores que, en cada crisis, cambio de actitud y de opinión, vinieron a echarme una mano y a guiarme hacia un puerto momentáneamente seguro en medio de las borrascas y la confusión [...].

Mis siete años parisinos fueron los más decisivos de mi vida. Aquí me hice escritor [...]. No exagero si digo que pasé toda mi adolescencia soñando con París» (Cueto, 2010, 90).

Conocerá Vargas Llosa también a sus admirados Sartre y Simone de Beauvoir, y compartirá con ellos incluso actos públicos –como el de apoyo a los presos políticos peruanos en la Mutualité, en torno al Mayo del 68–, del mismo modo que Darío pudo conocer,

para su desilusión, a Verlaine en el café D'Harcourt (Darío, 1990, 70).

Darío y Vargas Llosa se van a convertir, a pesar suyo, en turistas de larga duración, en meros residentes, sin que París los acabe de acoger, de abrir sus puertas al *sancta sanctorum* de la consagración literaria, debido esencialmente a una cuestión lingüística, que implica, sin embargo, el ejercicio del poder: hablar el idioma no es la llave de la legitimación literaria, sino escribirlo (y, aun así, tampoco representa ninguna garantía, como ponen en evidencia poetas bilingües como César Moro). Darío lo intentará en algunas ocasiones, en sus «Échos», por ejemplo: esos poemas tentativos en francés que añadirá a la segunda edición de *Azul...*, en 1890, aún antes de llegar a París, cuando el propio poeta admitía que «apenas hablaba alguna que otra palabra de francés» (69) e incluso reconocía:

«Por mal de mis pecados, incluí unos versos franceses, entre los cuales los hay que no son versos, pues yo ignoraba cuando los escribí muchas nociones de poética francesa. Entre ellas, pongo por caso, el buen uso de la e muda, que aunque no se pronuncie en la conversación o es pronunciada escasamente, según el sistema de algunos declamadores, cuenta como sílaba para la medida del verso» (71).

Darío lo intentará en algún otro más, como «France-Amérique», que escribe ya en 1911, tras una larga década instalado en la capital francesa, y que aparecerá en *El canto a la Argentina*, pero será la mera evidencia de una imposibilidad; y también de una resistencia, de una impermeabilidad: traducir Francia, o traducirse al francés, no lo convierte en un autor francés (Siskind, 2014, 198). Esa carta de naturaleza sólo llega con la integración en el propio sistema o campo literario y, por tanto, mediante un proceso de «naturalización» que implica la asunción total y absoluta de la lengua en el ejercicio pleno de la escritura, sin tentativas ni condiciones.

En este sentido, llama la atención que, a pesar de la habilidad de Darío para establecer redes literarias transatlánticas de forma intuitiva, en las que acostumbraba a ejercer la centralidad –como puede observarse en proyectos como las revistas literarias que dirigió (desde *La Revista de América* a *Elegancias*, pasando por la reveladora *Mundial*), o en las múltiples en las que participó, o repasando las páginas de su propia autobiografía, ya citada en diversas ocasiones aquí–, no va a establecer relaciones significativas con los escritores franceses contemporáneos de igual a

igual: «Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocía a muchos y aun oí a algunos en el Calisaya o en el café Napolitain» (Darío, 1990, 109). Llega al punto incluso de rechazar invitaciones concretas, como la de Rachilde tras su inclusión en *Los raros* (1896):

«Uno de mis artículos me valió una carta de la célebre escritora francesa Mme. Alfred Valette, que firma con el pseudónimo de Rachilde, carta interesante y llena de esprit, en que me invitaba a visitarla en la redacción del Mercure de France cuando yo llegase a París. A los que me conocen no les extrañará que no haya hecho tal visita durante más de doce años de permanencia fija en la vecindad de la redacción del Mercure. He sido poco aficionado a tratarme con esos cher maître franceses, pues algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de pose y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a la intelectualidad» (80).

Efectivamente, el único escritor en francés que frecuentará será Jean Moréas, a quien le dedicara otro esbozo biográfico en *Los raros* (Darío, ca. 1915, 91-109), acaso, precisamente, por su origen griego, como revela su verdadero apellido Papadiamantopoulos; otro meteco, a fin de cuentas.

Vargas Llosa, por su parte, dedica, significativamente, el penúltimo capítulo de sus memorias a su experiencia en París –que, tras un primer contacto, se extendió durante siete años–, el lugar donde reconoció que, finalmente, se «haría escritor» (Vargas Llosa, 1993, 470). En su primer encuentro con la capital francesa –antes de instalarse a escribir como esa «pobre gente de París» que retratará Sebastián Salazar Bondy en su libro homónimo de cuentos–, conocerá incluso a Albert Camus («Me acerqué, balbuceando, en mi mal francés, que lo admiraba mucho y que quería entregarle una revista y, ante mi desconcierto, me respondió unas frases amables en buen español [su madre era una española de Orán]», 461), se reunirá con Benjamin Péret y Maurice Nadeau, tras el rastro de quien fuera su profesor de francés, y uno de los grandes poetas surrealistas de ambas orillas: César Moro, al que había homenajeado con un esbozo biográfico en el segundo número de la revista *Literatura* (1958, 27-31). Es a la vuelta de este primer encuentro con la ciudad soñada, tras esa experiencia especular con el ideal compartido con el escritor nicaragüense, cuando Vargas Llosa comenta: «Me puse a trabajar en la tesis so-

bre los cuentos de Rubén Darío, en todos los momentos libres, en la biblioteca del Club Nacional, entre los boletines de Panamericana, y, en las noches, en mi casa, hasta quedarme a veces dormido sobre la máquina de escribir» (Vargas Llosa, 1993, 467).

Para terminar, como se ha visto, el contenido de estas páginas ha consistido en unir a Darío, que va a liderar ese movimiento que, por primera vez, internacionaliza la literatura hispanoamericana y la exporta del Nuevo al Viejo Mundo, con Vargas Llosa, uno de los referentes del llamado *boom*, ese segundo momento del siglo xx en que se vuelve a producir o se continúa el mismo fenómeno, esta vez en el ámbito de la narrativa. Son dos escritores con una misma vocación mundial, global, muy temprana, de trascender las fronteras, y cuyas figuras se reflejan, a través del tiempo, más allá del sueño de París.

¹ Agradezco a E. Dobry por su invitación, por contar conmigo y, sobre todo, por las lecturas y las asignaturas compartidas y por el diálogo que todo ello implica, del que surgen estas páginas.

² Concretamente, tres series de entrevistas: «Narradores de hoy» y «Narradores peruanos», entre el 4 de setiembre de 1955 y el 29 de enero de 1956, con los más relevantes autores peruanos, desde José María Arguedas a Sebastián Salazar Bondy, pasando por Enrique López Albújar, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta o Enrique Congrains; y «Escritores peruanos», donde también tenían cabida poetas, entre el 15 de enero de 1956 y el 2 de junio de 1957, con autores como Enrique Solari, Manuel Scorza, Raúl Deustúa y Alejandro Romualdo.

³ Como se indica, la primera nota con su firma apareció el 16 de febrero de 1952 en la segunda página: «Esfuerzo a favor del teatro en el Perú» (Gargurevich, 2005, 41), sobre esa pasión primera que siempre ha albergado y a la que ha vuelto, con más intensidad, en los últimos tiempos.

⁴ Los dos últimos relatos formaron parte de su primer libro publicado de cuentos: *Los jefes* (1959), que obtuvo el premio Leopoldo Alas. Por otra parte, además de los textos referidos, en su archivo personal se guardan también algunos poemas que escribió de niño y adolescente en el contexto escolar y familiar (Cueto, 2010).

⁵ Sobre todo, reconoce Vargas Llosa: la «gratitud al maestro Raúl Porras Barrenechea, que durante mis años de estudio en la Facultad, me concedió el privilegio de trabajar bajo su dirección [...]» y a Luis Alberto Sánchez, «en cuya cátedra de Literatura Americana inicié esta tesis, a sugerencia suya, como una monografía sobre el naturalismo en los cuentos de Darío [...]» (Vargas Llosa, 2001, 35). También menciona en estos agradecimientos a Augusto Tamayo Vargas. Porras Barrenechea se adelantó en sus estudios adjudicando al

periodismo el valor que merece, reactualizando el valor de la literatura peruana durante la época de la Colonia y se dedicó a la política. Sánchez se especializó, sobre todo, en la literatura peruana de la República y es principalmente conocido por su ensayo *América: novela sin novelistas* (1933). Tamayo Vargas, el más joven de los tres, también fue poeta y novelista y se ocupó de la literatura más contemporánea. No obstante, Mario Vargas Llosa dedica la investigación a Luis Llosa, su «tío Lucho», hermano de su madre, «jefe de la tribu de los Llosa» (1993: 183), y pieza fundamental en su vida, sobre quien escribe todo un capítulo de sus memorias.

⁶ Y también de angloamericanos, estadounidenses, en ambos casos: Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe y Walt Whitman, en Darío, y William Faulkner, sobre todo, en Vargas Llosa, como ha evidenciado Efraín Kristal, relacionando, por ejemplo, *Light in August* (1932) y *La ciudad y los perros* en estudios como *Temptation of the Word* (1998, 34-37).

⁷ En el caso de *La casa verde*, el propio Vargas Llosa escribiría *Historia secreta de una novela* (1971), dando las claves de la experiencia de la que surgió la obra. Respecto a *La ciudad y los perros*, véase Sergio Vilela (2011). No obstante, ese punto de partida autobiográfico se halla presente también en otras obras de esta primera etapa del escritor, así en *Conversación en La Catedral* (1969) y *La tía Julia y el escribidor* (1977), como puede comprobarse, además, en distintos capítulos de su libro de memorias ya referido, *El pez en el agua*. En cuanto a la propia poética narrativa de Vargas Llosa, se halla ampliamente desarrollada en múltiples ensayos por el propio autor, aunque explique esta cuestión, de forma resumida, en *Cartas a un joven novelista* (1997, 21-31 y 103-115).

⁸ Novela por entregas en la que se basa *La Bohème* (1896) de Giacomo Puccini.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Carlos. *La ciudad y los perros: biografía de una novela*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2015.
- Borges, Jorge Luis. «Kafka y sus precursores», en *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1976, pp. 107-109, [1952].
- Browitt, Jeffrey y Werner Mackenbach (eds.). *Rubén Darío, cosmopolita arraigado*, IHNCA, Managua, 2010.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Cueto, Alonso. *Mario Vargas Llosa, la libertad y la vida*, Instituto Cervantes - PUCP, Lima, 2010.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París-México, 1901.
 - . *Los raros*, Maucci, Barcelona, ca. 1915, 4ª edición, corregida y aumentada, [1896].
 - . *La caravana pasa. Obras completas I*, Mundo Latino, Madrid, 1917, [1902].
 - . *Opiniones. Obras completas X*, Mundo Latino, Madrid, 1918, [1906].
 - . *Viaje a Nicaragua. Historia de mis libros. Obras completas XVII*, Mundo Latino, Madrid, 1919, [1909].
 - . *Parisiense. Obras completas V*, Mundo Latino, Madrid, 1920.
 - . *Cuentos completos*, FCE, México D. F., 1950, [1907].
 - . *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Mondadori, Madrid, 1990.
 - . *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez Sánchez, Cátedra, Madrid, 1995, [1888/1905].
- Gargurevich, Juan. *Mario Vargas Llosa. Reportero a los quince años*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1998.
- Leiris, Michel. «Prólogo», en Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Losada, Buenos Aires, 1958, pp. 7-11.
- Lida, Raimundo. «Estudio preliminar», en Darío, Rubén, *Cuentos completos*, FCE, México, 1950.
- Mudarra, Américo. «Prólogo», en Vargas Llosa, Mario, *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001, pp. 9-14, [1958].
- Oquendo, Abelardo. «Cartas del Sartrecillo Valiente (1958-1963)», en *Hueso Húmero*, n. 35, Francisco Campodónico y Mosca Azul Editores, Lima, diciembre de 1999, pp. 89-100.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel. *Tras las huellas de un crítico. Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*, Losada, Buenos Aires, 1958, 3ª edición (traducción de Aurora Bernárdez).
- Siskind, Mariano. «Darío's French Universal and the World Mappings of Modernismo», en *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Northwestern University Press, Evanston, 2014, pp. 184-222.
- Vargas Llosa, Mario. *Los jefes*, Editorial Rocas, Barcelona, 1959.
 - . *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona, 1963, 2ª ed.
 - . *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
 - . *Conversación en La Catedral*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
 - . *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971.
 - . *Historia secreta de una novela*, Tusquets, Barcelona, 1971.
 - . *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
 - . *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Seix Barral, Barcelona, 1986, 3ª. Edición, [1975].
 - . *Contra viento y marea*, Seix Barral, Barcelona, 1983-1990, 3 vols.
 - . *El pez en el agua*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
 - . *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, Barcelona, 1997.
 - . *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001, [1958].
 - . *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los miserables*, Alfaguara, Madrid, 2004.
 - . *La ciudad y los perros* (1963), RAE, Madrid, 2012.
- Vilela, Sergio. *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011.
- VV. AA. *Literatura (1958-1959). Edición facsimilar*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2011.

LLULL EN DARÍO: ¿una pasión vieja?

*Mas mi pasión por Ramon Lull es pasión vieja,
perfumada de siglos, de verso y de conseja.*

RUBÉN DARÍO, «Epístola a la señora de Lugones»

La primera vez que Darío recalca en Mallorca está a punto de cumplir cuarenta años. Se halla «in mezzo del cammin di sua vita».¹ Parece haber logrado todo lo que un hombre en la plenitud de su madurez puede desear. Desde hace dos años es cónsul general de Nicaragua en París. Ha viajado infatigablemente por Europa, América y África. Es un escritor ampliamente distinguido y valorado: los jóvenes –e incluso sus contemporáneos– reconocen en él a un maestro. Aún no lo sabe, pero ya ha publicado las que, según la crítica, habrán de ser sus tres obras poéticas mayores –*Azul...* (1888), *Prosas profanas* (1900) y *Cantos de vida y esperanza* (1905)–, cuya entidad, si por un lado le convierte en la cabeza más visible e indiscutible del movimiento modernista, por el otro le induce a pensar que se halla en un momento clave de su vida. Darío es plenamente consciente tanto de su enorme capacidad lírica como de la magnitud de su obra escrita, pero también sabe que es imprescindible seguir avanzando. Y en ese avanzar su voz se ha ido volviendo en los últimos años más queda, más íntima, en un latir que ha ido virando la mirada hacia adentro.

Así, a finales de 1906 el poeta necesita detenerse, sosegar-se, descansar de tantas tensiones mundanas, y escoge Mallorca. Seguramente lo hizo aconsejado por Gabriel Alomar, aunque también podrían haberle influido tanto los posibles comentarios personales de Azorín o de Rusiñol, escritores ilustres invitados por el matrimonio Sureda, como el aura mítica de la isla, de la que sin duda tendría noticia literaria por sus lecturas de la obra de

Jovellanos, George Sand o, por qué no, también de Ramon Llull, escritor al que había citado en diversas ocasiones.

Sea como fuere, lo cierto es que Rubén Darío viajó en dos ocasiones a Mallorca, a la que afectuosamente denominara «la isla de oro». Su primera estancia se extendió entre la primera quincena de noviembre de 1906 y marzo de 1907.² La segunda, entre principios de octubre y el 27 de diciembre de 1913 (Cfr. Fernández, 2001). Pese a que sólo en esta última ocasión fue invitado por Joan Sureda, cuando Darío lo conoció en su primer viaje –así como a su mujer, Pilar Muntaner– se produjo entre ambos una corriente de mutua simpatía y cercanía espiritual e intelectual que habría de ligarles profundamente el tiempo que el poeta permaneció en la isla, y también los años en los que no lo hizo, a lo largo de los cuales mantuvieron una relación epistolar. Sureda, hombre de vasta cultura, amplia biblioteca y aún más generoso sentido de la hospitalidad, había albergado en el que Darío gustaba denominar su «castillo de Valldemossa» a los visitantes más ilustres que viajaban a Mallorca. Así, antes que el propio Rubén –aunque éste lo hiciera en su segundo viaje, no en el primero–,³ se habían alojado en sus habitaciones huéspedes tan insignes como Lord Chamberlain, Maura, Azorín, Unamuno o Rusiñol.⁴

Cuando llega a Mallorca, ese «cantor» que se ha pasado la vida «errando» de un lugar a otro anda escribiendo las composiciones que configurarán el poemario que acabará titulándose *El canto errante*, libro que dedicará «A los nuevos poetas de las Españas». No es una dedicatoria baladí. Darío, que había comenzado su carrera escribiendo poemas panamericanos (así «El Porvenir») en defensa de la identidad de los pueblos, al llegar a Barcelona en 1899 simpatizaría con la causa catalana, compartida por obreros y burgueses.⁵ Un impulso natural llevaría al poeta –poco antes volcado en defender las razones de los pueblos americanos– a apoyar las del catalán. Ahora bien, unos años más tarde, Darío acabaría proponiendo la unión de todos ellos bajo la tutela de una misma madre patria.

Las razones que le llevaron a este cambio fueron diversas. Para empezar, nadie como un bardo errante necesita el cobijo de una *matria* en la que guarecerse, y Darío cree que España puede serlo, y ampararlo. Esa España a la que siempre acaba por regresar, con cuyos escritores le ligan lazos cada vez más estrechos, poetas de cuyo ejemplo quiere beber, a la búsqueda de una expresión poética quizá menos brillante, pero más iluminadora, con un peso mayor del pensamiento filosófico y de la hondura espiritual,

como aprecia en los versos de sus admirados Ramón del Valle Inclán, Antonio Machado y Miguel de Unamuno.⁶

Así que en 1906 ese amparo maternal se le ofrece bajo la forma paradisíaca de la isla de Mallorca, adonde viajará para alejarse del «mundanal ruido» que le acosa (desde los asuntos característicos de su trabajo diplomático como cónsul de Nicaragua en París a otros más propios del ambiente social y literario).⁷ Muchos de los poemas que integran *El canto errante* fueron escritos en Mallorca, como también su famoso y muy extenso prólogo-poética «Dilucidaciones», dividido en seis secciones, de las cuales la última compendia de algún modo todo lo expuesto en las cinco anteriores. No era la primera vez que Darío encabezaba una obra con un prólogo de reflexión metapoética –sin ir más lejos, en *Prosas profanas*–, pero en esta ocasión el texto es más extenso y más programático. En él advertimos cómo el poeta es consciente de que se encuentra en un momento cenital de su vida y de su obra, de que ésta se está desplazando hacia una lírica más acendrada, filosófica y espiritual, pero no quiere traicionar sus orígenes, profundamente marcados por la música y el ritmo de sus alejandrinos. Y de este modo leemos: «He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo–» (Darío, 1985, 304). Sin embargo, la insistencia en la preeminencia del pensamiento para la concepción de la escritura lírica es estructural en este nuevo credo poético, en el que también adquiere un papel protagónico la necesaria ligazón entre filosofía, religión y poesía: «Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas [...]. “Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética”, dice un buen escritor [...].⁸ La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras» (Darío, 1985, 302-304).

Pero será en la parte vi y última de las «Dilucidaciones» donde Darío no sólo insista en lo anteriormente apuntado sino que relacione esta necesaria unidad entre filosofía, religión y poesía con cuanto se está llevando a cabo en España (no en vano, acorde con la dedicatoria inicial del poemario, el «cantor errante» dirige este texto «A los nuevos poetas de las Españas», a modo de consejo, ayuda y guía). La parte vi, así, se abre con unas palabras de Ortega –ya citado con anterioridad– para poco después aludir al «gran Cajal». Y los menciona porque ambos son referentes y faros del pensamiento español dentro y fuera de nuestras fronteras. Más adelante reflexiona de este modo:

«*La palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea [...] En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et verbum erat Deus. La palabra [...] lo contiene todo por la virtud demiúrgica*» (Darío 1985: 305).

El movimiento modernista es diverso, múltiple y fragmentario, pero en tales momentos Darío desea tender hacia lo Uno, y en esta suprema y compleja contradicción el poeta más heterogéneo y plural trata de atrapar ese sueño sagrado de unidad trascendente. Por la misma razón ha abandonado sus ideales juveniles que reivindicaban la soberanía de los pueblos americanos para abrazar el ideal de la patria española que une y agrupa a todos los pueblos que hablan la misma lengua bajo su amparo. En esa línea debe leerse «Dilucidaciones»: como un manifiesto a favor de la cultura, el arte y el pensamiento que él desea cobijar bajo el manto de lo español. Y por ello proseguirá añadiendo:

«*Mal haya la filosofía que viene de Alemania, que viene de Inglaterra o que viene de Francia, si ella viene a quitar, y no a dar. Sepamos que muchas de esas cosas flamantes importadas yacen, entre polillas, en ancianos infolios españoles. [...] Se está ahora, editorialmente –en Palma de Mallorca–, desenterrando de sus cenizas a un Lulio. ¿Creéis que este fénix resucitado contenga menos que lo que puede dar la percepción filosófica de hoy cualquiera de los reporters usuales en cátedras periodísticas y más o menos sorbónicas del día?*» (Darío, 1985, 306).

Darío no desdeña la filosofía europea, pero insiste en que valorar lo extranjero *per se* por encima de lo patrio es un error. De ahí las menciones primeras a Ortega y a Cajal, y la posterior a Ramon Llull, presentado como máximo referente, único e inmortal, nueva ave fénix capaz de resucitar de sus propias cenizas, y, como ésta, de un valor y belleza superiores a cualquier otra.

No obstante, éste no será el único momento en el que el poeta nicaragüense cite al filósofo medieval a lo largo de *El canto errante*. Lo hará en dos ocasiones más: en la extensa «Epístola», dedicada a la señora de Leopoldo Lugones, y en la composición que la sigue: «A Rémy de Gourmont».⁹

El momento en el que Darío cita a Llull en la «Epístola» cierra su quinta parte y en realidad puede dividirse en dos: una primera, compuesta de diecisiete versos, que aparece en todas las ediciones de *El canto errante*, y una segunda, que reúne diez

versos más que suceden a estos diecisiete, los cuales en algunas ocasiones aparecen publicados y en otras, no. Todo depende de la edición de *El canto errante* que se maneje. En la primera edición del poemario, así como en la mayoría de las ediciones posteriores, no se incluyen dieciocho versos que, repartidos en tres secciones a lo largo del poema (en número de dos, seis y diez, respectivamente), sí figuraban en la primera versión de la «Epístola», aparecida el 7 de enero de 1907 en *Los Lunes de El Imparcial* (Cfr. Mejía, 1985, LXXIX; Darío, 1907, 3). El último grupo de diez versos desaparecidos, que cerraba la quinta parte de la «Epístola», estaba dedicado por entero a Ramon Llull.

Se trata de una pérdida a todas luces «inexplicable», tal y como la calificó Gabriel Alomar, quien prosigue señalando: «Los versos que faltan en la edición corriente no merecen esa omisión» (Díez-Canedo, 1983, 80). De hecho, Enrique Díez-Canedo, que recoge el testimonio de Alomar, insiste en que «las futuras ediciones de Rubén Darío deben recoger estos versos, aunque sea en nota» (Díez-Canedo, 1983, 82), petición que no obtuvo demasiado eco: las muy rigurosas ediciones que recogen la obra poética completa de Darío, a cargo de la editorial Ayacucho o, más recientemente, de Galaxia Gutenberg, han optado por desatender el consejo del crítico y mantener la omisión de estos versos, que no aparecen ni siquiera en nota a pie de página.

Los diecisiete versos dedicados a Llull que aparecen en todas las ediciones de *El canto errante* son los siguientes:

«Estoy ante la casa en que nació Raimundo / Lulio. Y en este instante mi recuerdo me cuenta / las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta... / ¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro / y la lucha y la gloria del Mallorquín de hierro! / ¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro / la vida, el alma, el numen, del Mallorquín de oro! / De los hondos espíritus, es de mis preferidos. / Sus robles filosóficos están llenos de nidos / de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante. / ¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante / delante la Sorbona vieja del París sabio! / ¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio / en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces / le oí hablar a los árabes cual Antonio a los peces, / en un imaginar de pretéritas cosas / que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!».

Entre los recuerdos, bastante convencionales, dedicados a Llull, destaca poderosamente la cita de la rosa y la pimienta. Al contrario del resto de referencias, que se centran en el personaje histó-

rico, este verso requiere una lectura de primera mano de la obra de Llull. La discusión entre la rosa y la pimienta es una de las narraciones del *Arbre exemplifical* en las que Llull, en afortunada expresión de Robert Pring-Mill, «transmuta la ciencia en literatura» (sobre este verso véase el apéndice, así como Montetes-Mairal y Santanach 2016).

Seguidamente, los diez versos que desaparecen en la mayoría de ellas:

«Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones, / Estas filosofías llenas de digresiones. / Mas mi pasión por Ramon Llull es pasión vieja, / Perfumada de siglos de verso y de conseja. / Núñez de Arce hizo un bello poema. Núñez de Arce, / Blancos pétalos sueltos del azahar esparce; / Mas Ramon Llull es el limosnero de Hesperia, / Ingerto [sic] en el gran roble del corazón de Iberia, / Que necesita el Hércules fuerte que le sacuda / Para sembrar de estrellas nuestra tierra desnuda» (Darío, 1907, 3).

Varios aspectos nos llaman la atención. En primer lugar, que en el fragmento que suele desaparecer, Darío nombre por primera y única vez al gran escritor en lengua catalana del siglo XIII como Ramon Llull en vez de mencionarlo como Raimundo Lulio, algo que hace apenas unos versos atrás, y a lo largo del resto de su obra en todas y cada una de las ocasiones en que lo cita. Esta forma de nombrar al autor mallorquín depende, muy probablemente, más allá de las exigencias de la métrica, de la edición de la ambiciosa serie *Obres Originals* de Ramon Lull, cuyo primer tomo acababa de aparecer cuando Rubén llegó a la isla. En segundo lugar, el fragmento nos da una información valiosísima: que la querencia de Darío por Llull es algo más que eso. En el primer fragmento nos indica: «De los hondos espíritus, es de mis preferidos», mientras en el segundo habla de «pasión vieja». Ahora bien, ¿desde cuándo sintió Darío «pasión» por la obra luliana? Si repasamos su obra advertimos que al comienzo de «El rubí», uno de los relatos que integran el volumen *Azul...* (1888), Darío citaba a Llull de este modo: «¡Ah, sabios de la Edad Media! ¡Ah, Alberto el Grande, Averroes, Raimundo Lulio!» (Darío, 1998, 191-192). También lo advertimos, y de un modo mucho más extenso, en una de las crónicas para *La Nación* que integran *España contemporánea* (1901): «Un paseo con Núñez de Arce». Esta mención al poeta romántico nos remite, de nuevo, a los versos de la «Epístola» –donde también lo cita–, de lo cual podemos deducir que probablemente una de las vías tempranas de acercamiento

de Darío a la figura y la literatura luliana fuera la obra *Raimundo Lulio* (1875), de Núñez de Arce. La citada crónica finaliza del siguiente modo:

«Hay un caballero cantado en tus poemas que podía servirte de admirable ejemplo. Es aquel maravilloso Raimundo, amoroso de amor, padre de enigmas, profesor de ilusiones, capitán de ensueños, aquel Raimundo que encontró oculto el símbolo del dolor eterno entre los pechos de la mujer amada e imposible. Pues bien, Raimundo Lulio no fue por el camino de la desesperanza, sino que, como entró en el templo, montado en su caballo, ascendió a las estrellas, cabalgante en su pegaso, en seguimiento siempre del ideal. Aquel inmenso poeta, aquel príncipe del símbolo, aquel sabio, te señala una buena pauta para seguir» (Darío, 1987, 216).

El tercer aspecto que nos llama la atención de estos versos de la «Epístola» es la apelación a Lull como el «limosnero de Hesperia», así como la mención a Hércules. Estas alusiones se corresponderían mucho mejor con Jacint Verdaguer, limosnero de los marqueses de Comillas y cantor de Hércules en *L'Atlàntida*. ¿A qué es debido este desajuste? ¿Por qué juega Darío de este modo con la identidad de ambos poetas, cuando al principio de la parte v de las «Dilucidaciones» había afirmado que «Estamos lejos de la conocida comparación del arte con el juego»? (Darío, 1985, 304). Para empezar, porque probablemente la ironía sea el recurso más usado en todo el poema: los guiños, las burlas, las bromas –incluso sobre sí mismo– son constantes. Una ironía que se extiende también a la dimensión formal,¹⁰ y que incluso va más allá, convirtiéndose en «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea:¹¹ la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad» (Paz, 1991, 30). En cuarto lugar, fijémonos en hasta qué punto podemos establecer un paralelismo entre la imagen de Lull que Rubén nos presenta en la «Epístola» y las razones por las que lo cita al cierre de sus «Dilucidaciones», ya que en el poema Darío recalca las mismas ideas que sobre el «Mallorquín de oro» apuntaba en la poética que abre *El canto errante*. En ésta, Lull es para Darío no sólo ejemplo eminente de hondura filosófica y espiritual, sino, como el fénix, también de un valor y belleza únicos. Exactamente como nos lo muestra en la «Epístola». Lull se yergue en modelo en ese momento crucial de la vida de Rubén porque éste aspira precisamente a conjugar el «verbo de diamante» con el «hondo espíritu»; a que sus «nidos de ruiseñor» se llenen de «roble fi-

losóficos». Y, por último, no quisiéramos dejar pasar un detalle importante. Indica Rubén sobre Llull: «Es otro y es hermano del Dante». Lo más probable es que con esta afirmación Rubén los hermane y equipare no sólo por considerar a Llull padre, como Dante, de una lengua literaria románica, sino porque ambos comparten el perfil del creador total, de autores de una obra que va mucho más allá de la literatura al adentrarse en el terreno de lo religioso y lo filosófico.

Pero los textos anteriormente citados, y recogidos en *El canto errante*, no serán los únicos que, desde Mallorca, Darío escriba mencionando a Llull. La referencia más extensa la podemos encontrar en *La isla de oro*, obra inconclusa cuyos seis capítulos se fueron publicando por entregas en *La Nación* de Buenos Aires, de abril a julio de 1907. Se trata de un libro paralelo a *El oro de Mallorca*, volumen éste al que Rubén daría comienzo en 1913, en su segundo viaje a la isla. El planteamiento de ambos es muy semejante: se basan fundamentalmente en recuerdos autobiográficos, están divididos en seis capítulos –aunque en el segundo volumen Darío decida no titularlos–, fueron publicados por entregas en *La Nación* y ambas son obras que el poeta dejó inacabadas.

Sea como fuere, la mención a Llull es mucho más extensa y sustanciosa en *La isla de oro* que en *El oro de Mallorca*, detalle éste que puede parecer cuando menos extraño, dadas las circunstancias que decidieron al poeta a emprender un segundo viaje a la isla. Todos los críticos coinciden en señalar que Darío en 1913 se hallaba profundamente alcoholizado, hasta el punto de que cada vez se sentía más enfermo, más solo, más desamparado. Partió a Mallorca esperando que el retiro espiritual y religioso que ansiaba encontrar entre los Sureda fuera un bálsamo para su cuerpo y su alma. Lo intentó, y sabemos que Joan Sureda puso para ello a su disposición no sólo su casa, sino también su amplia biblioteca, con numerosos volúmenes lulianos (y si lo hizo en 1913,¹² sin duda también se la ofrecería en su estancia anterior). En su segunda estadía en Mallorca Darío leyó el *Llibre de contemplació en Déu*¹³ y el *Llibre d'amic e amat*¹⁴ a fin de que la lectura de la obra de Llull le acercara a Dios, y así tratar de sosegar su alma en esos momentos más necesitada de calma espiritual y religiosa que nunca (desde luego más necesitada que en 1906, pese a que entonces fuera también el deseo de reposo espiritual el que lo llevara a pasar unos meses en Mallorca).¹⁵ Y, sin embargo, las citas lulianas son mucho más numerosas en *La isla de oro* que en *El*

oro de Mallorca, un hecho sorprendente si se tiene en cuenta que entre 1907 y 1913 la Comissió Editora Lul·liana de Mallorca había ido publicando diversos volúmenes de las Obres Originals de Ramon Lull (entre ellos los primeros del *Llibre de contemplació*). Para hallar una explicación, convendría analizar, en primer lugar, cómo y por qué es citado Lull en *La isla de oro*.

Rubén Darío lo citará en dos de los seis capítulos. El primero en el que lo menciona (el quinto capítulo de la obra) se titula «El imperial filósofo». En él Darío recrea la figura del archiduque Luis Salvador (1847-1915), uno de los principales valedores de la obra luliana. Leemos:

«[...] Conduce a una blanca y diminuta capilla, levantada por el archiduque Luis Salvador, en memoria y honor del gran Raimundo Lulio, cuyo espíritu, cuya influencia, cuyo aliento, flotan en Miramar y en todos sus contornos, dando a las mismas rocas y a los mismos troncos de los árboles como una animación y una voluntad de intensa vida [...]. Pensé en el creador de Blanquerna, en el que hace dialogar al Amigo y al Amado, en el ermitaño que vivió con los espíritus de lo invisible [...]. En quien tuvo, como muy pocos, la absoluta conciencia de Dios.

[...]

Las rocas guardarán memoria del ermitaño. Él se personificó en Blanquerna, el pontífice que abandona el más alto solio de la tierra y la representación de Jesucristo, para ir a hacer su oficio vocacional de contemplador. Contemplador de su propio ser con el ansia de lo absoluto; contemplador de la naturaleza, con la cual se compenetra y cuyo misterio lee por virtud de celeste clave; contemplador de la razón suprema por la suprema fe. Mas él arde sobre todo en las llamas del Santo Espíritu, quien más le inspira y levanta de las personas de la trinidad teológica. Es el varón de Amor. Esta terrible águila del Señor se iguala a la tórtola franciscana en divino sentimentalismo. Este caballero del mundo que un tiempo fuera presa del amor profano y cuya contextura revelara bronces y aceros, no habla allí, cuando dialogan el Amigo y el Amado, sino de deliquios místicos, y vienen a sus labios palabras de sensitivo: llantos, suspiros, desmayos, languideces. Estos pájaros que cantan en los boscajes de Miramar han tomado parte en las sublimes conversaciones: «Digues, aucell qui cantes, ¿est-te més en guarda de monamat per ço quiet defena de desamor, e que multiplic en tu amor? Respòs l'aucell: -¿E qui'm fa cantar, mas tan solamente lo señor d'amor, qui's té a deshonor desamor?». Y Ramon se echó al abismo divino.

[...]

El archiduque Luis Salvador huyó también de la vida palatina, quizá pensando en librarse de la tempestad familiar... Y refugiado en la isla de Mallorca, en el Miramar magnífico y solitario, ¿qué mejor patrono podía escoger que Lulio, el hombre estupendo que predicó y enseñó, con discurso y ejemplo, el abandono del siglo y la pasión de Dios?

[...]

Él entiende profanamente la palabra del místico loco: Com sia cosa que desamort sia mort e amor sia vida» (Darío, 2001, 208-216).

La belleza del paisaje de Miramar le sugirió a Rubén los versículos del *Llibre d'amic e amat*, tan valorado por el archiduque. Rubén lo lee en el marco de *Blanquerna*, novela en la que el opúsculo místico figura en un interesante ejercicio metaliterario como obra de su protagonista, el papa convertido en ermitaño. Años atrás, cuando Jacint Verdaguer, también en un momento de crisis personal, visitó Miramar invitado por el archiduque, encontró en su mesita de noche una edición del *Llibre d'amic e amat* que relejó con pasión y le sugirió la redacción de sus *Perles*.¹⁶ De nuevo, una intervención del archiduque convertía el breve pero intenso texto luliano en materia literaria ajena.

En el sexto y último capítulo de *La isla de oro*, «Sóller: azul, velas, rocas», Darío citará de nuevo a Lull, aunque no de manera tan profusa y extensa como en el anterior:

«Gozar de esas campiñas, hacerse un alma nueva, o, más bien, encontrarse, en lo hondo de sí mismo, un alma vieja, vieja y buena... ¿No estamos heridos de las pasiones malas de los malos hombres ciudadanos? ¿No vemos que el contacto social trae casi siempre desilusiones y engaños? Blanquerna, Blanquerna, se necesita tu voluntad y, sobre todo, el apoyo desconocido, el báculo que nace entre nuestras manos de repente, la gracia» (Darío, 2001, 219).

Es este último fragmento el que nos corrobora sobradamente los argumentos expuestos con anterioridad acerca de las razones que impulsaron a Darío a interesarse por la lectura de Lull en Mallorca. Herido como venía de las «pasiones malas de los malos hombres ciudadanos», habiéndose dado cuenta de que «el contacto social trae casi siempre desilusiones y engaños», esperaba encontrar en ese espacio idílico la paz espiritual suficiente para «hacerse un alma nueva, o, más bien, encontrarse,

en lo hondo de sí mismo, un alma vieja, vieja y buena...». Y para ello recurre al ejemplo de Blanquerna, que, tras llegar a pontífice, «abandona el más alto solio de la tierra y la representación de Jesucristo, para ir a hacer su oficio vocacional de contemplador». Y, así como Llull contempla y se exalta, podemos colegir por tanto que el propio Darío espera que del goce de esas mismas campiñas, del paseo por los lugares que inspiraron al «varón del Amor», él mismo pueda, a su vez, experimentar algo del éxtasis contemplativo «de su propio ser con el ansia de lo absoluto», o «de la razón suprema por la suprema fe». De nuevo encontramos unidas, en Darío, en esta época de crisis, la búsqueda de la espiritualidad y también del pensamiento. Y Llull, aquella «pasión vieja», ejercerá de nuevo como pieza clave del proceso.

APÉNDICE

LAS COSAS QUE LE DIJO LA ROSA A LA PIMIENTA («EPÍSTOLA», V. 138)

Entre las referencias lulianas localizadas en la obra de Rubén Darío destaca la de la «Epístola» a la señora de Leopoldo Lugones, de *El canto errante*. Sus partes IV-VI relatan algunas de las impresiones que extrajo de su estancia en Mallorca. Más arriba hemos citado los versos 136-152 del poema, en los que Darío, paseando por las calles de Palma, evocaba la figura de Llull. El énfasis se hace, como es habitual, en la figura y la biografía del personaje histórico. El pasaje se abre, sin embargo, con una referencia singular y un tanto inesperada:

«Estoy ante la casa en que nació Raimundo / Lulio. Y en ese instante mi recuerdo me cuenta / las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta...».

Delante de la casa donde supuestamente nació Llull, Darío se acuerda de «las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta» (v. 138). Este peculiar verso hace referencia a una de las narraciones que el escritor mallorquín recogió en su «Arbre exemplifical», en la que relata una discusión entre los dos vegetales, convenientemente personificados.

El «Arbre exemplifical» es uno de los dieciséis árboles, o partes, que conforman el *Arbre de ciència*. Se trata, sin ninguna duda, del más literario y original de los dieciséis. Los primeros catorce árboles de esta enciclopedia tratan sobre aspectos que configuraban la comprensión medieval del mundo, como los cuatro elementos («Arbre elemental), la vida vegetal («Arbre vegetal»),

el papado («Arbre apostolical») o la Virgen María («Arbre maternal»), por citar sólo cuatro. Los dos últimos árboles, el «Arbre exemplifical» y el «Arbre qüestional», en cambio, tienen una función que podríamos llamar instrumental, pues no incluyen nueva materia, sino que recuperan la de los árboles precedentes. En el caso del segundo, se formulan preguntas y respuestas destinadas a facilitar la memorización y a evaluar el grado de adquisición de los contenidos por el lector. En el «Arbre exemplifical», por su parte, Lull recoge decenas de breves narraciones de contenido normalmente moral, basadas en la materia enciclopédica de los árboles precedentes. Se trata de la transformación de la ciencia en literatura que Robert Pring-Mill describió perfectamente hace ya algunos años.¹⁷

Por las páginas del *Arbre de ciència* circulan brillantes y tersas cerezas que se burlan de una arrugada y oscura algarroba, conflictos entre el día y la noche y entre el fuego y el agua, competiciones en que el círculo, el cuadrado y el triángulo persiguen un mismo premio, a la par que revisan el juicio de París, y, claro, la discusión que Rubén Darío recordaba entre la rosa y la pimienta.

No está claro en qué versión del *Arbre de ciència* leyó Darío el relato. No parece fácil que tuviese acceso a la versión original en catalán, de la que únicamente se había impreso la primera mitad, hacia 1886 y 1887, a juzgar por los fascículos conservados de la edición de Jeroni Rosselló; entre estos pasajes, además, no se encuentra ninguno del «Arbre exemplifical». ¹⁸ La obra se había imprimido en latín en varias ocasiones, y también en castellano. Seguramente fue esta última versión la que leyó Darío, ya fuese la traducción de Alonso de Zepeda impresa en Bruselas en 1663 y 1664, o bien, más probablemente, en el «Árbol de los ejemplos de la ciencia» aparecido en 1873 dentro del volumen *Obras escogidas de filósofos*, a cargo de Adolfo de Castro.

El relato, que forma parte del primer apartado del libro, según la edición de 1873, es el siguiente:¹⁹

«La rosa y la pimienta hablaban de el fuego y de el agua. La rosa alababa á el agua por razon de que multiplicaba la bondad de las partes, conjuntando una parte con otra, para que la bondad fuese grande en el agua. Y la pimienta alababa á el fuego, en cuanto dividia la bondad en muchas partes, para que debajo de su género sean buenas muchas substancias. Tanto se obstinaron la rosa y la pimienta en estas palabras, que hubo gran contienda entre ellas; porque la pimienta decia que más valia aquella substancia que se

da á muchos, que aquella que se restriñe y que agrega en sí muchas cosas, de que otras muchas substancias tienen necesidad. Pero la rosa decia lo contrario; y sobre esto, la rosa y pimienta vinieron á juicio delante de la sequedad, por quanto ella era cualidad que se referia é inclinaba á ambas á (sic) dos partes; pero la sequedad se excusó, diciendo que no queria ser juez, y dijo estas palabras: “Cuéntanse que un rey pronunció sentencia entre dos soldados que litigaban por un castillo. El soldado, pues, que no tenía buen derecho en aquel castillo, dió mil ducados á el juez, para que juzgase en su favor. Y el soldado que tenía buen derecho, dió cien ducados al juez, para que diese la sentencia en su favor. Por esto el juez favoreció más á una parte que á la otra; es á saber, á la parte de aquel que le dió mil ducados, más que á la parte de aquel que le dió los ciento, y juzgó falsamente el castillo por aquel á quien no debía tocar el castillo. (Por lo cual, ella, que era más de parte de la rosa que de la parte de la pimienta, no queria ser juez). Y sucedió que el Rey supo que el juez habia recibido mil ducados de el soldado á quien habia adjudicado el castillo, y ciento de el otro, que debía tener el castillo. Y entónces el Rey mandó llamar á aquellos soldados delante de sí en su consejo, y preguntó á éste si conoceria la naturaleza por la cual un soldado dió mil ducados, y otro ciento solamente á un juez por la pronuncacion de una sentencia; siendo así que los soldados eran iguales en las riquezas. En el consejo de el Rey habia cierto sabio viejo, que dijo que la presuncion era que aquel soldado que no habia dado mas que cien ducados tenía derecho á el castillo. Y la razon era, porque aquel que tiene buen derecho, siente y se lamenta más fuertemente de los gastos que hace en el juicio ó en el pleito, que aquel que no tiene buen derecho, que hace de más buena gana gastos para poder adquirir lo que no es suyo. Y por esta causa, desde entónces estableció el Rey en su tierra por decreto, que de aquel que diese mayor salario al juez se tuviese mala presuncion, y buena presuncion de aquel que diese ménos á el juez”».

La aparentemente incomprendible discusión entre la rosa y la pimienta adquiere pleno sentido en el marco de la teoría medieval de los cuatro elementos. Según esta teoría, todos los cuerpos materiales situados por debajo de la esfera de la Luna estarían compuestos por fuego, aire, agua y tierra. Los elementos no pueden existir en los cuerpos de forma simple, sino necesariamente compuesta, por lo que los cuatro están siempre presentes en todos. Sin embargo, el grado de participación difiere según sea la naturaleza de la criatura.

Por su proximidad con el agua, la rosa defiende como preferible su efecto; el fuego, en cambio, se encuentra en un grado muy superior en la pimienta. Ante la imposibilidad de alcanzar un acuerdo sobre cuál de los dos es mejor, buscan en la sequedad un juez que se pronuncie. La sequedad es una de las calidades que favorecen la combinación de los elementos en los cuerpos materiales, de acuerdo con la teoría de los cuatro elementos asumida por Llull. Dada su condición de calidad elemental mediadora, la sequedad se excluye y justifica su decisión con un nuevo ejemplo, esta vez netamente moral, sobre las dificultades de juzgar rectamente entre dos partes.

¿Rubén Darío recordaba la defensa que la rosa hacía de la capacidad del agua de multiplicar la bondad de las partes en un cuerpo material? ¿O simplemente se sintió atraído por el juego literario, tan sorprendente, que Llull estableció entre la rosa y la pimienta y la discusión científica –siempre en términos medievales– que se desarrolló entre ellas? Más que por la científica, nos inclinamos por la aproximación estética. Rubén Darío, que debía de relacionar a Ramon Llull principalmente con la mística y la devoción, hojeó las páginas del «Arbre exemplifical» y se quedó prendado de la desconcertante originalidad de sus narraciones, protagonizadas por personificaciones imprevisiblemente inéditas. Los versos de la «Epístola» a la señora de Leopoldo Lugones recuerdan el impacto que le causó su lectura.

¹ El mismo Darío así lo apunta en uno de los capítulos del volumen *Opiniones* –«Remy de Gourmont»– al que aludiremos más tarde. En él leemos: «Ya estoy al medio del camino de la vida» (Darío, 1906, 169).

² Erminio Polidori por su parte indica: «Hasta marzo o principios de abril de 1907» (1968, 697).

³ Luis Fernández Ripoll señala que el poeta alquiló y se alojó en El Terreno, sito en la calle Dos de Mayo nº 6, aunque luego indica que según otros datos podría ser el nº 18. Sea como fuere, disfrutaba de una magnífica vista de la bahía de Palma y del bosque de Bellver (Fernández, 2001, 31).

⁴ Para las estancias mallorquinas de Rubén Darío, cfr. también Díez-Canedo, 1921 [1983] y Batllori, 1958 [1983].

⁵ Véase la crónica «En Barcelona», fechada el 1 de enero de 1899, e incluida en *España contemporánea* (Darío, 1987, 33-41).

⁶ A los dos primeros los homenajeará en dos poemas que serán incluidos en *El canto errante*: «Antonio Machado» y «Soneto (para el Sr. D. Ramón del Valle-Inclán)». A Machado ya le había dedicado el poema «Caracol» de *Cantos de vida y esperanza* y las siguientes palabras en *Opiniones*: «Es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento» (Darío, 1906, 220). A Valle-Inclán le ofrecería su «Balada laudatoria a Don Ramón del Valle-Inclán» y una mención en «Peregrinaciones» (mayo de 1912 y 1914, respectivamente), ambos recogidos en la *Selección de textos dispersos* (Darío, 1985, 458 y 467). Por lo que a Unamuno respecta, será precisamente en 1907 cuando el rector de Salamanca publique su primer libro de versos, *Poesías*, que Rubén reseñará en un artículo publicado en *La Nación* en 1909 (y que años más tarde Unamuno colocará como prólogo de su poemario *Teresa*). En él Darío

perfila con una maestría sobresaliente la capacidad del escritor bilbaíno para ensamblar lo conceptual y lo espiritual. Por esta razón la poesía unamuniana le fascina tanto en ese momento: porque ese ensamblaje es justo lo que estaba buscando.

⁷ Polidori señala que el poeta precisaba «pasar un período de reposo, de descanso, muy justo y necesario para Rubén, después del agitado período transcurrido en París, en calidad de cónsul de Nicaragua, que le ha provocado una crisis de melancolía y un ardiente deseo de paz, de espacios verdes, de intimidad familiar» (1968, 700). El mismo Darío así lo señala en su «Epístola» a la señora de Lugones: «Y me volví a París. Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis, ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage*». Unos versos más adelante describe Mallorca de un modo muy diferente: «Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro» (1991, 438-439).

⁸ El «buen escritor» al que alude Darío es José Ortega y Gasset. La frase citada pertenece a su artículo «Moralejas II. Poesía nueva, poesía vieja» (Ortega, 1983).

⁹ No se trata de un escritor cualquiera. Darío lo cita en diversas ocasiones, y cuando lo hace suele ser en momentos especialmente significativos. Así sucede en las «Palabras liminares» que, a modo de prólogo-manifiesto, abren *Prosas profanas*; también en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, cuando indica que fue Gourmont quien le señaló acerca de este mismo título –*Prosas profanas*– que «C'est une trouvaille!»; e igualmente le dedica uno de los capítulos de su volumen *Opiniones*, donde de nuevo vuelve a relacionarlo con el filósofo medieval de esta manera: «Me creí estar en casa de un Erasmo, que fuese un Pascal, que fuese un Lulio» (Darío, 1906, 169).

¹⁰ Así habría de señalarlo Díez-Canedo: «Aquella “Epístola” fue piedra de escándalo en los menudos corrillos madrileños [...]. No fueron muchos los que entonces vieron la magistral ironía de la forma, la constante vena del riquísimo caudal de poesía que iba fluyendo de parte a parte» (1983, 80-81).

¹¹ Esta misma idea la subraya Ángel Rama en su «Prólogo» a la *Poesía* de Rubén Darío publicada por Ayacucho, aunque en su caso hace hincapié en el ritmo (Rama, 1985, 1).

¹² «Pusieron a su disposición [el matrimonio Sureda] toda la importante biblioteca del escritor [Joan Sureda]. Allí tuvo bien a mano los textos de Raimundo Lull, de Horacio [...]» (Oliver, 1968, 378).

¹³ Así lo indica Luis Fernández Ripoll (2001, 82).

¹⁴ «La lectura de Lulio le acercó a Dios. Las páginas de *El Amigo y el Amado* lo traspasaron de emoción mística» (Oliver, 1968, 379).

¹⁵ «Frente a este desmoronamiento íntimo y profesional, al igual que ya ocurriría en 1906, busca de nuevo un espacio para restablecer su salud física y mental» (Fernández, 2001, 76).

¹⁶ Verdaguera relata su reencuentro con el *Llibre d'amic e amat* en el prólogo que precede la edición de sus *Perles*: «Un capvespre dels últims de 1894 truquí a la porta de l'Ermida de Miramar, demanant aco[lliment,] i sos pobres ermitans, de bon grat i amb una cara que traïa la bondat del seu cor, me'l donaren. Sobre la taueta del senzill allotjament que m'oferiren, prop del plat de seca i virolada sopa mallorqui-

na i de l'escudella mengívols fonolls marins que em donaren per sopar, hi havia, quines postres per a mi!, lo llibre de l'Amic i l'Amat amanit amb uns comentaris castellans. [...] Grans mercès a la generosa i amable hospitalitat de l'Arxiduc, D. Lluís Salvador, qui es dignà servir-me de guia per aquells boscos i serres veïnes tot contant-me fil per randa en el lloc mateix totes ses tradicions i llegendes, poguí allargar-hi l'estada alguns dies i meditar de nou aquells càntics *entre la vinya e-l fenollar* a on probablement foren escrits, escalfar-me a llur escalfor i amb la seva llum il·luminat traduir-ne alguns altres a mon llenguatge. Tot allí m'ajudava i em donava la mà en l'obra; les imatges mateixes que jo tenia davant los ulls podien haver-li inspirades a Ell les idees que jo posava en vers». Tomamos la cita de Verdaguera, 2007, 7-39.

¹⁷ Pring-Mill, 1976. Para una lectura general y más actualizada del *Arbre de ciència*, Domínguez et ál. 2002.

¹⁸ Jeroni Rosselló había publicado numerosas obras de Ramon Lull por fascículos, algunas de forma incompleta, entre los años 1886 y 1892 (Santanach, en prensa).

¹⁹ *Obras escogidas de filósofos*, pr. Adolfo de Castro, Madrid, 1873 (Biblioteca de Autores Españoles, 65), p. 105. Para la versión en catalán, Lull, 1917-1926, II, § 10, pp. 349-350; i Lull 1957-1960, I, 802.

BIBLIOGRAFÍA

- Batllori, Miquel. «Rubén Darío a Catalunya i Mallorca», en *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'Abast, 179), 1958 [1983], pp. 187-192.
- Darío, Rubén. *España contemporánea*, prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1901 [1987].
- . *Opiniones*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1906.
- . «Epístola» (A la señora de Leopoldo Lugones), Madrid, *Los Lunes de El Imparcial*, 7-1-1907, p. 3.
- . *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, segunda edición, 1977 [1985].
- . *Rubén Darío esencial*, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid, Taurus, Col. Esenciales Taurus, 1991.
- . *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. de José María Martínez, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, segunda edición, 1998.
- . *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1999.
- . *La isla de oro. El oro de Mallorca*, precedido de «Los viajes de Rubén Darío a Mallorca», de Luis Fernández Ripoll, y prólogo de Cristóbal Serra, Palma de Mallorca, Juan José de Olañeta, 2001.
- . *Poesía (Obras completas I)*, ed. de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2007.
- Díez-Canedo, Enrique. «Una digresión de Alomar y unos versos de Darío», en *Babel* (Buenos Aires), también en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, segunda edición (Sección de Lengua y Estudios Literarios), 1921 [1983], pp. 80-83.

- Domínguez, Fernando, Pere Villalba y Peter Walter (eds.). *Arbor Scientiae: der Baum des Wissens von Ramon Lull. Akten des Internationalen Kongresses aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, Turnhout, Brepols (Instrumenta Patristica et Mediaevalia. Subsidia Lulliana, 1), 2002.
- Fernández Ripoll, Luis. *Los viajes de Rubén Darío a Mallorca*, «precedido de Darío, Rubén, La isla de oro. El oro de Mallorca», Palma de Mallorca, Juan José de Olañeta, 2001, pp. 19-171.
- Lull, Ramon. *Arbre de sciencia*, 3 vols., ed. de Salvador Galmés, Palma de Mallorca (Obres de Ramon Lull. Edició Original, xi-xiii), 1917-1926.
 - . *Obres essencials*, 2 vols., Barcelona, Selecta (Biblioteca Perenne), 1957-1960.
- Mejía, Ernesto. «Criterio de esta edición», en Darío, Rubén, *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, segunda edición, 1977 [1985].
- Noemí Montetes-Marial y Joan Santanach. «Les coses que va dir la rosa al pebre. Sobre un exemple lul·lià llegit per Rubén Darío», en *El Procés*, en prensa [noviembre de 2016].
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*, prólogo de Francisco Maldonado de Guevara, Madrid, Aguilar, 1968.
- Ortega y Gasset, José. «Moralejas. II. Poesía nueva, poesía vieja», en *El Imparcial* (13 agosto), reeditado en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, pp. 48-52.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1965 [1991].
- Polidori, Erminio. «Rubén Darío en Mallorca», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (1968, México D. F.), coord. Carlos H. Magis, 1970, pp. 695-713.
- Pring-Mill, Robert D.F. «Els "recontaments" de l'"Arbre exemplifical" de Ramon Lull: la transmutació de la ciència en literatura», en *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford, Dolphin, 1976, pp. 311-323. También en sus *Estudis sobre Ramon Lull*, ed. de Lola Badia y Albert Soler, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 22), pp. 307-317.
- Rama, Ángel. «Prólogo», en Darío, Rubén, *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, segunda edición, 1977 [1985].
- Santanach, Joan. «De Jeroni Rosselló a Salvador Galmés, passant per Mateu Obrador. Un segle de publicacions lul·lianes a Mallorca (1859-1950)», en *Estudis Romànics*, en prensa.
- Verdaguer, Jacint. *Perles. L'Amic i l'Amat. Càntics de Ramon Lull posats en vers*, edició d'Enric Casasses i Agnès Prats, Barcelona, Edicions 62 (Nova Biblioteca Selecta, 7), 2007.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE José Martí y Rubén Darío

Félix Rubén García Sarmiento es la figura más emblemática del modernismo y uno de los genios de la poesía escrita en español. José Enrique Rodó, ya en 1899, reconoció el papel definitivo y fundamental de Darío en las letras hispánicas. Más tarde, en 1949, Henríquez Ureña declaraba: «De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él» (2008, 211). Y Pere Gimferrer, uno de los mejores conocedores de la poesía rubeniana, confirmaba cómo Darío cambió la lengua poética por el vocabulario y los temas pero, sobre todo, por la expresión rítmica, la prosodia y la melodía interior: «Nada hay, en verso castellano, que vaya más lejos que el mejor Rubén» (2000, xvi). A él se debe la invención de metros y la resurrección del ritmo acentual, la libertad rítmica que consigue gracias a las traducciones de Poe y Whitman, los poemas semilibres, el endecasílabo anapéstico, la aparición del encabalgamiento entre los hemistiquios del alejandrino, el eneasílabo, el dodecasílabo o los versos amétricos. El conocimiento que Darío poseyó de las técnicas poéticas fue extraordinario porque fue un genio del oído. Darío, que predicaba que «el ritmo es el que lleva a la idea», que buscó rimar las acciones, que creyó que el lenguaje es sagrado y que cada palabra tiene un ritmo ideal que nos conducirá al ritmo del universo, transformó la poética porque fue un monstruo de la naturaleza, como Lope de Vega o como Wagner. Su papel, por lo tanto, es también histórico.

Desde el punto de vista del significado, Darío modificó también la concepción poética y literaria. Con él se inició una línea teórica –que tendría su continuación en las vanguardias y en la

obra de Borges— que entiende que es la estética la que lleva a la ética, las formas las que evocan la idea, el ritmo el que conecta con el ser, y el eros lo que transforma al hombre. Nadie antes en lengua española había dado tanto valor a la estética. Sólo la belleza del arte permanece, ya había propuesto Keats en su famosa «Oda a una urna griega», y Darío lo lleva a su experiencia poética y vital, es decir, invierte la concepción histórica del arte y entiende que es al arte al que hay que insuflarle algo de vida y no a la vida a la que hay que añadirle algo de arte. Darío concibe el arte (estética, ritmo, belleza, formas, estilo) como centro vital pero no se queda sólo ahí, en la torre de marfil, sino que pretende vitalizarlo, animarlo, humanizarlo, por la fe que tiene en su capacidad de transformar el mundo, no la sociedad, sino el mundo vital. ¿Puede el arte, la belleza perfecta, el «Ideal» cambiar el mundo y el destino del hombre? Platónico y romántico, en busca de este imposible, a Darío le vinieron todas las angustias y los desvelos a partir de *Cantos de vida y esperanza*, cuando pierde la esperanza. El Darío de *Azul...* y *Prosas profanas* es el que persigue una forma que no encuentra su estilo, el que pretende apresar la belleza en una palabra, el que desea dar vida a una estatua, el que busca, entre tantas mujeres exóticas, la mujer ideal, cercana al arte. Es el Darío profético. Posteriormente, en *Cantos de vida y esperanza*, comienzan sus desvelos porque no ha logrado satisfacer el ansia de pureza a través del camino del arte; sin rumbo, el poeta renegará de su estética: el cisne se encharcará, el azul se tornará un falso color, el clavicordio dejará de sonar y el arte, sustituto de Dios, ya no podrá redimirlo. Sólo, entonces, esperará a que «Ella», la muerte, llegue, como expresa en su «Nocturno». Darío vivió en el arte creyendo que éste podría transformar la vida y dar al poeta un destino y un rumbo; Borges, por el contrario, vivió en la literatura asumiendo que vivía en la literatura.

ESCRITOS DE DARÍO SOBRE MARTÍ Y PRIMEROS ENCUENTROS

Es difícil señalar con precisión cuándo comenzó el magisterio de José Martí sobre la obra del nicaragüense, aunque sí sabemos cuándo se conocieron ambos poetas. El propio Darío en «La insurrección en Cuba», escrito el 2 de marzo de 1895, unas semanas antes de que estallara la Guerra de Independencia, y en su *Autobiografía*, de 1912, cuenta cómo, estando hospedado en el hotel América de Nueva York, recibió la visita de Gonzalo de Quesada, el cual le comentó que Martí le esperaba esa misma no-

che en Harmand Hall, donde iba a pronunciar un discurso ante una asamblea de cubanos. Darío señala seguidamente: «Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único, a quien había conocido por aquellas formidables y líricas correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos, como *La Opinión Nacional*, de Caracas, *El Partido Liberal*, de México, y, sobre todo, *La Nación*, de Buenos Aires» (2003, 66). Darío fue a escuchar la oratoria de Martí, su discurso revolucionario, y quedó tan impactado como el resto del público. En palabras de Darío: «Cuando concluyó, los aplausos eran una tempestad» (1917, 19).

Para el nicaragüense, lo más impactante del encuentro fue que aquel hombre cuya fama le precedía lo tratara como un padre:

«Pasamos por un pasadizo sombrío; y, de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo y que me decía esta única palabra: ¡hijo!» (1917, 14).

Darío, acto seguido, describe la prosa de Martí como «llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música», una prosa en la que «se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de todas las literaturas antiguas y modernas»; y, «sobre todo, el espíritu de un alto y maravilloso poeta» (1917, 14).

El nicaragüense menciona, asimismo, en este ensayo, los conflictos surgidos entre Martí y la colonia cubana acerca de la invasión a Cuba y explica cómo el autor de los Versos sencillos se defendió con brío de ciertas acusaciones vertidas por la colonia cubana. Darío reconoce que nunca encontró «ni en Castelar mismo, un conversador tan admirable», y comenta que «era armonioso y familiar, dotado de una prodigiosa memoria, y ágil y pronto para la cita, para la reminiscencia, para el dato, para la imagen» (1917, 14).

En «La insurrección en Cuba», el autor de *Azul...* exalta, asimismo, los valores patrióticos y revolucionarios, así como el alto valor moral y estético del que, «con sus encendidos discursos hacía centellear los ojos, fruncir los labios y crujir el corazón». Darío no duda de que Martí «es el escritor amazónico», «el escritor más rico en lengua española, es el Vanderbilt de nuestras letras» (1917, 19). Este escrito desconocido es importante porque, además, revela un Darío informado y comprometido con la política cubana y un buen conocedor de la prosa martiana:

«No hay sobre la tierra quien arriende mejor un periodo, y guie una frase en un steeplechase vertiginoso, como él: no hay quien

tenga un troj de adjetivos como la suya, ni un tesoro de adverbios, ni una ménagerie de metáforas, ni un Tequendama verbal como el suyo» (1917, 19).

Al final del artículo, Darío no duda de que, si Cuba consigue la independencia, sólo a José Martí, el apóstol de la revolución, corresponde ser el presidente de la República (1917, 19).

No obstante, la primera mención clara y específica que tenemos de Darío sobre Martí data de unos años antes, concretamente de 1888, cuando éste se hallaba en Guatemala. El nicaragüense escribió por entonces un ensayo titulado «La literatura en Centro América», publicado en la *Revista de Artes y Letras*, de Santiago de Chile, en donde, entre los muchísimos autores que cita para realizar un panorama completo y poco selectivo de la literatura de ese territorio, aparece el prócer cubano: «Hoy –escribe Darío– ese hombre es famoso, triunfa, esplende, porque escribe, a nuestro modo de juzgar, más brillantemente que ninguno de España y de América; porque su pluma es rica y soberbia; porque cada frase suya si no es de hierro, es de oro, o huele a rosas, o es llamada» (1934, 201); porque «se fue a ese gran país de los *yankees* y ahí escribió en correcto inglés en *The Sun*, donde Dana lo estima»; porque «fotografía y esculpe en la lengua, pinta o cuaja la idea, cristaliza el verbo en la letra, y su pensamiento es un relámpago y su palabra un tímpano o una lámina de plata o un estampido» (1934, 201). En dicho ensayo se nos aparece un Darío que tiene constancia de que Martí ya escribía en el diario *El Porvenir*, de Guatemala, así como de que éste habló del poeta José Joaquín Palma comentando que era «el mejor rimador de amores» (1934, 197).¹ Pero lo más asombroso de este texto es cómo Darío, ya en esta fecha de 1888 (el año de la publicación de *Azul...*), ha asimilado plenamente el estilo martiano.

Posteriormente, en *Los raros*, de 1896, en conmemoración por la muerte de Martí, realizará un retrato elogioso del héroe cubano, recordando su exilio y sus escritos a los diarios de México, Venezuela y Buenos Aires. Este ensayo demuestra el profundo conocimiento que el nicaragüense tuvo del poeta cubano. Asimismo, transcribirá algunos de los *Versos sencillos*, como «Los zapaticos de Rosa». Darío se lamentará de la muerte del prócer, que ve como un martirio o una inmolación:

«Y ahora, maestro y autor y amigo, perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer el tesoro de tu talento... Cuba quizá tarde en cumplir contigo

como debe. *La juventud americana te saluda y te llora; pero, ¡oh, maestro!, ¡qué has hecho!»* (1998, 272).

En 1897, Darío, en el obituario que escribió por la muerte de Charles Dana, recuerda cómo fue Martí quien le presentó al director del *Sun*: «No puedo acompañarlo mañana porque me voy a Tampa –me dijo Martí–; pero yo le daré dos palabras de presentación que le harán pasar un rato agradable con el viejo Dana» (1919, 81). Más adelante, Darío anota las buenas opiniones que tiene Dana sobre el libertador de Cuba.

En 1913, Darío escribirá cuatro largos ensayos que enviará a *La Nación*, publicados y titulados los tres primeros «José Martí, Poeta», mientras que el cuarto llevará el título de «Versos libres».² En ellos, el nicaragüense hace un análisis extenso de los versos, la prosa o las ideas estéticas del cubano, admirando la calidad de su producción literaria, para terminar, con honestidad, reconociendo el magisterio de Martí en la estética modernista: «A aquel Arcángel de coraza de acero se le vieron en ese tiempo, en Nueva York y en Washington, alas de cisne».

LA HUELLA DE MARTÍ EN DARÍO

La poesía

No podemos determinar exactamente en qué fecha se hace evidente la influencia de Martí sobre los escritos de Darío. Todos los estudiosos coinciden en que fueron determinantes para el nicaragüense las crónicas martianas y fundamentalmente las publicadas en *La Nación*, de Buenos Aires. Para Manuel Pedro González, la huella de Martí en Darío se advierte en uno de los primeros escritos de éste, publicado en Valparaíso y titulado «Don Hermógenes de Irisarri», que apareció en *El Mercurio*, el 26 de julio de 1886 (1967, 73). Ángel Augier opina que se inició antes; esto es, en Managua, en 1884, en sus lecturas de la prensa hispanoamericana de la Biblioteca Nacional (1989, 53). La primera mención clara y específica que Darío hace de Martí ya hemos señalado que data de 1888, cuando éste se hallaba en Guatemala.

Darío siempre reconoció el magisterio de Martí en el género cronístico. Este conocimiento le sitúa como portavoz de la nueva estética y como tal colaborará, junto con el cubano y Miguel de Unamuno, en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires. Sin embargo, no es tan clara la influencia que pudo ejercer la obra poética martiana sobre el nicaragüense. Martí escribió tres grandes libros poéticos: *Ismaelillo* y *Versos sencillos*, publicados, res-

pectivamente, en 1882³ y en 1891⁴, y su mejor obra, *Versos libres*, que, aunque fue escrita durante 1878 y 1882, no se publicó hasta 1913. Darío trató poco la poesía de Martí. Ya hemos comentado cómo transcribe algunos poemas de *Versos sencillos* y menciona el libro dedicado al hijo, *Ismaelillo*, en la semblanza que le dedicó a su muerte y que fue publicada en *Los raros*.⁵ Pero, indudablemente, el escrito más importante de Darío sobre la poética martiana es el de 1913, tal como hemos mencionado, dividido en cuatro ensayos, y que escribió con motivo de la publicación de los *Versos libres*. En el primero, titulado «José Martí, Poeta», no deja de recordar que éste fue ante todo un gran prosista o un gran poeta en prosa que se caracterizó por el uso de la sintaxis arcaica, los periodos caudalosos, armónicos, la cadencia y la «voluntad de la música» (Darío, 1913, 331). En cambio, sobre la poesía de Martí, Darío confiesa su desconocimiento:

«Pero fue también poeta, buen poeta en verso, aunque haya dejado poco a este respecto. Cuando al saberse la noticia de su muerte, en el campo de batalla, escribí en La Nación su necrología –que forma parte de mi libro Los raros–, yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos de Martí. Por eso fue mi juicio somero y casi negativo en cuanto a aquellas relativas facultades. Él comprendía que el verso fuese un derivativo en especiales momentos de la existencia. Y no como retórico pasatiempo, antes bien como un expresar lo íntimo en lengua ritmada y expresada de modo cordial» (Darío, 1913, 331).

Suponemos que el juicio negativo que Darío confiesa haber tenido de la poesía de Martí se debe tanto al desconocimiento de ésta como a la descripción tibia que realizó (publicada en *La Nación*, primero, y luego en su libro *Los raros*) de los *Versos sencillos*: «Hacía versos y casi siempre versos pequeñitos, versos sencillos –¿no se llamaba así un librito de ellos?–, versos de tristezas patrióticas, de duelos de amor, ricos de rima o armonizados siempre con tacto» (1998, 267). Por lo tanto, hasta 1913 no podemos decir que Darío se interesara por la poesía martiana. Es la publicación de *Versos libres*, editados por Gonzalo de Quesada,⁶ lo que hace que el nicaragüense descubra la calidad poética de Martí y se entusiasme por su poesía. Es entonces cuando Darío trata con mayor profundidad la poética martiana. El primer ensayo, «José Martí, poeta», es prácticamente la transcripción de algunos poemas de Martí y de su arte poética. En el segundo, sin título, hace referencia al *Ismaelillo*, del que dice ser un «*minúsculo devocionario líri-*

co» (Darío, 1913, 336), transcribe gran parte del famoso prefacio de los *Versos libres* («Estos son mis versos»), reconoce sobre todo la base clásica de la poesía martiana y su relación con el parnaso inglés y transcribe algunos de los *Versos sencillos*, señalando la complicidad de éstos con la naturaleza y con la patria (Darío, 1913, 336-343). En el tercer ensayo, también sin título, Darío sigue con la transcripción de algunos *Versos sencillos*, a través de los cuales cree que se refleja «la concisión, el vigor y la potencia poética admirables de Martí», «un estremecedor aliento romántico» y sobre todo la idea obsesiva de la patria. Darío destaca, asimismo, las concreciones simbólicas de los *Versos sencillos*. En este tercer ensayo, el autor termina reescribiendo, nuevamente, las palabras prologales de los *Versos libres* de Martí, palabras que, al decir del nicaragüense, vinculan al poeta cubano con «tipos como Whitman y Emerson» (Darío, 1919, 350). El cuarto y último ensayo lleva por título «Los versos libres» y posiblemente sea el más interesante, pues en él Darío reconoce que Martí es el precursor del movimiento modernista al interpretar las palabras liminares de los *Versos libres* como un verdadero manifiesto modernista: «¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?» (Darío, 1913, 351), se pregunta el autor de *Azul...* de manera retórica. Darío destaca de estos versos el casticismo, la sátira, el calor antillano, el soplo ancestral levantino, el espíritu inconfundible de Martí, el vate profético y trágico, al modo griego, o los neologismos, para concluir que «todo es poesía severa, de una grandiosidad gallarda», impecable, limpia y fulgurante. Darío reconoce su admiración por ese varón puro, por aquel «cerebro cósmico, aquella vasta alma, ligada al universo, y de épica muerte» (Darío, 1913, 356).

Estas son las referencias darianas que tenemos sobre la poesía martiana. Pero es evidente que Martí, como reconoció el autor nicaragüense, fue un precursor del movimiento que Darío inició y no cabe duda de que la revolución métrica de *Azul...*, su tono sensual o el anhelo de trascendencia a través del acto amoroso y el presagio de su imposibilidad, ya se perciben en los *Versos libres* de Martí, así como la admiración por los clásicos españoles y por lo europeo o los fenómenos rítmicos que se dan en el interior de los versos, aunque Darío no hubiera podido tener acceso a ellos. La estética modernista, manifestada por Darío en *Prosas profanas*, que potencia la libertad del arte o el poema como un gran bazar, fue anunciada años antes por Martí, sobre todo en el prefacio de sus *Versos libres*. Y en *Cantos de vida y esperanza*,

Darío, que escribe el prólogo pensando en las repercusiones del modernismo español, asegura, como hiciera Martí en sus *Versos libres*, que la poesía es suya y que ha buscado expresarse en lo más noble («[Mis versos] van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre»), es decir, que no hay escuelas y que cada poeta crea su propia escuela. Y si bien convenimos en que Darío no conoció hasta 1913 los *Versos libres* de Martí, cuando ya había escrito, fundamentalmente, su obra poética, está claro que su poesía recibió los influjos del pensamiento martiano, revelado en múltiples crónicas desde 1880 o incluso antes. De esta manera, en *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, por ejemplo, aparecen nuevos presupuestos darianos similares al proyecto político que Martí dejó y que quedó resumido magníficamente en su ensayo *Nuestra América*, de 1891. De este modo, en el pensamiento de Darío ya no aparece la dicotomía ante el colonialismo de España, sino que toma partido por el gran movimiento continental que debía enfrentarse al peligro de los Estados Unidos. En estos planteamientos, Darío coincide con Martí y con Rodó. Y hay algo nuevo: el reconocimiento por parte del autor de la colectividad, de la comunidad hispánica y la defensa de los pueblos hispanoamericanos. Esto supone un cambio temático. Con semejante actitud a la de Martí, admira a los angloamericanos –Poe, Whitman, Emerson–, pero se niega a aceptar que la civilización a la que pertenecen dichos escritores sea superior a la hispánica. Cree que nuestros pueblos, herederos de antiguas civilizaciones, atraviesan por un ocaso, frente a la avanzada, joven, agresiva, nórdica, pragmática y protestante América. Al pragmatismo norteamericano, Calibán, le opone la sangre latina, Ariel, el idealismo estético latino, el alma hispanoamericana que «vibra, ama y sueña». La preocupación política americanista de Darío queda plasmada, concretamente, en el poema dedicado a Roosevelt, de carácter político. Este texto responde a la sensación de peligro que siente el poeta hacia el hermano norteamericano, estadounidense, que tiene el poder suficiente para hacer estremecer al mundo entero. Roosevelt aparece descrito como un profesor que representa la capacidad de energía que tiene la sociedad norteamericana. Darío, frente a este peligro, plantea la presencia de España. El poema expresa la conciencia de crisis que existe en España y Latinoamérica frente a los Estados Unidos. Darío opone la raza latina a la raza anglosajona y lo hace tomando la voz de un poeta norteamericano, Whitman, que constituye la voz de la democracia norteamericana en verso y es el poeta que rompe con

las estructuras del verso inglés y se acoge al versículo protestante. El poema «A Roosevelt» es de inspiración profética más que poética y la voz de Whitman –con sus referencias a la naturaleza– se convierte en Darío en carga religiosa.

La prosa

Por lo que respecta al magisterio reconocido de la prosa martiana sobre Darío, éste mismo en su *Autobiografía* confesó, como ya hemos avanzado, que fue en *La Nación*, de Buenos Aires, donde comprendió el manejo del estilo, gracias a sus maestros Groussac y Santiago Estrada, «además de Martí» (2003, 42).

Es en 1882 cuando Martí comienza, desde Caracas, a escribir para *La Nación*, de Buenos Aires. A este año pertenecen sus mejores crónicas, las dedicadas a Oscar Wilde, a Whitman, al filósofo Emerson o al «Poema del Niágara», de Juan Antonio Pérez Bonalde. No hay que olvidar que fue Martí quien informó, a través de sus crónicas escritas en las revistas y periódicos de Estados Unidos, Venezuela, Uruguay, Argentina o México, al mundo hispánico sobre estos escritores y pensadores, incluido el poeta nicaragüense. La influencia de la poesía de Whitman sobre Darío viene en gran medida a través de Martí. Ya se ha estudiado cómo el soneto que Darío dedicó al escritor norteamericano procede, al menos léxicamente, de la crónica impresionista que Martí escribió, sobre el mismo, en 1887 (Augier, 77). La exaltación del espíritu americano y el himno gozoso a la Naturaleza son rasgos del estilo martiano tomados de Whitman. Y, en *Los raros*, Darío reconocerá cómo fue Martí el primero que informó sobre el poeta norteamericano: «Un Walt Whitman patriarcal, prestigioso, líricamente augusto, antes, mucho antes de que Francia conociera por Sarrazín al bíblico autor de las *Hojas de hierba*» (Darío, 1998, 265-266). Y lo mismo se podría decir del ensayo martiano dirigido a Emerson, publicado en *La Opinión Nacional* de Caracas, en 1882. La influencia del filósofo norteamericano sobre otros escritores e intelectuales hispanos pasa también por el magisterio de Martí. Darío conocía profundamente las crónicas martianas dirigidas a esos ilustres norteamericanos, así como las escenas norteamericanas: «Los Estados Unidos de Martí son estupendo y encantador diorama que casi se diría aumenta el color y la visión real», reconocerá en su libro *Los raros*. Y de las crónicas escritas para *La Nación*, Darío destacará el estilo modernista de Martí:

«Hay entre los enormes volúmenes de la colección de La Nación tanto de su metal fino y piedras preciosas, que podría sacarse allí la mejor y más rica estatua. Antes que nadie, Martí hizo admirar el secreto de las fuentes luminosas. Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías» (1998, 260).

Ya Juan Ramón Jiménez expuso el legado de Martí en los siguientes términos:

«Darío le debía mucho, Unamuno bastante; y España y la América española le debieron, en gran parte, la entrada poética de los Estados Unidos... Además de su vivir en sí propio, en sí solo y mirando a su Cuba, Martí vive (prosa y verso) en Darío, que reconoció con nobleza, desde el primer instante, el legado. Lo que le dio me asombra hoy que he leído a los dos enteramente. ¡Y qué bien dado y recibido!» (Jiménez, 1942, 32-33).

Frente a Gutiérrez Nájera, de gusto más afrancesado,⁷ Martí se asentó en la prosa clásica española (con «excesivo jiro clasicista», al decir de Juan Ramón Jiménez) y a ella fue incorporando las nuevas técnicas que surgían: el simbolismo, el impresionismo o el parnasianismo, ya desde mediados de los años 70. Algunos otros modernistas se hicieron eco de tales modalidades, pero ninguno estuvo tan arraigado al Siglo de Oro español como el cubano. Fue Martí el primero que defendió la lengua castellana, utilizó arcaísmos y reconoció la necesidad de acudir a las fuentes de la tradición o del pasado hispano. Darío, años después, seguirá sus pasos al defender la tradición de la lengua castellana y también su innovación. Ambos fueron hispanistas y defensores del legado clásico, con devoción por la lengua de Cervantes y de Calderón.

A cada época, dirá Martí, corresponde un determinado color, ambiente, gracia y riqueza de estilo. A ello es a lo que denominó «unidad artística». Siguiendo su propia teoría literaria, el cubano escribirá en estilo barroco cuando el asunto lo requiera, como ocurre con su famosa crónica dedicada a Calderón de la Barca, publicada en *La Opinión Nacional* de Caracas, en 1881. Escrita por la celebración del segundo centenario de la muerte del escritor español, las formas, la sintaxis y el léxico son barrocos. Martí utiliza el hipérbaton continuado, las elipsis verbales, el asíndeton, el verbo iniciando periodo, así como las técnicas enumerativas, las expresiones y el léxico antiguos. Tal como Rubén Darío la denominó, es «prosa sinfónica». Esta crónica martiana

tendrá honda repercusión en Darío y de ella éste aprehenderá el léxico, las estructuras y el amor por las formas clásicas.

Martí cambió la prosa española y le dio color y música. El magisterio del cubano sobre Darío puede resumirse en la asunción por parte de éste de que la prosa periodística podía ser tan poética y musical como un poema.

Y es que la diferencia entre Martí y los otros iniciadores del modernismo, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal o José Asunción Silva, radica, tal y como vislumbró Darío, en el valor profundo y trascendente que el cubano otorgó a la prosa, a la crónica diaria, a la tarea periodística. Y ese peso fue determinante para dar a la literatura que se imponía un valor auténtico e independiente.

El escrito de Martí, conocido como «La Carta Magna del modernismo», se dio a conocer el 15 de julio de 1881 en la *Revista Venezolana* de Caracas. Es una defensa de los aspectos formales de la lengua, confirmándose, de esta manera, la creación de una nueva literatura. El artículo en cuestión es una declaración de principios literarios que lleva a cabo el autor como respuesta a las censuras de que ha sido y es objeto, al ser tachado su estilo de demasiado esmerado y pulcro. Martí es perfectamente consciente de todos esos cambios que pretende dar a la lengua y que no responden más que a la idea de crear una literatura nueva e independiente como paso previo –o paralelo– a la consecución de una nación independiente.⁸ En la crónica, el autor, a la par que aboga por el cuidado de los aspectos formales de la lengua, es portavoz de la proliferación de estilos. Se defiende de la siguiente manera:

«La frase tiene sus lujos, como el vestido, y cuál viste de lana, y cuál de seda, y cuál se enoja porque siendo de lana su vestido no gusta de que sea de seda el otro. Pues ¿cuándo empezó a ser condición mala el esmero? Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno» (Martí, VII, 211-212).

Dicha teoría lingüística defiende la variación de estilos al mismo tiempo que la aplica al suyo propio. Martí justifica su estética de la siguiente manera:

«De aquí que un mismo hombre hable distinta lengua cuando vuelve los ojos ahondadores a las épocas muertas, y cuando, con las angustias y las iras del soldado en batalla, esgrime el arma nueva en la colérica lid de la presente. Está además cada época en el lenguaje en que ella hablaba como en los hechos que en ella acontecieron, y ni debe poner mano en una época quien no la conozca como a cosa propia, ni conociéndola de esta manera es dable esquivar el encanto y unidad artística que lleva a decir las cosas en el que fue su natural lenguaje».

Esta estética plural que defiende Martí es la que mejor define al movimiento del modernismo y, sobre todo, la poética de Darío. Como señala Ángel Rama, «la búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices», así como el «desesperado afán de originalidad», son rasgos definitorios de la crónica modernista (Rama, 1970, 76). Rubén Darío, atento a la prosa del cubano, la detallaría años más tarde:

«Sí, aquel prosista que, siempre fiel a la Castalia clásica, se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt –con el que gustéis, pues de todo tiene–: usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas, a golpes de espátula, dando vida a las figuras» (1998, 266).

¹ No obstante, la crónica más conocida de Martí dedicada a José Joaquín Palma data de 1889.

² En *Archivo José Martí*, número 7, La Habana, 1944.

³ *Ismaelillo*, Nueva York, Thompson y Moreau, 1882.

⁴ *Versos sencillos*, Nueva York, Louis Weiss and Company, 1891.

⁵ Osvaldo Bazil, señala Augier, ve reminiscencias de los *Versos sencillos* en algunos versos de Darío, concretamente en el volumen *Sol de domingo* o en el «Elogio de Vicente Navas», pero en nuestra opinión tales influencias son muy poco significativas o apreciables. Sobre tales influencias véase el estudio de Augier: *Cuba en Darío y Darío en Cuba*, 1989, p. 73.

⁶ *Ismaelillo, Versos Sencillos, Versos Libres*, La Habana, edición de Gonzalo de Quesada y Aróstegui, Papelería de Rambla, Bouza y Cía, 1913, t. XI (Primera edición de *Versos Libres*).

⁷ Ivan A. Schulman señala al respecto: «El modernismo, desde el momento de su aparición en la prosa (1875-1878), se bifurcó en dos modalidades expresivas. Una era de oriundez hispánica –sobre todo de los maestros del Siglo de Oro–, plástica, musical y cromática (Martí), y, la otra, igualmente artística y cercana al parnasianismo, simbolismo, expresionismo e impresionismo, se ajustaba a las formas francesas contemporáneas: temas frívolos parisienses, y el vocabulario, los

giros, la puntuación y las construcciones francesas (Nájera)». En *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1974, p. 351. No obstante, Gutiérrez Nájera en su evolución literaria irá renunciando a los modelos franceses ampulosos y preciosistas, decantándose hacia una literatura más interiorizada, menos pagana, más personal y en mi opinión más vinculada al espíritu de Martí. En su prosa hay, también, un tono moral. Cabría, entonces, hablar de un modernismo de resonancias sociales que propugna una concepción moral del arte.

⁸ Ya en 1876 afirma Martí: «México necesita una literatura mexicana [...]. La independencia del teatro es un paso más en el camino de la independencia de la nación. El teatro derrama su influencia en los que, necesitados de esparcimiento, acuden a él. ¿Cómo quiere tener vida propia y altiva, el pueblo que paga y sufre la influencia de los decaimientos y desnudeces repugnantes de la gastada vida ajena?». Martí, *Obras completas*, La Habana, t. vi, p. 200.

BIBLIOGRAFÍA

- Augier, Ángel. «Presencia de José Martí», en *Cuba en Darío y Darío en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1989, pp. 53-100.
- Darío, Rubén. «José Martí, Poeta», en *Archivo José Martí*, 1913, pp. 331-335.
- . «La insurrección en Cuba», en *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, edición, compilación y notas de Pedro Luis Barcia, II, Universidad Nacional de la Plata, 1917.
- . *Prosa dispersa*, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- . *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1920.
- . *Los raros*, prólogo de Juan Ramón Jiménez. Epílogo de Antonio Machado, Zaragoza, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.
- . *Autobiografía de Rubén Darío*, Barcelona, Linkgua, 2003.
- Gimferrer, Pere. *Introducción. Poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Biblioteca La Nación, 2000.
- González, Manuel Pedro. «Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí. Resonancias de la prosa martiana en la de Darío», en *Diez ensayos sobre Rubén Darío*. Santiago, Zig-Zag, 1967.
- . «José Martí, su circunstancia y su tiempo», en *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia cultural y literaria de la cultura hispana*, Madrid, Verbum, 2008.
- Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Martí, José. *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, tomo VII, 1975.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1970.
- Schulman, Ivan. *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1974.
- Silva Castro, Raúl. *Obras desconocidas de Rubén Darío*, Chile, 1934 [en línea]. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0031338.pdf>

FRANCIAS DESPLAZADAS: modernismo comparado y distancia cosmopolita

SOBRE LA POSIBILIDAD E IMPOSIBILIDAD DE LA DISTANCIA COSMOPOLITA

Me interesa pensar las maneras en las que el cosmopolitismo re-significa las relaciones identitarias que establecen las singularidades culturales con sus ficciones de origen; entender lo cosmopolita más allá de las subjetividades y los discursos culturales que determinan su sentido teórico e histórico. Propongo entonces pensar la eficacia cultural del cosmopolitismo con una relación de distancia, como energía libidinal en el interior de cartografías imaginarias de relaciones culturales. Me interesa la experiencia de la distancia, no la distancia geométrica, geográfica, fáctica, sino la distancia afectiva e imaginaria. Y me interesan los intentos imposibles y fallidos de los escritores cosmopolitas por acortar esa distancia, o borrarla, o plegarla, o extenderla y elongarla. En este artículo me voy a ocupar de la distancia que Darío trastoca, disloca, desplaza y reconfigura respecto del lugar inestable de su enunciación poética y de París, o Francia, o la cultura francesa; o mejor, los modos en los que manipula la distancia entre un lugar de enunciación propio e imaginado y el lugar cultural del significante francés. Voy a analizar una relación cosmopolita paradigmática de la cultura moderna latinoamericana que la tradición crítica nombra de manera marcadamente ideológica como *francofilia*, y que yo interpreto como la manera lograda y eficaz en la que Rubén Darío se propuso extrañar, descentrar y desontologizar a la literatura latinoamericana (y también a la

cultura francesa) para reinventarla dislocada, latinoamericana, sí, pero menos latinoamericana y más moderna. Es decir, Francia, el significante francés, como dispositivo constructivo de una literatura latinoamericana, o *algo así como latinoamericana*, cuya singularidad se define de manera relacional –comparativa– para extrañarse a sí misma como resultado de una negociación de la distancia imaginaria y afectiva respecto de la hegemonía global de la cultura literaria francesa.

DISTANCIA COSMOPOLITA Y LITERATURA COMPARADA

Quiero ensayar una aproximación a la cultura producida en América Latina, *algo así como latinoamericana*, entendiendo que se trata de un objeto que puede estar más cerca o más lejos de ese sobreentendido que es América Latina; se trata de leer objetos culturales en función del modo en que sus productores perciben y elaboran la distancia y la proximidad que los separa de los Otros, fantasmáticos y contingentes, que imaginan, proyectan e internalizan. Este proyecto (que no se limita a reconceptualizar la relación cosmopolita de la literatura producida en América Latina con la cultura francesa) depende de una aproximación comparativa a la particularidad de las singularidades culturales; es decir, depende de la dislocación crítica de una singularidad en relación consigo misma. Estas dislocaciones comparativas –que dan por tierra con toda ficción de origen como formación de una totalidad idéntica a sí misma– tienen el potencial de socavar el provincialismo particularista que suele estructurar la mayor parte de las agendas de investigación y los programas de estudio del latinoamericanismo. El concepto de distancia imaginaria, afectiva, estratégica, relacional y comparativa que estoy tratando de explorar puede servir de antídoto contra la fetichización de la diferencia cultural de este y otro campo con importantes tradiciones discursivas subalternistas, y podría (;finalmente!) producir un objeto de estudio inconmensurable con la idea de *América Latina* e iluminar nuevas cartografías culturales, inestables, cambiantes, al mismo tiempo globales e hiperlocales, en las que el predicado latinoamericano quede disuelto en el magma de materialidad irreductible y contingente que sostiene la estructura afectiva de la distancia cosmopolita.

La dislocación del latinoamericanismo que se puede leer en muchas reconceptualizaciones actuales de los conceptos de literatura mundial, cosmopolitismo, transnacionalismo, estudios transatlánticos y otras prácticas críticas trans-, inter- e infra- pre-

suponen interpretaciones más o menos radicales de la distancia temporal o espacial que une y separa formaciones culturales discretas respecto de aquello que se imagina por fuera de su particularidad cultural. Lo que me interesa de estas propuestas que desafían las inclinaciones identitarias del latinoamericanismo es la apuesta por construir el lugar de la significación en la frontera de lo latinoamericano, en el intervalo que une y separa a América Latina de los espacios otros que definen el espacio de su exterioridad internalizada; la idea de que el sentido se constituye siempre como una proyección fantasmática que se confunde con el objeto causa del deseo. Y, en este sentido, resulta imprescindible repensar el modernismo hispanoamericano como una relación global (voy a volver sobre esto al final del artículo).

Hoy quiero ocuparme de los imaginarios discursivos, deseos y ansiedades cosmopolitas que transforman el espacio geométrico, euclideo que separa y acerca la literatura latinoamericana, el modernismo y la escritura de Rubén Darío al significante francés, en un intervalo que ya no será abstracto, vacío y homogéneo (para decirlo en los términos en los que Walter Benjamin define la noción de tiempo que está en juego en el discurso historicista del positivismo); un intervalo afectivo que no es ni latinoamericano ni francés. Designar este no-espacio que al mismo tiempo une, separa y disloca con el predicado «cosmopolita» tiene que ver con una opción crítica personal (y ya lo sabemos: la crítica es siempre una forma desplazada de la autobiografía), pero puede pensarse en relación con una notable variedad de problemas estéticos y políticos porque la falta de un principio transcendente fundacional en el centro de ese vacío que estamos acostumbrados a llamar América Latina exige constantes rearticulaciones de las determinaciones estructurales que crean nuevos e inestables ensamblajes geográficos, y de los presupuestos topológicos que permiten imaginar un campo de estudios a partir de las series textuales que seamos capaces de imaginar.

FRANCIA, AQUÍ Y ALLÁ

A pesar de que muchas de estas ideas ya estaban prefiguradas en *Azul...*, que se publicó en 1888, me interesa pensar en la escritura de Rubén Darío entre 1893 y 1901, un periodo de peculiar intensidad en cuanto a los usos de Francia y del significante francés en el proceso de modernización radical de la lengua, la literatura y los imaginarios culturales de América Latina y España. Desde Juan Valera y José Rodó, la condena de Darío por «francófilo»

ha sido uno de los *topos* que constituyeron el discurso diferencial de las tradiciones críticas hispanófila y latinoamericanista. Se trata de un malentendido que comienza cuando Valera escribió sobre el «galicismo mental» que Darío desplegaba en *Azul...*, y Rodó sobre «la poesía enteramente antiamericanista de Darío», al tiempo que le reprochaba que «evoca siempre, como una obsesión tirana de su numen, el *genius loci* de la escenografía de París» (74). Me interesa revisar estas ideas (que pronto se convirtieron en lugares comunes de la crítica dariana) para pensar, en cambio, en los usos del significante francés como estrategia modernizadora que involucra un descentramiento, una dislocación del imaginario universalista de la cultura francesa y, simultáneamente, un desplazamiento de la particularidad cultural latinoamericana; es decir, una reinscripción de Francia en América Latina y de América Latina en Francia que obliga a descartar cualquier idea de francofilia mimética para abrir un campo de reflexión sobre el cosmopolitismo como dislocación, o cosmopolitismo de la dislocación: cosmopolitismo no como afirmación de una pertenencia, un mandato, una deuda y una obligación universales, sino como la formación político-cultural que disloca la estructura discursiva de afirmaciones universalistas y particularistas. Cosmopolitismo de la dislocación como un intento de reconceptualizar una noción más convencional y abstracta del cosmopolitismo como representación afirmativa – imaginaria y narcisista de la propia particularidad cultural en términos universales – para pasar a pensar el discurso cosmopolita como un vaciamiento de la universalidad de lo universal y, en cambio, definir lo universal desde los márgenes de las articulaciones hegemónicas como el lugar de la falta, de la imposibilidad de la particularidad (porque pertenecer es imposible, porque es imposible volver a casa, porque el origen es una ficción); y entonces, lo universal como la escisión de lo particular, como el límite interno que lo vuelve imposible; un universal carente de universalidad, un universal que no es universal sino, apenas, la exterioridad, la intemperie que resulta de la imposibilidad de la identidad particular, de la pertenencia, de la patria que no es creíble (ni enunciable) ni siquiera como ficción. Esta forma radical de cosmopolitismo sirve para pensar el modo en el que Darío produce, desde el lugar de la falta, una intervención discursiva que apunta a reconfigurar la distancia atlántica, vertical, platónica entre la hegemonía de la universalidad francesa que ya no es y la marginalidad de la particularidad cultural latinoamericana que ya es francesa (es decir, moderna), y entonces establecer una distan-

cia estética acortada, abreviada, casi imperceptible entre unos y otros, entre Francia y América Latina, entre Darío y Verlaine, una distancia impregnada de afectividad.

Mis hipótesis funcionan de manera más acabada en relación con el periodo 1893-1901; es decir, desde la llegada de Darío a Buenos Aires vía Nueva York y París, y desde su encuentro fallido y frustrante con Verlaine, hasta su mudanza a París en 1900, durante el primer año y pico de su vida allí; es decir, el periodo de la alta idealización del lugar de la cultura francesa en el contexto de la modernidad global hasta su decepción y amargura que podría señalar el texto que escribe sobre la figura del *rastaquouère* en «La evolución del rastacuerismo», de 1902, pero que ya podía leerse en muchas de sus crónicas sobre la exposición universal de París de 1900.¹

Durante este periodo, Darío escribe una literatura cuyo potencial universalista le permitiría inscribirse en la estructura asimétrica del modernismo global como otro significante de la universalidad de la cultura francesa en una operación de identificación hegemónica que cancelaba su diferencia cultural en favor de la conversión a la universalidad imaginaria del gran Otro de la modernidad. Porque para Darío, lo universal sólo puede nombrarse en francés, o a través de la instrumentalización y apropiación de un imaginario estético francés. Se trata de un despliegue discursivo radical de desesencialización de la cultura francesa y del orden modernista global que se estructura alrededor de Francia, un vaciamiento desontologizante. Para Darío no habría ya un «ser francés» que impone una distancia infranqueable respecto del «ser cultural latinoamericano»: hay un mundo estético francés cuya universalidad residiría en su apertura, en su hospitalidad, en su disponibilidad para ser apropiado contingentemente, para ser ocupado como lugar de enunciación moderno/modernista por todos aquellos que dispongan de una predisposición moderna, o mejor, un deseo y una sensibilidad modernos. El significante francés, para Darío, es la unidad discursiva mínima del discurso estético de la modernidad.

Frente a las preguntas centrales de la poesía de Darío de este periodo –a saber: ¿Cómo puedo ser moderno?, ¿cómo puedo conseguir los atributos universales de la modernidad cuando yo no soy francés y, por lo tanto, no soy esencial, natural, inmediatamente moderno?–, «Francia» (entre comillas, para señalar su artificialidad como lugar de enunciación, como proyección fantasmática de un sujeto deseante modernista como Darío) era

el centro de la operación dariana: particularizar lo universal y universalizar lo particular en una única y vertiginosa maniobra de supresión de la distancia que los separa. Si bien hay muchos, demasiados textos (y algunos de ellos muy canónicos) que podría introducir en este punto de mi argumento para analizar la articulación de tales ideas en la escritura de Darío, me voy a concentrar en uno que ha sido absolutamente ignorado por la tradición crítica. Es una crónica prácticamente desconocida, «La fiesta de Francia», publicada el 14 de julio de 1898 en *La Nación* de Buenos Aires y que se reimprimió sólo una vez, en 1917, en las obras completas de la editorial Mundo Latino.

En esta crónica, donde Darío celebra el centésimo noveno aniversario de la toma de la Bastilla, la estructura parece organizada (en principio) alrededor del tono y los enunciados celebratorios de Francia que, de tan familiares, parecen agotar casi de inmediato la productividad y el interés de la crónica. Darío comienza preguntándose por la universalidad francesa: «¿Cuál es el secreto de que Francia sea amada de todos los corazones, saludada por todas las almas?» (123); y encuentra la respuesta en su filiación dentro de una genealogía de la cultura moderna que se remonta al clasicismo: «El áureo París derrama sobre el orbe el antiguo reflejo que brotaba de la Atenas marmórea. [...] El idioma de Francia es el nuevo latín de los sacerdocios ideales y selectos, y en él resuenan armoniosamente las saluciones a la inmortal Esperanza y al Ideal eterno» (123).

Si la crónica se limitara a esta afirmación de la universalidad de la cultura francesa no habría mucho más para analizar y pensar aquí, pero Darío es un escritor genial, y entonces, previsiblemente, hay más. Lo más interesante es que Darío escribe como si estuviese haciendo una nota desde el corazón de Francia, como si se tratase de un reportaje periodístico; y sólo en los últimos dos párrafos revela que la *fiesta de Francia* estaba sucediendo en Buenos Aires, dentro de la embajada francesa e inmediatamente afuera, en la vereda y en la calle. Darío evita ingeniosamente el uso de adverbios de lugar, de deícticos que indicarían si escribió desde *aquí* o desde *allá*. Es también hacia el final cuando admite estar *aquí*: «Fueron anoche los franceses de Buenos Aires a saludar a su ministro, a sus diarios, a su club. Pues *aquí* en la República Argentina hay también un pedazo de Francia» (129). Por otro lado, el texto accede también al *allá* de Francia, que transcurre en perfecta sincronía con la fiesta que se está desarrollando *acá*, en el *aquí* de Argentina: «Allá

en París, allá en la Francia entera», donde «hierve el inmenso entusiasmo» (131).

En esta crónica olvidada, Darío le da forma a su lugar cultural intersticial, la brecha ambigua e inestable entre un *aquí* latinoamericano y un *allá* parisino donde se moldea su proyecto poético, al menos entre 1893 y 1901 (con ecos posteriores y prefiguraciones en *Azul...*). La reconfiguración afectiva de la distancia geométrica entre aquí y allá es producto de la omnipotencia cosmopolita de Darío y la confianza manifiesta que tiene en la capacidad de su escritura para acortar la distancia entre estos espacios discursivos. Francia no es una cultura particular más, y ni siquiera es un *primus inter pares* cultural; es el cuerpo lingüístico y cultural de lo universal propiamente dicho, la condición de posibilidad de la cultura como patrimonio compartido de la humanidad; Francia como el lugar conceptual y extraterritorial de enunciación de discursos estéticos modernos, y también el significante de exterioridad que señala el afuera imaginario de todos los lugares de enunciación particulares, y muy especialmente, de los lugares de enunciación particulares que los escritores cosmopolitas perciben como asfixiantes, estrechos, saturados de índices identitarios y estéticamente agotados. La irrupción de este lugar de enunciación francés en el corazón de Buenos Aires produce la implosión de la distancia factual, atlántica, geométrica, euclidea e impone una noción de distancia/proximidad cultural, afectiva, cosmopolita, a partir de la que Buenos Aires y París son el mismo espacio simbólico o, en el peor de los casos, dos barrios de una misma ciudad modernista universal. Encuentro acá una definición del cosmopolitismo de Darío como inscripción simbólica de una distancia estético-afectiva trastocada, plegada o borrada que reinscribe a Buenos Aires y a París en un espacio mundial indiferenciado –marcado por la economía libidinal de un modernismo que apostaba en contra de la diferencia ontológica de las culturas hispanófonas– y así autorizar la abolición del antagonismo y la exclusión simbólica que inauguraba esta versión de las cartografías imaginarias de la modernidad global.

OTRA FRANCIA: SAER Y EL COSMOPOLITISMO IMPOSIBLE DE LAS DISTANCIAS INFRANQUEABLES

Alguien, probablemente Carlos Tomatis –de madrugada, en su habitación, en casa de sus padres, en la ciudad de Santa Fe; mientras interrumpe o se distrae de la escritura de su poemario *Paranatellon*, sentado cerca de una reproducción del cuadro de

Van Gogh *Campo de trigo con cuervos* que está colgado junto a la biblioteca, y que Tomatis colgó con su amigo Barco cuando se graduó en el colegio; y frente a él, una taza de café y un plato de galletitas-, narra la percepción quebrada, dislocada, sincopada, de un mundo en descomposición. Se trata, por supuesto, del comienzo del relato de Juan José Saer «La mayor» (1972):

«Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían, y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita, en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían debía ser, ¿no es cierto?, un mundo» (11).

Este pasaje es mucho más que una transposición experimental y objetivista à la *nouveau roman* de la escena más famosa de *En busca del tiempo perdido* de Proust, en la que Marcel queda preso de lo que conocemos como *mémoire involontaire* cuando el sabor de la magdalena en su boca, inesperadamente, provoca la emergencia del mundo de su infancia frente a él, en él, y señala la pulsión de aprehender la historia, el tiempo y el mundo como totalidad de sentido.

«La mayor» es una reescritura de Proust, sí, pero desde condiciones históricas y culturales marcadamente diferentes. «Otros, ellos, antes, podían»... Podían recuperar con un solo gesto, con el movimiento de la mano, el sentido perdido, el pasado en su potencia explicativa, «algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar»; podían recuperar el sentido del mundo «sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos», llenos de mundo y llenos de pasado. «Otros, ellos, antes, podían», *pero ya no, hoy no, ya no podemos*.

Si en la primera parte de este ensayo intenté reconceptualizar los usos del significante francés en Darío como una reinscripción desplazada de Francia en América Latina y viceversa para producir un mapa cosmopolita y dislocado del modernismo

global, lo que está en juego en este comienzo de «La mayor» es una operación de signo opuesto. Se trata de un experimento estético que hace equilibrio entre la posibilidad y la imposibilidad de acortar la distancia que separa *À la recherche* de Proust y «La mayor» de Saer, la distancia entre Combray y Santa Fe, entre Marcel y Tomatis, y entre el francés y el castellano.

Y frente a la increíble y alucinante libertad y la increíble y alucinante *chutzpah* de Darío para imaginar a Francia en Buenos Aires, para saberse, como sujeto de deseos universalistas, más francés que los franceses, Saer narra la conciencia de la escisión constitutiva de esa modernidad santafesina a la que él da forma a través de la articulación de un discurso estético sobre la imposibilidad posible del intervalo que separa lo que Marcel pudo de lo que Tomatis no puede. Si Darío, el más libre, venturoso y omnipotente de los escritores latinoamericanos (al menos mientras fue libre, venturoso y omnipotente, hasta 1900 o 1901 o 1902) escribe convencido de su capacidad de desplegar un mapa modernista en el que París y Buenos Aires son espacios estéticos móviles, superpuestos pero inconmensurables. Si el cosmopolitismo de Darío busca producir un efecto de inmediatez estético-afectiva entre Francia y América Latina, «La mayor» afirma un cosmopolitismo estético de la mediación y la imposibilidad, un cosmopolitismo de la imposibilidad histórica y geopolítica: «Otros, ellos, antes, podían»; otros, antes, *pero ahora no, acá no*.

Tomatis moja la galletita en el café, se la lleva a la boca y no pasa nada, su percepción del mundo no se reordena, sigue mareado en un mundo que se descompone frente a sus ojos, que desaparece y que ningún té, ningún café y ninguna galletita o magdalena le permite recuperar como totalidad de sentido. Y este mundo en descomposición que se escurre, arenoso, entre los dedos de Tomatis, quien no puede dar cuenta de él, sitiario, apropiárselo, se reduplica en la sintaxis fragmentada, astillada del texto. Y, sin embargo, a pesar de la disolución del mundo y la fragmentación sintáctica, Francia sigue allí, desplazada y descentrada, pero sigue allí como horizonte dislocado de la imaginación estética radical latinoamericana.

Y en este sentido, tanto la escritura de Darío entre 1893 y 1901 como «La mayor» pueden pensarse como espacios de experimentación, manipulación y reconfiguración del intervalo, más breve o más extenso, que separa o no a eso que llamamos literatura latinoamericana de eso que llamamos literatura francesa. O mejor, la experiencia de la distancia como dislocación de «lo

latinoamericano» de la literatura latinoamericana: una modalidad afectiva de la distancia que extraña a la literatura respecto de sí misma, que evidencia el vacío en el centro de eso que estamos acostumbrados a nombrar en relación con ideologías regionalistas, que abre la posibilidad de re-ensamblarla de otra manera, lejos de la grandilocuencia del reconocimiento de sí y la autoafirmación, reinventar *eso que llamamos literatura latinoamericana* en otro lugar, en ningún lugar, en un lugar intersticial, porque ya no hay un mundo estable, fijado, en el que la particularidad cultural pueda ser re-ontologizada en función de nociones banales de diferencia cultural:

«No, no hay, en el recuerdo de ese café, ningún café, y la bufanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos?» (36).

El mundo como totalidad de sentido no existe, nunca existió: sólo hay mundos en crisis. Y, de acuerdo con «La mayor», mundos en un proceso acelerado de disolución: la percepción extrañada de Tomatis y la escritura sincopada de Saer son sus síntomas. La crisis del mundo, el mundo entre signos de interrogación, abre la puerta a nuevas formas de cosmopolitismo, a nuevas formas de relación con estos mundos inestables, traumáticos y, quizás, de nuevo, imposibles. La *nouvelle* de Saer es brutal en su destrucción del mundo francés de Darío (y de Proust, como su reverso), un mundo modernista organizado alrededor de un París que ya no existe, o no existe en función de referencias estables y perdurables como «Francia», y que ciertamente no existe como mundo de distancias fácticas, geométricas, euclidianas, sino más bien distancia como la constatación del tráfico contingente de energías libidinales entre dos singularidades culturales más o menos inestables, más o menos definibles. Creo que el eterno retorno de esta crisis y de esta experiencia de un mundo en crisis nos invita a pensar sobre un campo de significación cosmopolita marcadamente diferente de sus formulaciones clásicas como las del cosmopolitismo moral de Kant, donde el mandato universal de responsabilizarse por el bien del prójimo presupone una concepción objetiva, transparente y sin obstáculos u opacidades del espacio a través del cual se manifiesta y se reconoce este deber moral. Así, me interesa pensar en los efectos de dislocación, de desontologización, que puede tener la idea de un cosmopolitismo de la imposibilidad como una forma de apertura cosmopolita no-normativa a la exploración de las formas

de vida que pueden inscribirse en los intervalos afectivos que están en medio de lo que ya no es, de lo que ya no puede ser.

FINAL: COSMOPOLITISMO, DISLOCACIÓN Y DISTANCIA

En las formulaciones clásicas del concepto de cosmopolitismo, de Kant a Martha Nussbaum, el mandato universal de responsabilizarse por el bien del prójimo, independientemente de la distancia que nos separa de los otros, descansa sobre una concepción transparente y sin obstáculos u opacidades del espacio a través del cual se manifiesta y se reconoce un deber moral. Por el contrario, el cosmopolitismo de Darío que estoy tratando de pensar en este ensayo opera sobre el terreno opaco y desigual de un sistema geopolítico y geocultural de diferencias excluyentes; un territorio hecho de distancias afectivas, de intervalos marcados por el deseo (por decirlo en términos lacanianos: una distancia *petit a*) que desestabilizan la brecha atlántica entre América Latina y la experiencia modernista de la hegemonía cultural y epistémica de Francia; cosmopolitismo neurótico y narcisista de la contigüidad afectiva que cancela la distancia hegemónica.

Y a partir del cosmopolitismo de Darío quiero terminar con una idea para pensar el modernismo –o el modernismo de Darío al menos– en términos diferentes a los de la línea crítica que inauguró Max Henríquez Ureña y que perdura hasta hoy, la cual ve el modernismo como un intento de renovación estética; y diferente de la concepción del modernismo que va a de Rama a Ramos, como momento de fundación de la institucionalidad moderna. Lo que estoy pensando tiene mucho más que ver con la idea de Sylvia Molloy de iluminar la significación *queer* del modernismo, la rareza que lo disloca en relación con lo que se imagina como propio y heteronormativo. Mi idea es que el modernismo latinoamericano es siempre una relación global que funciona (cuando funciona) como una dislocación de la distancia entre dos singularidades. Del mismo modo en que Marx piensa a la clase social no en función de su singularidad, sino como relación social, el modernismo como relación global inscribe su politicidad como crítica de la ideología particularista que ve en el modernismo un horizonte identitario y de la inmediatez de su pertenencia a una tradición fosilizada definida étnicamente. El modernismo como relación, como dislocación del límite entre lo propio y lo ajeno ya no es latinoamericano, y mucho menos francófilo; es eso que está en el medio, o que no está, y que no sabemos nombrar.

¹ En mi libro *Cosmopolitan Desires* me refiero a esta articulación de la decepción y la amargura en los textos de Darío como una herida narcisista, e incluyo mis desarrollos críticos y teóricos alrededor de estas ideas en una sección titulada «París como trauma».

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
- Darío, Rubén. «La fiesta de Francia», en *Prosa dispersa. Obra completa, vol. 10*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1906.
- . *Azul... Obras completas*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1948.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Molloy, Sylvia. “La política de la pose”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Josefina Ludmer (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1966.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rodo, José Enrique. *Obras completas, vol. 2*, José Pedro Segundo y Juan Antonio Zubillaga (eds.), Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 2014.
- Valera, Juan. *Cartas Americanas: Primera serie*, Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889.

EL ANTIMODERNO MODERNISMO

AJUSTANDO LA PALABRA JUSTA

La palabra *moderno* se liga habitualmente con la idea de moda (modo, manera), que le queda cerca pero no la agota y sí, por el contrario, la limita y empobrece. La moda es efímera. Según Jean Cocteau, que tanto sabía del tema, muere joven. Estar de moda es situarse radicalmente en la actualidad, algo que por definición pasa y sigue de largo. La moda es fugaz, efímera, necesariamente provisoria, pero, por todo ello, ejerce sobre el sujeto una fascinación propia de todo lo viviente, el estar-junto-a, ser uno con el tiempo.

Ya Baudelaire advirtió –haciendo inopinado eco al *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels– que el mundo moderno era, en cuanto tal, algo pasajero cuya solidez sólo servía para disolverse en el aire, una invocación oblicua y dialéctica a lo imperecedero, lo eterno, esa invitación al viaje hacia el otro mundo, allí donde «todo es sólo orden y belleza, calma, lujo y voluptuosidad». Con Baudelaire, desde luego, nos acercamos a Rubén Darío.

Antes conviene remontarse hasta los primeros siglos de la era cristiana (v y vi), cuando aparece en latín la famosa palabra. Es sinónimo de nuevo y alude a la novedad que aporta al tiempo la llegada del Mesías. Después de ella, hay un hombre nuevo y unos tiempos nuevos (en alemán, por ejemplo, se sigue designando así la edad moderna: *neue Zeit*). El tiempo deja de contarse mecánicamente porque se ha alterado su calidad y se ha redefinido su deriva anterior: todo aparece encaminado al momento en que Dios Padre envía a la Tierra a Dios Hijo y se reconcilia con la pecadora criatura expulsada del Paraíso.

Esta idea de la finalidad perseguida por el tiempo y su crecimiento cualitativo, secularizada, genera las filosofías progresistas

de la historia, que sustituyen al Mesías celestial y semihumano por el revolucionario. Desde luego, todo progresismo es ajeno al modernismo rubeniano, aunque la figura mesiánica puede integrarse en su peculiar santuario, según se verá.

Intentos hubo de encuadrar el modernismo en la categoría de modernidad fraguada, el siglo pasado, por pensadores inclinados a la historia social como Max Weber y Georg Simmel. El mundo moderno –fechemos: siglo xv, aparición del capitalismo de empresa– se caracteriza por una rasante racionalización de la vida. Razón, *ratio*, medida. La vida social puede mensurarse por medio de la técnica, suprimiendo toda trascendencia y poniendo al mando de ella a una corporación de especialistas, los gestores o administradores, los burgueses empresarios y sus empleados, expertos en utillajes capaces de suprimir la finalidad por la instrumentalidad. La vida mensurable se traduce en cálculos y estadísticas donde se definen científicamente los términos medios. El mundo se ilumina por el *excelsior* del preciso saber, objetivo, probado y contrastado.

Desde luego, aplicar tal modelo al modernismo es improcedente. Las cuentas no salen. En todo caso, en plan dialéctico, porque el modernismo es todo lo contrario, es radicalmente lo opuesto y sabemos que siempre lo otro define a lo uno. En efecto, el inventario rubendariano resulta ser antimoderno: está por la magia en lugar de la ciencia, lo esotérico en vez de lo exotérico, lo secreto por lo manifiesto, lo excepcional por lo normal, la minoría de los raros en vez del normativo término medio del «vulgo municipal y espeso», la aristocracia por la democracia, el impulso y lo visionario por la razón. Más bien se da lo que Octavio Paz denomina «los hijos del limo», los poetas de la modernidad que han sido claramente (u oscuramente) antimodernos. La razón –comento a Hegel– es como una planta cuyo tallo florece a la intemperie, pero cuyas raíces permanecen ocultas bajo tierra, en un espacio oscuro infranqueable para la razón misma. En todo caso –ahora comento a Rubén– el poeta es capaz de tornar razonable lo irracional por medio del lenguaje, la única herramienta que el hombre posee para entretejerse con la textura cósmica, hecha de sonido y matemática, pitagóricamente: una música.

Entonces: el poeta modernista es un explorador del limo y, acaso, un secuaz de Nietzsche cuando describe la parábola de su detestada decadencia, una caída que, por su fuerza, dada la altura desde la cual cae, se sumerge en el barro elemental y logra conver-

tirse en profundidad. Esto explicaría la creatividad cultural de las épocas expresamente decadentes.

De esta posición antimoderna pueden surgir utopías reaccionarias, intentos de quienes definen la modernización como un garrafal error de la humanidad y proponen retornar a épocas y sistemas periclitados por la historia. Pero también pueden emerger unos críticos de la modernidad que se saben habitantes de ella y hasta admiradores del progreso civilizador –estoy invocando a Leopardi, por ejemplo y, a rachas, al mismo Baudelaire– a la vez que toman distancia para fundar, justamente, su deriva crítica. En todo caso, el limo es fecundo y en él florece hasta el mal.

Los modernistas, en este cruce –es decir, en el Romanticismo–, son modernos en tanto los románticos supieron llamarse a sí mismos, también, modernos. Moderno y romántico pudieron ser, en ese sentido, sinónimos. Por una parte, en oposición a la poética de los géneros del clasicismo, es decir, del ajuste previo entre lo genérico y lo formal como antecedentes preceptivos de la obra. Los románticos invierten el circuito: la obra nace en el sujeto, desde el sujeto mismo y fragua su forma, que se constituye en un *sui generis*. Con otras palabras: las palabras en libertad subjetiva son el poema, y la forma y el género vienen a cuento del decir poético; en él hay que hallar la norma, la excepción y la singularidad producen la conformación.

Por otro lado, el arte romántico se da en el momento histórico en que se concreta, es algo histórico, tanto que el poeta será el de su lugar, su lengua, su epónima voz popular. No se trata ya de acceder a una eternidad dada desde el tiempo mítico inmemorial, sino en la singularidad de la circunstancia. El modernista, aún en discordia con la época, está siempre en ella, frente y contra ella, es decir: es histórico y no se somete a la perennidad de una belleza dada y eterna. La sempiternidad del arte es hija del momento. Este cruce es el que reivindica Rubén, el modernista antimoderno.

En tal sentido, el modernismo puede actualizar el problema relativo a la fundación cultural latinoamericana, pues las literaturas del nuevo continente –especialmente a partir del Río de la Plata con Echeverría, Sarmiento y Alberdi– son un intento romántico, cimentado en la tarea de hacer unas letras que respondan a la independencia que van perfilando las nuevas naciones, sobre todo asumiendo la cuestión de la lengua nacional. ¿Será otra que el castellano heredado de la conquista, acaso una matización idiomática propia? La respuesta rubeniana consiste en conservar la

lengua, ya arraigada en el continente, actualizándola, en buena medida, por la exploración de la lengua literaria y proponiendo una paradójica renovación modernista que la modernice, recuperando fragmentos olvidados de su *arché* –la cuaderna vía, el soneto barroco, la seguidilla andaluza, el verso silábico– mestizado con la moderna poesía francesa y entreverándola con vocablos de las lenguas indígenas. La empresa es organizar poéticamente la nueva tierra continental y partir a la reconquista de España, la ineludible y vieja España de la lengua imperial. El modernismo es el nuevo imperio que parte, en primer lugar, a la refundación de una capital, la ciudad cosmopolita del modernismo.

LA CIUDAD MODERNISTA

La búsqueda rubeniana de un centro no se dirige a remotos espacios ancestrales, a un supuesto paisaje rusoniano del origen, sino que se aquerencia en variadas ciudades, siendo la ciudad el lugar por excelencia de la modernización. La ciudad es, a la vez, enemiga y propicia, contradictoriamente el Lugar de la Empresa. Comienza en Valparaíso y Santiago de Chile, en los tiempos inaugurales de *Azul...*, para fijarse en la Buenos Aires finisecular, la Atenas del Plata, el París de las pampas.

La ciudad emblemática del modernismo era, desde luego, la Barcelona novecentista, pero Rubén no hablaba ni escribía en catalán, lengua muy decisiva del *noucentisme*. Y en París, traducido al francés, Rubén Darío sólo podía aspirar a ser un parnasiano de suburbio. En la España del 98 iba a hallar los compañeros de calidad –Valle-Inclán, los hermanos Machado, Benavente, Villaespesa– y los adversarios de igual calidad, indispensables a la polémica: Clarín, Unamuno, Baroja. Pero antes estuvo Buenos Aires...

La capital argentina ha sufrido en los años rubenianos una transformación brusca y violentamente mestiza. En veinte años ha multiplicado por diez su población, recibiendo incesantes olas inmigratorias de variadas lenguas. Se construye, por fin, un puerto, se abren avenidas y bulevares parisienses, se arrasa todo vestigio de antigüedad criolla y colonial. La ciudad es flamante, amnésica y carente de pasado.

El modernismo, con su culto por las antiguas civilizaciones –Grecia y Roma con sus clasicismos, la Edad Media caballerescas, las cortes aristocráticas del Renacimiento italiano y de los Luises de Francia, el desfile de los héroes, los dioses, las diosas, los paladines y los grandes señores de otrora–, dota a la ciudad de un pasado apócrifo, materia sensible para la evocación modernista.

Un armonioso pastiche va rellenando los vacuos espacios de la demolición iconoclasta.

En lo alto de la sociedad, una burguesía terrateniente decide ser una aristocracia a destiempo y un tanto carnavalesca, como en un baile modernista de suntuoso vestuario. Pasa temporadas entre París y Niza, y alza en Buenos Aires rumbosos palacios, propios de una clase súbitamente enriquecida, que copian las antiguas mansiones de los titulados europeos, con quienes algunos se emparentan. La exaltación rubeniana de aquellos señoríos le viene bien a esta «gente bien». Además, la escenografía europeizante de las calles porteñas sirve a los inmigrantes de ultramar para sentirse en casa. Por arriba y por abajo, el modernismo se aquerencia en la capital que el poeta adjetiva de «regia».

1896, el año de *Los raros* –primer breviario modernista– y de la edición príncipe de *Prosas profanas* –poemario canónico de la tendencia–, marca ciertos perfiles del fenómeno, en consonancia con el desarrollo de una cultura urbana: Paul Groussac edita su revista *La Biblioteca* y ejerce su magisterio idiomático sobre los jóvenes del modernismo; se fundan el Partido Socialista, con un manifiesto escrito por intelectuales y profesionales universitarios, y la Facultad de Filosofía y Letras que institucionaliza las Humanidades; llega de Córdoba el joven Leopoldo Lugones, que será el discípulo favorito de Darío, con el manuscrito de su inicial *Las montañas del oro* y, último pero no menos, empieza a circular el primer tango con autor conocido, *El entrerriano* de Rosendo Mendizábal, un músico negro que se oculta tras el pseudónimo de A. Rosendo para evitar que sus alumnos lo identifiquen con un baile aún prostibulario y canalla, que será la música propia de una ciudad en cuyas casas de alegría el compositor toca el piano.

Rubén lanza en Buenos Aires la *Revista de América*, vocero de la joven escuela, y nuclea su legión aprestándose a la reconquista de España. El grupo tiene tintes inmigratorios en consonancia con la ciudad: Groussac es un francés que se exiló en la Argentina, donde aprendió a hablar y a escribir en español forjando una lengua muy normativa y de sesgo clásico, propicia para una ciudad babélica con un registro idiomático confuso; Charles de Soussens, un suizo francófono que fundó las tertulias del café modernista porteño con cierto aroma de bohemia dorada y erudita; Charles du Goufre, un belga que introdujo las teorías de Wagner al tiempo que el italiano Arturo Toscanini, residente un

par de años, dirigía las obras wagnerianas, todavía cantadas también en italiano.

De otra parte, la tropilla rubeniana introduce a los provincianos que la altiva mirada porteña considera *payucas*, *cabecitas negras* o *pajueranos*, según él mismo, atezado y aindiado (Ortega y Gasset lo llamó «indio divino»): el cordobés Lugones, el uruguayo Herrera y Reissig y el boliviano Jaimes Freyre. Al tiempo, monta consulados modernistas en una suerte de masonería poética continental con el cubano Julián del Casal, el mexicano Díaz Mirón y el peruano Santos Chocano. El único porteño de primera fila modernista es Enrique Larreta, un señorito de clase alta, que habla y escribe a veces en francés mientras se expide en un castellano hispánico y proyecta *La gloria de don Ramiro*, acaso la más importante novela modernista, en un vocabulario áureo que evoca la España del siglo XVI como para probar que los argentinos pueden redactar un español «correcto» en medio de una ciudad cuyas hablas callejeras mezclan toda clase de lenguas y forja su propia y canallesca germanía: el lunfardo.

Es curioso observar que la tropa modernista –un club de poetas exquisitos con arrestos de redentores de la humanidad moderna por medio de la religión del arte– acaba siendo definida por Rubén como una suerte de nueva casta de «raros», según su emblemático ramillete de semblanzas. *Raro* significa anómalo, escaso y extraordinario. Y así en ella cuentan el alcohólico Poe; los homosexuales Verlaine y Rimbaud; Augusto de Armas, que es delicado como una mujer; Rachilde, que es una mujer que parece un varón, una virago o una machorra –es la única mujer en medio de esa legión de hombres–; el drogata Baudelaire y el delirante Lautréamont, junto con el místico fray Domenico Cavalca. Esta unión de rarezas, no exenta de morfinómanos y vagabundos, nos suena hoy a gente *queer*, a junta de *freaks*, pues define su importancia como una especie de aristocracia, no de la sangre, sino del espíritu, una nobleza que no se define como una clase social, distinta de la aborrecida burguesía, de la chata mediocracia y también del obreraje, lo cual la diferencia y la vuelve, a su peculiar manera, distante del mundo social que la rodea y que percibe como extraño, ajeno, lejano de sus delicadezas y sus caprichos creadores. A Rubén no le gusta la época que le ha tocado vivir, pero se sabe parte de ella. Será empleado del correo argentino, a sueldo siempre del diario *La Nación* de la porteña familia Mitre, cónsul de Colombia en Buenos Aires y embajador de Nicaragua ante Su Majestad Católica en Madrid.

Esta variopinta reunión tiene sus compromisos políticos y sociales, tan repartidos como lo están sus miembros. Roberto Payró es socialista; Alberto Ghirardo, el albacea literario rubeniano, es anarquista; Lugones pasará por varios partidos y se hará fascista; Salomón de la Selva, sandinista; José Martí morirá como guerrillero de la independencia cubana; José Enrique Rodó, modernista a regañadientes, será militante del Partido Colorado uruguayo. El modernismo impregnará también al arielismo mexicano y a los jóvenes intelectuales del Ateneo. De un modo espontáneo y desordenado, el modernismo se convierte en un denominador común de cierta intelectualidad continental. El proyecto, aparentemente pretensioso, de Rubén pasa de ser una poética utopía a cobrar cierta realidad histórica.

Buenos Aires, pues, capital orgánica del modernismo. Un puerto –siempre con la mirada en las entresonadas lejanías del tiempo y el espacio– con un *hinterland* a sus espaldas, las infinitas pampas que los escritores románticos denominaron, con opción más que significativa, el Desierto, como si fuera la naturaleza pelada y primigenia, salpicada de aduares aislados entre sí. Años más tarde, André Malraux definió la capital porteña como la de un imperio inexistente, el imperio sudamericano. Acaso por eso mismo a Rubén, hombre de vocación imperial, lo atrajo la inabordable Barcelona, igualmente capital del inexistente imperio mediterráneo de los catalanes que, armados como caballeros medievales, matan dragones en las ceremoniales ocurrencias del Palau de la Música y en las fachadas y escaleras del Ensanche.

APUNTES PARA UNA POÉTICA

Seguramente, la adquisición moderna del modernismo es la formulación de una nueva lengua literaria y su correspondiente poética, la primera realmente moderna en castellano. Se la puede rastrear en algún artículo de *Los raros*, en ciertas piezas de *Prosas profanas* y en las «Elucidaciones» que prologan *El canto errante*.

Es significativo el comentario a *L'art en silence*, de Camille Mauclair, que abre *Los raros*. Mauclair, en efecto, fue un crítico musical y Rubén escucha sus ecos mallarmeños. Qué sabía nuestro poeta de Mallarmé es un enigma. Mallarmé nunca escribió un libro, aunque proyectó una obra, la *Obra*, en cinco volúmenes, nunca realizada. Sus textos, por entonces, estaban dispersos en revistas y prólogos, más las ediciones de facsímiles que intentaban sustraerse al mercado del libro, como actas secretas de una

logía de elegidos. Pero es cierto que el olfato y la imaginación de Rubén suplieron su conjetural conocimiento directo.

Lo musical es el fundamento de la poética del wagnerista Mallarmé y el silencio, elemento musical, es el lugar donde nace la palabra poética, donde se regenera y da «un sentido más puro a las palabras de la tribu». Es el sitio nativo donde el verbo aparece como nunca proferido, donde la rosa no es la de los ramos de rosas. Agrego: ni la de los floristas, los botánicos y los pintores de cuadros con rosas. Cuando no es nada de eso y florece en el poema es poética. Florece porque el poeta ha cedido la iniciativa a las palabras, que se reúnen por afinidades musicales, armonías prosódicas, fraseos melódicos, cadencias y resoluciones, o sea, retornos al silencio. La palabra poética se refiere a sí misma, trata de ser absoluta y pura como son los signos musicales. Se trata de una postulación utópica, como lo es el objeto del deseo y su trámite, un infinito sendero hacia lo absoluto; se va sembrando de fragmentos, de poemas. *La poesía, a diferencia de la prosa, no dice lo que es, sino que es lo que dice.*

En estas maniobras, Rubén advierte un doble juego que describe en su soneto «Ama tu ritmo y rima tus acciones»: el poeta se introspecciona y luego sale al cosmos porque el mundo es feo e indigno de ser poetizado, en tanto el cosmos, matemático y astral, es hermoso y merece la rara atención del raro. El poeta se convierte en un universo de universos, un microcosmos verbal. Supera esa taciturna indiferencia de lo cotidiano y conquista la urna de la verdad. Cerrando el ciclo: no ha intentado decir la verdad, ha logrado la palabra verdadera, la que coincide, incanjeable, consigo misma. No le toques ya más, que así es la rosa, insiste Juan Ramón, acaso comentando a Mallarmé.

Lo que caracteriza al poeta, pues, es su visión introspectiva de la vida, una suerte de supervisión de todo lo que está sujeto a los sistemas de leyes del general conocimiento: la ciencia, la filosofía, la religión, incluso la moral y la política. Así el arte vence las limitaciones del espacio y del tiempo por medio de una calidad peculiar de la palabra que la torna perenne, insistente, pretenciosa de eternidad. Es también un diseño del destino humano: la perduración más allá de las fugaces épocas de la historia.

La palabra poética no está sujeta a deberes preexistentes a su propio quehacer. No transmite ideas, sino que nace conjuntamente con ellas, coexiste con ellas, en un principio donde está sola ante sí misma como única representación, creadora de ideas y referencias. No es, entonces, un simple signo, pues no tiene

nada que representar. Es, si se quiere, pura presencia. La verdad que –dice– acaba de nacer, y es ésta la clave de su libertad. O, si se prefiere, somos libres bajo palabra, empalabrados. Por eso el arte no es nunca un conjunto de reglas sino *una armonía de caprichos*. Agrego: armonía y capricho son términos musicales. Armonizar las caprichosas apariciones verbales del mundo y acceder al cosmos. La tarea no es menuda, pero Rubén por menos no se molestaba a la hora de escribir.

Esta poética tiene secuencia en nuestra lengua. Se la puede rastrear en el creacionismo, en los epígonos del surrealismo, en la tensión entre el arco y la lira que propone Octavio Paz: la palabra en libertad, desujetada de las categorías, señora de significancia. Sigue siendo la mejor herencia del antimoderno modernismo rubeniano.



Hacia España. La Guerra Civil y el intelectual-soldado

Por Maurizio Serra



La guerra civil española supone un hito de referencia indispensable en el discurso sobre los estetas armados desde al menos tres puntos de vista. En primer lugar, porque probablemente se trate del último conflicto romántico del viejo continente, con la posible excepción de la insurrección húngara de 1956:¹ precedido, acompañado y marcado por pronunciamientos de carácter lírico e ideológico que, olvidando a menudo la especificidad ibérica, expresaban contradicciones y laceraciones de toda la historia de Europa. En segundo lugar, porque tal romanticismo dio nueva vida a la figura del poeta-soldado. La guerra de España reservó aparentemente un papel de primer orden a los intelectuales; se dijo incluso que parecía una guerra de los intelectuales. No fue así, pero sin duda muchos lo pensaron entre quienes se sentían oprimidos por la impotencia del hombre occidental y por la confusa necesidad de echar mano a la construcción de una alternativa. En tercer lugar, porque los intelectuales –que se dirigían a luchar y a inflamar las plazas, o se limitaban a apoyar desde su propio país a una u otra facción– acabaron por aclarar su postura, cuando hasta entonces, especialmente en los países democráticos, muchos de ellos se habían mostrado ambiguos. El advenimiento de Hitler representó un punto de inflexión, pero no resultó suficiente para erradicar entre ciertos intelectuales la voluntad de continuar moviéndose por encima de la refriega. En los regímenes que garantizaban aún la libertad de pensamiento,

el debate seguía siendo muy vivo, apasionado, generalizado: en Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda, los países escandinavos, e incluso en la breve España republicana hasta que se produjo el golpe de Estado de los rebeldes (junio 1931 - julio 1936).² El conflicto representará la condensación de la necesidad de «actuar en serio», de pasar a la acción, de salir de las bibliotecas, de las redacciones de las revistas y de los cafés humeantes (en todos los sentidos del término). Esta exigencia había crecido tumultuosamente en el transcurso de la década sin encontrar una salida, un acontecimiento o ideal que involucrase a todos, del que a cualquier precio uno no debía quedar excluido.

Si se sostiene que «el valor decisivo de la Guerra Civil fue la intervención extranjera», resulta indudable que esto también ha de aplicarse a los intelectuales.³ No obstante, las decisiones fundamentales siempre estuvieron en manos de políticos y militares; en la opción de las diferentes potencias sobre si intervenir o no en España. Los aspectos ideológicos fueron, a fin de cuentas, secundarios respecto de las exigencias de la *realpolitik*.⁴ A los intelectuales de todo el mundo les cupo un papel de amplificación, de «megáfono» del conflicto: por ello su empeño propagandístico fue tan frecuente y de una notable relevancia. No se puede negar el desinterés y el espíritu de sacrificio de muchos de ellos, tal vez de la mayoría. Pero resulta difícil no preguntarse por la responsabilidad general de los intelectuales en

un conflicto que marcó, más allá de su dimensión nacional, una nueva etapa en la decadencia de la civilización europea: un declive que se inició en 1914 y al que sigue sin vérselo una salida.

El fusilamiento de Federico García Lorca, el poeta más célebre de su generación y uno de los más grandes del siglo xx, pocas semanas después del «alzamiento nacional», fue el símbolo de una época en la que nadie tenía ya derecho a ignorar que «la pluma es más peligrosa que la pistola»,⁵ como al parecer dijo uno de los jueces improvisados del poeta al negarle el indulto.

Pocos conflictos se entretejen con tantos mitos y leyendas como el español. No en vano, un ministro catalán confiaba complacido a un corresponsal inglés: «Este es el conflicto más fotogénico jamás visto».⁶ También en esto radica su papel anticipador de la Segunda Guerra Mundial y de las guerras que se han sucedido hasta el día de hoy –desde Corea hasta Irak, desde Afganistán hasta la antigua Yugoslavia–, donde la propaganda y la desinformación se han empleado sistemáticamente como instrumentos bélicos. Han hecho falta setenta años para que estuviera disponible la suficiente documentación, tras la larga glaciación franquista del «pacto de olvido».⁷ Esto ha permitido arrojar luz –aunque no siempre *toda* la luz– sobre muchos incidentes polémicos o, por lo menos, reconstruir la forma en que las propagandas trabajaron para deformar la realidad. Desde las empresas de la Escuadrilla Malraux⁸ a las gestas de la Pasionaria, desde el bombardeo de Guernica⁹ a la epopeya del Quinto Regimiento y hasta el grito atribuido al general Millán As-

tray de «¡Viva la muerte!» –que provocó la protesta del filósofo Unamuno¹⁰, la guerra civil española fue un vivero de ideales y un laboratorio de supercherías. No faltan quienes sostienen, apoyándose en numerosos argumentos técnicos, que incluso la fotografía más famosa del conflicto, el miliciano moribundo de Robert Capa, es una falsificación.¹¹ Tampoco sorprende que la expresión *quinta columna* se acuñara entonces.¹²

España era Europa y Occidente, por supuesto, en el más elevado sentido de la palabra. Pero era una Europa y un Occidente, en parte, atípicos, que seducían a los estetas: un país que se había mantenido al margen de la odiada civilización burguesa y mercantilista del siglo xix, aplastado por el inmenso esplendor no monetizable de un pasado arcaico, orgulloso, rural y medievalizante. España no había entrado plenamente en esa modernidad que Europa había dado por sentada desde 1914, con la Primera Guerra Mundial y sus trastornos, de los que ésta había quedado exenta, como habían revelado de diversas formas sus grandes intelectuales –Unamuno, Ortega, Madariaga y otros–. Pero también había sido el laboratorio, antes y después de la caída de la monarquía, de todas las tendencias y propuestas de derechas y de izquierdas: autonomistas y clericales, «jóvenes bárbaros» modernistas y requetés carlistas, anarquistas y falangistas, con mil conexiones sutiles y odios tenaces, viscerales, a menudo incomprensibles para el extranjero.

La crisis de autoridad de las élites tradicionales se había desarrollado también de manera autónoma en España, tras la derrota en la guerra de 1898 con-

tra Estados Unidos y la liquidación de las últimas posesiones imperiales. La no participación en la Gran Guerra había enriquecido al país, pero lo había marginado espiritualmente. La crisis continuaría en los años veinte y treinta con nuevos reveses coloniales, el desprestigio de la monarquía, el advenimiento de una Weimar ibérica.¹³ Sin embargo, no podemos olvidar que los intelectuales españoles estaban en su casa, mientras que los extranjeros trasladaban a España batallas ideológicas y propagandísticas que guardaban una relación a menudo ambigua e instrumental con los orígenes, las causas y las características de *aquella* Guerra Civil, en general poco conocidos. La internacionalización cultural del conflicto se produjo con una espontaneidad que sólo más tarde parecería sospechosa. La movilización de la opinión pública progresista fue la gran obra del Komintern, tras los preparativos del Congreso de Intelectuales.

No obstante, incluso utilizado de buena fe, el «megáfono» puede tener efectos peligrosos o letales. La necesidad de una masculinidad compensatoria, el narcisismo exhibicionista y la ceguera ideológica transformaron a los intelectuales en testigos poco creíbles y, a veces, en verdaderos deformadores de los acontecimientos. Lo escribió entonces, casi inadvertido, Orwell en *Homage to Catalonia*, que no es sólo una de las crónicas más lúcidas del conflicto, sino también una de las acusaciones más duras contra los engaños y la tergiversación de los estetas armados. He aquí las líneas dedicadas al italiano garibaldino, arquetipo humano del auténtico combatiente, que Orwell contrapone a muchos

de sus «colegas», que intentan «tomárselo en serio»:

*«Lo que caracteriza a nuestro tiempo es el abandono de la idea de que la historia pueda escribirse fielmente [...]. El rostro de aquel hombre, que me crucé durante apenas un par de minutos, permanece para mí como una especie de recuerdo visual de lo que en realidad representaba la guerra. A pesar de la política del poder y de las patrañas periodísticas, el punto central de la guerra fue la tentativa emprendida por gente como él de conquistar aquella vida decente a la que tenía derecho».*¹⁴

Por supuesto, aquí no se pretenden –ni lo pretende Orwell– magnificar las virtudes del hombre «simple», en contraposición con las del hombre que «piensa» y que «escribe». Esto hay que decirlo naturalmente sin menospreciar, una vez más, las motivaciones ideales de quienes fueron a España para salvar o derrocar al gobierno de la República, conseguir el triunfo del fascismo, preparar una revolución bolchevique o construir una democracia moderna.

Tomemos el caso de Alfred Kantorowicz, un exiliado del nazismo que después de la Segunda Guerra Mundial se estableció primero en la Alemania Oriental y luego en la República Federal, decepcionado por el Este y el Oeste. En una hermosa página, recuerda a su compañero Zeisser, elegante escritor centroeuropeo que en España se convirtió en el inflexible general Gómez, un hombre de letras que logró convertirse en hombre de acción y en combatiente «de verdad». No obstante, cuando Zeisser tuvo noticia de las purgas llevadas a cabo en la retaguardia por los emisarios

de Stalin, su fe flaqueó hasta el punto de inducirlo a desear la muerte en el campo de batalla. Si bien al comienzo de la guerra, frente al desequilibrio entre las fuerzas en combate, Zeisser-Gómez exclamaba: «¿Es posible ganar así?»; ahora se limitaba a preguntarse: «¿Es lícito ganar así?». ¹⁵ De igual modo, veremos a uno de los poetas que vivieron la experiencia desde la más rígida ortodoxia de partido, el comunista Pablo Neruda, arremeter contra «los dandis amigos de Nancy [Cunard], con una flor blanca en el ojal, que escribían poemas antifranquistas». ¹⁶ Por el contrario, España alimentará la mala conciencia del héroe pequeño-burgués de Sartre, que sueña con ser rescatado de la mediocridad cotidiana, pero se siente rechazado por la historia, como si se tratara de una meta demasiado alta e importante para él. Así medita, *a posteriori*, sobre las noticias procedentes de la Valencia en llamas:

«¿Por qué estoy en este mundo asqueroso sin España? ¿Soy aún libre? Nada me separa de España, y sin embargo esa nada es insuperable...». ¹⁷

A la larga –y duró casi tres largos años–, el conflicto de España reveló el rostro nada poético de la guerra moderna y la inanidad de cualquier salvoconducto cultural. Fue un choque de pasiones –y no sólo de creencias políticas– despiadado e inhumano pero lúcido en sus objetivos, en especial por parte de los rebeldes, que gozaban de la ventaja esencial de un mando unificado. La guerra moderna –y por romántica que fuera la guerra en España se trataba ya de una guerra moderna– no tolera las cargas de Langemark, ni las gestas de

Fiume. Pero a los intelectuales les costó entenderlo, y, cuando lo entendieron, para muchos de ellos ya era demasiado tarde. Del enésimo Congreso de Escritores, que Malraux convocó en Valencia y Madrid en el verano de 1937, en la capital-símbolo de la resistencia europea al fascismo, Spender, otro veterano de ideas similares, escribió que, «con todas sus cualidades, tenía un poco el aire de una fiestecilla de niños bien». Bella y cruel expresión. Y verdaderamente España –adelantándose a ese otro duro golpe que, en agosto de 1939, significaría el Pacto Molotov-Ribbentrop– representó el final de aquel *spoiled children's party* que se prolongó durante casi una década en el continente. ¹⁸ De aquí surge la cuestión central: ¿qué importancia real tuvieron los estetas armados, los intelectuales en cuanto soldados? ¿Su sacrificio tuvo un significado moral o práctico? ¿Supuso realmente una advertencia para la gente, o al menos para la parte más concienciada? Se trata de un proceso muy complejo, difícil, del que quizás es imposible sacar conclusiones definitivas. ¹⁹ Veamos sólo dos tesis, políticamente contrapuestas.

En 1938, con la guerra todavía en marcha, Frank Jellinek, corresponsal del *Manchester Guardian* –quizás presente en España también por otros asuntos...–, publica en la colección Left Book Club un libro hoy olvidado pero revelador. El autor parece haber pensado en todo y publica con mano segura, sin vacilación, los argumentos de la *realpolitik* soviética y del Komintern. La aversión por la derecha y el levantamiento franquista se solapa con el desprecio por el anarcosindicalismo, la evidente

acusación contra los titubeos republicanos, la denuncia del atraso ideológico en el campo y entre el mismo proletariado urbano. En cuanto a los intelectuales, Jellinek dice lo que piensa –o piensan sus posibles mandantes– desde sus primeras frases:

*«Barcelona estaba llena de intelectuales reflexivos que no tenían la menor idea de lo que estaba pasando y sin ningún tipo de habilidad con la ametralladora ni con la máquina de escribir».*²⁰

Con estas palabras relativas a la situación catalana, pero válidas para todo el teatro de la guerra, finalizaba la intervención sobre los «combatientes peregrinos», y durante seiscientas apretadas páginas más no se hablaba de ellos. En cuanto a los escritores españoles, después de describir sus motivaciones y su convulsión en los años anteriores al conflicto, Jellinek concluía con total serenidad sobre la conciencia marxista-estalinista:

«Esta ideología no era en realidad más que la protesta de la pequeña burguesía humillada, y estaba llena de riesgos. El compromiso con un ideal sincero pero imposible sólo podía conducir a los extremos de la corrupción y la demagogia».

Eso es todo. La guerra es un asunto demasiado serio para dejarlo en manos de los intelectuales. De ellos sólo debemos esperar que mueran en silencio o que pongan su talento y su fama al servicio de una propaganda más o menos sofisticada, cuya dirección no puede dejarse al albur de sus manos inexpertas y de sus delicados nervios. Hay un juego trágico de las partes contendientes en este asunto: muchos intelectuales, los más cerca-

nos al perfil del esteta, habían llegado a España para probar que también ellos sabían combatir, luchar y sacrificarse. Al hacerlo, reafirmaban la libertad y la generosidad de sus opciones, esteticismo incluido. En realidad, de ellos se esperaba que renunciaban al libre arbitrio incluso antes que a la vida para convertirse en dóciles instrumentos al servicio de una voluntad política superior, para cantar las hazañas de sus connilitones. Por lo menos, es cuanto exigían franquistas y comunistas, es decir, las vanguardias de los respectivos bandos.²¹ El otro documento es el volumen antológico sobre la ayuda prestada por las Brigadas Internacionales a la República española –o mejor, a los *rouges espagnols*–, publicado por la Oficina de Información del Gobierno franquista en 1948. Nos encontramos, por tanto, en las antípodas de Jellinek. Los editores se extienden sobre el papel de los intelectuales, de las personalidades extranjeras más destacables que acudieron a la «Olympiade rouge», salidas de los «barrios pobres de París y de los guetos de Europa central», que en el caso de Madrid y otros centros controlados por la República vivían en «un ambiente de lujo y depravación». Paradójicamente, la conclusión es similar a la de Jellinek: los únicos extranjeros que realmente destacaron en la situación fueron los políticos y militares puros, como Vittorio Vidali, organizador del Quinto Regimiento; el implacable André Marty, etcétera.²²

Al menos de un intelectual no se podía discutir la actuación, práctica y militar, en favor de la República. André Malraux se había comprometido a recaudar dinero y armas y obtener apoyos para

la causa republicana tras el embargo del armamento militar en Francia decretado por el Gobierno del Frente Popular, sometido a una grave tensión interna. De sobra conocido, aunque cuestionado por muchas polémicas y revelaciones posteriores, fue su papel en la formación de la aviación republicana –enésima encarnación del mito alado– y en la supervisión de los voluntarios que acudían de todas partes del mundo. Obsesionado por el «demonio de la acción»²³, como escribió otro intelectual amigo suyo, combatiente en España, el Malraux de *L'Espoir* debía, sin embargo, reconocer que la acción, intrínsecamente maniquea, no era suficiente para aclarar el significado de aquella lucha. Resulta revelador el diálogo entre Scali, profesor italiano de Historia del Arte convertido en aviador (probablemente inspirado por la figura de Chiaromonte), y el viejo anticuario Alvear, padre de otro aviador, Jaime, que había perdido la vista en combate:

«–En las iglesias del sur donde se combatió, vi grandes manchas de sangre sobre las pinturas. Las pinturas... pierden fuerza. Se necesitan otros cuadros, eso es todo –dijo Alvear».

Este episodio es semejante a aquel en el que una iglesia se salvó del saqueo porque albergaba la tumba del autor de *Don Quijote*. Bajo su altar campea una inscripción: «Cervantes te ha salvado».²⁴ Si el arte y la belleza no logran privar de legitimidad a la guerra, cuanto menos imponen límites a la violencia ciega; y, si «se pierden las fuerzas», se trata de contrarrestar la violencia inhumana con medios todavía más humanos.²⁵

I

Los intelectuales italianos en el momento del «alzamiento nacional», el 18 de julio de 1936, ya se encontraban divididos por un compromiso en favor o en contra del nazifascismo que anticipaba el de sus colegas de los países democráticos. En Italia, el régimen fascista estaba en el poder desde hacía catorce años y acababa de alcanzar, con la conquista de Etiopía, el culmen del apoyo popular. Al mismo tiempo, se había desmoronado el efímero Frente de Stresa, mediante el cual, en abril de 1935, Mussolini, Laval y MacDonald habían buscado un acuerdo para contener a la Alemania hitleriana. El Duce, como el Führer, apoyó inmediatamente a los rebeldes. Los primeros aviones italianos alcanzaron el Marruecos español desde Cerdeña a finales de julio –junto con los alemanes– y formaron parte del puente aéreo que transportaba las tropas de África a la península española, donde acudían las primeras unidades de voluntarios. Un testimonio que rápidamente dio la vuelta al mundo fue el de Bernanos, que se había retirado a vivir en Palma de Mallorca movido por el rechazo al clima de disgregación de la Tercera República francesa. El escritor asistió petrificado a la matanza llevada a cabo por los Dragones de la Muerte que guiaba el exescuadrista Arconovaldo Bonaccorsi, también conocido como conde Rossi.²⁶

Hombres y medios siguieron llegando a España durante los meses sucesivos en virtud de un acuerdo secreto firmado el 28 de noviembre entre el gobierno fascista y el gobierno «nacional español» de Burgos, formalmente reconocido por Mussolini y Hitler diez días

antes. En febrero de 1937, se instituye el Cuerpo de Tropas Voluntarias (CTV), que se articula en cuatro divisiones –entre las que se encuentra la Littorio, bajo el mando del general Bergonzoli, compuesta exclusivamente por militares de carrera– con unos 50.000 hombres. El CTV intervino en todos los frentes del conflicto.²⁷ En una guerra donde la aviación estaba llamada a desempeñar un papel considerable, Italia aportó 6.000 voluntarios entre pilotos y técnicos y 763 aviones, cuyas dos terceras partes eran novísimos cazabombarderos de la marca Savoia-Marchetti y Fiat C-32: las incursiones de la aviación legionaria fueron igualmente temidas y más numerosas que las de la Legión Kondor alemana.²⁸ Pilotos y técnicos regresaron en su mayor parte a la patria, pero los aviones se donaron a Franco y se echaron en falta cuando Italia se incorporó a la Segunda Guerra Mundial. Si se añade el uso de la Marina y de los submarinos para patrullar la costa –con el hundimiento, el 14 de diciembre de 1936, del carguero soviético Komsomol–, la participación militar italiana alcanzó unas 75.000-80.000 unidades, es decir, más de las que suponían los efectivos del ejército de Franco en el inicio del conflicto, excluidas las tropas coloniales. Los *freiwillige* alemanes, sin contar la aviación, no pasaban de las 19.000 unidades.

Lo mismo ocurrió con la ayuda militar, que en su conjunto ascendió a más de mil millones y medio de dólares en tres años, junto a los ingentes costes de financiación y equipamiento del CTV: el doble de la ayuda alemana y sólo equiparable a la soviética, que sin embargo se pagó con

el oro del Banco de España. ¿Qué justifica un compromiso tan importante de un país cuyos modestos recursos se habían visto comprometidos por la campaña de Etiopía y las «inicias sanciones»?

En realidad, Mussolini sólo tenía un interés limitado en la situación española. La conocía poco y mal, pero lo suficiente como para desconfiar enseguida, una desconfianza en gran medida correspondida por Franco y los generales rebeldes. Mussolini sabía que no eran ni verdaderos fascistas ni verdaderos amigos de Italia, a diferencia del jefe de la Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, que, sin embargo, fue capturado, juzgado y ejecutado por tropas fieles al Gobierno casi inmediatamente, en noviembre de 1936. Mussolini se oponía a dejar el mando de sus tropas en manos españolas,²⁹ pero a regañadientes empezó a darse cuenta de la realidad: «Esta guerra, en definitiva, es una guerra entre españoles que quieren organizar el país de acuerdo con el verdadero alcance de sus ideologías»,³⁰ le confió a uno de sus familiares. ¿Y luego qué? La tesis que prevalece hoy en día es que el Duce puso en marcha en España su última gran batalla de prestigio para reivindicar el liderazgo del fascismo mundial, como demuestran, al mismo tiempo, su activismo diplomático e ideológico: la creación del Eje Roma-Berlín, el 24 de octubre de 1936, y la adhesión al Pacto Antikomintern, junto a Alemania y Japón, el 6 de noviembre de 1937. Le urgía demostrar, por medio de los españoles, tanto a sus aliados como a sus oponentes –sin olvidar al papa y a Roosevelt– que seguía siendo el hombre de la marcha sobre Roma, punto de referencia natural de

todas las fuerzas jóvenes que luchaban dondequiera que fuera por un nuevo orden internacional. Esto explica por qué la acción militar se acompañó de una ola de propaganda que incorporaba numerosas apelaciones del fascismo «puro y duro» de los orígenes.

A diferencia de la campaña de Etiopía, el mayor énfasis no se hizo en la defensa de la civilización occidental y cristiana. Por supuesto, la prensa se desató describiendo con las tintas más hostiles la ferocidad de los «rojos», la destrucción de lugares de culto, las matanzas de sacerdotes y las violaciones de monjas, la abolición de la propiedad privada y... la «colectivización» de las mujeres; en definitiva, todo lo que podía asustar y horrorizar a la opinión pública de un país que seguía siendo mucho más católico que fascista.³¹

El resultado fue muy inferior a las expectativas del régimen, aunque la historiografía militar reconoce que las tropas italianas se batieron en España mejor de cuanto se pretendió creer durante mucho tiempo. La contribución alemana y también la italiana fueron determinantes en la victoria de Franco, del mismo modo que la ayuda militar soviética salvó a la República en la gravísima crisis del otoño de 1936 y prolongó durante dos años y medio el conflicto.³² La misma batalla de Guadalajara (18 de marzo 1937) –en realidad la segunda, porque la primera (8-12 de marzo) supuso el desbaratamiento del frente republicano por parte del CTV– se perdió en el campo de la propaganda, mucho más que en el militar.³³ La incapacidad para coordinar al grueso del CTV permitió a las Brigadas Internacionales contener la sublevación

a la altura de la localidad de Brihuega, perdida y luego reconquistada, mientras el IV Cuerpo del Ejército Republicano, equipado por los soviéticos, acudía desde Madrid. Los enfrentamientos fratricidas entre italianos se produjeron principalmente durante la jornada del día 10: fueron, por desgracia, cruentos pero estratégicamente sólo tuvieron un papel de contención. El desenlace de la batalla no se debió al sacrificio (innegable) de los brigadistas, sino al uso de los aviones y los tanques soviéticos rápidamente enviados desde Madrid bajo el mando del general Shmushkevich, alias Douglas, que fue el verdadero ganador de la contraofensiva.³⁴ El interés de la propaganda republicana se concentró, sin embargo, en demostrar que la «primera derrota del fascismo» no había sido causada por un ejército regular, sino por una milicia popular, para así ensalzar el carácter internacionalista de la movilización de la guerra.³⁵ Pero Franco tampoco quería, por razones obvias, que fueran los extranjeros del CTV los que tomaran la capital, y los nacionalistas contribuyeron a la campaña de denigración del aliado.³⁶ Incluso una victoria indiscutible de la CTV sobre el terreno, como la de la campaña de Santander y Santoña, en agosto de 1937, contra el ejército vasco, aliado de los republicanos, se vio rodeada de sombras sospechosas. Los vascos se rindieron al mando italiano a cambio de la promesa de no ser entregados a la venganza de Franco, como lamentablemente sucedió cuando más tarde se recibieron órdenes superiores.

No se puede negar que muchos de los legionarios tuvieron de voluntarios sólo el nombre y que a menudo fueron

desempleados o braceros enrolados para escapar del hambre:

*«Destino OMS: quiere decir Oltre Mare Spagna. Barcos cargados de soldados, camisas negras y trabajadores que habían cursado su solicitud de destino al África Oriental se desviaron a los puertos del sur de España para desembarcar tropas mercenarias de origen y nacionalidad desconocida, en apoyo de los rebeldes nacionalistas. La trampa se utilizó para evitar el envío de destacamentos ordinarios del ejército y de la milicia, en ausencia de solicitudes para el reclutamiento voluntario, a pesar de la propaganda barata en las filas del partido, así como a través de las organizaciones sindicales, asistenciales y las oficinas de empleo. Las pocas excepciones las protagonizan oficiales en s.p.e., alentados por las perspectivas de carrera, por el atractivo de las medallas ganadas con el mínimo riesgo y, sobre todo, por las cifras salariales (cincuenta mil liras al mes a un subteniente)».*³⁷

En conjunto, las pérdidas del CTV fueron elevadas, equiparables a más del 10 por ciento del número de efectivos entre muertos (6.000) y heridos (15.000), lo que demuestra que los italianos en España, voluntarios o no, combatieron de verdad y pagaron un alto tributo de sangre. Pero es sobre todo en el plano político donde el balance de la intervención se muestra negativo. La ilusión de hacer de España el caldo de cultivo de «nuestra verdadera Europa» fracasó.³⁸ Mussolini vio comprometida definitivamente su imagen de *realpolitiker* y de mediador al ser desautorizado por Hitler sin obtener ninguna contrapartida estratégica por parte del nuevo régimen franquista:

ni una base en las Islas Baleares o en la costa mediterránea, ni el compromiso de atacar a Gibraltar en caso de un conflicto generalizado con las democracias. El único consuelo del Duce era que ni siquiera el Führer obtendría reconocimiento o concesión alguna, salvo la adhesión platónica de España al Pacto Antikomintern el 27 de marzo de 1939, vísperas de la ocupación de Madrid, y un igualmente platónico acuerdo de amistad bilateral, sellado dos días más tarde.³⁹

Se recuerde como se recuerde al Caudillo, «el Centinela de Occidente», la historia no podrá negar que este «mediocre general con voz de castrato, de temperamento implacablemente frío, de crueldad impersonal»⁴⁰ logró su propósito de ganar la guerra gracias a la ayuda extranjera para, a continuación, ser capaz de mantener todo lo extranjero, amigo o enemigo, fuera de las fronteras de la patria. Realmente tanto para él como para el Gran Inquisidor de Verdi, «en hispano suelo nunca había dominado la herejía»,⁴¹ ni debía dominar. Los historiadores nacionalistas se movieron al unísono en el menoscabo –especialmente después de 1945– de la contribución alemana e italiana. Entre la opinión pública española ha perdurado durante mucho tiempo la creencia de que la Guerra Civil y su fin se decidieron por nuestra participación en ella.

Volvamos a la propaganda fascista. La suma de la que disponía el cónsul Guglielmo Danzi con fines de agitación y propaganda, de media un millón de pesetas por trimestre, no parecía dar grandes resultados. Asimismo, la evidencia de los escritores y periodistas moviliz-

dos para seguir el conflicto y cantar las alabanzas de la «cruzada antibolchevique» se revelaba en su conjunto modesta. Podemos dividirlos en tres grupos. El primero es el de los corresponsales de guerra, seleccionados entre las firmas más agresivas del régimen: Luigi Barzini Jr., Guido Piovene,⁴² Indro Montanelli, Nello Quilici (*Spagna*, 1938), Sandro Volta (*Spagna a ferro e fuoco*, 1939), Virgilio Lilli (*Racconti di una guerra*, 1941) y Vittorio G. Rossi (*Via degli Spagnoli*, 1936 –y nueva edición de 1942–, de tema más lírico-poético que bélico). No podía faltar aquí Malaparte, que dedicó un doble número de su revista *Prospettive* a «Los italianos en España», exaltando la figura de Bonaccorsi, el ya mencionado Carnicero de las Baleares.⁴³

El libro de Lilli, por ejemplo, expresa desde el prólogo un grito de rebeldía moral que extrañamente no cae bajo las tijeras de la censura:

*«He llorado tanto los muertos enemigos como los amigos, tanto al miliciano de los Pirineos como al flecha negra de Cataluña. [...] Y una vez más la guerra me ha enseñado a no amar la guerra [...]. Los soldados rojos, como tales, fueron buenos soldados como también lo fueron los blancos. [...] La medalla al soldado rojo es, en definitiva, tan sagrada como la concedida al soldado blanco».*⁴⁴

El segundo grupo es el de los apologistas, el de los combatientes viscerales. A menudo se trataba de escritores no profesionales, cuyos testimonios o reconstrucciones parecen, sin embargo, haber sido objeto de un cuidadoso trabajo de *editing* para exaltar la contribución de los voluntarios italianos a la salvación de

España.⁴⁵ Aunque el nivel medio de esta producción sea mediocre, el historiador puede encontrar información útil sobre las condiciones de la vida en el frente y en la retaguardia: las marchas, los enfrentamientos y también los cines, los cafés, las corridas –que, sin embargo, los anarquistas consiguieron prohibir en casi toda la España republicana–, las relaciones con la población y, por supuesto, los burdeles.

El tercer grupo es el de los estudios de carácter político, diplomático, militar, etcétera –de mayor densidad y condicionados ideológicamente–, que dan ya una idea bastante precisa de las circunstancias y finalidades del conflicto.⁴⁶ Una curiosidad: encontramos aquí también el nombre de un agitador «conocido por haber reclutado a cientos de aviadores», André Malraux.⁴⁷

Si hemos hablado de una muestra en su conjunto modesta de los intelectuales del área fascista no es sólo por la caducidad de los valores que expresaban. Es sobre todo por la debilidad de su inspiración. Los intelectuales no «sienten» en el fondo aquella guerra. La comparación con la campaña etíope es reveladora: aparte de las supuestas intenciones civilizadoras, se había desatado en este caso un resorte sincero de revancha contra la hipocresía y el egoísmo de los ricos imperios coloniales, empezando por el británico. España era otra cosa: para muchos jóvenes no era una batalla italiana ni, repetimos, una batalla fascista en sentido revolucionario. Marinetti declaraba que no hacía falta salvar a España de la tradición y el conservadurismo, sino más bien lo contrario. Era preciso impedir que «el antiguo hollín de las ho-

guerras católicas ensuciara de nuevo el horizonte». ⁴⁸ ¿Por qué jóvenes atraídos por el radicalismo antiburgués que el régimen había vuelto a predicar, cercanos a los ideales del «fascismo rojo», debían defender a la clase pudiente española que había armado a los rebeldes? ¿Qué los unía a los privilegiados, que tal vez combatían con obstinación, pero que a menudo preferían esperar la victoria en las plantaciones brasileñas y argentinas, en los casinos de Estoril, en los grandes hoteles de Biarritz? ⁴⁹

Limitémonos también aquí a dar algunos ejemplos. *Poetas de Hoy*, animada por Fidia Gambetti y una de las revistas punteras de esta «joven guardia», publicó las primeras traducciones de Giuseppe Valentini de las poesías de Federico García Lorca, de quien aún se desconocía el asesinato. ⁵⁰ Elio Vittorini lanzó en *Il Bargello* de Florencia un llamamiento a la solidaridad con los republicanos españoles que le valió la exclusión del Partido, tras lo que meditó con su amigo Vasco Pratolini la idea de incorporarse a las filas republicanas. El piemontés Davide Lajolo se enroló, sin embargo, con los voluntarios, atraído por el buen salario y por el ansia de aventuras. Al regreso publicó su bravucona apología del conflicto *Bocche di donne e di fucili* (1939), ⁵¹ que, no obstante, era ya entre líneas una denuncia de la inutilidad del sacrificio de tantos jóvenes como él de un lado y del otro. Retomó largos pasajes en su autobiografía de veinticinco años después, *Il voltagabbana*, cuando ya se había convertido en un exponente activo de la *intelligentsia* comunista. Antonio Delfini era un marginal de lujo, un esteta armado-desarmado, de familia

rica de Módena y sensibilidad finísima. Su congénita falta de implicación política hizo que sus comprometidísimos amigos Mario Pannunzio y Arrigo Benedetti fruncieran el ceño, pero no hasta el punto de rechazar el dinero con el que financió sus primeras actividades editoriales. Después de la guerra, Delfini firmó el manifiesto de un «partido comunista-conservador» –acercamiento menos bizarro hoy de lo que pareciera entonces– e intentó demostrar que la Cartuja de Parma, descrita por Stendhal, era en realidad la de su ciudad natal. Nadie lo tomó en serio. No obstante, Delfini había venido publicando desde 1938 el mayor texto literario italiano sobre la guerra de España, que funciona como escenario en *Il ricordo della Basca*, cuento sobre el casto idilio entre un soñador de provincia y la hija de un profesor vasco en el exilio: elección que evidencia la condena moral, con el bombardeo de Guernica y las matanzas de Santander como telón de fondo. ⁵² También en la otra Italia, la de la emigración antifascista, la movilización es amplia, pero con motivaciones muy distintas y una mayor concienciación. El antifascismo italiano se sitúa en primera línea dentro de España muy pronto: entre los mandos y entre las tropas, tanto en el frente como en la retaguardia. Los italianos representaban numéricamente el tercer contingente de las Brigadas Internacionales –las estimaciones más fiables varían entre 3.350 y 4.000 combatientes–, después de franceses y alemanes. ⁵³ Estaban igualmente presentes en las modestas formaciones de la aviación republicana. ⁵⁴ Los primeros voluntarios fueron incorporados a la XXII Centuria de las Milicias Populares,

alojada en el cuartel Lenin de Barcelona, y vívidamente descrita por Orwell al principio de su *Homage to Catalonia*. Fueron después transferidos a la XII Brigada Garibaldi, instituida sobre la base de un efímero acuerdo entre comunistas, socialistas, republicanos, libertarios y anarquistas, y con un himno propio: *Somos hermanos de España y de Italia*. Las bajas fueron en proporción aún más elevadas que del lado de los voluntarios: 680-700 brigadistas, entre el 15 y el 18 por ciento de los efectivos.

Los comunistas estaban a las órdenes de Palmiro Togliatti, Ercoli, dirigente del PCI exiliado en Moscú tras el arresto y la detención de Gramsci. Llegó a ser, después del búlgaro Dimitrov, el número dos del Komintern y su representante ante el gobierno español. El mando del contingente comunista se entregó a un triunvirato compuesto por Luigi Longo, alias Gallo, comisario político de las Brigadas Internacionales;⁵⁵ su mujer Teresa Noce, alias Estella;⁵⁶ y Vittorio Vidali, el despiadado Carlos Contreras, comandante y después comisario político del glorioso –o tristemente célebre, según los puntos de vista– Quinto Regimiento, vicesecretario de la Comisión Político-Militar del PC español, compañero de Tina Modotti y legendario revolucionario de profesión que, tras las batallas con los escuadristas en su Trieste natal, estuvo involucrado en una cincuentena de conspiraciones kominternistas por todo el mundo, entre las cuales se encontraba el asesinato de Trotski en México.⁵⁷

También fue relevante la presencia de los anarquistas, encabezados por Camillo Berneri, expulsado de Francia tras

un cortés servicio prestado por la policía francesa a la italiana. En España Berneri buscó, casi siempre en vano, moderar las tendencias extremistas de los anarquistas españoles: colectivización, abolición de los cultos, y hasta el cierre de cárceles y manicomios. Cayó bajo el plomo de los comunistas italianos y españoles junto con su compañero Francesco Barbieri y otros miles de militantes anarquistas muertos en las jornadas de Barcelona de mayo de 1937.⁵⁸

Merecen recordarse, entre las figuras destacadas, Pietro Nenni, líder del Partido Socialista en el exilio,⁵⁹ y el republicano Randolpho Pacciardi, primer comandante de los garibaldinos, conocido como el León de Guadalajara, en una guerra donde circulaban más pseudónimos y sobrenombres que armas o uniformes. Pacciardi era ciertamente un líder carismático, pero también un colosal provocador, como demostró su recorrido político sucesivo. Hay que reconocerle el mérito de haber sido de los primeros en denunciar la guerra que los comunistas ya estaban librando contra sus aliados y no sólo contra sus adversarios.⁶⁰

Todos estos personajes escribieron numerosas páginas sobre los sucesos españoles; e incluso cuando evitaron hacerlo por razones comprensibles, como Togliatti, ya existe sobre ellos una documentación suficientemente amplia.⁶¹ Si la implicación del antifascismo italiano durante la Guerra Civil es históricamente menos conocida que la de otros países, no se puede atribuir, por lo tanto, a una escasa o insuficiente documentación, sino más bien a una menor aportación de obras literarias, pictóricas o cinematográficas de gran impacto sobre la opinión

pública internacional que en el caso de las francesas, inglesas, americanas o, naturalmente, españolas. La preocupación estética fue indudablemente menos significativa que la político-ideológica. Pero no faltan excepciones significativas.

Giuseppe Antonio Borgese terminó el fresco *Goliath. The March of Fascism* justo cuando tuvieron lugar los acontecimientos españoles. Leo Valiani (Leo Weitzen), corresponsal en España del periódico de Longo y Teresa Noce *Il Grido del Popolo*, se convirtió sobre el terreno en un decidido adversario de toda forma de totalitarismo, negro y rojo. Aldo Garosci, que se formó en Turín dentro del grupo gobettiano, herido y condecorado en España, redactó más tarde una crónica ejemplar de los tormentos de su generación. Francesco Fausto Nitti –el nieto del expresidente del Consejo prefascista Francesco Saverio Nitti–, voluntario en Cataluña y en Aragón, herido en la ofensiva del Ebro, fue internado en Francia en el campo de Vernet y en el fuerte de Colliure con otros miles de exiliados –entre los que se contaba el poeta Antonio Machado, que moriría de pulmonía– y se incorporó luego a la resistencia francesa. Nitti ha dejado sugestivos informes de una decena de batallas antifascistas.⁶² No hay que olvidar a los caídos: los poetas Pietro Jacchia y Sergio Alli; el politólogo republicano Mario Angeloni, muerto en combate en el frente de Huesca, y, otro pensador anarquista, Rivoluzio Giglioli.

Entre los que respondieron a la llamada no podía faltar Tina Modotti.⁶³ Llegó a España en 1936 con los miembros del Socorro Rojo Internacional y, para no separarse de Carlos/Vidali, Tina ya casi no se dedicaba al cine y la

fotografía que la habían hecho famosa. Sin embargo, su fascinación y su energía seguían intactas. La encontramos en todas partes: en Valencia, en 1937, asistió al Congreso de Escritores; en Madrid, el año siguiente, al Congreso Internacional de la Solidaridad. Publicó la antología *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* (1937) –ilustrada con 18 fotografías de Téllez, compañero de Miguel Hernández– y se dedicó a la instrucción de las mujeres y a asistir a los huérfanos evacuados hacia Francia y la URSS. Pero bien pronto también la pareja Tina-Carlos tuvo que huir a través de los Pirineos hacia México, donde ella murió, en circunstancias nunca del todo aclaradas, durante la Segunda Guerra Mundial (1942). A fin de cuentas, la principal contribución del antifascismo italiano a la cultura y a la mitología de la guerra civil española no fue ni un libro ni una película, ni un *pamphlet* ni un cuadro, sino un llamamiento de gran eficacia. El hombre que lo lanzó, Carlo Rosselli, procedía con su hermano Nello de una familia florentina de tradiciones culturales e ilustradas, judía por parte materna –los Pincherle–.⁶⁴ El antifascismo militante de Carlo y Nello Rosselli los llevó a la prisión y al exilio. Con el estallido de la Guerra Civil, Carlo se marchó a España y organizó con Berneri y Angeloni la Columna Italiana Justicia y Libertad, que se unió a la Columna Alonso, formación que conservó su autonomía de las Brigadas Internacionales y que se forjó en la toma del Monte Pelado. El 13 de noviembre de 1936, Rosselli pronunció en Radio Barcelona un discurso que llegó rápidamente a Italia a pesar de la censura oficial:

«Italianos, escuchad: Cuanto antes triunfe la España proletaria, antes caerá el execrable régimen fascista en nuestro país. ¡Hoy aquí, mañana en Italia!».

Rosselli no se limitó a estas palabras. Dedicó a la guerra de España cientos de páginas, en buena parte dispersas: artículos, prefacios, opúsculos, cartas, fragmentos periodísticos, etcétera. Una pléyade de escritos de donde debería de haber salido el libro completo que nunca tuvo tiempo ni manera de terminar.⁶⁵ El 9 de junio de 1937, convaleciente en Francia, fue asesinado junto con Nello en el bosque de Bagnoles de l'Orne por un comando de la Cagoule bajo instigación italiana.⁶⁶

El sacrificio de los Rosselli traslada el discurso desde la estética a la ideología y revela la creciente fractura que se dibujaba entre comunistas y anticomunistas en el frente progresista. Los primeros actuaron rápidamente para anotarse el mérito de la lucha contra Franco y sus aliados. Compañeros de lucha convertidos en España en decididamente anticomunistas, como Pacciardi –y naturalmente los anarquistas y los trotskistas supervivientes–, fueron ignorados, enfangados, calumniados. Esta actitud llevó, cuando acabó la guerra del estalinismo puro y duro, a respaldar la tesis de una posible insurrección contrarrevolucionaria por parte del POUM anarquista.⁶⁷ Sería en torno a 1968 cuando reaparecerían grietas en la historiografía comunista.⁶⁸ Es la herencia dividida, y *no* compartida, que la guerra de España dejó en el imaginario de la izquierda italiana.⁶⁹ Otra confirmación de que en España, precediendo al pacto entre Hitler y Stalin, «se había incubado la angustia mortal de la izquierda europea».⁷⁰

II

Bishopspark, o Bishop's Park, uno entre los más agradables jardines londinenses a orillas del Támesis, fue en sus orígenes la residencia de los obispos de la capital. Hoy es el centro de un área en pleno desarrollo inmobiliario con evidentes resquicios especulativos, predilecta de la joven población cosmopolita –incluida la italiana– que trabaja en la City y en los estudios profesionales, y puede permitirse alquileres desorbitados. Más grande de lo que puede parecer a primera vista, el parque se extiende a lo largo de quince hectáreas con numerosos campos de tenis, una zona de juegos para niños y un pequeño lago en miniatura. Una vez al año un público entusiasta sigue desde allí el épico desafío de las regatas entre los equipos de Oxford y Cambridge. Es difícil pensar que este pequeño edén retro fuese, antes de la guerra, uno de los núcleos duros de la protesta obrera. Quien se adentre en las avenidas, dejando a sus espaldas la morada eclesiástica, se topará casi al llegar al río con un arco de hierro que, tras una breve escalinata, conduce a una lápida de granito. Está dedicada a los voluntarios de los (entonces) proletarios barrios de Hammersmith y Fulham que se enrolaron en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española: «Ellos partieron porque sus ojos abiertos no podían ver diversamente», recita el epitafio, que se cierra con el proverbial «¡No pasarán!».

En el dorso de la lápida hay grabados treinta y nueve nombres –algunos incompletos, otros repetidos– que identifican a los miembros de una misma familia: padres, hijos, hermanos. Solitaria la lápida y enfrente, solitario, un banquito

de madera con un marbete de latón donde están inscritos: el nombre del donante, Frank McCullough, «sindicalista y combatiente por el socialismo»; su fecha de nacimiento, 1913, que lo convierte en un coetáneo de los brigadistas recordados en el monumento, y también su fecha de muerte, 1998, que hace de McCullough uno de los supervivientes del grupo que tuvo la idea del pequeño cenotafio. Quien se sitúe un poco más allá con la imaginación puede figurárselo durante una bella noche de verano en la que viene a sentarse en el banquito, acaricia con la mirada la lápida y el río en el rojizo atardecer, paladea una pinta de cerveza forzosamente caliente, saluda a los compañeros caídos y se interroga sobre su sacrificio.

¿Quién era en realidad? Una visita al registro del municipio bastaría para satisfacer un repentino, fugaz interés. Pero se puede intentar situar su figura en el magno y goyesco panorama de la Guerra Civil: «la más fotogénica de la historia», como la llamó Claude Cockburn, uno de los mejores periodistas del rugiente Londres, entonces cercano a los comunistas, de quienes después se distanció. Quedó impactado, como muchos otros, por España, que más tarde describió en su autobiografía:

*«Cualquiera que no quisiese faltar a la cita decisiva del siglo, iba a darse una vuelta por aquellos parajes. Y quizás le fascinaban tanto como para morir, como para dejarse la piel».*⁷¹

En los recuerdos de otro combatiente, el anarquista Albert Metzger,⁷² encontramos el retrato de un tal Frank McCullough, que se distinguió en la guerrilla urbana contra los *black shirts* de Mosley y fun-

dó en 1937 una publicación de extrema izquierda previsiblemente titulada *The Struggle*. Es sorprendente que un casi homónimo suyo, el capitán Francis McCullagh, fuera a España como corresponsal del frente junto a las tropas franquistas: una homonimia que habría deleitado a Borges. McCullagh era por aquel entonces bastante conocido y todavía pueden encontrarse en las librerías de viejo dos o tres reportajes sobre su ajetreada vida. Había cabalgado con los cosacos durante la guerra ruso-japonesa y más tarde había sido miembro de la misión militar inglesa en Siberia, experiencia narrada en *Prisoner of the Reds* (1921). Las crónicas de *In Franco's Spain* salieron el mismo año que el otro –McCullough– iniciaba la publicación de *The Struggle* y todo ello engrosó la enorme batalla de prensa y propaganda que acompañaba y amplificaba la militar.

Los irlandeses, todos voluntarios, que se llevaban al extranjero sus desesperadas ansias de libertad, cayeron en España, en ambos bandos, con particular entereza: cantando a grito pelado para atraer las balas, vaciando todas las bodegas sin nunca rozar a una mujer con un dedo. Es una historia fratricida y romántica, a menudo entre los mismos hombres que habían combatido hacía menos de veinte años una durísima Guerra de Independencia. De hecho, de la costilla del Irish Citizen Army, luego Irish Republican Army –conocido en todo el mundo con el acrónimo IRA–, había surgido una corriente de izquierdas ligada al Partido Revolucionario de los Trabajadores y a otras formaciones radicales que integraron la Columna Connolly, que toma su nombre de un mártir de

la causa fusilado por los ingleses tras el asalto a las oficinas centrales de correos de Dublín, en plena Pascua de Sangre de 1916. Hubo también una corriente de derechas, con los setecientos cincuenta *blue shirts* –¡ya no se sabía qué color inventar entre las dos guerras!– del general Eoin McDuffy, otro héroe carismático de la independencia, que combatía con Franco y los alemanes no porque fueran todos ellos fascistas, sino por odio a la República masónica y anticristiana y a la Inglaterra imperialista que la apoyaba, por decirlo así. Esta Bandera Irlandesa se enfrentó con las Brigadas Internacionales y el Batallón Dimitrov en la sangrienta batalla del Jarama en febrero de 1937, la «colina de los suicidios», como se la llamó porque sólo unos locos temerarios podían intentar tomarla.

Mientras tanto en Bishopspark –o Bishop's Park– ha caído la noche, y ha caído sobre McCullogh y McCullagh, los Connolly y los McDuffy, hermanos separados, amigos y enemigos de la historia, confundidos y reunidos por un instante en la memoria colectiva de nuestro tiempo. Si en verdad se conserva alguna...

Inglaterra es con toda probabilidad el país que mandó a España el mayor número de intelectuales: se ha calculado que entre los cerca de 2.300 combatientes británicos se escribieron y publicaron 730 obras de diverso género, sobre todo diarístico. Otro dato significativo sobre el compromiso de los intelectuales ingleses con el conflicto se encuentra en una investigación llevada a cabo en su día por la infatigable Nancy Cunard: de ciento cuarenta y ocho escritores entrevistados –de Shaw a Wells, de Waugh

a Huxley, de Eliot a Pound, de Auden a Spender–, una enorme mayoría se mostró a favor de la República y sólo dieciséis se declararon neutrales, hecho que no sorprende debido al corte y las premisas de la investigación.⁷³ Para muchos de ellos, era inevitable la referencia a Byron, caído en Missolonghi por la libertad de Grecia en 1824. Arthur Koestler, llegado desde Berlín, donde se había curtido en el Komintern de Münzenberg y había visto de cerca la toma de poder de los nazis, era menos proclive a tales romanticismos y no ocultaba su sarcasmo:

*«Toda la bohème internacional de izquierdas se dio cita en España. [...] Saludarse con la expresión “Si no me equivoco, nos hemos visto en Madrid” era el chascarrillo inicial de todo cóctel de izquierdas, Lorca llegó a ser el poeta más leído en toda Europa y el pulpo frito, el plato preferido por la intelligentsia».*⁷⁴

La comparación con Byron se ve acompañada a veces por la de Rupert Brooke. Valga para ilustrarlo el caso del joven de veintiún años Rupert John Cornford, comunista proveniente de una familia de renombre: el padre era un acreditado filólogo y la madre poetisa, conocida por haber tenido un idilio de juventud con Brooke (de donde, presumiblemente, procede el nombre dado al hijo); además, era nieto de Darwin. En Cambridge había sido abordado, al parecer sin éxito, por el «reclutador» Philby. Tenía un brillante porvenir cuando cayó en el frente a finales de 1936, tras ser destinado a la defensa de Madrid. Igual suerte corrieron otros dos marxistas de las *public schools*: Christopher Caudwell y Ralph Fox. Este último, uno de los más «an-

cianos» (treinta y siete años), convertido en comisario político de la Brigada La Marseillaise, dejó, tras muchas obras teóricas, una novela de título emblemático, *Captain Youth*.⁷⁵

España, la República –visto que los intelectuales ingleses combatían casi todos, de un modo u otro, por la República–, la libertad y la revolución tenían verdadera necesidad de su sangre, de sus músculos a menudo débiles, de su puntería a menudo incierta, del entusiasmo y del espíritu de sacrificio, raramente compensado por una escasa disposición para la disciplina militar y el combate. Virginia Woolf se preguntaba al meditar sobre la suerte de su nieto predilecto, el poeta y crítico Julian Bell, caído en julio de 1937: «¿Qué le ha llevado a hacerlo? Pienso que se trata de una fiebre en la sangre de los más jóvenes que no podemos entender».⁷⁶

El emblemático interrogante del destino de aquella generación –«Where are the War poets? Killed in Spain»– resume el fracaso de los estetas armados: fracasan en la tentativa de sustraerse a la historia, fracasan en el sueño de elevar las masas a mito, fracasan en la dura realidad de las trincheras, contrapuestas al sueño del *compagnonnage*.

Entre los muchos testimonios que habría que citar destaca *Boadilla*, la descarnada crónica que el aún no veinteañero Esmond Romilly escribió y publicó a su regreso del conflicto en 1937, y donde pretendió continuar con la pluma la lucha iniciada con las armas por el triunfo de la España republicana. No es y no podía ser la obra madura que produjeron otros, pero constituye una buena síntesis de los diversos aspectos que entonces estaban en boga. Nieto de

Churchill, futuro marido de Jessica, una de las hermanas Mitford –ninfas egerias del radicalismo británico de derechas e izquierdas–, simpatizante de Mosley y del fascismo inglés, se pasó después al socialismo libertario. Esmond había interrumpido sus estudios para dedicarse a mil oficios:

«Por mucho que yo simpatizase ardentemente con la causa del pueblo español, por mucho que yo, de todo corazón, me identificara con ella, estoy seguro de que, si mi vida en Londres hubiese sido como la deseaba, no me habría movido y me habría limitado a los acuerdos y a los parabienes. Doy por descontado que todos los que se han enrolado en las Brigadas Internacionales tenían una “fe política”. Pero ésta no fue necesariamente la única razón por la que se enrolaron».

Esmond no tiene nada que ver con un marxista ortodoxo y, entre los marxistas mismos, de los más disciplinados entre los combatientes que encuentra, se demora en describir las motivaciones no siempre ortodoxas:

«En 1935, Joe había ahorrado suficiente dinero como para permitirse unas vacaciones a Rusia; a su regreso se había convertido en un comunista aún más ferviente, tanto le había impresionado la manera en que la gente bailaba y cantaba al aire libre en los parques de Moscú... Finalmente se decidió a volver a Luton para pavonearse con el uniforme de general español y dar órdenes a los funcionarios de la asistencia social».

Muy distinto era el verdadero responsable del grupo, el hombre de Moscú, un profesional de la revolución:

«Era el hombre misterioso del grupo. Hablaba muy bien inglés, pero con ligero acento extranjero, y otras cinco lenguas igual de bien. Nadie podía decir con certeza si se trataba de letón, ruso o polaco. Todos sabían que, de joven, había vivido la Revolución rusa, que tenía tras él un pasado revolucionario, que había sido encarcelado en diferentes países y también deportado, que poseía seis pasaportes. En aquel periodo hablaba poco y no se situaba nunca en el centro de atención».

En estas pocas líneas se condensa el mensaje de Esmond. El enemigo constituye un frente compacto, mientras que los voluntarios ingleses encuadrados en el Batallón Thaelmann⁷⁷ son solidarios cuando están bajo fuego adversario, pero se encuentran cotidianamente divididos en dos bandos: los utopistas y los realistas –es decir, los comunistas–. Así son los testimonios de los utopistas presenciados por el autor:

«Yo he venido aquí porque me han dicho que había una revolución y sin embargo me he encontrado ¡con una auténtica guerra!».

«Yo he venido aquí para combatir al fascismo verdugo, no para que me convirtiesen en un imbécil vestido de militar».

«Me consterna decir adiós a Jerry. Su individualismo lleno de tolerancia y de sabiduría humorística ha sido un refrigerio. Y Jerry no tiene convicciones políticas: ¡qué gran cosa!».

Todos ellos expresan, como el autor, sensaciones y estados de ánimo profundamente humanos:

«Y sin embargo en el momento [de la incursión aérea enemiga] me alegro de que ataquen a mujeres y niños indefensos

y no a nosotros: de que esos monstruos sólo nos hayan sobrevolado. Nosotros que habíamos elegido tomar parte, no podíamos odiar la guerra más que por una única razón: el miedo que suscitaba en nosotros mismos. Por fortuna casi ninguno ha tenido miedo de admitirlo».

Y estos son los segundos, los realistas:

«En mi fuero interno, lo sitúo enseguida en la categoría de Comunista Auténtico. Para merecerlo hay que ser: a) una persona seria; b) un esclavo de la disciplina; c) un miembro del partido; d) un apasionado de todas las técnicas del arte militar y estar absolutamente desprovisto de cualquier interés personal y egoísta, como el miedo o el coraje audaz».

Junto a los conspiradores encallecidos, destaca la figura del joven Birch, uno de aquellos brillantes productos de los *colleges* decididos a «actuar en serio»:

*«Tiene todas las cualidades del auténtico revolucionario. Posee esa fría fuerza intelectual que le impide desviarse del camino recto: tiene todas las cualidades del mártir comunista».*⁷⁸

Cayeron unos y otros en la batalla de Boadilla del Monte el 20 de diciembre de 1936; todos salvo Esmond, que murió pocos años después durante la Segunda Guerra Mundial. Pero quizás, en España, sólo perdieron de verdad los primeros.

III

El asedio del Alcázar fue un acontecimiento netamente español, a pesar de su resonancia mundial, e hispanas fueron sus referencias míticas y literarias. Pero la Guerra Civil como extrema aventura

picaresca, como pasión barroca de los sentidos, de los excesos y de la fabulación, no fue un fenómeno exclusivamente local. Así pues, Roy Campbell, después de haber colaborado con Wyndham Lewis en la *British Union Quarterly*, derivación de la *Fascist Quarterly* de Mosley, partió para combatir del lado de los franquistas. Campbell confesó en la posguerra, con su habitual gesto truculento, que a España le llevaron una tardía conversión católica, la atracción hacia una tierra considerada más en contacto con los instintos y las emociones, y, *last but not least*, el deseo de llegar a las manos y de encontrar en el terreno a algunos de los estetas londinenses que tanto detestaba: los «sons of Onan» del poemilla *Flowering Rifle* (1939), cuyo violento contenido ya pone de manifiesto la referencia al fusil de la lozana floritura del título.

Significativa, aunque no del todo verosímil, es la página de sus memorias donde cuenta haber trabado amistad con dos escritores noruegos, uno comunista y el otro de extrema derecha, encontrados en España. Motivo: con ambos podía usar las pocas palabras que conocía de la jerga de los cazadores de ballenas. Las peregrinaciones de Campbell no terminaron con la guerra de España. Inmediatamente después se estableció con su familia en Roma.⁷⁹

Sin embargo, la explosión del nuevo conflicto, le obligó, a su pesar, a dejar Italia para evitar la prisión por ser un súbdito enemigo. Más tarde, Campbell fue herido de gravedad en Birmania mientras combatía con los ingleses contra el invasor japonés. En la posguerra, olvidado casi por completo, publicó

de nuevo *Flowering Rifle* enmendando parte del antisemitismo y de la violencia originarios, que a veces hacen pensar en un Céline versificado. Pero su visión no había cambiado mucho. Al comentar el final de García Lorca, Campbell encuentra la confirmación de sus viejos fantasmas: el esteticismo lleva a la decadencia mediante la perversión sexual y, por lo tanto, al fin del predominio del hombre blanco sobre el mundo. García Lorca no había sido víctima de una ideología y tampoco de un talento indómito, sino de una *redde rationem*, de un rechazo a la homosexualidad por parte del pueblo español en nombre de los valores perennes que la guerra había desnudado.⁸⁰ Poco tiempo después, la vida inquieta y aventurada del escritor sudafricano se apagó en un banal accidente de coche en Portugal, su última morada.

La sátira más mordaz y despiadada de la expedición de los estetas estaba destinada a ser escrita por el amigo de Campbell Wyndham Lewis. Es una obra maestra frustrada, no se trata del libro de un hombre de derechas, sino más bien de un cínico y un escéptico que, tras las pasiones de un conflicto y las disquisiciones sobre el arte y la libertad, siempre vislumbra tan sólo el polvo de la vanidad humana. Esta aproximación se advierte desde el título, tomado de la jerga de las operetas: *The Revenge for Love* (1937). En la descripción de los «rojos de los salones de Oxford y los rosas de Cambridge», Lewis desata su natural exuberancia: un mundo que se agota en pequeñas intrigas y pequeños adulterios, en busca de una causa noble para matar el aburrimiento. El autor, sin embargo, termina por caer en la trampa

del virtuosismo: el estilo se vuelve cada vez más enfático, las situaciones improbables, la moralidad esquemática y los personajes insulsos. Hay algo de excesivo –como casi siempre en Lewis–, que le empuja a identificarse con su tema hasta destruirlo y disolver el drama en farsa. La ocasión está perdida, como por lo general se ha perdido la novela en los repertorios de obras inspiradas por los acontecimientos españoles.

El protagonista es el joven austriaco Victor Samp, pintor fracasado que gusta de sumergirse en un estado de ánimo desencantado hasta que alguien lo empuja a falsificar cuadros de autores famosos para financiar la causa de los «rojos» en España. Victor vacila pero luego acepta, empujado por su esposa, y encuentra así la tan noble causa a la cual dedicarse. Bajo instigación del sindicalista Percy, el leninista de turno, brutal y resuelto, Victor se deja convencer para partir hacia España con su mujer en una misión secreta y muere allí, como el dilettante que siempre fue, convencido de transportar un cargamento de armas que, sin embargo, Percy había confiado a gente más experta.

Esta mofa cruel, especialmente al final, alude de manera transparente a los cachorros de las *public schools* y de los círculos londinenses manipulados por politiqueros a la Percy. A ellos, el autor contrapone el único personaje que inspira cierta simpatía, Jack Cruze, el aventurero viril –también a través de esa virilidad trasluce la crítica a los intelectuales– que se cuida ante todo de salvar el pellejo, es decir, de recalcar la primacía del instinto vital sobre las ideologías. Y el mensaje de la obra se resume en lí-

neas como ésta: «Hay todavía prejuicios burgueses de los cuales es preciso deshacerse. El heroísmo es uno de ellos».⁸¹

IV

Un estudio sistemático del impacto de la guerra de España sobre los intelectuales revelaría otras cuestiones que ya hemos comentado al hablar de los estetas armados. Tiene su importancia el filón ruso-soviético de los escritores-corresponsales, como Ilya Ehrenburg y Mikhail Kolzov, golpeado más tarde, a diferencia del primero, por las purgas estalinistas. El postulado de la propaganda deja que de vez en cuando se filtre en sus páginas un aire sencillo de participación humana.⁸² También es importante el filón centroeuropeo de quienes intuyeron en el conflicto y en la actitud rapaz o vigilante de las grandes potencias los pródromos del inminente colapso de sus propias patrias; y fueron los jóvenes poetas checoslovacos Halas, Holan y Vancura o el húngaro Attila József, que, poco antes de escoger el suicidio a los treinta y dos años, superpuso por última vez, en marzo de 1937, la incapturable libertad de los sentidos a las imágenes sangrientas de España y China.⁸³

Es importante, sobre todo, el redimensionamiento de aquel esquematismo derecha-izquierda contra el cual se habían estrellado las ilusiones de los estetas, y que encontraría en España y entre los españoles las voces más atormentadas y complejas: Unamuno, la tragedia del pensamiento traicionado por la violencia; Ortega, el crítico del «joven señor» y de toda rebelión infantil que tuvo no poca importancia entre los inspiradores

de la Falange;⁸⁴ Madariaga, el historiador cosmopolita, diplomático, ministro y alto funcionario de las Naciones Unidas⁸⁵ que desde 1930 había concluido la versión inglesa de su célebre ensayo sobre la España moderna, anunciando la figura del nuevo dictador europeo – no sólo ibérico–, dominado no por el sentido sino por el sentimiento de Estado.⁸⁶

Son filones y matices del discurso que no es posible explorar aquí con detalle. Sirvan estas breves notas para dar una idea del significado determinante de la encrucijada española en el destino de una generación y de una época. A la derecha, la utopía nacida de la victoria franquista fue dotar al fascismo de un camino nacional, de un equilibrio entre vocación autóctona y pertenencia a la comunidad espiritual de Europa y de Occidente. Se trataba de otra ilusión surgida de las cenizas del romanticismo negativo del siglo XIX, que liquidaría la nueva guerra mundial. La reencontraremos sobre todo en Francia, en las últimas páginas del *Gilles* (1939) de Drieu La Rochelle y de la *Histoire de la guerre d'Espagne* de Brasillach y Bardèche:

«La sublevación del general Franco cierra el camino a un peligro mucho más grave que el fascismo internacional; cierra el camino al comunismo internacional. Naciones animadas por movimientos análogos (a pesar de sus diferencias) pueden, de hecho, unirse mediante acuerdos o tratados; permanecerían siendo, a pesar de todo, naciones, o sea realidades vivas, elásticas, susceptibles de tener intereses distintos si no contrapuestos. Alemania, Italia y España, bajo el mismo régimen marxista,

*con un partido comunista en Francia, serían sólo provincias de la Internacional, que es una fuerza mucho más temible».*⁸⁷

¿Una nueva Europa? «Ya no hay Europa», confió melancólicamente al mismo diario un gran exponente del mundo de ayer cuando la deshonra del Pacto de Munich se añadió a la tragedia española.⁸⁸ Frente a la perspectiva de una guerra generalizada en el continente, también muchos jóvenes intelectuales que habían tomado partido por una España libre y democrática fueron inducidos a transformarse en partidarios del Pacto y de su despiadada *realpolitik*. «He sido un *munichois* desesperado, no veía otras soluciones posibles», confesaría más tarde un inconformista como Emmanuel Berl en un bellísimo examen de conciencia.⁸⁹

Aún más clamorosa fue la conversión al anticomunismo y al pacifismo integral, inferido por los acontecimientos españoles, de un escritor que era conocido por su posición progresista como Jean Giono.⁹⁰ Esto le llevó a escribir las palabras fatales que le fueron criticadas con dureza en la Liberación –«Prefiero ser un alemán vivo que un francés muerto»– y a enviar con el filósofo socialista Alain un telegrama de felicitación al presidente del Consejo Daladier, a su regreso de Mónaco.⁹¹

Los unos y los otros habían encontrado pronto la manera de reafirmarse: la Guerra Civil de la generación de los años treinta ya había empezado. Un joven escritor americano, apolítico hasta el punto de «sentir repugnancia por el espíritu de cruzada de la izquierda y de la derecha»,

fué despertado pocos meses después por el camarero de un hotel de Cannes que le anunció amargamente: «Ces cochons, ils vont partager la Pologne, monsieur!». Y entonces él pronunció el epitafio:

«¡Adiós a los años treinta! ¡Los queridos, indecorosos años treinta! Se acabaron de repente aquella tarde, mientras las ventanas de la Croisette se oscurecían y desfilaban por la calle las filas de soldados senegaleses».⁹²

Traducción de Juan Argenti

¹ La comparación ha de hacerse, naturalmente, con circunspección. Pero lo que no cabe negar en ambos casos es el rol decisivo de los intelectuales. Cfr. Fejtő, *La Révolte de la Hongrie*, introducción (pp. 755-782) al número especial de «Les Temps Modernes», nov.-dic. 1956 - ene.1957.

² Formalmente la Segunda República se extiende hasta la derrota definitiva en abril de 1939, pero naturalmente bajo un clima de Guerra Civil.

³ Cfr. la clásica reconstrucción de G. Brennan, *The Spanish Labyrinth. An Account of the Social and Political Background of the Civil War* (1943).

⁴ Cfr. De Felice, *Mussolini il Duce. Lo Stato totalitario*, cit., p. 359. Ya uno de los primeros historiadores de las causas del conflicto observaba que la clave ideológica en el plano interno e internacional era insuficiente para esclarecer la complejidad de los acontecimientos, cfr. E. Allison Peers, *The Spanish Tragedy 1930-1936. Dictatorship, Republic, Chaos*, Methuen, London 1936, pp. 218 ss.

⁵ La muerte de Lorca se convirtió enseguida en todo el mundo en una bandera de la causa republicana. Mucho menos conocidas son las represalias que llevaron a los fusilamientos en el Escorial (el 15 de agosto de 1936) y Paracuellos de Jarama (el 7 de noviembre de 1936) de unos 2.000 rehenes elegidos sobre todo de entre la *intelligentsia* «burguesa». Cayeron decenas de científicos, profesores universitarios y periodistas; entre ellos, el templado y apolítico comediógrafo Pedro Muñoz Seca, culpable de haber divertido a tres generaciones de españoles.

⁶ C. Cockburn, *In Time of Trouble. An Autobiography*, Hart-Davis, London 1956, p.238. Véase todo el excelente último capítulo *Crisis and Champagne* (pp.225-250). Por otro lado, es él quien pasa a la historia por haber inventado entonces la expresión *champagne socialist*, equivalente a la anglosajona *radical-chic*.

⁷ La literatura crítica, diarística y panfletaria sobre la guerra de España es interminable. El repertorio compilado por J. García Duran (*Bibliography of the Spanish Civil War. 1936-1939*, El siglo ilustrado, Montevideo, 1964) comprendía 6.248 voces, que mientras tanto probablemente se hayan duplicado o triplicado. En tiempos más recientes, análisis notables y en profundidad han aparecido sobre todo en la España postfranquista, sin tener en cuenta adaptaciones narrativas y cinematográficas, en ocasiones muy arbitrarias. Para los intelectuales, una obra de referencia –no exenta de incendiarias polémicas– es la de A. Trapie-

llo, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, ed. revisada, Destino, Barcelona, 2010.

⁸ Numerosos pilotos presentes en la España republicana, entre los cuales se encontraba el comunista italiano Primo Gibelli – que ya había emigrado a la URSS–, rehusaron combatir en el Escuadrilla España de Malraux, compuesta en gran medida por mercenarios reclutados a muy alto precio, que ya desde finales del 1936 fueron apartados por infracciones disciplinarias o penales.

⁹ Cfr. La documentada reconstrucción de S. Mensurati *Il bombardamento di Guernica. La verità tra due leggende*, Ideazione, Roma, 2004.

¹⁰ La escena, que tiene lugar el 12 de octubre de 1936 –aniversario del descubrimiento de América, entonces el denominado Día de la Raza y después Día de la Hispanidad– en la Universidad de Salamanca, ha ofrecido material para muchas versiones. Su único punto común es la confusión que reinó aquel día. Según la versión al día de hoy más fiable, el general habría gritado: «¡Muera la intelectualidad traidora!». No era mucho mejor, pero diferente. En cuanto a Unamuno, tras su noble intervención, prefirió mantenerse fuera de la contienda. Se quedó en Salamanca, territorio franquista, en un blando régimen de arresto domiciliario hasta su muerte, dos meses más tarde.

¹¹ El miliciano ha sido identificado –se llamaba Federico Borrell García– y aparece en fotos precedentes de Capa en actitud de combate en Cerro Muriano, en el frente de Córdoba. Los argumentos a favor de la autenticidad han sido expuestos por R. Whelan en *Proving that RC's «Falling Soldier» is Genuine: a Detective Story* (www.pbs.org/wnet/americanmasters/). Después uno de los principales acusadores de Capa llegará a sostener que el miliciano habría muerto en el transcurso de una falsa batalla, que habría provocado una verdadera y mortal respuesta por parte de las filas nacionalistas: Cfr. J. Marz, *From R.C's Dying Republican Soldier: Reflections on Digitalization and Credibility* (www.zonezero.com/magazine).

¹² Se atribuye en efecto la invención al general Emilio Mola, que declaró tener a su disposición cuatro columnas que asediaban Madrid y una quinta en el interior de la ciudad (Cfr. *Brewer's Dictionary of 20th Century Phrase and Fable*, London, Cassell, 1996, p. 195): de ahí deriva el sustantivo *quintacolumnista* de uso frecuente en el mundo hispánico. Existe aun así una atribución precedente, que designa como *quinta columna* unidades

de élite como las creadas por Trotski durante la revolución y la guerra civil en Rusia.

- ¹³ Cfr. La puesta a punto de L. Garruccio (L. Incisa di Camerana), *Spagna senza miti*, Mursia, Milano 1968, primera parte.
- ¹⁴ Orwell, «Looking Back on the Spanish War» (post. 1953) en *Homage to Catalonia* (1938), Penguin, London, 1969, pp. 236, 243. Cfr. también J. Meyers, *Orwell*, cit., pp.139-177.
- ¹⁵ A. Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch. Erster Teil*, Kindler, München, 1959, p. 389.
- ¹⁶ P. Neruda, *Confesso che ho vissuto*, trad. it. SugarCo, Milano, 1976, pp. 156-163.
- ¹⁷ Sartre, *Les Chemins de la Liberté, I: L'Age de raison*, Gallimard, París, 1945, cap. VIII.
- ¹⁸ Spender, *World within World*, cit., p. 238-247; Symons, *The Thirties*, cit., pp. 136-148.
- ¹⁹ Reencontramos aquí las consideraciones de A. Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Einaudi, Turín, 1959, espec. p. 433 ss. Para un punto de vista reciente, en parte diferente (sobre todo del nuestro): Cfr. A. d'Orsi, *Guernica 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Donzelli, Roma 2007, que es en realidad un análisis de las relaciones entre intelectuales y Guerra Civil más amplia de cuanto sugiere el título.
- ²⁰ Nótese que al menos en este punto, aún con acento bien diferente, el antiestalinista Orwell no pensaba diferente.
- ²¹ F. Jellinek, *The Civil War in Spain*, The Left Book Club, Gollancz, London 1938, pp. 14, 124-125.
- ²² *Les Brigades Internationales. L'aide étrangère aux rouges espagnols*, Bureau d'Information Espagnol, Madrid, 1948, pp. 81, 58-59.
- ²³ N. Chiaromonte, «Malraux e il demone dell'azione», in *Credere e non credere*, n. ed. Il Mulino, Bologna, 1993.
- ²⁴ No fue siempre así. Luis Buñuel cuenta en sus memorias que algunos obreros anarquistas cargaron en un camión la estatua del Sagrado Corazón de Jesús, la llevaron a 20 kilómetros de Madrid, formaron un pelotón de ejecución y la fusilaron en toda regla. Cfr. *Dei miei sospiri estremi*, trad. it., SE, 1991, Milano, p. 164.
- ²⁵ A. Malraux, *L'Espoir*, Gallimard, París, 1939, p. 701. Análisis detallado en M. Serra, *Fratelli separati*, cit., cap. II.
- ²⁶ El conmovedor panfleto de Bernanos, *Les grands cimetières sous la lune* (Plon, París, 1938), es considerado desde hace ochenta años un acto de denuncia del franquismo: esta interpretación nos parece muy parcial y típica de las simplificaciones a las que ha llevado el conflicto. Leyendo con atención, se trata más bien del *j'accuse* de un creyente legitimista en contra de la Iglesia, las clases pudientes españolas y los generales rebeldes que habían enlodado la causa de Cristo Rey. No hay que olvidar (y, sin embargo, se ha olvidado) que el primogénito del escritor se había enrolado en la Falange con el aplauso del padre. Las masacres ofendían la conciencia del cristiano Bernanos, pero, a sus ojos, sobre todo empujaban a las masas hacia la República atea, materialista, democrática y revolucionaria. Esto sin olvidar la prejudicial, antimasonónica y antisemita –en el sentido que el término tenía antes del Holocausto para una amplia categoría de tradicionalistas franceses y europeos– asistido por el «mal maestro» de Bernanos y el publicista Edouard Drumont, autor del malvado panfleto *La France juive* (1886). He aquí un ejemplo entre tantos: «Ces aristocrates (espagnols) mâtinés de juifs, qui tiennent de leur double origine les formes les plus exquises de la lèpre ou de l'épilepsie, et dont l'absurde égoïsme a perdu

la Royauté» (p. 234). Con ello no se quiere disminuir el valor de este documento, sino devolverlo a su auténtico significado. Para Bernanos, la guerra de España (y más tarde la mundial) no representó ninguna conversión a posiciones progresistas, sino la perversión de los ideales de cierta derecha, mismo motivo que más tarde le hizo preferir a de Gaulle y no a Pétain. Nos podemos además preguntar en qué medida su última gran obra, el oratorio *Dialogue des Carmélites (1947-1948)*, basado en un episodio de la Revolución francesa, no está también inspirada en la persecución anticristiana de la España de la Guerra Civil.

²⁷ Cfr. la detallada publicación del Ufficio Storico, SM del Ejército, *La partecipazione italiana alla guerra civile di Spagna (1936-39)*, por A. Rovighi e F. Stefani, Roma, 1993, 2 vol., y además J.F. Coverdale, *I fascisti italiani alla guerra di Spagna*, Laterza, Bari, 1977.

²⁸ Enseguida exaltadas por el régimen, cfr. G. Mattioli, *L'aviazione legionaria in Spagna*, Edizioni L'Aviazione, Roma, 1940. Entre los pilotos combatientes en España se destaca a Bruno Mussolini.

²⁹ «Esta gente se cree que España es Abisinia. No entienden nuestra guerra», se lamentaba Franco. Pero la documentación disponible atestigua que las acusaciones de tacticismo y dispersión de las fuerzas, verdidas sobre todo por el general Roatta contra la estrategia de Franco, eran en general compartidas por el comandante general alemán Faupel, a su vez aborrecido por el «Caudillo». Aun así, a pesar de la compostura formal de las respuestas, las «lecciones» de estrategia militar impartidas por Mussolini fueron casi siempre ignoradas por el «Caudillo».

³⁰ Cfr. Y. de Begnac, *Taccuini mussoliniani*, de F. Perfetti, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 551-564. Documento precioso, que hay que utilizar siguiendo las precauciones indicadas por el editor.

³¹ Cfr. Incisa di Camerana, *La Chiesa di Spagna: il debito dell'antifranchismo*, Nuova Storia Contemporanea, noviembre-diciembre 2005, pp. 69-90.

³² *Kriegsentscheidend* lo define por ejemplo W.L. Bernecker, *Die internationale Dimension des Spanischen Bürgerkrieges: Intervention und Nichtintervention*, «Forum für Geschichte und ihre Quellen» (www.fundus.dr.de). Sobre la aportación cualitativa y no sólo cuantitativa, de la ayuda soviética, bastará con recordar que, entre los 4.000 instructores y comandantes rusos de las tropas republicanas estaban los mejores oficiales de la Armada Roja y varios futuros mariscales y héroes de la Unión Soviética (Malinovski, Rodimtzev, Mereskov, etcétera).

³³ En el frente opuesto, el mismo Vidalí (*Spagna, lunga battaglia*, Vangelista, Milano, 1975, pp. 208-18) reconoció que «el éxito no se explotó al máximo» y que las bajas de las Brigadas Internacionales (2.200-2.500 caídos) fueron superiores a aquellas del CTV (en torno a 1.500 caídos). En cuanto a prisioneros y desertores, no sobrepasaron el medio millar de hombres.

³⁴ Va en nuestra dirección la atenta reconstrucción de A. Beevor, *The Spanish Civil War*, Cassell, London, 1982, n. ed. 2004, pp.228-32, que subraya la «well-conducted retreat» de la División Littorio frente a las superiores fuerzas soviéticas. El autor –que, como diversos historiadores ingleses, tiene una sólida formación en cuestiones militares y ha sido oficial de carrera– estima las bajas del CTV en las dos batallas en torno a 5.000 hombres. La única nota concierne a la edición del texto, donde se indica varias veces febrero en lugar de marzo.

- ³⁵ Lo reconoce implícitamente un exponente comunista (A. Donini, *Sessant'anni di militanza comunista*, Teti, Milano 1988, pp. 69-72) al precisar cómo, tras Guadalajara, el Batallón Garibaldi ascendió a brigada.
- ³⁶ Como también revela Beevor, la leyenda fue alimentada por los nacionalistas para justificar la modesta prueba de la División Soría, bajo el mando del general Moscardó. La división fue probablemente retenida tras las líneas para evitar que los italianos marcharan los primeros sobre Madrid.
- ³⁷ Gambetti, *Gli anni che scottano*, cit., p. 268.
- ³⁸ De Begnac, *op.cit.*, p. 552.
- ³⁹ La reconstrucción más documentada desde una perspectiva histórico-militar sobre la intervención italiana es la de L. Ceva, *Spagna 1936-1939*, Franco Angeli, Milano, 2010.
- ⁴⁰ J. Semprún, *Federico Sánchez vous salue bien*, Grasset, 1993, París, p. 46.
- ⁴¹ *Don Carlos*, IV, XI. Para combatir la «herejía» Franco no vacilará, ni siquiera después de la guerra, en usar métodos despiadados: no son aún definitivos los datos sobre la represión de los años 1940-1960, durante los cuales decenas de miles de opositores fueron condenados a muerte o a trabajos forzados en las fábricas, en las minas o en las tierras de los latifundistas, mientras a sus familias se las privaba de la mínima protección social.
- ⁴² Realizó una velada y atormentada autocrítica en la novela *Le Furie* (1963).
- ⁴³ Cfr. M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, cit., pp.253-256.
- ⁴⁴ V. Lilli, *Racconti di una guerra*, Bompiani, Milano, 1941, pp. 7-15.
- ⁴⁵ Citamos a Paolo Sighinolfi (*Spagna in fiamme! Todo o nada*, 1936), Renzo Segala (*Trincee di Spagna. Con i legionari alla difesa della civiltà*, 1937), Giuseppe Rasi (*L'inferno spagnolo*, 1937), Pier Angelo Soldini (*Duri a morire. La guerra legionaria in Spagna*, 1939), Alberto Bargelesi (*L'epopea dell'Alcazar*, 1942), y algún otro ejemplo de posguerra como *I Legionari. Spagna 1936-39* de Renzo Lodoli. No faltan las voces femeninas como Giulia D'Arienzo (*Madrid, mesi di incubo*, 1937).
- ⁴⁶ Cfr. Los volúmenes de Ambrogio Bollati y Giulio Del Bono (*La guerra di Spagna. Sintesi politico-militare*, 1939), Emilio Faldella (*Venti mesi di guerra in Spagna*, 1939), Arrigo Solmi (*Lo Stato nuovo nella Spagna di Franco*, 1940), y, aunque con alguna que otra revisión posbélica, las interesantes memorias de Roberto Cantalupo, representante diplomático ante el Gobierno nacionalista en la primera fase del conflicto, convertido rápidamente en persona non grata para Franco y para Ciano (*Fu la Spagna. Ambasciatore presso Franco*, 1948).
- ⁴⁷ Generale F. Belforte, *La guerra civile in Spagna. Vol. II: Gli interventi stranieri nella Spagna rossa*, ISPI, Milano, 1938, pp. 114 ss. Esta publicación, evidentemente basada en los datos de los servicios de información militares, muestra un elevado nivel de conocimiento de la ayuda bélica aportada a la España republicana y de su finalidad política.
- ⁴⁸ Cfr. «Spagna veloce e toro futurista», in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 1013-50, spec. 1037.
- ⁴⁹ Las memorias del escritor y actor J. L. de Vilallonga, grande de España, merecen atención a este respecto. Mucho menos cuando habla de su presunto rol de oficial de enlace con las tropas italianas, Cfr. *Memorias no autorizadas. I, La cruda y tierna verdad*, Debolsillo, Barcelona, 2000.
- ⁵⁰ Cfr. *Gli anni che scottano*, cit., pp. 279-81.
- ⁵¹ En las bibliografías de Lajolo por lo general se omite la novela *L'ultima rivoluzione* (Barulli, Osimo 1940), igualmente dedicada a la guerra civil española. De ella poseemos una rarísima copia.
- ⁵² Einaudi había iniciado la publicación de la *opera omnia* de Delfini, que fue interrumpida después de dos volúmenes de diarios y cuentos (entre los cuales se encontraba el citado *Ricordo*). En torno a la figura del escritor, cfr. E. Serra, *Antonio Delfini*, Nuova Antologia, n. 2228, ottobre-dicembre 2003, pp. 141-51.
- ⁵³ Un volumen conmemorativo –*Le Brigate internazionali. La solidarietà dei popoli con la Repubblica spagnola 1936-1939*, ed. it. La Pietra, Milano 1976, pp. 174-90–, editado por un comité internacional de redacción constituido en Moscú en enero de 1970, ofrece datos más elevados: en torno a 5.000 voluntarios italianos, entre los cuales se contaban 1.822 comunistas, 137 socialistas, 124 anarquistas, 55 militantes de otros partidos y el resto sin partido. Más de la mitad de los voluntarios eran obreros.
- ⁵⁴ Entre ellos, el ya mencionado Primo Gibelli, héroe de la Unión Soviética, que se estrelló en las cercanías de Madrid en 1936.
- ⁵⁵ Longo ha dejado un volumen de recuerdos bastante gris: *Le brigate internazionali in Spagna*, Editori riuniti, Roma 1956, n. ed. 1972 –reelaboración de un texto publicado en 1938 en París bajo la firma de Gallo, *Un anno di guerra in Spagna*–.
- ⁵⁶ Con su nombre de batalla, Noce firmó numerosos opúsculos reunidos treinta años después en la antología *Garibaldini in Spagna* (Feltrinelli, Milano, 1966). Notable su autobiografía: *Rivoluzionaria di professione* (La Pietra, Milano, 1974).
- ⁵⁷ Cfr. el documentado prefacio de Fernando Mezzetti en la edición italiana a su cargo del libro de L. Mercader y G. Sánchez, *Mio fratello l'assassino di Trotskij*, Utet, Turín, 2005. Vidal es una figura en la que resulta difícil distinguir entre historia y leyenda, también porque, después de mucho callar y disimular, transcurrió los últimos años de su vida ya lejos (y alejado) de la política, publicando un aluvión de escritos y recuerdos. Citamos: *Il Quinto Reggimento*, La Pietra, Milano 1972; *Milicia Popolare*, ibid., 1973; *Patria o muerte, ¡Venceremos!*, Vangelista, Milano, 1973; *La caduta della Repubblica*, ibid., 1979.
- ⁵⁸ Cfr. el compendio *Guerra di classe in Spagna*, n. ed. RL, 1971, Pistoia. Su archivo (archiviobemeri@hotmail.com), depositado en la loable biblioteca municipal Panizzi de Reggio Emilia, se ha convertido en el núcleo de una importante colección de documentos sobre el movimiento anarquista mundial.
- ⁵⁹ Del mismo autor véase: *Spagna*, (1958), n. ed. Sugar, Milano, 1976. Nenni. Aun reconociendo en esta obra tardía los disensos en el interior del núcleo antifascista, el autor permanecerá ligado a la idea del frente único para la libertad de España. Vicepresidente del Consejo de Ministros y ministro de Exteriores en los primeros gobiernos de centro-izquierda en los años sesenta, Nenni provocó algún que otro aprieto diplomático cuando rehusó recibir al embajador español en Roma, mientras que seguía recibiendo a los emisarios de la oposición antifranquista en el exilio.
- ⁶⁰ Pacciardi, tras pasar por Suiza, publicó un libro en el que denunciaba el sectarismo comunista: *Il battaglione Garibaldi* (Lugano, 1938). El PCI atribuyó hasta el final la victoria de Guadalajara a la iniciativa del segundo de Pacciardi, el obrero Ilio Barontini. En efecto, Pacciardi fue herido poco antes en la batalla del Jarama y tuvo que dejar provisionalmente el comando del Batallón. Sin embargo, otro autor comunista, Donini, le reconocería el mérito de haber guiado a los garibaldinos (*Sessant'anni*, cit., p. 70). Véase también el pulcro testimonio de otro combatiente garibaldino: G. Braccialarghe, *Diario spagnolo*, SEGE, Roma, 1982.
- ⁶¹ Cfr. la acusación de R. Mieli, *Togliatti 1937* (Rizzoli, Milano, 1974), que suscitó muchas polémicas por su aparición, pero

- que parece que no recibió recusaciones convincentes. Comparece en algunas bibliografías un volumen firmado por M. Ercoli, *The Spanish Revolution* (New York, 1936), que no hemos logrado encontrar.
- ⁶² Cfr. FS Nitti, *Il maggiore è rosso*, Edizioni Avanti, Milano, 1953; Id., *Séquestrés de Collioure*, Mare Nostrum, Perpignan, 2003; Id. *Chevaux 8. Hommes 70. 3 juillet 1944. Le train fantôme*, ibid., 2005.
- ⁶³ Cfr. las biografías de P. Cacucci *Tina* (Interno Giallo, Milano, 1991) y de L. Argentero *Tina Modotti: Between Art and Revolution* (Yale University Press, 2003), además de la página web que le dedica su ciudad natal, Udine: www.comitatomodotti.it.
- ⁶⁴ Nótese la importancia de la contribución de los judíos italianos a la batalla por la España republicana: Chiaromonte, Garosci, Valiani, Jacchia, Alli, etcétera. En el otro bando, hay que recordar también al pluricondecorado teniente Morpurgo, de la División Littorio, que se inmoló en una misión suicida después de enterarse de que en Italia habían sido introducidas las leyes raciales.
- ⁶⁵ Véase el tomo segundo de la *opera omnia: Scritti dell'esilio II. Dallo scioglimento della concentrazione antifascista alla guerra di Spagna (1934-37)*, a cargo de C. Casucci (Einaudi, 1996, Turín).
- ⁶⁶ Las circunstancias de la muerte de los hermanos Rosselli –revisitados literariamente por el primo Alberto Moravia en la novela *Il Conformista* (1951), en la que se basó veinte años después la película homónima de Bernardo Bertolucci– están hoy día comprobadas. No puede decirse lo mismo de quienes ordenaron el crimen. Entre las muchas reconstrucciones, se señala aquella tan ponderosa de F. Bandini: *Il cono d'ombra. Chi armò la mano degli assassini dei fratelli Rosselli* (SugarCo, Milano, 1990).
- ⁶⁷ C. Colombo, *Storia del Partito Comunista Spagnolo*, Teti, 1972, prefacio de V. Vidali. El autor, Colombino, veterano de la Guerra Civil y exponente del PCI, donó un importante fondo documental al Instituto Gramsci. Para un punto de vista exactamente opuesto –es decir, centrado en la denuncia de la «contrarrevolución estalinista» y realizado por un militante anarquista–, véase G. Leval, *Espagne libertaire (1936-1939)* (Editions du Cercle, Bar-le-Duc, 1971).
- ⁶⁸ No obstante, a día de hoy, la página web de una importante asociación de veteranos ignora incluso el nombre de Pacciardi, soslaya al incómodo Vidali y cita a Berneri sin especificar las circunstancias de su muerte. Cfr. AICVAS (Associazione Italiana Combattenti Volontari Antifascisti in Spagna, www.memorie-dispagna.org), que cuenta entre sus promotores con Giovanni Pesce, el *exgappista* autor de *Un garibaldino in Spagna* (Editori Riuniti, Roma, 1955).
- ⁶⁹ Sintomático, una vez más, es el caso de Pacciardi que en una recopilación de discursos e intervenciones políticas, no por casualidad titulada *Da Madrid a Madrid* (Barulli, Roma, 1975), atribuye la «persecución judicial» de la que fue víctima en los años setenta a la venganza comunista madurada entonces. Un antecedente es el caso de Edgardo Sogno, durante la Resistencia.
- ⁷⁰ Chiaromonte, Spagna. «La guerra», en *Il tarlo della coscienza*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 49-56.
- ⁷¹ Cokburn, *In Time of Trouble*, cit., p. 239.
- ⁷² Bello libro y bellissimo título: *I Couldn't Paint Golden Angels. Sixty Years of Commonplace Life and Anarchist Agitation*, AK Press, Londres, 1996.
- ⁷³ N. Cunard, «Authors Take Sides on the Spanish War», en *The Left Review*, Londres, 1937. El pequeño volumen ha sido impreso nuevamente por C. Woolf (Londres, 2001).
- ⁷⁴ Koestler, *The Invisible Writing*, Danube Edition, Londres, Hutchinson, 1969, pp. 398-399.
- ⁷⁵ K. Rosenfelder, *Der Spanische Bürgerkrieg von 1936-1939 im Spiegel der englischen Dichtung*, Aku-Fotodruck, Zürich, 1974, pp. 101-123; S. Weintraub, *The Last Great Cause. The Intellectuals and the Spanish Civil War*, Allen, Nueva York-Londres, 1968, pp. 160-178.
- ⁷⁶ Q. Bell, *Virginia Woolf, II: Mrs Woolf, 1912-1941*, The Hogarth Press, Londres, 1976, pp. 255-259.
- ⁷⁷ Nombre del exsecretario del Partido Comunista Alemán, entonces prisionero de los nazis. Perecerá en 1944 en el campo de concentración de Buchenwald.
- ⁷⁸ E. Romilly, *Boadilla*, introducción y notas de H. Thomas, TBS, Londres, 1971. Trad. it.: *Boadilla. La mia Guerra di Spagna*, Einaudi, Turín, 1974, pp. 15, 33-34, 38, 102, 162, 164, 141, 168-169, 58, 165.
- ⁷⁹ Sobre la estancia de Campbell en Italia, Cfr. J. Pearce, *Bloomsbury and Beyond*, cit., pp. 215-223.
- ⁸⁰ Campbell, *Light on a Dark Horse. An Autobiography*, Penguin, Londres, 1951, 1971, pp. 322-351; Rosenfelder, *op. cit.*, pp. 254-276; Southworth, *op. cit.*, pp. 113-124.
- ⁸¹ Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, Cassell, Londres, 1937, pp. 163, 252. Una representación más melancólica que corrosiva del confuso idealismo de muchos jóvenes voluntarios angloamericanos se encuentra en el personaje de Pete (A. Huxley, *After Many a Summer*, Chatto and Windus, Londres, 1939).
- ⁸² Una antología de escritos de Kolzov fue publicada en Moscú en el clima del deshielo krusciéviano (1957). Una selección de *Is-panskie Reportagy*, de Erenburg, apareció en la *Agentstva Pečati Novosti* (Moscú, 1986, pp. 207-219), además de un informe sobre el Congreso de Escritores de Madrid y el texto del discurso de Erenburg.
- ⁸³ A. József, «März 1937», en *Ungarische Dichtung*, Corvina, Budapest-Berlín, 1970.
- ⁸⁴ Para una interpretación de Ortega como precursor de la Falange, véase: B. Nellesen, *La rivoluzione proibita. Ascesa e tramonto della Falange*, trad. it., Volpe, Roma, 1965.
- ⁸⁵ Le debemos esta fórmula lapidaria sobre el final sin gloria de la Sociedad de las Naciones: «No es la Sociedad de las Naciones que ha fallado, sino las naciones de la sociedad.»
- ⁸⁶ S. De Madariaga, *Spain*, Benn, Londres, 1930, pp. 429-467.
- ⁸⁷ Brasillach y Bardèche, *Histoire de la guerre d'Espagne*, cit. p. 437; sobre Gilles, de Drieu La Rochelle, véase: M. Serra, *La Francia di Vichy*, cit., Apéndice.
- ⁸⁸ C. Du Bos, *Journal IX* (Avril 1934-Février 1939), La Colombe, París, 1961, con fecha de 22 de septiembre 1938, pp. 213 ss. Y en pp.224 ss.
- ⁸⁹ En su libro-entrevista con J. d'Ormesson: *Tant que vous pensez à moi. Entretiens* (1968), n. ed., París, Grasset, 1992.
- ⁹⁰ El pacifismo integral, humanista y en absoluto fascista de Gioni fue a menudo incomprendido y tergiversado. Véanse los textos seleccionados en: Giono, *Précisions. Ecrits pacifistes*, Idées-Gallimard, París, 1978.
- ⁹¹ H. Godard, *Album Giono, iconographie réunie et commentée*, La Pléiade, París, 1980, pp.148-150. Y el 30 septiembre le siguió un nuevo telegrama también ingenuo: «¡Queremos que Francia tome de inmediato la iniciativa de un desarme universal!».
- ⁹² Prokosch, *Voices*, cit., p.131, 115.



Álvaro García:

**«El amor vuelve y ensancha el mundo,
incluso geográficamente»**

Por Beatriz García Ríos





Álvaro García (Málaga, 1965) es doctor en Teoría Literaria, poeta, ensayista y traductor. Ha vertido al español obras de, entre otros, Edward Lear, T. S. Eliot, W. H. Auden, Philip Larkin, D. M. Thomas y Margaret Atwood. Como ensayista ha publicado *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética* (Pre-Textos, 2005). Es autor de los libros de poemas *La noche junto al álbum* (Premio Hiperión, 1989); *Intemperie* (Pre-Textos, 1995); *Para lo que no existe*, finalista del Premio Nacional de Poesía (Pre-Textos, 1999); *Caída* (Pre-Textos, 2002); *El río de agua* (Pre-Textos, 2005); *Canción en blanco*, Premio Internacional de Poesía Loewe en su edición xxiv (Visor, 2012), *Ser sin sitio* (Fundación José Manuel Lara, 2014) y *El ciclo de la evaporación* (Pre-Textos, 2016). Su obra ha aparecido en diversas antologías, como *La nueva poesía*, *La lógica de Orfeo*, *10 menos 30* y *Poesía española*.

¿Dónde está el origen de su vocación poética? Hay unos versos de *Caída* (2002) en los cuales tal vez rememora esa sensibilidad y ese momento en el que es fácil desembocar en la poesía: «La reinención constante de las cosas / por el sencillo hecho de mirarlas / hace mágico lo real, real lo mágico».

Al decirme *Caída* y preguntarme por esto del origen de la vocación, he pensado de pronto en otros de ese libro: «De pequeño al rezar yo sostenía en mí cada quimera, lo invisible, al margen de que nada sucediese. Y qué importa si ahora rezo a nada en un puro creer intransitivo». Esos dos momentos del poema aluden a la disposición a orar, hacer oraciones, textos inútiles en la vida práctica pero que apelan al misterio y quizá también lo hacen desde cierto misterio de palabras que se ajustan así a su interlocución a ciegas. Ya me pasaba en esto del simple mirar más de lo necesario, tan

propio de la infancia (el mirar durante horas la grúa de *Ser sin sitio*, que al parecer es una que había frente a nuestra casa del paseo Salvador Rueda en Málaga, en mi primer año de vida). Hay otros versos anteriores, en *Para lo que no existe*, del 99, que dicen que «el canto es la certeza. Se obstina igual que un viento o que una fe». Con lo de equilibrar con misterio la apelación a más misterio me estoy acordando sin duda del contacto bíblico inexplicable y de ritmo arrollador: «Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado...». Yo en misa no entendía esto, que sigo sin entender, pero estoy seguro de que a los cuatro o cinco años me pareció fascinante en el fondo y en la forma. Me encanta una cosa que dice un estudioso de la literatura infantil, subgénero que él mismo llama «aberración»: una de las pocas pervivencias de la igualdad social de niños y adultos es la misa, igual de medieval hoy que en la Edad Media,

cuando los niños no iban con auriculares a las reuniones de gente de distintas edades.

¿Cómo se produjo su relación con la literatura inglesa y qué ha encontrado especialmente para usted?

Bueno, así en general seguro que hay rasgos, desde Shakespeare como mínimo: vitalidad verbal, se hable de lo que se hable. La famosa «amenidad» de la literatura inglesa viene de lo que en mis talleres suelo llamar «acuñación», que quizá es de origen clásico. La poesía latina tiende a ceñir la imagen literaria como en la acuñación de las monedas, como en la concisión del derecho o en la exactitud de los puentes, que no tenían cemento ni nada y a veces, en las ciudades como, no sé, Tarragona, se siguen usando excepcionalmente cuando está cerrada por reparación la autovía de hace veinte años. Es decir, la literatura puede ser todo menos sólo expresión de gente que tenga muchas cosas que decir y no se detenga a distribuir las fuerzas, a acuñar y dar una cara y una cruz a lo suyo, a dejarnos pasar por su mundo propio que tantas veces está lejos de una apertura al mundo. En un verso de Shakespeare o de Eliot o de Auden hay siempre ese carácter ceñido, esa acuñación con nitidez de cara y cruz y canto en todos los sentidos de la palabra *canto*, incluido el de la moneda, por el que rueda y baila si la sabes hacer bailar como cuando la giramos sobre su eje con el pulgar y el índice. Ya le digo, todo menos diluir las cosas en palabras más diluidas todavía en un magma cuyo centro sólo quien las escribe sabe dónde está, dónde está el eje, el centro, y por eso tienen luego que

poner frases introductorias de filósofos más crípticos todavía, o ellos sí certeros y acuñadores de pensamiento e imagen.

¿Serían entonces estos poetas que acaba de nombrar –Shakespeare, Eliot, Auden– los más importantes en la formación de su imaginario literario? ¿Qué tradiciones hay en usted como lector?

El imaginario viene ante todo, y digo viene, no que se quede ahí, de las imágenes mismas de la realidad, distorsionada por ese mirar más de lo necesario y que convierte lo real en mágico, o en raro, lo propio en extraño, esa transfiguración obsesiva de la que hemos empezado hablando, ese mirar demasiado y que en efecto convierte también lo oficialmente extraño en parte de la acuñación, o aleación si se quiere. Si uno tiene esa disposición a mirar más de la cuenta, la literatura lo que hace es ayudar y animar a seguir por ese lado, a seguir con esa obsesión. Mirar dentro y mirar fuera y poner en danza de moneda en pie sus imágenes de un modo sostenido, lo más inagotable posible, como las palabras que en esos tres poetas que hemos nombrado, y que podrían ser cien más, no terminan nunca de agotar lo que dicen y cómo lo dicen, sin inmediatez. Curiosamente, tanto Eliot como Auden como Wallace Stevens han dicho, cada uno a su manera, que lo real es la base, pero sólo la base. También Shakespeare lo habría dicho si en su época los poetas nos hubieran mostrado su laboratorio tanto como ahora. De muy joven publiqué mi traducción de dos libros de Philip Larkin, al que le pasa como a algún buen poeta español de su generación

(la de posguerra mundial o española, más o menos): que son tan nítidos de dicción, de acuñación, que parecen simples de fondo. Un fondo en el que caen los imitadores como en un foso desde cuyo fondo los oímos pedir a voces que los saquen de ahí y, más aún, que les abran el castillo. Pues bueno, iba a decir de Larkin que aún creía que el aprendizaje mediante la lectura, el metabolizar lo que uno lee, es mejor confiarlo al instinto y confiar desde luego en el instinto del lector. Para mí, que he hecho crítica, como todos, y que hice mi tesis doctoral sobre cómo se transfigura lo vivido en lo poetizado, para mí no se trata tanto de deslindar en qué instante este alimento que he tomado llegó a tal célula de mi cuerpo, sino de vivir y leer y alimentarme de un modo consciente, sí, pero abierto. Con lo de abierto estaríamos, a lo mejor, saliendo un poco de la literatura inglesa para volver a la poesía popular en todas las lenguas, por un lado, y a lo mucho que aprendió de esa soltura el Romanticismo, y así hasta Rilke, que ya en lo mayor miraba «lo abierto» con miedo a perderlo más que nada. Mis poetas y novelistas preferidos tienen lo abierto, la soltura, el toque, en un punto en que la poesía coincide con el humor y con la música y con la danza y con el amor: combinación imprevista, contrapunto, salida del lenguaje práctico hasta dar con lo feliz de una autonomía arrolladora de lo que se hace. Poesía es hacer, no es ponernos a un acta de lo que nos pasa o no nos pasa.

Acaba de mencionar sus traducciones juveniles de Larkin, un poeta mordido por la ironía, algo seco en muchas ocasiones, cercano a una

visión muy realista de la vida. Pero usted ha traducido también, entre otros poetas, a uno que ha mencionado: W. H. Auden, un poeta difícil por varias razones, una de ellas su ausencia de énfasis, incluso de metáforas. ¿Los ve así?

MIS POETAS Y NOVELISTAS
PREFERIDOS TIENEN LO ABIERTO,
LA SOLTURA, EL TOQUE, EN
UN PUNTO EN EL QUE LA POESÍA
COINCIDE CON EL HUMOR
Y CON LA MÚSICA Y CON LA
DANZA Y CON EL AMOR

Creo que los he mencionado por lo mismo que me animó a seguir traduciéndolos (de Auden traduje un libro bastante largo y variado, quizá el mejor suyo para mi gusto, *Otro tiempo*, de 1940). Ninguno de los dos tiene mucho que ver con lo que yo quería escribir, que en cambio se amparaba peligrosamente en el contrapunto más cubista y equilibrista de Rilke y Eliot y Pound, porque así como he dicho que me gusta la imagen bien cifrada, la materia mineral de la vida bien convertida en valor de cambio con el misterio –para intentar comprar al barquero del río de la muerte–, también diré que lo consecutivo argumental y hasta mental me cansa, y tanto Larkin como Auden son bastante consecutivos en su admirable exposición de imágenes mentales y morales. Mucho más que esa exposición que por supuesto no es nunca tan lineal, insisto, como en sus imitadores del foso de las pirañas, me gusta la yuxtaposición. Creo que es una cuestión

de temperamento y puede que hasta de hábito de vida: al no haber tenido mucha conversación con nadie, desde pequeño, sin el mundo oficial al otro lado de lo que leo, hago y escribo, me he sentido siempre y cada vez más liberado de la necesidad de contar o que me cuenten paso a paso unas cosas de la vida. Me atrapa más leer o escribir los textos que, con piezas que se bastan a sí mismas y pueden resultar potentes en sí mismas, giran sobre su centro de un modo radical y negándose a conceder un argumento reductible. Claro que hay un argumento, una base que yo conozco en lo que escribo y que halaga alguna deuda con lo real en lo que leo, pero si quiero linealidad argumental consecuente no la quiero en los poemas ni en las novelas ni en las películas, la quiero en todo caso en la política o en el periodismo.

De hecho, usted ha escrito diversos poemas extensos, ahora recogidos en un solo volumen, como una unidad en la que podría haber también cierta unidad narrativa, ese argumento o base que menciona. ¿El poema extenso es una unidad o es una suma?

Es, como las novelas y las películas, una unidad a la que se llega mediante una suma y una resta de escenas, capítulos, estrofas, lo que queramos. En la tesis que hice y que publicó Pre-Textos en 2005, *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*, creo que el subtítulo era importante para lo que quería decir: el arte se vuelve impotente si trata de ser un acta de la vida o del ser. Tanto en aquello de que «el canto es la certeza» del año 99 como en lo de «detener el destino con palabras que sean felices de ser sólo canción,

respiración de la memoria», que está en dos de las piezas largas que usted cita y que forman *El ciclo de la evaporación*, hay la idea o sentimiento de que no se trata tanto de contar la vida, reduplicándola con potencia, como de emular sus procedimientos: presencia pura, desaparición dura, mezcla de ambas como en el desamor, etcétera. No hablar del ser, sino parecerse al ser en su mecanismo extraño. Producirse como él se produce. Y esto empieza en la suma de células y órganos a los que ya hemos visto que no quiero preguntarme mucho cómo llega la nutrición vital o literaria, pero naturalmente sin interrumpirla. Pero volviendo a esta pregunta, todo organismo vivo más o menos avanzado está compuesto de órganos. Si funcionan o no uno a uno y entre sí, supongo que es una verificación que no corresponde al ser, sino a su médico, a su crítico. Hay quien intuye que algo va mal con sólo verlo: el lector. Como lector, intuyo con bastante certeza que *The Waste Land* o las elegías de Rilke o los cantos de Pound funcionan aunque estén hechos de partes numeradas. Funcionan precisamente porque están liberados de la linealidad de un argumento que puede haber al fondo. No me importaría contar, es más, me gustaría contar como hacen los novelistas y cineastas y los críticos el argumento de *El ciclo de la evaporación*, pero en el fondo creo que se intuye bastante bien.

PARA LO QUE QUERÍA DECIR:
EL ARTE SE VUELVE IMPOTENTE
SI TRATA DE SER UN ACTA
DE LA VIDA O DEL SER

¿Hay diferencias en la disposición del poeta a la hora de escribir un poema largo o corto, más allá de lo estrictamente formal?

Supongo que es más ambicioso el poema breve. El largo está más dispuesto a asimilar como las abejas, tiene más tiempo físico para contrapuntear, para *jazzear*. Mucho antes, quince años antes de darme cuenta de que necesitaba la inocencia salvaje de los poemas breves de *Ser sin sitio*, de 2014, me temo que en mis dos libros de los años noventa, *Intemperie* y *Para lo que no existe*, me pasé de frenada «metafísica» hasta crear realmente un monstruo multiforme que me persigue y me viene devuelto en libros de gente más joven o incluso mayor que se tomó aquello demasiado en serio. Aquellos poemas míos, sobre los que dije en una entrevista malagueña del 99 que tenían «un vuelco metafísico», venían todos –el del cuarzo, el de los galeones, el de la estación, el de la noche hereditaria– de mi columna del periódico local, que escribía a diario haciendo pagar al lector mi tensión vital de bebedor enamorado de mi primera mujer, encrucijada biográfica de la que, de algún modo, viene absolutamente toda mi obra que podamos considerar considerable. Ella tenía un gato y yo hacía un poema «metafísico» sobre el gato. Ella buceaba conmigo y yo metafisqueaba sobre la bandada de los peces, los mayores delante, los pequeños detrás, cinco minutos antes de la creación del hombre. Se ve que la tensión era necesaria y cierta porque aquellos poemas breves, el título de *Intemperie*, el de *Para lo que no existe*, las palabras pedantes como *deriva* o *fisura*, fueron acogidos. Yo no podía dormir acompañado, vamos, yo

no podía dormir en general, y desde mi cuarto miraba el de ella, cerrado, y escribí «Las puertas», con versos «metafísicos» y tensos, claro, por supuesto, versos tipo «como se miran entre sí las cosas», etcétera. Veíamos la botadura de un barco en el puerto y yo lo veía «derramando olvido». Para colmo, la entrevistilla malagueña le llegó a un antólogo en Cátedra, el profesor Cano Ballesta, que me hizo ser, estoy hablando de hace diecisiete años, el primer bobo que desde el siglo XVII inglés hablaba sin ironía de «poesía metafísica». Entonces me escondí en los poemas largos interminables y sólo en la última entrega metí los poemas breves, salvajes y simples, que con toda la intención higiénica y gombrowicziana eran naturalmente sonetos y que el editor Ignacio F. Garmendia, atento y ayudador, consideró un buen «interludio musical» para la secuencia. Hoy esos sonetos son lo que leo siempre en público, son lo que le «sube el corazón» a la niña de *nuef años* de Jubrique, y creo que a mí también. Por todo esto que explico, me negué a incluir mis poemas de los noventa en el volumen de *El ciclo de la evaporación*, que era la idea no menos amable y atenta de mi querido Manuel Borrás.

Nacido en 1965, ¿siente que participa de los gustos y disgustos de su generación?

Me siento muy a gusto con los gustos de algunos compañeros de generación que viven la poesía como un fin en sí misma, con lo que eso conlleva: creo que nos ha dado igual la comunicación inmediata, o hemos sobrellevado bien que otros algo mayores hayan dejado a los más jóvenes,



al menos en principio, la impresión de que la literatura debe añorar el papel social o sentimental, que en España es aproximadamente lo mismo, el papel público protagonista que tuvo hasta el siglo diecinueve. No me parece que Jesús Aguado o Ada Salas o yo creamos que tenemos que empujar el poema a una acción social o sentimental directa. Lo que sí creemos es que en el poema tiene que imponerse el rumor de la tragedia y el misterio de lo humano y lo animal y lo vegetal en contrapunto con su grandeza y con su esfuerzo y con su nada y con su escucha de lo que hay al otro lado.

Su biografía lo sitúa en el sur, en Málaga. ¿Ese paisaje meridional y la minuciosa cultura andaluza han influido en su obra?

Me encanta eso de cultura minuciosa, que igual no comprendo del todo. Si lo que usted quiere decir es que la cultura

meridional vive la minucia y le hace sitio a lo pequeño, estoy de acuerdo. Prefiero siempre en un poema la palabra *persiana* o la palabra *barrendero* que la palabra *libertad* o la palabra *condena*, creo que me entiende usted, que es quien ha aportado esto tan lindo de la cultura «minuciosa», que ilumina de pronto nuestra conversación, aunque me hago cargo de que por supuesto hay que hablar de lo que uno ha hecho o leído, o de lo que uno piensa acerca de lo que ha hecho o leído. ¿Ha influido el sur en mi obra? Si el sur es minucioso, yo un libro lo he podido titular *Para lo que no existe* y que esté lleno de gatos, peces, lluvia, piedras, torres, barcos. *El ciclo de la evaporación* empieza con una persiana cuyo color desgasta el sol y unos barrenderos que barren por la mañana la arena de la playa. Para que las cosas o las vidas se evaporen o se sublimen o caigan tiene que haber cosas y seres.

LA VERDAD PRÁCTICA TENÍA
MÁS SENTIDO EN UN POEMA
EN TIEMPOS DE HORACIO
QUE HOY, CUANDO EL PEN-
SAMIENTO Y LA CIENCIA Y LA
AUTOCRÍTICA HAN ENCON-
TRADO CAUCES INDEPEN-
DIENTES DEL POEMA

Ha escrito un valioso libro reflexivo, una suerte de estudio de poética de la modernidad más cercana, *Poesía sin estatua* (2005). Aparte de su idea ya comentada de que el arte no repite la vida, sino que emula sus procedimientos, que es uno de los ejes de ese ensayo, ¿podría resumirnos otras de las intenciones de ese libro? Entiendo que a pesar de confiar sus radiografías al médico o al crítico profesional, usted cree que el poeta necesita de un pensamiento crítico, en el sentido en que lo pensó Eliot.

Si no lo creyera en el fondo, no habría escrito ese ensayo, ni otro que publiqué sobre traducción y cultura, *Pararnos y mirar*, de 2009. Mi intención en los dos, como al escribir poemas o traducirlos o reseñarlos, tarea a la que también me dediqué durante algún tiempo, no es sin embargo hacer de médico de mí mismo y analizar por qué hacemos poesía o traducción, sino tratar de explicarme cómo y por qué se han concebido del modo en que se han concebido determinados poemas y determinadas traducciones, qué ideas y qué sustrato tenían sus artífices al emprenderlos. De Pound, por ejemplo, me parece inexcusable conocer que no quería tanto una sucesión en la

que unas imágenes llevaran con cierta lógica a otras, sino que estaba fascinado por la idea de simultaneidad del ideograma chino, en la que las imágenes no se suceden, sino que están a la vez. Es lo que él quiso hacer: poner a convivir simultáneamente los hechos y las cosas y los seres. Y nos puede gustar más o menos el resultado, pero tenemos que conocer la intención. Mis dos ensayos, algo más técnico el de traducción, ceñido a un caso, el de José Antonio Muñoz Rojas, seguramente no son más que ejercicios técnico-espirituales, en este sentido de ejercicios de apertura a tratar de comprender por qué se han hecho textos tal como se han hecho, qué había detrás. Hace ya doce años de *Poesía sin estatua*, pero estoy seguro de que otra intención fue considerar los resultados y tratar de ver cuánto se sostenían o no después de décadas o siglos o milenios. En esto entraba la soltura del poema, su aparente inocencia material, que es a ratos en la historia literaria lo primero que se pierde por adopción de posturas. De Horacio, en ese ensayo, me parece que se sostienen como un monumento tantas cosas, excepto la línea en la que dice que ha hecho un monumento más perenne que el bronce. Es una verdad práctica, es una adivinación a milenios vista, pero poéticamente me parece que hoy sobra por razones que también trataba allí de explicarme: la verdad práctica tenía más sentido en un poema en tiempos de Horacio que hoy, cuando el pensamiento y la ciencia y la autocritica y aun la metapoesía, ya que hablamos de Eliot, hace siglos que han encontrado cauces independientes del poema, hasta hacerlo invisible en el foro público. Y bueno,

esos ensayos, sobre todo *Poesía sin estatua*, no es ya sólo que tengan muchos años, tienen además muchas páginas, y hoy no me cabe duda de que no me pondría a escribir libros así. Se llevaron mucho tiempo y mucho espacio para lo que entiendo que debo hacer ahora a mis cincuenta años, una vez presenciado completo, y no una vez sino tantas, el ciclo de la evaporación, ese experimento entre vida y poesía que es el que evoca el título del poema y por el que me disculpo en lo que alude a evaporación y me justifico, espero, en lo que alude a ciclo, ir y volver las cosas.

LA EXPERIENCIA ME HA RESULTADO SIEMPRE ESTÉRIL, ALGO QUE LASTRA LA AUTONOMÍA DEL POEMA, QUE IDEALMENTE NO DEBE MANTENER DEUDAS CON UNA EXISTENCIA CONCRETA

No creo que se le pueda definir como un poeta de la experiencia, quizá porque, sin dejar de reflejar aspectos muy concretos de su vida, usted crea un hueco reflexivo en el propio poema, un lado no abstracto pero sí sostenido por una mirada que no es ya del dominio de la anécdota o de lo estrictamente narrable. Si esto es así, ¿podría decirnos un poco más cuál es la tensión en usted entre experiencia e invención?

La tensión empieza en la mirada infantil que mira más de lo necesario. Y luego sigue con salvar, se quiera o no, esa mirada infantil. Un poeta de la vivencia moral miraría, a lo mejor, lo justo para

transmitir un eco de su vivencia y de su conclusión acerca de hechos entre íntimos y sociales. Puede que por temperamento y por vivir un poco aislado desde niño y luego haber pasado veinte años como columnista en un periódico local y ser yo más nocturno que diurno y haber trabajado siempre desde casa, salvo ahora que doy clases una vez a la semana en la universidad, y esto de vivir en un pueblo de montaña, y siempre mi impaciencia ante lo lineal y lo consecutivo decimonónico, no es sólo que mire demasiado y demasiado inútilmente, sino que la experiencia me ha resultado siempre inútil, bueno, peor que inútil: estéril, algo que lastra la autonomía del poema, que idealmente no debe mantener deudas con una existencia concreta. El comienzo de *El ciclo de la evaporación* es deliberadamente deudor de una ruptura, una mudanza, un vacío, «la médula de nada en la que estoy» como resorte para ir abriendo el mundo, lo que no significa las referencias al mundo, aunque las haya y tracen un arco más o menos reconocible entre la caída de las Torres Gemelas y la invasión de Irak, pasando por la crisis económica mundial. ¿El poema cuenta eso? No, el poema cuenta con eso, lo tiene en cuenta, le hace sitio, lo incorpora a su corriente, son elementos de su contrapunto, sin llegar a la simultaneidad absoluta del ideograma de Pound, pero sí con una inevitable constante simultaneísta aprendida de él y de Eliot y del Apollinaire de *Zone*. ¿Cómo no van a estar en el presente perpetuo del poema el daño y la revelación de quien lo escribe desde un ser y en un mundo? La ventaja de haber tardado quince años en completar el poema

es que la integración, con suerte, tendrá algo de aroma de vida vivida en tiempo real, como en las películas que se ruedan a lo largo de años contando con la evolución y el crecimiento de actores y sitios en que se basan.

LLEVO DENTRO DE ESA NOVELA SEIS O SIETE AÑOS, COMO EN UN ÚTERO DE CORDIALIDAD TRÁGICA EN QUE SE TRANSFIGURA LO FAMILIAR, LO AMOROSO, LO SOCIAL, EL DAÑO QUE EXISTE GEMELO CON LA VIDA

Le he preguntado sobre todo por sus lecturas de poetas y por su propia experiencia como poeta, pero ¿qué otros géneros le interesan? Sé que anda escribiendo una novela, y al parecer son pocos los poetas del último siglo que no sienten la tentación de la novela, un género que ha sabido incorporar todos los géneros, así sea de manera contradictoria.

No sé si escribiré más de una novela. Tampoco sé si me pararé por miedo a la cordialidad trágica de ese género que tiene tanto de retrato transfigurado de la vida en común, empezando por la de dos y llegando siempre a impregnarse del rumor de la injusticia del mundo y hasta de la injusticia de la vida. Sólo estoy seguro de esforzarme en evitar en esta primera o única la convivencia de géneros, por más que se me habría dado quizá mejor el vuelo libre. Pero fue una apuesta, una apuesta real con un amigo muy serio, muy nervioso al ver que me quedaba de pronto en el desempleo total hace siete

años, a mis cuarenta y algo, como tantos millones de personas en nuestro país y en otros, entonces y ahora. Mi novela, por miedo a mi amigo y también por miedo a que la convivencia de géneros me llevara a más desempleo aún, fue resultando un poco como un folletín de los que escuchaban nuestras abuelas en la radio, como el de título inolvidable *Simplemente María*. Es una tentación apasionante esto de encontrarse uno en lo más íntimo de las vidas de otros, una vez que hemos leído a Flaubert y a Henry James y le damos vueltas a toda María posible y a nosotros mismos. Quizá de la poesía sólo me quede ahí la convicción de que la vivencia práctica es un punto de partida, pero nada más, cada ser es siempre un destilado de varios seres. Pero no sé, estoy hablando de algo que más que dar yo a la luz, como suele decirse de los libros, me dará a la luz a mí, me parirá, llevo dentro de esa novela seis o siete años, como en un útero de cordialidad trágica en que se transfigura lo familiar, lo amoroso, lo social, el daño que existe gemelo con la vida, la injusticia atroz connatural al hombre, el esfuerzo no siempre voceado por combatirla, cada uno en su vida, en su minucia sureña. Curiosamente pongo a convivir a tres personajes del sur y a tres del norte, en un espacio un poco asfixiado. Ya veremos.

Aunque es un poco arriesgado, ¿qué poetas le siguen interesando hoy?

Lleva usted razón, hay riesgo, el riesgo comienza en el gusto. El riesgo del interés literario es tan crucial como el del interés político. No es ninguna tontería defender durante años o décadas una

poética o una política que igual están dejando una cultura o un país peor de lo que estaban, y a veces sin vuelta fácil a algo con sentido amplio de progreso. Interesarnos en unos poetas y en otros no es como afiliarse o como invertir. Buena parte de la poesía más evidentemente social y sentimental de ahora en España es resultado de unas inversiones de poetas mayores en edad. Las mías no son rentables de un modo inmediato, esto me parece claro, Shakespeare, Donne, Eliot, Auden, el propio Baudelaire, mi interés en el poema espiral no socialmente heroico con ínfulas de solucionador de daños, sino que le hace sitio al daño, lingüísticamente sitio para empezar, rumor de la tragedia como yo le hice en mí desde que escuchaba cien veces, casi más que leía, grandes poemas como antes había mirado desde la cuna del paseo Rueda la gran grúa. En cuanto a lo que me interesa estrictamente hoy, es cada vez más la poesía, con mayúscula o con minúscula, allí donde la encuentro: en mi memoria llena de poemas, que como bien saben mis amigos me los sé todos de memoria; y en la memoria de otros. Siempre es poesía como limada por el tiempo o por la prevención del desgaste que supone la adopción de posturas, poesía con tensión justa y con soltura, sin pedantería, con inventiva, en libros y en poesía previa al libro en la disposición de niños como una de ocho años que el otro día, en una lectura en un pueblo de la serranía de Ronda, me dijo muerta de risa, como si se hubiera tomado un chupito, que se le había «subido el corazón» con los poemas. En una aldea, en México, desde la grada de la cancha de deportes donde había sido la lectura,

también un niño, pero él muy serio, me preguntó qué había que hacer para ser inmortal. Le dije que vivir. Muchos poetas de América Latina creen, por cierto, que para bien o para mal sigue habiendo hiato transatlántico; no creo que sea cierto. Si pensamos que una editorial tan universalista, no sólo panhispánica, como Pre-Textos cumple ahora cuarenta años, el problema no es de falta de diálogo, sino de que en poesía los diálogos son tan privados. Hay hiato entre poetas de la misma ciudad, hay hiato entre los libros de uno mismo. Ahora he publicado un diálogo nada hiático, puede que escéptico sólo a tramos, con un joven poeta inteligente y valioso, David Leo García, en la revista *Años Diez*.

BUENA PARTE DE LA POESÍA MÁS EVIDENTEMENTE SOCIAL Y SENTIMENTAL DE AHORA EN ESPAÑA ES RESULTADO DE UNAS INVERSIONES DE POETAS MAYORES EN EDAD

¿Cree que hay una crisis de la poesía, en el sentido de pérdida y extravío o aún se puede, como usted dice, hacer sitio al daño y a la grandeza e inventar el mundo en sílabas contadas?

La crisis de la poesía es consustancial a ella, porque, a diferencia de la pintura o la música, arranca, deseablemente además, de un lenguaje parecido al que usamos para hacernos entender con las personas y las cosas, muy parecido en principio al idioma que usamos para comprar en el supermercado, pero la pretensión esencial es otra: llevar a sus

máximas consecuencias ese lenguaje, todos sus ingredientes, tensión, relación, humor, contradicción, verdad, mentira, exageración, precariedad. Y no para entender nada sino para algo quizá más humilde o grandioso: sostener una canción y una danza, una respiración de la memoria individual que se funde con la de otros y corre en algo tan memorable como los logros que en esto son, por citar ahora ejemplos en español, «Espacio», «Don de la ebriedad» o «Piedra de sol».

CONFÍO EN TODO CASO EN
LA CIFRA DE LAS COSAS QUE
ESTÁN ANTES Y ESTARÁN DES-
PUÉS QUE NOSOTROS. EL AR-
GUMENTO NO PUEDE SER SU
FATALIDAD O SU DESTRUCCIÓN

¿Esa fusión de lo de uno con lo de otros sería para usted, haciéndonos eco del poema de Jaime Gil de Biedma, el argumento de la obra?

Si pienso en el argumento de *El ciclo de la evaporación*, el argumento de la obra es casi el de la vida: el amor es tan fuerte que es lo más frágil de todo y es lo primero que se rompe, no sólo como las Torres Gemelas o la paz o la economía mundiales, sino para colmo a la vez que ellas. Y el amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente, y su música comprende al que sufre, al que teme, al que se arroja desde un rascacielos, al invadido luego por causa de eso, al que inyecta rojo en la probeta, al jubilado que lee el diccionario, y el amor viaja al fondo y a la superficie de las cosas y al fondo

de la eternidad que vuelve a romperse, y luego el amor vuelve y detiene y mueve el tiempo como lo detiene y mueve la poesía. Gil de Biedma en el poema breve y sentencioso que usted cita y que se refiere más bien al argumento de la vida, que compara shakespearianamente con una obra de teatro, si extraemos como suele hacerse los dos últimos versos, lo de que envejecer, morir, es el único argumento de la obra, podría resultar un poco flamenco, un poco cantablemente bruto, desecador de la vía Manuel Machado y la vía de *Poemas para un cuerpo* de Cernuda, que usted sabe mejor que yo que viene de Bécquer, que viene de Heine, etcétera. Todos ellos son buenos y a mí me gusta mucho el flamenco, pero sus letras estaremos de acuerdo en que son brutales cuando no se detienen y recrean un instante en lo que usted llamaría admirablemente la minucia. Cernuda lo hace. No sé si la minucia es el argumento, una lluvia, una hierba que un caballo no quiere comerse, creo que no, que serían más bien la cifra involuntaria del argumento. En *El ciclo de la evaporación* creo que hay un verso que dice «detener el destino con palabras» y otro que antes habla de «como quien mueve el tiempo con palabras». Quizá esta conexión natural de un impulso poético sólo pueda verse en secuencia y por eso creo que lo ambicioso es el poema breve, que lo confía todo a una sola cifra como en el haiku o en la soleá. Confío en todo caso en la cifra de las cosas que están antes y estarán después que nosotros. El argumento no puede ser su fatalidad o su destrucción. El argumento es nuestro despliegue de minucias o *tremendous trifles* contra la destrucción. El

esfuerzo en mirar. En el momento en que el cantautor con la camisa rota o Jaime Gil de Biedma con su batín de raso cantan que el único argumento es «envejecer, morir» están en un quejido que hay que respetar por todo su derecho y su honra, pero si el canto emula de verdad el procedimiento de la vida atenderá al esfuerzo natural de lo cíclico y al esfuerzo humano por cifrarlo en poesía lo mismo que se descifra en la filosofía. Quizá ese último poema mío lo he titulado con la palabra evaporación porque otras fases del poema y de la vida son menos exhibibles: sublimación, condensación y caída, aquel ciclo que recuerdo del colegio a falta de acordarme de otras instruccio-

nes y datos y poemas ripiosos, y en esto de los poemas infantiles me parece, por cierto, que estamos cada vez peor, con pocas excepciones. A mí mi padre me decía alguna décima cíclica de Calderón y creo que fue suficiente para justificar y animar al que miraba más de lo necesario, sin saber ni mi padre ni yo que aquello era una décima, ni que era de Calderón, ni tener mi padre más contacto con poetas que con el trovador ciego don Manuel Benítez Carrasco, que marcaba el ritmo de los versos con golpes de su bastón en la tarima. Eso: evaporación y caída, ciclo y vuelta a empezar. A falta también de otra fe, la vuelta a empezar se cumple en el poema.



► Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México. Alberto Kalach, 2006



Julian Barnes:

El ruido del tiempo

Traducción de Jaime Zulaika

Anagrama, Barcelona, 2016

199 páginas, 16.90 € (ebook 9.99 €)



Rituales de humillación

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

De los tres grandes compositores rusos del siglo xx, Stravinsky, Prokofiev y Shostakovich, sólo el último permaneció la totalidad de su vida en Rusia. Semejante circunstancia no basta, por supuesto, para considerarlo el mejor reflejo del alma de su pueblo, pero sobrevivir a la Revolución, a Stalin, a la Guerra Mundial, otra vez a Stalin, debió proporcionarle ciertamente una visión muy completa. El problema es que salir indemne de la criminal omnipotencia del Estado comunista era casi imposible y que quienes lo hicieron, Shostakovich entre ellos, se han vuelto sospechosos a ojos de la Historia. ¿Fue un cobarde que antepuso su seguridad a cualquier otra cosa?, ¿tizó su memoria al colaborar con el Partido y justificar sus

atrocidades? Y su música ¿quedó también afectada por su presunta falta de valentía? Julian Barnes aborda todas estas cuestiones y muchas más en su último libro, *El ruido del tiempo*.

En vida, Shostakovich recibió críticas de todos lados. Mientras que los sabios del Partido lo acusaban de ser un formalista que desdeñaba las formas tradicionales, los músicos vanguardistas occidentales le reprochaban su excesivo apego a ellas. Unos lo tenían por extremadamente culto; otros, por demasiado popular, aunque si ha sobrevivido a todos sus críticos, incluidos aquellos que se burlaban de su empeño en que la música significara algo, es porque, al igual que Shakespeare o Cervantes, Vivaldi o Mozart, fue ambas co-

sas a la vez. Súbdito de un Estado que negaba la libertad de expresión (el hecho de haber escrito en una carta privada que las granjas alemanas estaban mejor explotadas que las rusas le costó a Solzhenitsyn, autor de *Archipiélago Gulag*, ocho años de trabajos forzados), es lógico que aprovechara su arte para expresar en un lenguaje inaccesible a la censura su imagen de la realidad. La música de Shostakovich, irónica y sarcástica, parece opuesta a sus declaraciones públicas, aunque cuando se juzga a hombres que vivieron bajo regímenes sujetos a una política de manipulación constante conviene ser precavidos. Los hechos mismos encubren la verdad. Personajes señeros que respaldaron en algún momento el régimen, Prokofiev o Ajmatova, estuvieron sometidos, sin que nadie lo supiera, a atroces amenazas. El Estado operaba como una organización mafiosa que no se detenía ante nada. Que Shostakovich citara a menudo un poema de Evtushenko que habla de un científico del tiempo de Galileo que «sabía muy bien que la Tierra giraba, pero tenía también que alimentar muchas bocas», no parece casual.

Entre Barnes y esos biógrafos resentidos que escogen un personaje célebre para darse el gusto de derribar su estatua y arrastrarla por el barro hay un abismo. Su forma de aproximarse al compositor ruso pone de manifiesto una sincera simpatía. Shostakovich resistió cuanto pudo, pero – como cualquier ruso de la época – no consiguió desligar su existencia artística y su vida personal de las presiones del poder. Cuando estrenó su *Primera sinfonía*, en 1926, sólo tenía veinte años. Fue un éxito y recibió varios encargos oficiales. El arte ruso aún seguía conectado con la vanguardia y su politización no se considera-

ba incompatible con su desarrollo formal. Las cosas cambiaron tras el ascenso de Stalin en 1929. La población soviética comenzaba a dar muestras de disgusto y el tirano consideró indispensable la colaboración de los artistas a fin de mostrar una imagen positiva del régimen. Su propuesta fue el realismo socialista, una estética que daba por buenos los logros formales del XIX y exigía simplemente la proletarización de los temas. Fuera de esto, solamente cabía el «formalismo», término que se empleaba como sinónimo de burgués, o sea, enemigo de la revolución. Shostakovich fue uno de los primeros a los que se acusó de serlo por *Lady Macbeth de Mtsensk*. Basada en un relato de Leskov, la ópera cuenta la historia de una hacendada que se enreda con un criado y asesina primero a su suegro y luego a su marido para suicidarse al final arrastrando consigo a la joven con la que le engaña su amante. Aunque se han ofrecido múltiples interpretaciones –reivindicación de la rebeldía femenina, ataque a la clase de los comerciantes, etcétera–, la ópera aborda directamente el problema de la locura de la carne, algo a lo que por aquel entonces no era ajeno el compositor. La explícita representación musical de las escenas de sexo, particularmente las arremetidas de la cópula en el primer encuentro entre los protagonistas, sus jadeos y la lasitud posterior al coito, llevó de hecho a Prokofiev a describirla como *pornofonía*. Quizá fue esto lo que incomodó a Stalin la noche del 26 de enero de 1936 cuando abandonó junto a la plana mayor del Partido el palco del teatro antes del cuarto acto. De inmediato se hizo el vacío alrededor de Shostakovich. Era lo que pasaba en las cortes asiáticas cuando el soberano retiraba su apoyo a una persona. De pronto el destino del compositor,

hasta poco antes tan seguro, estaba en el aire.

Como Larry Weinstein en su aplaudido documental *Shostakovich Against Stalin: The War Symphonies* o W. Vollmann en *Europa Central*, Barnes otorga gran relevancia a este episodio. Se trata, sin duda, de un instante decisivo en la biografía del músico, tan decisivo que resulta poco menos que imposible ocuparse de él sin mencionarlo (Sokurov logra hacerlo, no obstante, en un documental de 1981, *Sonata para viola*, pero la omisión, que incluye también a Stalin y el Partido Comunista, es tan significativa como la que se produciría si alguien pronunciara un discurso sobre el océano sin aludir ni una sola vez al agua). Hay también una razón estructural para que Barnes se arriesgue a repetir una historia tan conocida. La novela se divide en tres capítulos, cada uno de los cuales remite a una ópera: *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, *La gran amistad* de Muradeli y *Katerina Ismailova*, o sea, *Lady Macbeth* revisada. Entre cada una de ellas hay doce años de diferencia, un plazo más que suficiente como para preguntarse de qué manera habría evolucionado el genio de Shostakovich de no haber sido perseguido por el régimen. Justamente esa cuestión es la que empuja al protagonista a considerar su vida y su obra como una totalidad indiscernible y no como dos actividades independientes. Shostakovich lo ve con claridad un día que piensa en las obras que habría podido componer y se acuerda de un texto de Gogol al que le hubiera gustado poner música, *El retrato*, la historia de un pintor que vende su alma al diablo a cambio del éxito y que al final de su vida tropieza con un cuadro de un compañero fracasado frente al cual siente que nada de lo que ha

hecho vale nada. La moraleja de la historia es que «el que posee talento debe ser más puro de alma que cualquier otra persona». Pero ¿y él?, ¿acaso no renunció él a la integridad con tal de seguir viviendo?, ¿entendería alguien en el futuro que su auténtico pensamiento no era el que expresaba en los discursos que le obligaban a leer las autoridades del régimen sino el que latía escondido en su música? Claro que quizá era demasiado ingenuo al confiar en la capacidad de los otros para descubrir que dices una cosa y piensas lo contrario. La ironía es difícil de detectar. Lo que le pasó con su primer concierto para violonchelo lo demuestra. Insertó una referencia burlona a la canción favorita de Stalin, *Suliko*, y ni siquiera el intérprete, nada más y nada menos que Rostropovich, reparó en ella. ¿Sería la ironía un pretexto para justificar su incapacidad para oponerse abiertamente a un régimen que se regodeaba en la destrucción de los héroes?

En el primer capítulo del libro encontramos a Stalin en el teatro viendo *Lady Macbeth de Mtsensk*. La obra lleva dos años en cartel y ha consagrado a su autor internacionalmente. Antes del cuarto acto, el dios bigotudo del Kremlin abandona la sala. Al día siguiente, en *Pravda*, un artículo denuncia la ópera. El Partido, decidido a quebrar el dominio burgués sobre las artes, exige a los compositores que miren por el pueblo. ¿Por qué Shostakovich compone piezas formalistas que sólo complacen a la decadente burguesía occidental en vez de melodías fáciles de silbar por los trabajadores en las fábricas? Barnes, como Vollmann, encuentra un paralelismo significativo entre la visión estética de Shostakovich y su visión del amor. Dmitri, todavía joven, cree en el amor libre, aunque

acaba eligiendo «la dichosa calma del matrimonio»; análogamente, no acepta límites para la música, pero termina admitiendo que es un empleado del Estado cuyo deber es componer una música comprensible para las masas. El artículo de *Pravda* lo convence para dejar la sinfonía que estaba escribiendo (la *Cuarta*) y guardar silencio durante dos años, silencio que rompe con otra sinfonía (la *Quinta*) pensada de arriba abajo para agradar al oyente medio. La fiera en la selva se ha convertido en la fiera en el zoo.

El segundo capítulo del libro tiene también como excusa una visita de Stalin a la ópera. Es el año 1948 y se representa *La gran amistad* de Vano Muradeli, un compositor de poca monta que acostumbra a seguir fielmente el guión dictado por las autoridades. Esta vez, sin embargo, comete un error, pues ha preparado para conmemorar el trigésimo aniversario de la Revolución una obra sobre la consolidación del poder comunista en el Cáucaso y su interpretación de lo que allí ocurrió no coincide con la de Stalin. Por si fuera poco, con este desvío respecto de la verdad, Muradeli ha tenido la ocurrencia de incluir en la ópera la danza predilecta del tirano, la *lezginka*, pero en vez de tomar una versión del repertorio tradicional, la ha compuesto él mismo. Cinco días después, un decreto del Comité Central declara que su música, pese a su carácter melódico y patriótico, no es más que una suma de «confusas combinaciones neuropatológicas» para regocijo de formalistas. El compositor, habituado a la bajeza comunista, pide disculpas y achaca su desorientación estética a la nefasta influencia de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Shostakovich, que se había condecorado con el régimen tras componer durante la invasión alemana su séptima sinfonía, *Leningrado*, se ve

otra vez sometido a lo que Alex Ross ha llamado «rituales de humillación» que periódicamente padecían los artistas rusos. Naturalmente, se le encuentra culpable de divulgar el mal estético, se le despoja a continuación de sus fuentes de ingresos y se le fuerza finalmente a reconocer sus errores. Para aliviar la penosa situación en que acaba encontrándose no tiene otro remedio que aceptar actuar como representante del Estado en el Congreso Cultural y Científico por la Paz Mundial que se celebra en 1949 en Estados Unidos. Barnes, sin apartarse un ápice de la verdad histórica, condensa alegóricamente todo lo que quiere decir en este capítulo en la pregunta que formula el compositor a una alumna del conservatorio en un examen: «¿A quién pertenece el arte?». La respuesta se encuentra en un cartel de Lenin que cuelga en la pared justo encima de Shostakovich, aunque él, por supuesto, no piensa que el arte pertenezca al pueblo ni al Partido (como tampoco era de la aristocracia, los mecenas y los coleccionistas), sino que es patrimonio de todos y de nadie, de quienes lo crean y quienes lo disfrutan. «El arte» –se dice en una frase que seguramente sea la clave del libro– «es el susurro de la historia que se oye por encima del ruido del tiempo». En contraste con esto, la narración de cómo el compositor defendió en Estados Unidos ideas opuestas a las suyas propias resulta desgarradora. El maestro se siente avergonzado de su conducta, ni siquiera le consuela pensar en que peor aún es lo que hacen todas esas celebridades occidentales que van a Rusia para defender un sistema criminal. Pero piensa en ellas. Lo hace al menos Barnes. «Querían mártires para demostrar la maldad del régimen. Pero el mártir tenías que ser tú, no ellos. ¿Y cuántos mártir

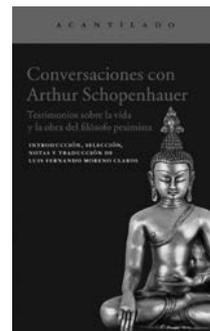
tires harían falta para demostrar que el régimen era malvado auténtica, monstruosa, carnívoramente?»

El primer capítulo sucede en 1936; el segundo, en 1948; el tercero, en 1960. Jrushchov se ha hecho con el poder tras la muerte de Stalin. Las cosas cambian. El nuevo líder critica el culto a la personalidad y el terror estalinista. La posición de Shostakovich mejora, aunque se siente mal. Lady Macbeth ha sido autorizada con otro título, *Katerina Izmáilova*, y algunos retoques que sirven para atenuar los aspectos más escabrosos, en particular la escena tercera del acto primero, en la que los protagonistas fornican. El compositor tiene problemas de conciencia, una conciencia que Barnes compara con una lengua que hurga entre los dientes y encuentra huecos de muelas o dientes cariados. El reconocimiento oficial le permite moverse con libertad, pero las autoridades tratan de que se afilie al partido y acepte responsabilidades públicas. Su argumento es que se está haciendo borrón y cuenta nueva y hace falta para encarrilar la revolución la ayuda de los grandes nombres. Shostakovich cede «como un moribundo a un sacerdote». Son quizá las mejores páginas del libro. Barnes se adentra en el alma de su personaje y hace un esfuerzo máximo por comprender sus contradicciones. No se olvide que estamos hablando de alguien sometido durante años a una presión inconcebible, un hombre hecho añicos. Tenía, siempre tuvo, claro, el suicidio, la posibilidad del suicidio, pero nunca encontró el valor para optar por él. Una anécdota relatada al principio de la no-

vela sirve al final para explicar el carácter del protagonista. Su madre lo llevaba de la mano a la casa de un amigo de la familia con quien había expresado varias veces su deseo de vivir, pero cuanto más cerca estaban de ella más se resistía el niño, hasta que la madre lo soltó y entonces él prefirió volverse.

Se ha sostenido que tras la muerte de Dios surgieron dos formas nuevas de salvación: la salvación por el arte y la salvación por la política. Esta última es la que elaboró concienzudamente Marx y trataron de materializar en Rusia Lenin y Stalin. Si algo aborrecían los bolcheviques era la tendencia burguesa a soslayar las angustias de la existencia a través de la poesía, la pintura, la literatura o la música. El realismo socialista surgió precisamente para neutralizar cualquier opción de que el arte representara una solución a los problemas humanos. Con su aspiración a tocar la esencia de lo real, entendido como aquello que escapa al mediocre denominador común, o sea, el pueblo y el Partido, los artistas se colocaron en el punto de mira de los tiranos totalitarios. Sólo la costumbre evitó que fueran pisoteados en masa. Entretenimientos sí; obras de arte, en absoluto. Esto colocó a la mayoría en una posición trágica: salvarse y perder a los suyos o salvar a los suyos y entonces perderse. Barnes ha sabido recrear admirablemente la tragedia de Shostakovich y por eso su libro, amalgamando con acierto la crónica histórica, la reflexión filosófica, el relato biográfico y la fantasía novelística, resulta muy recomendable.

Luis Fernando Moreno Claros (editor):
Conversaciones con Arthur Schopenhauer
Traducción de Luis Fernando Moreno Claros
Acantilado, Barcelona, 2016
368 páginas, 20 €



El buda de la voluntad

Por JUAN ARNAU

Creo que fue Proust quien dijo que nuestra personalidad social era una creación del pensamiento de los demás. Pues bien, este libro ofrece un retrato de ese tipo, esbozado por aquellos que trataron y convivieron con Schopenhauer. Algo de verdad habrá en él, pues –como matizaba Borges– todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros.

Luis Fernando Moreno Claros recoge y traduce admirablemente testimonios, anécdotas y recuerdos sobre el filósofo. Desde los desencuentros con Goethe y las disputas con Hegel a encuentros con quienes le visitaban cuando ya era célebre, o episodios cotidianos de quienes compartían su mesa en el Hotel de los Ingleses, donde comía habitualmente (el almuerzo

de caliente; la cena, fiambres y una jarra de vino). Hay también sitio para los paseos, convencido como estaba de que las mejores ideas advienen al aire libre, para el cortejo de Flora Weiss (y las posteriores calabazas), para las visitas al pabellón de los melancólicos (en la Charité de Berlín), para la música que tocaba a diario (interpretaba a flauta las óperas de Rossini), para ocurrencias y exabruptos impíos. Gracias a una impecable edición se nos permite compartir intimidad con el más huraño de los filósofos. Nos introduce en su estudio, donde podemos verlo tumbado sobre el diván, con su levita gris, enfrascado en conversaciones sobre fantasmas, sueños y otras clarividencias. Escuchamos juicios inmisericordes sobre su altanería y su fabulosa capacidad

de sobreestimarse, sobre su desprecio hacia las mujeres y su amorosa relación con Atma, un perrito de lanas que lo acompaña en los paseos y al que reprime llamándolo «hombre».

Frauenstädt, que planteó inteligentes objeciones al concepto de voluntad, recordaría las semanas pasadas con el filósofo como las mejores de su vida. Schopenhauer camina con una inusual ligereza y, cuando la luz transfigura el paisaje, se detiene a contemplar el espectáculo a través de su monóculo. Momento que aprovecha para sentenciar: «La materia es un efecto, nunca un fundamento», o «no podemos saber a qué profundidad llegan las raíces de la individualidad». Sin duda el filósofo tenía un difícil temperamento. Tras romper con su madre, por la que sentía una abierta antipatía (por parlanchina y gastarife, por haber arruinado la vida de su padre), vivió aislado y nunca aprendió a llevar con paciencia las debilidades de los demás. Se convirtió en una especie de ogro de intimidantes ojos azul-grises, profundos pliegues en el rostro y afiladas patillas. Pero también tuvo facetas más amables, al parecer fue una persona extraordinariamente sensible y excitable. Si escuchaba una heroicidad se le llenaban los ojos de lágrimas y se le quebraba la voz cuando contaba un acto noble o conmovedor. Podía ser ameno y locuaz, sobre todo en los paseos, que acompañaba de su cigarro y en los que charlaba de todo cuanto se le ocurría. Era monárquico y enemigo de revoluciones. Conocía el griego y el latín (no quiso acercarse al sánscrito) y muchas otras lenguas, entre ellas el español (lector entusiasta de Gracián), el italiano o el francés, que consideraba una jerga. Tuvo gran estima por el inglés y solía decir que había sido concebido en Inglaterra, en un via-

je de sus padres. Todas las tardes leía *The Times* y, a la hora de cenar, el *Frankfurter Postzeitung*, al que estaba abonado.

A diferencia de «maestros del galimatías» como Hegel o Fichte, Schopenhauer fue un excelente escritor y su lectura puede proporcionar momentos de gran placer. Detestaba la parafernalia y el papanatismo del mundo académico, especialmente a los profesores de filosofía (gusanos que se alimentaban del cadáver del filósofo), pero amaba a Platón y Kant y se consideraba curado, gracias al segundo, de fantasmagorías del primero. Creía que los hombres habitan dos mundos: uno dominado por la razón suficiente, el otro libre de la tiranía del límite y la causalidad.

Fiel a su padre, comerció con las Indias orientales, pero no con especias sino con ideas. Ideas que llegaron escritas en latín de la mano de un francés. La versión de las *Upanisad* de Anquetil Duperron le impresionó profundamente. Llegó a confesar que fue la más gratificante y conmovedora de sus lecturas, que había sido el consuelo de su vida y lo sería de su muerte. Se trataba de una traducción del persa al latín que probablemente utilizaba la versión encargada por Dara Shikoh. Un triple desplazamiento (sánscrito-persa-latín-alemán) que inevitablemente dejaba muchas cosas en el tintero y suscitaba muchas otras. Hecho que no le impidió que tratara con sospechas, por su sesgo teísta y europeizante, las traducciones directas posteriores de Colebrooke y Roy. En 1816, mientras escribía *El mundo como voluntad y representación*, tuvo por primera vez contacto con este clásico de la literatura hindú y en la segunda edición de su gran obra encontramos ya adiciones y enmiendas que dan cuenta de sus avances en indología. Había

tesis fundamentales que casaban bien con el *vedānta*: la unidad fundamental de lo real, la representación como proyección de apariencias espacio-temporales (culminación del kantismo: cuyos *a priori* reducía a espacio, tiempo y razón suficiente) y la realidad de un deseo ciego (llamado voluntad, al hilo del *conatus* spinoziano) que no conoce propósitos ni direcciones y que convierte la historia en un sinsentido (en oposición a Hegel y, posteriormente, a Marx). La realidad que vemos no es la verdadera y todas las diferencias que observamos corresponden a una misma entidad que las trasciende: la voluntad. El filósofo lo ilustra con una representación teatral. Los personajes se muestran antagónicos en el escenario, pero —una vez terminada la función— vemos que todos comparten una misma esencia, constatando lo ilusorio de aquella individualidad. Schopenhauer fue uno de los primeros en advertir el paralelismo entre las doctrinas brahmánicas y las platónico-kantianas. La *cosa en sí* era, por supuesto, la *voluntad*, que asociaba con el concepto de *brahman-atman*, mientras que los fenómenos tenían una condición ilusoria asociada con el concepto de *maya*. Pero hay al menos dos diferencias fundamentales. En primer lugar, mientras en Schopenhauer la voluntad domina sobre la representación (que es su instrumento), en la filosofía india, que es una filosofía de la cultura mental, lo contrario es posible. En segundo lugar, esa esencia compartida, unidad de todo lo real, en Schopenhauer es negativa, ciega y avasalladora (ante ella sólo caben recetas luteranas: reprimir todo deseo o pasión), mientras que en las *Upanisad* se trata de un principio magnético y atractivo. No obstante, a pesar de lo simplificadoras que pueden resultar algunas de sus asociaciones,

tienden a subrayar aquello que comparten ambas tradiciones: que la mente nos induce a ver los fenómenos de un modo velado y que el sabio es capaz de rasgar ese velo (aunque Schopenhauer no ofrezca instrucciones al respecto).

En el ámbito de estas particulares asociaciones, la voluntad cósmica fue para Schopenhauer un principio inmanente y no trascendente, que se correspondía con la naturaleza primordial del *sāmkhya*. Una energía ciega *contraria* al espíritu puro, el *testigo* (*purusa*). Y es precisamente en esa «contrariedad», en esa oposición no resuelta, donde el filósofo revela que es hijo de su tiempo y del luteranismo. El apego por las cosas del mundo, que los budistas identificaban con el concepto de *upadana*, equivalía a su «voluntad de vivir», mientras que el karma suponía una voluntad individual sin intelecto. Sin embargo, el filósofo estaba convencido de que «por las venas del cristianismo corría sangre india» y que el conocimiento de la literatura sánscrita permitía acercarse más cabalmente al cristianismo. Y en cierta ocasión mencionó que albergaba la esperanza de que la sabiduría india produjera un cambio y una reorientación radical del pensamiento europeo. Sea como fuere, nunca consideró estas ideas como influencias o antecedentes históricos (del despliegue del Espíritu, digamos) sino como verdades perennes que no conocen las restricciones de épocas o geografías. Duperron creía, como él, que los sabios de todas las épocas habían dicho lo mismo y por supuesto él era uno de ellos. Nunca tuvo ningún rubor en afirmar que tanto Eckhart como Buda enseñaban lo mismo que él.

Schopenhauer fue para algunos de sus contemporáneos el gran sacerdote de la re-

ligión atea. Un santo que predicó la castidad y renunció a las trampas del deseo. Se había acercado al budismo al constatar la «maldad del mundo», en una época de su vida en la que el mundo le parecía miserable y fugaz, la creación de un demonio que se deleita con el sufrimiento de sus criaturas. Ante las visitas le gustaba presentarse como budista. Sakyamuni le parecía el único que había comprendido la esencia del mundo, y en su estudio mandó colocar una estatua de Buda, que hizo dorar en oro de la mejor calidad, y encargó tallar una peana para sostenerla. De hecho, el llamado «buda de Fráncfort» mostró una genuina disposición a incorporar conceptos indios para ilustrar su propia filosofía. Frente a la habitual celebración del progreso y el racionalismo, era muy consciente de que el intelecto estaba al servicio de la voluntad (en esto seguía a Hume) y de que la razón también podía ser una fuerza ciega, obsesionada por el control que ejercen la ciencia y la tecnología.

Dicho esto, hay que reconocer que Schopenhauer no acabó de entender cabalmente el budismo. Cometió el desliz de considerar el nirvana como una especie de extinción, una nihilización de la realidad que casaba bien con su natural pesimismo. Precisamente en una época en la que el pesimismo fue la gran acusación contra el budismo, fundamentalmente porque pres-

cindía del paraíso o lo rebajaba a lugar de paso. En este sentido, los parecidos con su filosofía son superficiales o simplemente malentendidos. En Schopenhauer no hay mención alguna a la gracia o a la cultura mental, dos aspectos fundamentales del budismo. El filósofo creía que el mundo como sueño de la voluntad era una pesadilla e identificaba la existencia misma con el sufrimiento. Al ser humano más le valdría no haber nacido. Nada más alejado del budismo, para el que la vida humana constituye una plataforma inmejorable para el logro del despertar. El mundo que habitamos no es una colonia penitenciaria, está trufado de budas y bodhisattvas que ejercen continuamente su actividad compasiva, hay remansos de paz y espacios purificados, «campos de Buda» donde el logro del despertar resulta accesible. En el universo de Schopenhauer no existen ese tipo de «espacios», es un mundo acosado por el dolor, el aburrimiento y la angustia, amenazado por toda clase de catástrofes y enfermedades (visión frecuente en rentistas y funcionarios). Frente a esa perspectiva que equipara ser y padecer, el budismo sostiene que cada ser vivo lleva inscrita la naturaleza de Buda, la promesa del despertar, el logro de un estado de la mente donde no tiene cabida el sufrimiento. La representación puede imponerse a la voluntad.

Gary Snyder:

La práctica de lo salvaje

Varasek Ediciones, Madrid, 2016

260 páginas, 18 € (papel + ebook)



Lecciones de lo salvaje

Por JULIO SERRANO

Que la naturaleza salvaje puede ser maestra y guía es una fe moderna en el mundo occidental. Si bien el budismo y el taoísmo primitivos lo habían sospechado mucho tiempo atrás, el hombre ha tendido más a protegerse de la hostilidad del medio y a crear un mundo a nuestra medida que a cantar las enseñanzas de lo salvaje. Pero lo indómito no pasa ahora por sus mejores momentos, reducido como está a un estrecho confín. Urge proteger lo salvaje, esa condición que es ya casi abono de la utopía. Cuidar de lo salvaje es un oxímoron; el hecho de que una bestia necesite nuestro mimo indica que ha perdido parte de su fuerza. Lo salvaje en sí mismo es cada vez menos una amenaza, pero su desaparición sí entraña riesgos medioambientales y –quizá también– espirituales.

La naturaleza indómita, más allá de las lindes de lo civilizado, posibilita el misterio, da cobijo a lo sagrado. Al menos así lo han intuido viajeros de tiempos y latitudes dispares, quienes se han aventurado hacia regiones inexploradas en busca de un conocimiento profundo, ancestral, previo a nosotros mismos como especie y, sin embargo, constituyente, tronco común. Magos, chamanes, temerarios viajeros y poetas han acudido allí para tomar lecciones de lo salvaje. Heredero contemporáneo de estos aprendices del caos destaca –por su sagacidad y compromiso– la voz del poeta, ensayista y activista del medio ambiente Gary Snyder (San Francisco, 1930), quien en su último libro de ensayos, *La práctica de lo salvaje*, nos exhorta a llevar una vida más

vinculada al medio que nos ampara como especie. Su libro es una incitación a la escucha del mundo natural, una mirada hacia el sesgo salvaje que tiene la cultura misma –no contrapone civilización y mundo salvaje– y un testimonio de las lecciones que él ha aprendido de las montañas, los animales o las mareas. «Asesorado por un cedro», escribe en un momento dado un Gary Snyder que ha aprendido a escuchar lo que un árbol puede decirnos sobre nosotros mismos.

Lector inquieto y plural, a Snyder le interesa la escritura de civilizaciones y épocas dispares. Es más, para Snyder un texto es «información almacenada a lo largo del tiempo»; por lo tanto, «la estratigrafía de las rocas, las capas de polen en una marisma, los anillos concéntricos en el tronco de un árbol también pueden considerarse textos». A esta lectura holística de la naturaleza suma un interés por la poesía, la lingüística, la narrativa, la filosofía y se sitúa próximo a escritores que han plasmado un lamento por el ocaso de lo indómito o intuitivo la gravedad que entraña su pérdida. «Sin alrededores no hay camino», apunta Snyder. Veamos algunos de sus alrededores como medio indirecto de acercarnos a Snyder, ya que, como él mismo señala, es un engaño la creencia de que cada uno de nosotros seamos una especie de «conocedor solitario», que «existamos como inteligencias desarraigadas sin sucesivas capas de contexto localizado». Una capa remota que puede hablarnos lateralmente de Snyder nos llevaría al poema épico más antiguo que conocemos, *El poema de Gilgamesh*, donde está narrada la profanación y tala de un bosque sagrado, el Bosque de los Cedros. Para la civilización sumeria era el bosque de la vida, lleno de símbolos de gran valor para la mentalidad primi-

tiva. En el primer párrafo del prólogo de *La práctica de lo salvaje*, Snyder nos habla de quién es él en relación con el medio que lo vio crecer y lo que narra es «la implacable deforestación de uno de los más imponentes bosques de todos los tiempos» en el entorno del estrecho de Puget, en la costa noroccidental de los Estados Unidos. Desde entonces y hasta hoy, tanto el ensayista como el poeta que en él conviven han tratado de incorporar a la vida moderna lecciones y destrezas aprendidas del mundo animal y vegetal, de las tormentas, vendavales y demás fenómenos que nos afectan a todos, en forma de poemas, ensayos, conferencias o acciones medioambientales de distinto tipo. Dice beber de símbolos antiguos, elementales: «Como poeta sostengo los valores más antiguos sobre la tierra. Se remontan al Paleolítico: la fertilidad de los campos, la magia de los animales, el poder de la visión que da la soledad, la iniciación y el renacer, el amor y el éxtasis de la danza, el trabajo comunal de la tribu». Su respeto por el mundo animal y vegetal está vinculado a un pensamiento animista en el que todo se comunica, próximo al de ciertas comunidades indígenas o a la filosofía del Japón antiguo, de la India o de la antigua Mesopotamia del cual se nutre su pensamiento. Ese mundo de relaciones tan amplio implica una ética, una forma de solidaridad.

En la antigua Grecia –pese al «narcisismo griego» que incordia a Snyder–, Platón en su *Critias* se lamentaba de que: «Lo que ahora permanece, comparado con lo que hubo, es como el esqueleto de un hombre enfermo» o de que «hay montañas que ahora no tienen más que comida para las abejas, pero que tenían árboles hace no mucho». Una conciencia de hermanamiento con lo natural

subyace en estas palabras. ¿Qué pensaría a día de hoy? En realidad, en la historia clásica abundan relatos con nostalgias similares. Incluso en el medievo, esa época tan temerosa de lo salvaje y del caos por identificarlo con lo brutal, lo alejado de Dios, tenemos la singularidad de Petrarca, «el primer montañero moderno y primer poeta lírico en lengua vernácula», nos dice Snyder en su ensayo «Gramática parda». Cuando en 1336 escaló el monte Ventoso de los Alpes –de 1909 metros de altitud– y más tarde escribió una memoria del viaje, dio inicio a una actividad que no tenía precedente: escalar montañas sin fin práctico alguno. Una mentalidad más próxima en este aspecto a la veneración de la naturaleza propia del Lejano Oriente, pero Occidente tiene, por supuesto, sus *rara avis*, y de estas aves también Snyder recoge su legado.

Acercándonos un poco más a Snyder en el tiempo –aunque para él lo próximo es más bien lo remoto– el siglo xx ha dado singulares voces literarias que han lamentado la pérdida de biodiversidad y de territorio natural. Especialmente próximos a la experiencia de Snyder son los que narran la entrada del hombre en las últimas fronteras deshabitadas. Un gran ejemplo son las memorias de los viajes del explorador Vladimir K. Arseniev (1872-1930) –célebres en gran parte por la película *Dersu Uzala* de Akira Kurosawa–. Los expedicionarios consiguieron sobrevivir al recio ambiente de la taiga gracias a un sabio cazador que leía e interpretaba los más mínimos mensajes de la naturaleza. El cazador era un experto conocedor de las leyes de lo salvaje. Había incorporado lo que Snyder señala como el protocolo del mundo salvaje que requiere «no sólo generosidad, sino también una fortaleza bienhumorada que tolere la incomodidad jovialmente, la comprensión de

la fragilidad de todos y cierta modestia». En *La práctica de lo salvaje* subyace un lamento por el profundo analfabetismo de la narrativa de lo natural que afecta a nuestra cultura impregnada de «ideología mecanicista y negadora de la naturaleza». Emparentado con el sabio cazador, Snyder recibió su primera formación «de las lagunas, los bosques y la alta montaña». Creció en una pequeña granja en el noroeste del Pacífico norteamericano, en la Isla de la Tortuga. Su amigo Jack Kerouac definió al joven Snyder como un muchacho «criado en una cabaña de madera, en la profundidad de los bosques, con su padre, su madre y su hermana, y desde pequeño un montañés, leñador y granjero, al que le gustaban los animales y la cultura indígena». Un retrato más amplio del joven Gary Snyder, reinventado bajo el nombre de Japhy Ryder, lo encontramos en la novela de Kerouac *Los vagabundos del Dharma*, en donde aparece como un monje zen, leñador de los bosques y descifrador del legado de los misterios de los indígenas americanos.

Atraído por el indigenismo, Snyder ha recorrido Estados Unidos (especialmente Alaska) y Canadá escuchando testimonios y valores de los pueblos indígenas que ha hallado a su paso. Los concow, nisenan, salish, inupiaq, atabascanos, haida, hopi, crow, washo, chehalis, yupik o los lakota le han dado claves de otras formas de habitar la naturaleza. Claude Lévi-Strauss, ese viajero que odiaba los viajes y a los exploradores, aparece también como referente, como no podía ser de otro modo, en los ensayos de *La práctica de lo salvaje*. El autor de esa suerte de libro de viajes que es *Tristes trópicos* (1955) narró veinte años de trabajo antropológico en Brasil. Habitó con los nambikwara, los caduveo, los bororo, y los tupí-kawaib y vio cómo las sociedades a las que dedicó

su estudio desaparecían al igual que lo hacían sus tierras bajo las máquinas de los colonos. Frente a la discriminación y el etnocentrismo en perjuicio de los pueblos nativos, Snyder aboga por reducir (ambición, codicia...), por aplicar ese «menos es más» de Mies Van der Rohe con el fin de lograr un mundo más sostenible. Personalmente le gusta lo sencillo, soltar más que atesorar, prescindir y caminar —«primera meditación»— al encuentro de poblaciones que atesoran valiosos conocimientos sobre plantas, animales específicos y valores «fundamentales y eternos de nuestra especie». Además, al caminar señala un puente entre lo espiritual y lo práctico. Lévi-Strauss reiteró en sus libros la creencia de que «aprender pasa por el cuerpo»; Snyder no podría estar más de acuerdo con esta corporeidad, potenciada por su conocimiento y práctica del budismo zen.

Continuando este pequeño paseo por algunos de esos viejos maestros o familiares de Snyder —«¡Los libros son nuestros abuelos!» exclama gozoso en estas páginas—, hallamos, ya en Norteamérica, a Ralph Waldo Emerson (1803-1882), quien se lamentaba de vivir un tiempo incapaz de mirar con sus propios ojos a la naturaleza o a Dios. Decía vivir una época retrospectiva más dedicada a construir «los sepulcros de sus padres» que a pensar por sí misma mediante la experiencia directa. En Gary Snyder se produce un equilibrio entre el erudito, el viajero, el místico y el hombre común. Ha sido granjero, leñador, marino, guarda forestal, viajero impenitente y profesor universitario, lo que probablemente le ha aportado el suficiente primitivismo como para carecer de la altivez que impide tomar enseñanzas de lo salvaje. Otro gran vínculo con el pensamiento de Snyder lo encontramos en Henry David Thoreau (1817-1862), el menos

académico de los intelectuales antimetropolitanos. Fue amigo de Emerson, escritor a medio camino entre el filósofo silvestre y el naturalista ácrata o el viajero esteta; un robsón de los bosques que celebró en su *Walden* su *roussonian* retorno a la naturaleza que inspiraría a multitud de escritores, ecologistas y viajeros. Thoreau hizo del bosque su templo. Su espíritu, agreste y rebelde, sigue vivo en Snyder y en actitudes como la protección del medio ambiente, la lucha por los derechos civiles, el antimilitarismo, etcétera.

Zhuangzi, Dogen, Bartolomé de las Casas, Baruch Spinoza o Jack London son también autores cercanos a Snyder, pero si somos ortodoxos con la horizontalidad del tiempo, donde se lo ha incluido muchas veces es en la *beat generation*, a la que perteneció por ser amigo de Allen Ginsberg, Alan Watts, Kenneth Rexroth o Jack Kerouac. No obstante, aclaraba el poeta en una entrevista a un periódico en 1992: «Se puede hablar de mí como amigo de la generación *beat* en sus primeros tiempos, pero no formo parte de esa generación». Cuando sus compañeros andaban en la cúspide de su fama, rodeados de excesos, Snyder viajaba a Japón, donde vivió durante diez años en monasterios de budismo zen.

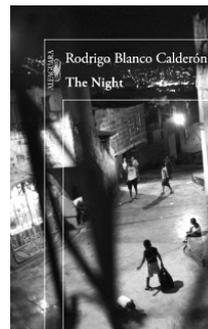
En Snyder encontramos a un autor comprometido con sus palabras, algo que no siempre va unido, pero que —cuando se da— es el conocimiento más digno de respeto. Defiende la necesidad de construir una civilización que conviva entera y creativamente con lo salvaje y nos invita a meditar sobre las implicaciones de existir como seres humanos, urgiéndonos a deshacer el daño; deseo, tal vez, del niño que sigue avivando el tesón de un ya octogenario Gary Snyder, ese niño que presencié la deforestación de los bosques del entorno que lo vio nacer.

Rodrigo Blanco Calderón:

The Night

Alfaguara, Madrid, 2016

360 páginas, 18.90 €



La noche sin fin

Por JOSÉ ANTONIO GARCÍA SIMÓN

En la década de los setenta, George Steiner sospechaba que la literatura del momento estaba siendo escrita en la Europa comunista o en América Latina –censura y terror atizando el genio–. Que la vida pudiese pender de un libro contrastaba con la insignificancia de la literatura en las sociedades democráticas. Se hacía así eco del postulado irónico de Borges: la censura obliga a afilar las herramientas del oficio. En cambio, Cabrera Infante zanjaba el asunto con ese humor que era bilis: en Cuba ya no hay escritores, tan sólo comisarios políticos. Posiciones adversas éstas que coinciden en un fetichismo de los lazos entre arte y política.

El asunto se complica cuando bailamos entre dos aguas: un liderazgo fuerte que va

cambiando (o vaciando) las instituciones de una democracia históricamente endeble, sin llegar, pese a los visos autoritarios, a ser abiertamente una dictadura y, por si fuera poco, con tintes bufonescos: «Un poder como éste, que produce risa y sin embargo te mata, es más corrosivo que un poder serio, de esos que provocaban terror con la sola presencia de sus líderes o de sus símbolos [...]. Pero no hay forma de decirlo sin quedar en ridículo, como a esos niños a los que hacen llorar los payasos». ¿Cómo decir semejante terror sin quedar en ridículo? Tal parece ser el reto de la primera novela del escritor venezolano Rodrigo Blanco.

Se necesitará, pues, «entrar en el horror como quien poco a poco se adormece y le da la espalda a la vida» e ir tejiendo «una

novela policial que involucraría hacia el género gótico». Así, en todo caso, es el libro que imagina Matías Rye, escritor fracasado y uno de los protagonistas de la novela firmada por Rodrigo Blanco, apropiándose del título imaginado por su personaje, *The Night*; juego de espejismos que será el signo distintivo del libro, el de Blanco.

Caracas, 2010. Periodo de apagones y de asesinatos en serie de mujeres. Matías se reúne cada viernes por la noche en un restaurante chino con su amigo Miguel Ardiles, otro apasionado de la literatura pero psiquiatra de profesión. Al taller de escritura que lleva el primero llegará Pedro Álamo, un escritor que vive recluso, obsesionado con la vida y obra de Darío Lancini. Pedro, por mediación de Matías, se convertirá en paciente de Miguel. También pasará por la consulta otra atormentada alumna del taller, Margarita Lambert.

La novela se despliega en un tríptico. En la primera parte, «Teoría de los anagramas», se trazan las características que condicionarán el destino de los protagonistas: la imposibilidad de llevar a término, por parte de Matías, cualquier proyecto de escritura o el mimetismo destructor que lo hace adoptar las adicciones (alcohol, drogas) de sus ídolos; las obsesiones que condenan al aislamiento a Álamo –un sistema de escritura críptico y quizás descabellado que se origina en las investigaciones de Saussure (publicadas póstumamente) sobre los anagramas; el trauma no superado del asesinato de su esposa, también llamada Margarita; la fascinación casi demencial por el autor de *Oír a Darío*–; las sombras al acecho en la vida de Margarita Lambert; el celo no muy deontológico de Ardiles por sus casos –el propio Matías, antes de volverse un amigo, era su paciente–.

Aquí las voces del relato se alternan una y otra vez (el narrador, Ardiles, Álamo) mientras se esbozan las posibles escrituras que baraja la novela –o, por lo menos, en las que indagan algunos de sus personajes–. Por un lado, el realismo gótico con el que se desvela Rye: «Basta alejarse de los núcleos de la vida urbana para retroceder un par de siglos en el tiempo» y nos veremos recorriendo «la galería de espectros hambrientos, los salones de la pobreza casi fantasmal, el teatro pavoroso de toda esa miseria que quedó petrificada»; un mundo en el que la ruina amenaza por engullirlo todo. Y, por el otro, a semejanza de los ma labares de Lancini o de las combinatorias de Álamo, un texto que se fragua torciendo el lenguaje, dándole vueltas *ad nauseam* al sentido (retruécanos, anagramas, palíndromos), como símil del caos. Modos de escritura que darían cuenta, así sea de modo tangencial, de lo indecible.

La segunda parte, «Teoría de los palíndromos», recrea la historia de Darío Lancini, poeta que ha quedado relegado en los anales de la literatura. Suerte de biografía mínima, pues, y también de rescate, que, luego nos enteraremos, es producto de la imaginación (o de las alucinaciones) de Álamo. En ella se perfila medio siglo de la historia política venezolana, donde la represión y el exilio parecen recurrentes. Hay aquí, por cierto, una definición velada del escritor como aquél cuya patria es el lenguaje. Y es lo que se desprende de esta vida errante: Caracas, París, Praga, Varsovia, Atenas...

The Night se cierra con la relación de las atrocidades del Monstruo (el asesino en serie de mujeres), las peripecias de Edmond Montesinos (psiquiatra insigne y sin escrúpulos), el fin trágico de Margarita,

los desvaríos de Matías, la vida tortuosa de Mark Sandman (cantante del grupo Morphine, una de las figuras del panteón de Rye –de una canción suya procede el título del libro–), las pesquisas de Ardiles para darle forma a los textos que le legó Álamo antes de desaparecer; corchete vertiginoso en el que las voces de la narración vuelven a permutar y los relatos se desprenden (o se encapsulan) como muñecas rusas.

Sin duda, es ésta una obra sofisticada: trama caleidoscópica, regodeo en los géneros (cuento, *thriller*, semblanza), citas apócrifas, superposición de tiempos y puestas en abismo –todo ello mediante una prosa de elegancia clásica, sobria pero no exenta de virtuosismo–.

Ciertamente, Borges y Piglia no andan lejos, pero es Bolaño quien deja las señas más visibles de su paso por *The Night*: la fascinación por los escritores fallidos u olvidados (*Los detectives salvajes*), el Monstruo esteta (*La estrella distante*), los asesinatos en serie de mujeres (*2666*) o bien, como método, esa proliferación inagotable de relatos.

Así pues, tanto en su armadura como en los referentes esgrimidos, estamos ante una novela de grandes ambiciones. Y bien se puede decir que las cumple. La última parte del libro despliega un fino arte de la narración, que, acudiendo a un variadísimo registro de procedimientos, logra trenzar con eficacia las madejas de la trama. En cambio, la primera parte, quizás la más lograda, va infundiendo a través de pinceladas el desamparo que atenaza a toda una ciudad –esos personajes pasados de rosca a fuerza de pensar, la paranoia como modo de supervivencia–; un centenar de páginas que bastaría para justificar el libro.

Sin embargo, es *La teoría de los palíndromos* el capítulo con la escritura menos elaborada, la piedra de toque de la novela. Aquí el relato lineal y monódico permite engarzar los elementos que cerrarán el libro en un bucle tenebroso: la presencia del taimado Montesinos, que vendrá luego a condensar las prácticas de una élite (intelectual, política) que ha ido socavando al país durante más de medio siglo; la aparición recurrente de *La balsa de la Medusa*, símbolo de esa atrocidad sin fin que es la realidad venezolana. El destino de Lancini, más allá de la operación de rescate literario, es un espejo por el que asoma el pasado político de Venezuela y en el que la violencia se antoja como único reflejo. «Teoría de los palíndromos» es, en última instancia, la bisagra temporal que opera el desliz narrativo de la novela: del prisma abierto de la primera parte a la óptica retrospectiva y, por lo tanto, predictiva de la última –en la primera se infiltran indicios de un drama, propiciando esa atmósfera de suspenso, pero el abanico de posibilidades queda abierto; en cambio, en la última, a semejanza de una tragedia, lo hace la relación de la fatalidad, el fin de toda contingencia–. Es en el paréntesis de «Teoría de los palíndromos» que se transita de un mundo convulso a uno agotado, de la vida a sus despojos.

Habría aquí algunos reparos. En el afán de recuperar la figura de Lancini rozamos a veces con la hagiografía: el magnetismo cuasidivino del genio, «Darío es un espíritu superior», etcétera. Algo de carne le falta a este Lancini. Aunque la objeción debería achacársele a Álamo, el autor de la biografía completada por Ardiles –si bien la mitificación en curso no se ve cuestionada más adelante en la novela–. Pero esto es apenas un detalle. Más bien se echa de menos que

Rodrigo Blanco no asuma realmente las posibilidades que plantea su novela. Quizás el pasaje dedicado a Lancini habría cobrado espesor con un tratamiento distinto, más en sintonía con sus propios retos literarios: Álamo arriesgándose a incurrir en un texto ilegible. Y en ese sentido, el hecho de abandonar el mundo de alusiones y sombras, de irrespirable paranoia que da inicio al libro, de pasar a la aclaración en lugar de persistir en la evocación, se salda con una disolución de lo ambiguo, y lo explícito se vuelve decepcionante. Al privilegiar la soltura y la elegancia, el libro desecha la posibilidad de tocar lo indecible.

Es justamente la resolución –cabos atados y recuento consciente, pese a la variedad de voces– lo que aminora la potencia con que se abre la novela. No que no cuaje, todo lo contrario, sino que cuaja demasiado bien: de la continuidad trazada entre pasado y presente resulta con lógica absoluta la barbarie que determina las últimas páginas. Así la violencia anónima (que se salda con miles de vidas al año) y el hundimiento del país se ven reducidos a una especie

de tara en la génesis nacional: «Hemos sido criados por asesinos». Todo se resuelve, pues, en una orgía de sangre, destinada a perpetuarse por los siglos de los siglos. Bien, pero subsiste una duda –y en este caso imperdonable–: si el chavismo es sólo la repetición de un episodio sin fin, si nada lo distingue del pasado, entonces ¿por qué resulta tan difícil, por no decir imposible, contarlos?

Por curioso que parezca, son estas mismas objeciones las que hacen de *The Night* un libro que juega con los límites, indagando sus propias condiciones de posibilidad. ¿Cómo dar cuenta de la turbia realidad venezolana –aunque bien podría decirse lo mismo, digamos, del terrorismo– sin caer en la monografía, el panfleto o la crónica amarilla? ¿Cómo trazar nuevos espacios en un género continuamente declarado en defunción como la novela? Blanco le da relieve a estas cuestiones con destreza. Pero aquí no se queda. Sarduy intuía en toda gran novela la respuesta a una pregunta aún no formulada. Quizás sea el caso de *The Night*.

Jordi Doce:

*Nada se pierde. Poemas escogidos
(1990-2015)*

Prensas de la Universidad de Zaragoza,
Zaragoza, 2015

170 páginas, 18 €



Jordi Doce, la disciplina de la mirada

Por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Toda antología personal esconde una reflexión más o menos implícita, una lectura de la propia obra, puesto que en ella el escritor debe ejercer en gran medida como crítico de sí mismo, como autor y lector a un tiempo. En el caso concreto de esta selección de Jordi Doce (Gijón, 1967) esa mirada retrospectiva se hace evidente tanto en la ordenación de los materiales, que aquí prescinde de la separación habitual de los textos a partir de los títulos de libros publicados, como en la «Nota del autor», con la que se cierra el volumen y que, en este caso, resulta de obligada lectura. En ella leemos: «Las cinco secciones en que se divide la antología se corresponden, a grandes rasgos, con ciclos de escritura claramente diferenciados. La quinta y última in-

cluye fragmentos de mi libro más reciente, *Perros en la playa* (La Oficina, 2011) y unos pocos inéditos, anticipo de un libro en curso. *Son ellos los que han dictado el tono y alcance del conjunto. La selección, por así decirlo, se ha hecho hacia atrás, empezando por lo más reciente y empleando ese germen primero para retroceder en el tiempo y obrar las elecciones y los descartes oportunos»* (la cursiva es mía).

Esta antología resulta así de gran interés tanto para quienes se acercan por primera vez a la poesía de Doce como para aquellos que ya somos lectores habituales de su obra y que tenemos la oportunidad de volver a recorrerla desde otra perspectiva, a través de la relectura que nos propone su autor. El hecho de que, como ya se ha indicado, las

secciones aparezcan separadas por años de escritura y no se haga mención alguna de los libros de los que los textos proceden resulta no poco revelador. Da la impresión de que el poeta necesitara mirar hacia atrás, hacer –parafraseando a Nietzsche– una suerte de ensayo de autocrítica que permita asumir la obra como propia y abrir así nuevos espacios de escritura, encontrar el cauce secreto que une los primeros textos con los últimos. No es que sorprenda la afirmación de que es el último libro, de próxima publicación, el prisma desde el que se mira el camino recorrido (siempre es así, en todo verdadero escritor). Con todo, la lucidez a la hora de afrontar esa labor de criba nos muestra a un poeta muy consciente del oficio, pero también, y ello es más importante, revela esa necesidad imperiosa de seguir haciéndose preguntas sin la cual el oficio no vale nada. No es de extrañar, desde luego, esa mirada autorreflexiva en un poeta que es no sólo uno de nuestros más importantes traductores de poesía en lengua inglesa sino también un brillante ensayista en títulos como *Imán y desafío* o *La ciudad consciente*. Señalemos, de paso, el acierto de incluir aquí, como textos poéticos, algunas de esas formas breves, de difícil clasificación (no todas se dejan acomodar con facilidad bajo la etiqueta de aforismos) que encontramos en libros como el citado *Perros en la playa*. Uno de los rasgos más visibles de la escritura de Doce es precisamente el rigor y la diversidad formal (no en vano uno de sus últimos libros de ensayo se llama *Las formas disconformes*). El poeta explora con acierto las posibilidades tanto del texto extremadamente breve, en la tradición del haiku, como del poema meditativo de cierta extensión, pero puede recurrir asimismo a la escritura fragmentaria y ci-

tada (¿aforismos, apuntes, monósticos?) y a la prosa.

Aunque nunca han ocupado el centro de su escritura, tampoco han estado nunca ausentes las referencias metapoéticas en Doce. No obstante, llama aquí la atención el hecho de que, entre los poemas tempranos, encontremos «Biografía», dedicado a Van Gogh, así como la serie «Sylvia Plath». En un poeta tan poco propenso a la mitificación del artista y al malditismo me parece significativa la inclusión de estos textos dedicados a dos creadores suicidas. Más allá de su valor estético, parece insinuarse una preocupación, ya desde el comienzo, por los secretos lazos que unen vida y escritura (una pregunta que, sin complacencia alguna, se repite en un texto muy posterior, «Viejo poeta»). El propio título de la antología, *Nada se pierde*, tomado del poema «Apariciones», evoca esa necesidad de mirar hacia atrás, como Hänsel y Gretel (tomo la imagen de un hermoso poema de Ida Vitale), para buscarse en los propios escritos e intentar salvar las huellas de lo vivido antes de que algún pájaro, o el simple olvido, de buena cuenta de ellas. Y no faltan precisamente las aves en estos poemas (cuervos, grajos, gorriones, gaviotas...), esas presencias vivas cuyo carácter esquivo evoca la dificultad de apresar la existencia. Son invitaciones a descifrar el trazo que dejan en el aire o los signos de una enigmática caligrafía sobre un fondo nevado: «Sombrío invierno / sin tregua: sobre la nieve / –negro cuerpo ingobernable– / despunta un cuervo».

Los versos que acabo de citar nos sitúan ante una presencia, la de la nieve, repetida en no pocos poemas. Este motivo, ya en uno de los primeros textos, «Preámbulos del poema», apunta a una lectura metapoé-

tica, que parece aludir así al silencio que rodea al decir, al perturbador blanco de la página: «No soñé con nieve, pero todo lo soñado se asienta en ella. Luego, cuando salga a la calle, será ese territorio el que pise, seré yo quien entre como una prolongación furtiva en mi sueño; y quien tome residencia con la primera palabra pensada o escrita sobre la nieve». Sin embargo, esa nieve que cae o que cubre el suelo en tantos poemas no se limita a una visión más o menos mallarmeana, por más que todo poeta consciente de la modernidad difícilmente pueda sustraerse por completo a la herencia de Mallarmé y del simbolismo. Si mi lectura no es errada, la nieve es en Doce algo más que un símbolo, en cuanto lo simbólico suele apelar a una realidad oculta, y por tanto a una ausencia. Nieve, pájaros, luz... aquí ante todo son presencias, y es su presencia muda lo que da su máximo espesor al enigma. Y es que nos hallamos ante un poeta muy atento al mundo que le rodea, al que se empeña en percibir con *gran angular*, por citar uno de los títulos más significativos de su trayectoria. Los paisajes nevados asimismo funcionan en buena medida como correlato de una disciplina mental, del empeño en mirar y mirar bien (recordemos el interés del poeta por autores cuya obra toma como sustrato básico el acto de la contemplación, como Charles Tomlinson o John Burnside, a los que ha traducido).

No creo casual que la célebre cita de Wallace Stevens («One must have a mind of winter») preceda a un poema titulado significativamente «Invernal». A dicho texto pertenecen estos versos tan precisos como iluminadores: «El invierno / lo hace todo más simple, / con su buril de frío y de carencias. / Es una disciplina, un acuerdo entre

el mundo y su reverso, / el lado de penumbra en que se apoya». El lector habitual de Doce sin duda reconoce esa mente de invierno a través de la que se filtra lo vivido (teniendo en cuenta que en esta escritura lo vivido, y ello es prueba de su lucidez, no excluye lo pensado o lo imaginado). En otro poema, «En la terraza», se hace alusión a esa vía purgativa, a esa suerte de ascetismo que el escritor se impone: «Es una disciplina, / un trato entre el mirar y lo mirado». Jordi Doce puede parecer en ocasiones un poeta frío, pero no creo que ese rasgo de su escritura sea en absoluto un demérito –más bien lo contrario, excepto para quienes confunden poesía con sentimentalismo. De lo que se trata (me parece) es de depurar la emoción, de no ceder a las sollicitaciones del yo, demasiado proclive a teñir con su subjetividad lo contemplado en detrimento de la exactitud, de eso otro que escapa a toda proyección personal. El resultado es un equilibrio difícil, pero sostenido, no sólo entre el mirar y lo mirado, sino también entre soñar y mirar, entre la memoria y la imaginación.

Si se comparan los libros en verso del autor, los que más cómodamente entran dentro del marbete de lo «poético», con entregas como *Hormigas blancas* o *Perros en la playa*, uno se siente tentado a pensar que en los primeros (con la excepción quizá de *Otras lunas*) el escritor tiende a veces a reprimir la imaginación, incluso cierto gusto por lo grotesco y lo onírico. Por el contrario, lo imaginativo parece sentirse mucho más a sus anchas en los libros de aforismos y otras formas breves. Creo, sin embargo, que hay que entender esa contención dentro de la disciplina del mirar a la que acabamos de aludir. En «Sin adiós», poema de *El vuelo de la celebración*, Claudio Rodríguez de-

clara que «el soñar es sencillo, pero no el contemplar», afirmación que probablemente también firmaría Jordi Doce. Y es que, si en una primera aproximación sorprende esa tendencia a cortarse las alas en un poeta tan dotado para el vuelo imaginativo, la lectura (o mejor todavía, la relectura) de *Nada se pierde* nos confirma que no se trata de un simple capricho. Tenemos que ganarnos el derecho a soñar, esa parece ser la convicción que late tras no pocos de estos versos. La imaginación (se percibe aquí a un atento lector del Romanticismo inglés) necesita del peso de lo existente, de una cierta renuncia al ojo que mira para asumir lo contemplado y darle espacio: «Algo debe ceder en ti para que seas».

En uno de los últimos libros de Doce, *Don de lenguas*, que recoge las entrevistas realizadas a figuras tan diversas como Umberto Eco, Paul Auster o Caballero Bonald, el autor de *Nada se pierde* le pregunta a este último: «¿Qué pesa más en su trabajo poético, la memoria o la imaginación? ¿O es la memoria, más bien, un subproducto de la facultad imaginativa?». Cuando un escritor reflexiona sobre la obra de otro a menudo está interrogándose sobre su propia poética. No sé hasta qué punto es así en este caso, pero lo que parece evidente es que Doce es muy consciente de que la objetividad es un espejismo. No estamos, en absoluto, ante una poética ingenua: de ahí la prevención constante para no reducir la complejidad de lo real, para que el pensamiento surja de la observación, y no al revés. Ello explica probablemente la frecuencia en estos poemas de lugares de paso, de reflexiones al hilo de un paseo, de fragmen-

tos de tiempo que aluden asimismo al tránsito (agosto es «tierra de nadie entre dos frentes»), a fronteras borrosas como el amanecer o el duermevela («La mañana es un parque de paso»). Es en la grieta, en el umbral, en la sutura donde lo real se revela de pronto, donde es posible sorprender su movimiento oculto.

Aunque en esta poesía no faltan evocaciones y recuerdos, teñidos en ocasiones de cierta tonalidad elegíaca, creo que la escritura de Doce se asienta (y ese es uno de sus mayores atractivos) de una forma muy personal en el presente. Un presente, claro está, sobre el que gravitan con fuerza futuro y pasado. En este sentido, un espléndido texto como «Elegía» resulta, paradójicamente, muy poco elegíaco (el autor parece haber buscado de manera consciente el contraste entre el título y el desarrollo del poema). Estos son los versos finales: «¿Qué importa si hubo vértigo, si el baile / fue a veces aquelarre, / premonición de ruina? / Ahora sólo escucha el parpadeo de las ramas / y la carne de su carne ensanchando el presente. / Lo profundo es la luz aquí dentro». Asumir el presente es renunciar a la fijeza, obligarse a estar atento a lo que cruza de pronto ante nuestros ojos, aceptar precarios equilibrios. Pero en esa apuesta de equilibrista sobre la cuerda floja del vivir cotidiano, asiste el poso de lo vivido, esa «luz aquí dentro» donde lo que fue sigue de algún modo siendo. En ese sentido, y frente a todos los pronósticos, efectivamente «nada se pierde», pero es gracias a la poesía, a la lúcida inteligencia de estos poemas, como se alumbra una cierta posibilidad de permanencia.

Reina Roffé:

Lorca en Buenos Aires

Fórcola Ediciones, Madrid, 2016

371 páginas, 22.50 €



Por un instante la luz del paraíso

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

El reciente libro de Reina Roffé (Buenos Aires, 1951), *Lorca en Buenos Aires*, publicado en España por Fórcola, viene a ser una especie de síntesis intelectual de los variados intereses de su autora. Reina Roffé ha incurrido en la novela –recordemos *Monte de Venus*, *La rompiente* o *El cielo dividido*–, también en el relato –con *Aves exóticas*. *Cinco cuentos con mujeres raras*–, amén de haber cultivado el ensayo, donde brilla con especial énfasis por el estilo cuidado y la claridad de exposición, y a este respecto habría que referirse a dos libros de entrevistas con escritores –*Espejo de escritores* y *Entrevistas americanas*– y a los tres libros sobre Juan Rulfo que son ya referentes en lo tocante al autor mexicano: *Juan Rulfo. Autobiografía armada*; *Juan Rulfo.*

Las mañanas del zorro; y *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*, esta última publicada también por Fórcola, y en la que Roffé indaga en todas las etapas de la vida del autor de *Pedro Páramo*.

Reina Roffé publicó en 2009 *El otro amor de Federico García Lorca en Buenos Aires*, en la editorial Plaza y Janés, en Buenos Aires. Esa novela nunca llegó a España y, ahora, corregida y aumentada, debidamente pulida, es la que se edita entre nosotros bajo el título de *Lorca en Buenos Aires*. Esta novela, pues así se presenta, posee cierta importancia –ya dijimos– porque viene a ser un compendio de los saberes de Reina Roffé, que se han centrado sobre todo en la literatura latinoamericana y española del siglo xx, en

especial en ese período fecundo de entreguerras que produjo luego una de las literaturas más fascinantes e importantes del mundo, algo no de extrañar ya que nos referimos a la literatura de un vasto continente cuya ventaja estribaba en que la comunicación entre ellas se producía mediante el uso de un lenguaje común, algo impagable y que dio resultados espléndidos, casi por las mismas fechas, entre las literaturas de Estados Unidos e Inglaterra, fenómeno sin el cual no se entendería la presencia de un T.S. Eliot en la conformación literaria de Gran Bretaña o de Ezra Pound metiendo la mano en movimientos como el vorticismismo en una isla reacia a esos experimentos culturales a que tan dados eran los del continente.

Se presenta, dijimos, como novela. Esto precisa una aclaración. *Lorca en Buenos Aires* es una novela, pues se presenta con una estructura narrativa, pero el espíritu –y, si me apuran, casi la letra– de este libro es ensayístico. Lorca viajó a Buenos Aires, donde pasó seis meses, invitado por la actriz Lola Membrives en octubre de 1933, a cuyo puerto llegó a bordo del buque Conte Grande, después de fructíferas estancias en Nueva York y La Habana. Ese mes de octubre se reestrenó en la capital argentina *Bodas de sangre* por parte de Lola Membrives y Lorca estuvo allí presente y, como suele decir el tópico, en loor de multitud, pues cuando salía a pasear por las calles la gente se agolpaba a su alrededor y le pedía autógrafos. Para abundar en aquella estancia mítica ya, y tan importante para el poeta, convendría decir que se alojó en el Hotel Castelar, en la que es hoy la habitación 704, en la avenida de Mayo, que era lugar de residencia de muchos españoles en aquellos años. Tanto, que Ramón Gómez

de la Serna llegó a decir que «lograr la definición de la avenida de España es un poco lograr la expresión de Buenos Aires en su relación intrínseca con España». Desde aquella atalaya del Castelar, en medio de los estrenos de teatro, Lorca ya era conocido entre el público bonaerense por las interpretaciones de Margarita Xirgu, junto a Lola Membrives, en medio del sínfn de conferencias y charlas que da por doquier, lo que le hace ganar algún dinero que, en carta a su madre, ostenta con cierto orgullo adolescente por no tener que depender de la familia. Lorca conoce de verdad lo que es el éxito: en el vestíbulo del Castelar se agolpaba el gentío para pedirle un autógrafo o sencillamente verle; asimismo –lo que es más importante, por lo menos para la evolución intelectual y emocional del propio Lorca–, compartió charlas interminables con personas como Pablo Neruda, Oliverio Girondo, Amando Villar, Norah Lange, Ricardo Molinari, Manuel Fontanals, y, claro, con los tertulianos que se agolpaban en torno a las *soirées* que daba la dama de entonces en Buenos Aires: Victoria Ocampo –en claro recuerdo a las de la Francia de los siglos xvii y xviii: Du Deffand, Madame de Sevigné o, en época más moderna, el salón de la Bibesco, a quien quería parecerse–.

Dar cuenta de la importancia de ese mundo es tentación de un ensayista, pero contarle, e imaginarlo, es tarea de narrador. Novelar, además, permite no ajustarse al contraste exhaustivo de datos. Por poner un ejemplo: Lorca conoció una noche de noviembre, a la salida del teatro, a Carlos Gardel. Lorca era un enamorado del tango e imaginar lo sucedido, o la importancia del encuentro, si es que tuvo alguna, con aquellas dos figuras –cada una a su manera, creadores de sensibilidades y víc-

timas de educaciones sentimentales— es incurrir en vicio de novelista. No es de extrañar que con un material tan prolijo en personalidades e importante para una historia de la cultura española y latinoamericana, el lado del ensayista se excite y el del novelista se apreste a relatar cualquier atisbo de relación entre personalidades importantes, aun siendo anecdóticas.

Reina Roffé ha optado en este libro por dotarlo de una estructura narrativa mediante la aparición de tres apartados: «La realidad», «La ficción» y «Los días y las noches». En «La realidad» se trata de las relaciones de la narradora con una mujer, Cesca, que acompañó a Lorca en su juventud, cuando el famoso viaje del poeta granadino a Buenos Aires, y que en cierta manera la relación que mantuvo con Lorca podría ser considerada como la del otro amor de Federico, teniendo en cuenta que Buenos Aires, la propia ciudad, pasa por ser parte del amor del poeta por esa estancia legendaria para él. Reina Roffé juega, pues, en ese apartado con la ambigüedad del sentimiento amoroso mismo, y con sus multiformes manifestaciones. En «La ficción» se trata, curiosamente, de describir la estancia de Lorca en aquellos seis meses con encuentros reales y algunos que podrían haber sido —como, por ejemplo, el de una muy joven Eva Perón, del que Reina Roffé no tiene constancia de que se hubiera producido, pero que entraba como anillo al dedo al dar cuenta del ambiente tan especial del Buenos Aires de los años treinta—. Finalmente, *Los días y las noches* es un ejercicio notable de imitación literaria, pues trata de misivas que Lorca manda a su familia desde Buenos Aires, pero también de sus pensamientos más íntimos y sus pareceres de una ciudad que le había

trastornado. Es la parte lorquiana de la novela. Vale decir, la más lírica. También la más arriesgada.

Establecidas estas premisas, la narración avanza sobre ruedas. Además, permite a la autora crear un personaje femenino de esos de armas tomar: la tal Cesca, Francesca Vallmajor Francis, la cual parece hecha a medida para recrear un tipo de mujer a medio camino entre cierto ideal feminista y un cierto aire de mujer fatal, la que quedaba de los restos del naufragio que supuso la Gran Guerra, que dio la puntilla a ese tipo de mujer que floreció sobremanera en los tiempos de la *belle époque*. Es esta Cesca la que hace que Lorca se debata en un cuestionamiento de su sexualidad, dividida entre el deseo de tener familia, por un lado, y, por otro, el de asumir libremente el ejercicio de su propia sexualidad, lo que en términos coloquiales se llama ahora «salir del armario», pero que en los años treinta, época de prejuicios casi insuperables hacia la homosexualidad —recordemos la ocultación de sus tendencias sexuales a su amigo Luis Buñuel, que intuía con mal disimulo aquello que no quería saber— era en realidad un acto casi heroico, lleno de coraje, desde luego, y a veces de algo más, como bien se demostró en su asesinato en Vízcar en los primeros días de la Guerra Civil.

Reina Roffé, gracias a esta relación de feliz resolución narrativa, se relaja, y así nos encontramos, junto a una crónica fiel de la estancia de Lorca en Buenos Aires, anécdotas y acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años pero que no tuvo que conocer Lorca forzosamente. Pero Roffé lo introduce sabiamente como juego narrativo y la cosa funciona porque informa a un lector avisado que previamente ya conoce, está informado de ciertas casualidades, de esas

que acontecen en armónica concordancia, sobre todo cuando sabemos de ellas a posteriori. Así, la aparición de Juan Carlos Onetti en unos ambientes que no nos esperábamos mediante la hábil introducción del diario donde se publicó «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», o la edición de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, libro fundamental de la literatura argentina del siglo y de cuya existencia es dudoso que Lorca llegara siquiera a tener noticia.

Hay en el libro muchas anécdotas sabrosas. Así, el desdichado encuentro entre Federico García Lorca y Jorge Luis Borges, en una de las *soirées* de la Ocampo. Tras ser preguntado por los asistentes sobre qué era a su entender lo más interesante que había visto en su reciente estancia en Nueva York, Lorca respondió –inevitable carácter de gracejo– que, desde luego, Mickey Mouse. Borges abandonó la reunión, no sin antes responderle que ejercía de «andaluz profesional». Terribles palabras para un hombre torturado por mil facetas de su existencia y que había encontrado en Buenos Aires una comprensión pocas veces dada a un hombre de letras.

Esa incertidumbre existencial la resume Roffé en el apartado «Los días y las noches», donde el poeta da cuenta de sus angustias respecto al porvenir de una Europa que comienza a naufragar en la aventura totalitaria y a las turbulencias políticas de una España que iba a sumirse en una guerra fatal. Esta manera con la que Roffé enfoca la conciencia lorquiana se muestra fecunda y es acierto suyo el darle un aire de fatalidad, casi de destino al modo trágico griego, con que el poe-

ta adivina su futuro, su negro presagio. Roffé hace que Lorca tome, cada vez de manera más radical, conciencia de los problemas sociales de su tiempo y se decante casi por una postura de claro matiz socialista ante ellos; actitud en la que – parece, según la novela– algo tuvo que ver Pablo Neruda, por entonces cónsul chileno en Argentina.

Pero desde un punto de vista narrativo, creo que es la invención, aunque Roffé nunca se ha mostrado rotunda respecto a si Cesca existió, de esta Francesca Vallmajor Francis –mujer de origen catalán, y que representó para Lorca, gracias a la pasión que le puso ella, la oportunidad de buscar cierto grado de normalidad– lo que mejor funciona en el libro. Es personaje, por sí solo, capaz de constituirse en personalidad idónea para una novela, y creo que conviene resaltar esa cualidad porque en este libro esa personalidad se diluye necesariamente ante las figuras cruciales para la cultura que en el texto se reparten por doquier. Y no sólo porque aparezcan los nombres ya citados – faltaba citar a Alfonso Reyes y Alfonsina Storni y, de seguro, se nos olvida alguno más–, sino porque la atmósfera del libro es eminentemente cultural, da cuenta de unos años cruciales de nuestra intelectualidad y la relación de Cesca con Lorca hubiese necesitado de una inmersión en la intimidad, dando la espalda al mundo, que evidentemente no se produjo.

Lorca en Buenos Aires es todo un modelo de novela de tema cultural, algo difícil de llevar a cabo con cierto éxito, y modalidad escasa en nuestra literatura. No somos amigos de recrear con rigor a ciertos mitos.

Rudyard Kipling:*Crónicas de la Primera Guerra Mundial*

Traducción de Amelia Pérez de Villar

Prólogo de Ignacio Peyró

Fórcola, Madrid, 2016

136 páginas, 16.50€



Kipling y la Gran Guerra

Por CARMEN DE EUSEBIO

Rudyard Kipling (1865-1936) fue un escritor que casi siempre estuvo por encima de sus contradicciones, felizmente influido por su nacimiento y años vividos en la India, aunque sin duda uno de los más auténticos británicos. Nació en Bombay, y allí, después de los dieciocho años, fue director de la *Civil and Military Gazette* de Lahore. Fue periodista, poeta, cuentista y novelista. En su primera época escribió en un estilo directo, sin prescindir de cierta riqueza expresiva en un tiempo de la lengua inglesa marcado por el esteticismo y, por otro lado, por el estilo indirecto y de poca acción de Henry James. De alguna manera se podría decir que se dirigía a su público como si le hablara, sólo que lo hacía desde la capacidad de acción verbal de Kipling,

un escritor que sería admirado por Borges por su precisión y capacidad de contar una historia como si la estuviera poniendo en pie. Fue, como es sabido, el gran defensor de lo que a finales del XIX se denominó el Imperio británico: en él vio la encarnación de una civilización, cargada de los mejores valores, algo digno de defenderse y expandirse. No era un ingenuo, y sabía bien que lo que llamamos condición humana es débil y no pocas veces terrible, pero por eso creía que una cultura como la inglesa se apoyaba en valores dignos de ser defendidos, para los de fuera y los de adentro. Nunca se entregó a abstracciones, ni a fascinaciones metafísicas, y atendió con pasión a lo que él mismo denominó experiencia de la vida, por lo tanto a lo que el co-

mún encuentra de reconocible, tanto en lo individual como en lo colectivo. Defendió al hombre común, pero no por eso fue un defensor de la democracia.

Crónicas de la Primera Guerra Mundial –también llamada la Gran Guerra, pero que con la que vino luego se quedó en una denominación ordinal, como nos hace ver en el rico prólogo Ignacio Peyró– es un pequeño libro que recoge su experiencia de testigo (no de soldado) en los campos de Francia e Italia. Es una guerra que ha tenido numerosas memorias de escritores que participaron en ella, como, sin salir de la lengua inglesa y citando sólo a dos, Robert Graves, autor de *Adiós a todo eso*, y Gerald Brenan, quien le dedicó una parte de *Una vida propia*, ambos libros admirablemente escritos. Peyró señala que a pesar de la presencia de numerosos escritores no tuvo el grado de politización, por ejemplo, que la guerra civil española. Es cierto, y hay que recordar que la Revolución rusa estalló en 1917, con el alto tono de ideologización y teleología política que iba a suponer. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Kipling era un hombre de cincuenta años, y eso para entonces era ser bastante mayor. No fue a la guerra como soldado, pero sí su hijo, que murió en ella, en la batalla de Loos. La participación de Kipling, pues, no fue bélica, pero sí utilizó sus armas de periodista, el conocimiento de lo castrense, y su capacidad para conectar con el público, para hacer de sus crónicas un espacio de convicción y de seducción. Cito a Peyró, que además de este amplio prólogo al libro de Kipling, es autor de *Pompa y circunstancias. Diccionario sentimental de la cultura inglesa*, también en la editorial Fórcola: es «el periodismo propagandístico de Kipling el destinado a tener la mayor repercusión

en su tiempo y a permanecer con el mayor simbolismo en nuestros días». De hecho, fue tan propagandístico que ignoró contar los horrores de los soldados con el fin de alentar a las tropas, a los nuevos soldados, en la lucha de las trincheras. Aunque quizás habría que decir –matizando un poco la importancia simbólica en nuestros días, de la que habla Peyró– que los verdaderos símbolos más allá de la Historia están en muchos de sus cuentos, en novelas como *Kim* y *El libro de la selva*, y en no pocos de sus poemas. Su defensa de los valores británicos, por decirlo de manera un poco restringida, creo que forma parte de la Historia, y tiene sus virtudes y defectos, pero aquellos símbolos –por emplear también una palabra que lo abarque– de su obra literaria son algo más que literatura inglesa, o que valores y fechas, y forman parte de ese imaginario que sigue alimentándose en traducciones y en tiempos ya distantes de aquellos que los originaron. Es lo que se llama un clásico, para el mencionado Borges y también para Eliot. Quien quiera tener un conocimiento de cómo vio su propia vida, creo que encontrará en *Algo de mí mismo*, escrito con un estilo tan suelto como eficaz, nada solemne, unas memorias parciales inolvidables.

Estas crónicas se fueron publicando en *The Daily Telegraph* y también en varios periódicos norteamericanos. Kipling no estuvo cegado por la propaganda, y, además de perder a su hijo, se dio cuenta del terrible horror de la guerra, de ahí que escribiera, como nos recuerda Peyró: «Si alguien pregunta por qué hemos muerto, / decídele que porque mintieron nuestros padres». El valor de estas crónicas es, hoy día, más literario que histórico, más evocador de ciertas actitudes suyas y del espíritu británico

de su tiempo que de la complejidad de la guerra, sus estrategias, intereses y resultados. Kipling no deja nunca de ser un escritor que hace literatura, que de alguna forma se distrae en el paisaje, a pesar de que no pierde de vista las posiciones y anécdotas bélicas, pero no es fácil saber dónde estamos, qué está ocurriendo. Creo que estas crónicas no contribuyen tanto a la historia de la Primera Guerra Mundial como a la literatura sobre la guerra, o desde la guerra. Tampoco son el testimonio de alguien que la padece sino de un testigo protegido, siempre en lugares no muy arriesgados. Desde la primera a la última página queda claro que los boches –los alemanes– son la gran bestia, el enemigo de la humanidad, lo opuesto a la civilización, aquellos que en el bombardeo de la catedral de Reims simbolizan para Kipling la encarnación de lo bárbaro. Lo que los soldados franceses levantan ante el enemigo «es la muralla que el Hombre ha construido para defenderse

de la Bestia, igual que lo hizo en la Edad de Piedra». Sin duda es una simplificación y una algarada, justificada por lo necesario, que es alentar a los soldados que luchaban contra los alemanes. A veces las descripciones del novelista y poeta son de una efectividad memorable, como cuando ve en una colina que «los cimientos de las casas quedaban a la vista, como si fueran pedazos de tripa, con el sol penetrando en sus huecos cuadrados». O esta otra en la que describe unas piedras: «secas y salientes como la pelvis de una vaca». O expresiones de una llaneza soldadesca: «más tranquilos que un cerdo a mediodía». Es curioso, si no me equivoco, que sean estas descripciones, y algunos episodios de descripciones de tropas o de movimientos estratégicos, lo que pasados cien años perviva en estas crónicas. Ahí están, algo fijadas en la época, a diferencia de sus cuentos, novelas, memorias, que siguen moviéndose en el tiempo con cada lector.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



CUANDO HUELE A PODRIDO

La corrupción como cáncer de la democracia

CON LA COLABORACIÓN DE

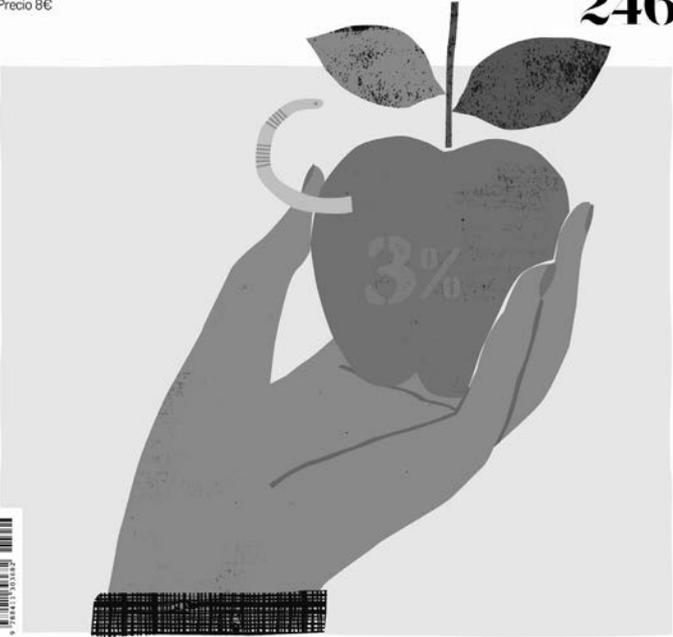
MANUEL VILLORIA * FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ * ANDRÉS HERZOG
ROBERTO TOSCANO * REBECA GRYNSPAN * CARMEN LÓPEZ ALONSO * ANTONIO ELORZA
ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA * JAIME NICOLÁS * JORGE LOZANO * MIGUEL DE UNAMUNO

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER 2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Mayo / Junio 2016 246
Precio 8€



MANUEL VILLORIA * FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ * ANDRÉS HERZOG

CUANDO HUELE A PODRIDO

La corrupción como cáncer de la democracia

POLÍTICA: Roberto Toscano / Rebeca Grynspan / Carmen López Alonso / ENSAYO: Antonio Elorza /
LIBROS: Ernesto Pérez Zúñiga / SEMBLANZAS: Jaime Nicolás / Jorge Lozano / CITAS: Miguel de Unamuno

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



RDL

Segunda época

Núm.
186

REVISTA DE

libros

Septiembre - octubre 2016

Idioma y poder: el caso del español
¿Nos acercamos al fin de la democracia?
1776: comienza la globalización
Transición, democracia y nihilismo
La construcción de la España progresista
Franquistas contra franquistas
Guerra Civil: los que no ayudaron a matar
Los diarios de Rosenberg
¿Por qué Europa conquistó el mundo?
El gran poder de Jesús de Polanco
Una biografía de Cortázar
Hitler: el hombrecillo detrás del monstruo
La literatura coral de Svetlana Aleksiévitich
Las cartas a Véra de Vladimir Nabokov
Segundas celestinas
Vida de Scott Fitzgerald
El arte insostenible
Heidegger secreto y los judíos

**Nueva edición en papel de la más
prestigiosa revista española de libros**

Suscripciones: rld@deliberar.es

www.deliberar.es | www.revistadelibros.com

Leer, pensar, saber

Julio-Agosto 2016

N.º 422-423 / 12 euros

Revista de Occidente



METÁFORA Y CIENCIA

CUANDO DOS Y DOS NO SON CUATRO

AMELIA GAMONEDA • JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD
JUANI GUERRA • CARLOS LÓPEZ DE SILANES DE MIGUEL
MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA • FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
EMMÁNUEL LIZCANO • ANTONIO ORTEGA
VICENTE LUIS MORA • AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO
TARTAGLIA

ENTREVISTA A BOBAN MINIC

ALFONSO ARMADA

Viñeta: TATIANA ABELLÁN

**Suscripciones: suscripciones@quiz.es
www.ortegaygasset.edu**

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€

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

9 771131 643008  0.0762 