

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Gonzalo Rojas (1916-2016)
Coordina Fabienne Bradu

ENTREVISTA

Marina Perezagua
1

MESA REVUELTA

Textos de Francisco Fuster,
Carmen Sánchez-Osuna y Carlos Marzal

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@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

M^a Carmen Fernández

mcarmen.fernandez@aecid.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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Alfonso María Dastis Quecedo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica

Jesús Manuel Gracia Aldaz

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Jorge Manuel Peralta Mompalder

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

GONZALO ROJAS (1916-2016)

- 4 *Fabienne Bradu* – Bajo la gorra marinera, una verdadera cabeza de tormenta
 14 *Jorge Monteleone* – El desnacido: alteridad y tiempo
 32 *Elisa T. Di Biase Castro* – «En cuanto a mí, me embrutecí de ti». La mística erótica de Gonzalo Rojas
 48 *Mauricio Electorat* – Hubo alguna vez
 56 *Christopher Domínguez* – Gonzalo Rojas en su prosa
 60 *Eduardo Milán* – Continuidad de Gonzalo Rojas



ENTREVISTA

- 66 *Beatriz García Ríos* – Marina Perezagua: «Mar y literatura son la misma cosa para mí»



MESA REVUELTA

- 76 *Francisco Fuster García* – La edición iberoamericana (México y Argentina, siglo xx)
 96 *Miguel Sánchez-Ostiz* – *Ciro Bayo*, vagamundos colectivo
 106 *Carlos Marzal* – Los misterios del color nombrado



BIBLIOTECA

- 116 *Juan Malpartida* – Dios rescatando una novela
 119 *Jordi Amat* – Falsear el mito
 123 *Juan Carlos Chirinos* – Cuando la poesía sólo admite pasión
 127 *Ernesto Pérez Zúñiga* – Bailar con máscaras
 131 *Julio Serrano* – Herejía cuántica
 134 *Carmen I. Cremades* – El secreto tras los nombres
 138 *Juan Ángel Juristo* – David Foster Wallace, un aniversario esclarecedor
 142 *Santos Sanz Villanueva* – Diálogo con el padre
 146 *Carmen de Eusebio* – De realidades y ficciones
 149 *José Lasaga* – Gaos en México
 155 *Isabel de Armas* – Accidentalistas, sobre todo



Gonzalo Rojas **(1916-2016)**

Coordina Fabienne Bradu





BAJO LA GORRA MARINERA, una verdadera cabeza de tormenta

Cada vez que llegaba a un nuevo país en sus incontables mudanzas y exilios, Gonzalo Rojas compraba un mapa del mundo para averiguar si aparecía Lebu, su pueblo natal: apenas una cabeza de alfiler sobre la línea del golfo de Arauco, en el sur de Chile. Si no se leía el topónimo, sin más tiraba el mapa a la basura. Lebu, que en lengua mapuche significa «torrente hondo», era mucho más que su tierra nativa: era el origen del Mundo, así con mayúscula, como solía escribirlo.

A principios del siglo xx, y más precisamente cuando nace el poeta el 20 de diciembre 1916, Lebu es un pequeño puerto revitalizado desde hace poco por la industria del carbón y azotado la mayor parte del año por la lluvia y un viento tan atrabiliario como las olas que fustigan las oscuras rocas de la costa. Allí crece el niño, libre y casi salvaje, en ese paisaje que se parece tanto a su carácter y cifra en su poesía una época rebosante en descubrimientos de toda índole. Su primera infancia en semejante atmósfera se satura de sensualidad y de riesgos: una plenitud rayana en la inocencia rousseauiana. Hasta que su padre muere, cuando apenas roza los cinco años.

Juan Antonio Rojas trabaja en una de las minas carboníferas de la región, cuyas galerías se extienden bajo el mar tal como los tentáculos de un pulpo insaciable. El hijo lo mitificará en uno de sus poemas más célebres: «Carbón», que evoca el río Lebu, la casa familiar de madera, la vida áspera de los mi-

neros y la figura del padre intempestivamente arrebatado por la muerte.

«Si la verdadera patria del poeta es la infancia, yo tuve dos patrias: una limpia y riente con océano y relámpagos y una lluvia que no paraba nunca en el techo de zinc y otra áspera con exilio y todo. Porque mi primer exilio fue la mutilación de mi Lebu paraíso».

Antes del inaugural exilio a la ciudad de Concepción, todavía en Lebu, sucede el episodio más decisivo de sus primeros siete años. Una noche de tempestad, el niño percibe la estrecha relación entre las sonoras sílabas de una palabra y la realidad que ésta designa. Cuando un rayo cae sobre el techo de zinc de la casa familiar, oye a uno de sus siete hermanos pronunciar la palabra *relám-pa-go*. El episodio forja sin duda la factura de su obra futura: una poesía esencialmente regida por la sonoridad, el ritmo, una sintaxis desencajada y esdrújulas que cimbran los versos como platillos en una sinfonía.

La joven viuda Celia Pizarro decide instalarse en Concepción con el objeto de «sembrar» a sus siete hijos en distintas instituciones educativas. Gonzalo Rojas entra de interno en el Seminario Conciliar de Concepción gracias a una beca que le exige un alto nivel de puntuación. A causa de un precoz y transitorio tartamudeo, comienza a sustituir las palabras con las que tropieza en las lecturas en voz alta que suelen hacer los alumnos durante las comidas en el refectorio. La deficiencia fisiológica lo adiestra en el juego de la traslación poética. Un profesor alemán le descubre la literatura de la Antigüedad griega y latina, y uno de sus compañeros de ascendencia francesa le descifra a Baudelaire y a Rimbaud.

En 1935 una crisis de vocación coincide con la adolescencia. Su fe se tambalea, le comen las ansias de tutear nuevos horizontes y vivir experiencias inéditas. Parte al norte de Chile, a Iquique, donde escribe y publica sus primeros poemas en un periódico local: en su mayoría, sonetos que, bajo un barniz sentimental, traicionan el desamparo de un joven que descubre, a un mismo tiempo, el amor y la soledad, la gloria y las penurias. A su regreso a Concepción, el estallido de la guerra civil española estremece a su generación tanto como *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

Pretende estudiar Derecho en Santiago, pero pronto abandona las leyes por la Filología y la Literatura. Se gana la vida como inspector en el Internado Barros Arana y frecuenta a los escritores de su generación, conocida como la generación del 1938. Es

el fin de las vanguardias europeas, pero éstas resurgen en Chile con el regreso de Vicente Huidobro y el movimiento surrealista local: La Mandrágora, fundado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, junto a quienes Gonzalo Rojas cree encontrar un lugar. La breve aventura lo lleva a escribir los peores poemas de su vida. Sin embargo, la ganancia de los años 1938-1942 estriba en las lecturas que realiza en la Biblioteca Nacional de Santiago para cumplir con las tareas del movimiento y, sobre todo, para su propio provecho. Hölderlin, Novalis, Kleist, Blake, Keats, Nerval son algunos de los poetas que devora en las mármoreas y heladas salas de lectura. Su inclinación por el Romanticismo alemán no lo aleja de los faros hispanoamericanos: Rubén Darío, César Vallejo y Gabriela Mistral son los pilares poéticos que lo deslumbrarán a lo largo de su vida.

Al igual que su contemporáneo y amigo Octavio Paz, su frecuentación de los surrealistas franceses es tardía y, paradójicamente, su poesía seguirá siendo fiel a los pilares del movimiento gracias al alejamiento de los epígonos locales y al rechazo de la ortodoxia:

«Conocí a André Breton en 1953. Me pareció que reconocía a alguien con el que había dialogado largo tiempo, porque el pensamiento de Breton es un pensamiento riquísimo que nos había nutrido en la juventud. [...] Hoy sabemos que el surrealismo no pertenece ni al cielo ni al infierno, sino a la raza humana que busca en su cabeza la estrella de su origen; y cuando se habla de las cenizas del pasado, no debe olvidarse que de estas cenizas, renace el hombre eternamente».

Gonzalo Rojas advierte temprano en el surrealismo la aceptación del principio de contradicción que hasta entonces lo agobia como una aberración, y del cual busca en vano una salida. «Mi abolengo está en las vecindades de todos los que vivieron la contradicción», afirma. Si algo le enseñó el surrealismo es que la contradicción es el estado natural del poeta que se abisma en sus propios laberintos, que observa cómo ésta fractura la realidad y el mundo, y no pretende borrarla en nombre de una supuesta coherencia o adocenada cordura. Gonzalo Rojas no hace sino dialogar con su «representante tenebroso», en quien cree y a quien deja que hable solo, incluso cuando no entiende bien lo que este oscuro «yo» le dicta.

Poco después de la declaración de la Segunda Guerra Mundial, por fin conoce el «amor loco» gracias al encuentro cabalmen-

te surrealista con una joven de ascendencia escocesa, María MacKenzie, con la que no tarda en fugarse a la sierra de Domeyko, en los lindes del desierto más árido del mundo: Atacama, en el norte de Chile. Lo manda todo a volar: Santiago, que rebautiza «capital-de-no-sé-qué»; la Universidad y la Literatura, espantosamente anquilosadas por sus pomposas mayúsculas; el surrealismo y los mandrágoras; Vicente Huidobro y todos los cenáculos que se disputan los escenarios de los suplementos culturales.

La estancia en la mina El Orito cambia radicalmente su vida. Lejos de todo y de todos, a tres mil metros de altura, descubre su voz poética en el silencio pétreo del paraje, en el temple taciturno de los mineros, en los cielos increíblemente constelados del desierto, en un modo de vida rudo y auténtico y, sobre todo, en el amor. Enseña a los mineros a leer, además de su trabajo de contador. Su primer hijo, Rodrigo Tomás, nace en estas alturas y le vale la expulsión del paraíso por carecer del registro civil de matrimonio.

Hacia 1948, luego de un período errabundo por el país, ancla con su familia en el puerto de Valparaíso, donde enseña Filosofía y Literatura en diversos colegios. Con la publicación, a cuenta del autor y con un tiraje de 500 ejemplares, de *La miseria del hombre*, afirma una voz poética inédita en las letras chilenas, a salvo de la influencia de los «volcanes» Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. Las reacciones de la crítica son mitigadas, pero todos saludan el nacimiento de un poeta singular y destinado a dejar una honda huella en la poesía hispanoamericana del siglo xx.

Algunos críticos le reprochan la vehemencia de su tono poético sin entender todavía muy bien qué clase de tempestad azota su voz. André Breton bautiza como «cabezas de tormenta» a los poetas habitados por la contradicción. Es un calificativo que Gonzalo Rojas reivindica para sí en repetidas ocasiones. El pintor Eugenio Granell precisa el sentido de la expresión:

«Cabezas de tormenta no son cabezas atormentadas por el rayo y el trueno, sino cabezas capaces de soportar la violenta descarga eléctrica de las contradicciones y leer claro en el cegador zigzag mensajero. Hombres lectores, por tanto, de la grafología de los elementos. Por eso pueden retener la eternidad en un instante, lo general en lo particular».

Gonzalo Rojas no solamente aguanta «la violenta descarga eléctrica de las contradicciones», sino que su poesía electriza median-

te procedimientos lingüísticos, a un tiempo, cegadores e invisibles: el ritmo y la sonoridad fondean antes que el sentido. Es un aspecto de su obra que ha sido enfatizado en muchos estudios y una sensación corroborada por todos los que le oyeron leer sus poemas.

Siempre asegurará que *La miseria del hombre* es su mina original, en donde excavará su creación ulterior, y no cesará de reeditar los poemas de esta primera época, intactos o podados por su exigente contención, en casi todos los cincuenta volúmenes que constituyen su obra lírica. Quiere ser el autor de un solo libro, incesantemente deshecho y rehecho, y se considera a sí mismo un poeta «inacabado».

A partir de 1952 ejerce lo que él llama su «poesía activa» en la Universidad de Concepción, ciudad adonde regresa gracias a una cátedra de literatura que gana por concurso. Además de sus clases, organiza cursos extramuros, talleres de escritura y, entre 1958 y 1962, encuentros nacionales e internacionales de escritores, que cobran una relevancia histórica y operan una suerte de revolución cultural, a la usanza de las acometidas por Domingo Faustino Sarmiento, José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao en el siglo XIX. Asimismo, cultiva la crítica literaria y lo desvela el fenómeno poético; más adelante complementará la reflexión teórica con ensayos definitivos sobre poetas de su predilección hasta acumular una obra prosística más voluminosa de lo que suele pensarse.

Son los tiempos del triunfo de la Revolución cubana, de las primeras tentativas de Salvador Allende para acceder a la presidencia, de una conciencia de la unión latinoamericana para repeler los avances del imperialismo norteamericano. Gonzalo Rojas participa con entusiasmo en las batallas de los años sesenta, proclama que «América es la casa» y visita La Habana cada vez que lo invitan a ser jurado del Premio Casa de las Américas.

Antes de separarse definitivamente de María MacKenzie, viaja por primera vez a Europa en 1953, adonde vuelve para una estadía más larga en 1959, gracias a una beca de la UNESCO. En esta ocasión realiza una primera estancia en China, adonde regresará en 1965, ya casado con su segunda esposa Hilda Ortiz May, padre de un segundo hijo, Gonzalo Rojas-May, y autor de un segundo libro: *Contra la muerte* (1964).

Con el triunfo de la Unidad Popular comienza una nueva etapa en la vida del país y del poeta. En 1971 Salvador Allende lo nombra agregado cultural en la República Popular de China, que

lo fascina y lo aburre a un mismo tiempo, y donde sólo se queda un año antes de ocupar el mismo cargo en Cuba. Pronto, pasa a ser encargado de Negocios en la isla y, la víspera del golpe militar del 11 de septiembre 1973, es nombrado embajador sin poder ejercer nunca su misión diplomática. La junta militar chilena lo despoja de su pasaporte y lo expulsa de todas las universidades del país.

La República Democrática de Alemania lo acoge en calidad de exiliado y le asigna una cátedra en la Universidad de Rostock. Pero no le atribuyen ningún alumno por desconfianza hacia sus programas de curso poco ortodoxos. Pronto le incordian esta situación y el régimen comunista. Su poema «Domicilio en el Báltico» le vale ser condenado simultáneamente por la dictadura militar y el exilio chileno.

En materia política, la crítica (que algunos confunden con la contradicción) despierta sospechas entre todas las facciones. Gonzalo Rojas repite que no es el hombre de la adhesión total, retomando las palabras de André Breton. Con ello quiere significar que no está dispuesto a sacrificar su capacidad crítica, única garante de su libertad de juicio. Algunos intelectuales no le perdonan dicha actitud, y su caso recuerda la incómoda postura de Octavio Paz en México que, a la par de su «hermano de horizonte», es el blanco de los repudios de la polarización política del momento. Gonzalo Rojas prefiere definirse como «*anarca*», sin limitar el calificativo al ámbito político. Es más bien un rebelde, un insumiso, a veces un incomprendido, sobre todo en su propio país: «Adoramos la costumbre, la cama costumbre, la certeza costumbre, la respiración costumbre como si eso durara. Por eso a los disidentes de la estabilidad nos llaman locos».

Se muda a Venezuela con su familia para vivir la segunda etapa de su exilio y enseña en la Universidad Simón Bolívar de Caracas. Allí aparece *Oscuro* (1977), que reúne sus dos libros anteriores y un buen número de poemas nuevos. Gracias a esta compilación, su obra se difunde en América Latina y en España, y deja de ser «un poeta para poetas». Sin embargo, nunca abandona su peculiar modo de difusión: cada vez que escribe uno o varios poemas, los manda a numerosos destinatarios repartidos por el mundo. Estos destinatarios son los muchos poetas con los que ha creado una amplia red de intercambios, fruto de su sociabilidad y su gusto por tratar a talentos confirmados y nacientes. Si bien el exilio le vale las penurias y la amargura propias de todos los exilios, irónicamente, también favorece la circulación de su

obra en el mundo y el reconocimiento de la crítica internacional, así como las traducciones al inglés, al alemán y al griego, entre otros idiomas más exóticos. Prohibida su publicación en Chile, los libros de Gonzalo Rojas se editan en España (*Transtierro*, 1979) y en México (*Del relámpago*, 1981).

Regresa a Chile gracias a la primera amnistía de 1979, pero, a su arribo, hace declaraciones que siembran suspicacia entre las izquierdas chilenas. Establece su domicilio en Chillán, la ciudad sureña de su esposa, y juntos construyen el mítico Torreón del Renegado en las faldas de la Cordillera, pero no encuentra trabajo en ninguna parte y se ve obligado a rehacer sus maletas para enseñar en universidades norteamericanas y dar recitales poéticos. Vive sucesiva y semestralmente en Nueva York, Chicago, Austin y Pittsburg, antes de anclar en Provo, en el Estado de Utah, donde la Universidad Brigham Young lo contrata como profesor y poeta en residencia. Procura regresar cada verano a Chile, pero su reinstalación en el país no será definitiva hasta 1994.

Un pequeño editor chileno, David Turkeltaub, tiene la valentía en tiempos de la dictadura militar de publicar dos libros nuevos en su producción: *50 poemas* (1982) y *El alumbrado* (1986), con reducidos tirajes e ilustrados por el pintor Roberto Matta, con quien el poeta inicia una colaboración y una amistad que sólo se detendrá a sus respectivas muertes.

A partir de 1992 los premios nacionales e internacionales le llueven después de años de aridez. Extrañamente suele inaugurar la primera edición de premios creados en el ámbito hispanoamericano (Premio Reina Sofía de Poesía, 1992; Premio José Hernández, Argentina, 1998; Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz, México, 1998, entre otros), hasta culminar con el Premio Cervantes en 2003. Después de haber renegado de los premios durante casi toda su vida, los recibe con agrado e impaciencia y termina afirmando en un poema: «Estoy hasta la tusa de los premios».

En su país, la prensa y algunos intelectuales ven con malos ojos el rosario de reconocimientos a su obra y el hecho de que los acepte desdeñándolos. Aunque difícil de comprender y, sobre todo, de cumplir en la poesía, se concede que la contradicción reviste una connotación positiva y hasta elevada, casi sagrada, en el ámbito de la creación artística. No tan fácilmente, se le atribuye la misma virtud en la vida. Sin embargo, la conducta de un poeta en su obra no puede ser distinta de la que rige su existencia. Es más, el poeta no puede crear una obra de estas características si,

en su vida, no está habitado por el principio de contradicción o, al menos, por la conciencia de las contradicciones en las que descansa la vida.

Su compañera durante treinta años, Hilda Ortiz May, muere en 1995 a consecuencia de un cáncer. Gonzalo Rojas vive sus últimos años en su modesta casa de Chillán, tan larga como una hilera de vagones en fuga hacia ninguna parte, entre los 20.000 libros de su biblioteca, mudándose de un cuarto a otro según las apetencias del día. No obstante, declara que no es un viudo a la Nerval –es decir, «desconsolado»–, y se multiplican sus aventuras amorosas hasta pasados los ochenta años, al compás de los recitales, las ediciones poéticas y los incesantes viajes por el planeta. Goza de una salud privilegiada y una energía que no decrece con las décadas. Los públicos juveniles lo revigorizan con el fervor que le manifiestan en cada lectura poética.

Si se repasan rápidamente otras facetas de la vida de Gonzalo Rojas, aparecen otras contradicciones que, a mi juicio, forman la columna vertebral de su existencia. Poesía de rescate y poesía de vanguardia son las dos cuerdas opuestas que Gonzalo Rojas no cesa de jalar a un mismo tiempo. Poesía de contemplación y poesía activa son dos etapas en su vida, pero no tan aisladas como suelen presentarse. La ambigüedad sella su actitud frente a los reconocimientos que desdeña al tiempo que los cosecha. En el terreno amoroso, es un apasionado y llega a ser cruel con las mujeres que ama e inmortaliza en su poesía. Es un hombre cordial y altivo, sin que se distingan los motivos de este trato contrastante con sus contemporáneos. Tiene un humor sin par, vivaz, y puede abismarse en las más hondas tinieblas bajo el sol del trópico. Ama la vida y nunca pierde de vista que la muerte, «su tórtola occipital», habita los latidos de su sangre.

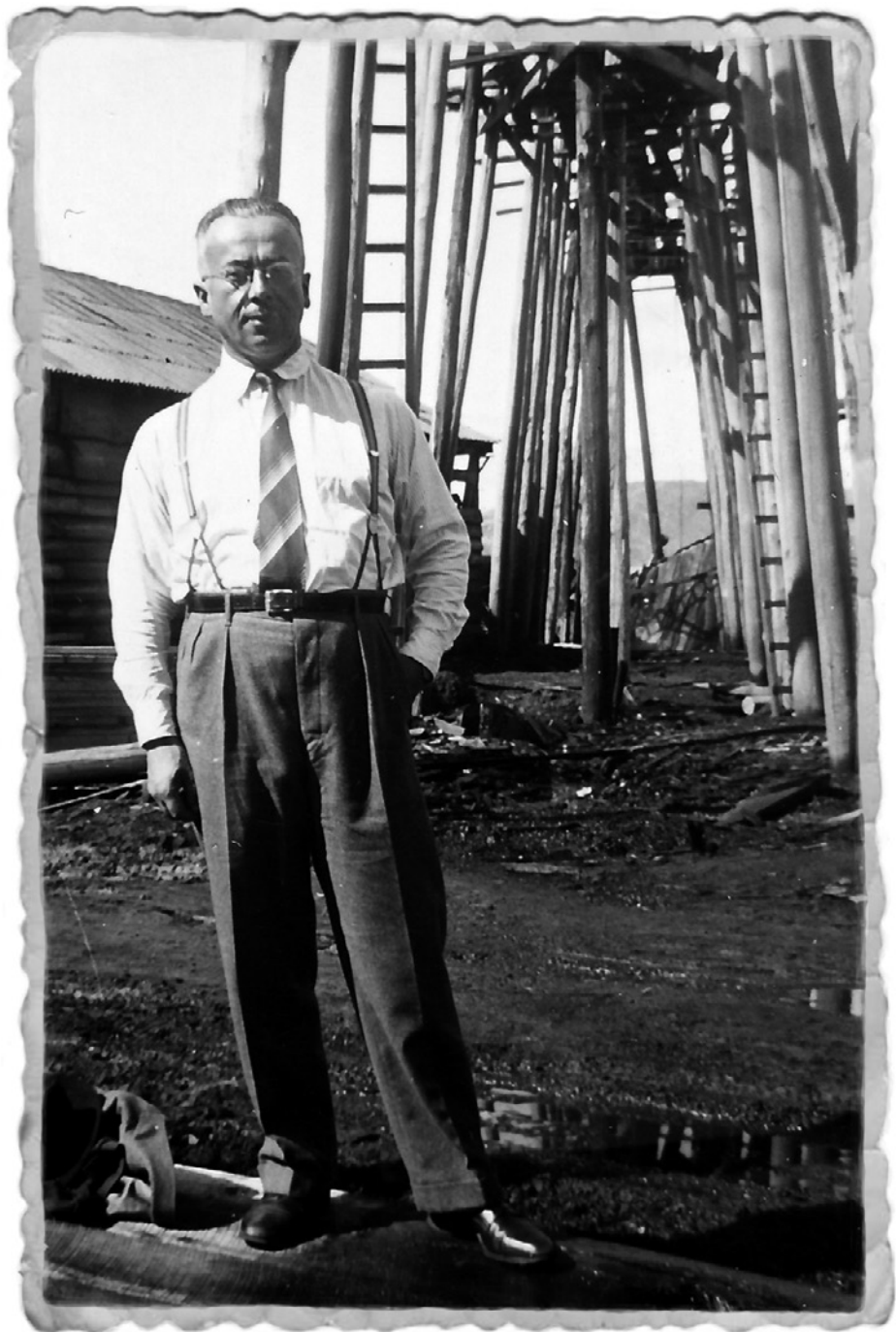
José Emilio Pacheco resumió en un solo párrafo las tantas y tan discrepantes facetas de su expresión poética: «Por virtud de su radiante maestría, Rojas puede darse el lujo de ser prosaico, imprecatorio, irónico, elegiaco, erótico, oracular y cien cosas más sin dejar de ser nunca un gran poeta». El único Libro que escribió a lo largo de su vida, esa suma que él no conoció y que ahora existe bajo el título de *Íntegra* (FCE, México, 2012), atestigua la pertinencia de los adjetivos propuestos por José Emilio Pacheco, a los que cada cual añadirá los de su preferencia.

Gonzalo Rojas sigue escribiendo poemas casi hasta el último suspiro –«De qué más se te acusa, Gonzalo Rojas» es el pos-trero– y entrega un puñado de versos finales a un joven editor,

Ernesto Pfeiffer, con un simbólico título: *Con arrimo y sin arrimo* (2010). Aunque varios malestares físicos enturbian sus últimos meses de vida, pertenece a la raza de los longevos. «He vivido larga y profusamente», asegura a un entrevistador. Un accidente cerebral lo derriba en febrero de 2011 y lo deja en un estado de sopor comatoso del que no despierta hasta su muerte el 25 de abril de 2011. El gobierno de Chile decreta dos días de duelo nacional y organiza funerales solemnes. Desde entonces, Gonzalo Rojas descansa en el cementerio de Chillán, a unos metros de su «centaura» Hilda.

«Borges no fue feliz, yo sí», aseguraba Gonzalo Rojas en una entrevista hacia el final de su vida. ¿Habrá sido cierto? Difícil asegurarlo o negarlo. La verdad es que si la felicidad se midiera por el cumplimiento de una obra, entonces sí; la poesía de Gonzalo Rojas bastaría para corroborar sus palabras. Pero su integridad no reside en una «grandiosidad grandilocuente», como a él le hubiera encantado decir, sino más bien en esto que René Char sostiene: «Al gran poeta, en verdad, se le reconoce finalmente por las páginas insignificantes que no ha escrito».

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



EL DESNACIDO: ALTERIDAD Y TIEMPO

Aquellos lectores que en 1948 abrieron el ejemplar de Valparaíso de *La miseria del hombre*, de Gonzalo Rojas, o los que se demoren ahora en el primer poema de *Íntegra*, sus obras completas, hallarán de inmediato extrañeza y verdad.¹ Ese poema inicial, escrito en 1940, se llama «El sol y la muerte» (19-20). El sujeto habla de una ceguera o de ojos vacíos frente al sol, «quemados para siempre», y reconoce en su propia humanidad, que debe avenirse al tiempo mortal y al ansia del cuerpo viviente –que, mientras vive, muere «en los pechos y los labios las formas de la muerte»–, el límite para dar lugar al rayo y al fuego que lo atraviesan. El sujeto ha perdido el fundamento del ser en el mundo pero se sabe doble: *es* doble. Y también se sitúa, como todo hombre moderno, en una duplicidad: la encrucijada temporal entre lo transitorio y lo eterno. Pero esa otra lengua que habla en su lengua –lengua materna y lengua infinitamente otra– lo ha partido y también lo ha parido en dos:

«Me parieron dos vientres distintos, fui arrojado / al mundo por dos madres, y en dos fui concebido, / y fue doble el misterio, pero uno solo el fruto / de aquel monstruoso parto. // Hay dos lenguas adentro de mi boca, / hay dos cabezas dentro de mi cráneo: / dos hombres en mi cuerpo sin cesar se devoran, / dos esqueletos luchan por ser una columna» (19).

Alteridad y agonía en la palabra dicha se manifiestan como ritmo, es decir, como alternancia y compás en una lengua tartamuda que

nombra siempre el otro lado que los ojos ciegos no pueden integrar como un Todo, un absoluto –«Mi lengua tartamuda / que nombra la mitad de mis visiones / bajo la lucidez / de mi propia tortura, como el ciego que llora / contra un sol implacable» (19-20)–, en ese ritmo, respirado y tartajeante, en el que el español se hace progresivamente síncopa, asma, ahogo, resuello y, de súbito, destello. En esa fulguración, la tartamudez se torna cántico reencontrado en el *rhythmus*. Así habla el sol por la boca del ciego encadenado por el tiempo que estalla en lengua torrencial, porque la poesía es su lengua: «Abro mis labios, y deposito en la atmósfera un torrente de sol, / como un suicida que pone su semilla en el aire / cuando hace estallar sus sesos en el resplandor del laberinto» («La poesía es mi lengua», 23).

El primer poema de *La miseria del hombre* (Valparaíso, 1948) tiene una fuerte marca programática, y fue Hilda May la que advirtió que ese poema que encabeza la obra «responde a la intención de hacer patente esta herida desde la que va a decir el mundo: no soy uno, soy dos, pero además soy uno». ² Esta dualidad con la cual se abre la poesía de Rojas no responde sólo a su imaginario particular sino que también forma parte de un aspecto que lo excede y expande. Coincide con un rasgo del sujeto imaginario de la poesía hispanoamericana que comienza a escribirse alrededor de los años cuarenta pero se integra a una honda tradición, de la cual la poesía de Gonzalo Rojas –especialmente en sus dos primeros libros, *La miseria del hombre* y *Contra la muerte* (1964)– es uno de los ejemplos más cabales: una lógica poética de la alteridad que manifiesta, a su vez, un fenómeno iniciado en Occidente en el siglo XIX y que consistía en una doble vacancia, la pérdida de la individuación y la pérdida del fundamento divino para el sujeto y su palabra. Ambos aspectos habían hallado tanto en la filosofía como en la poesía de Friedrich Nietzsche su máximo despliegue, pero tuvieron su larga descendencia en Occidente y su precisa aparición en la poesía. O, mejor dicho, la poesía misma permitió percibir con agudeza los alcances de esa mutación.

EL ARTISTA DIONISIÁCO

Antes de *El nacimiento de la tragedia* (1871), Nietzsche había iniciado su perspectiva de lo dionisiaco como un filólogo que polemizaba con la filología clásica en varios escritos. En esos primeros escritos lo dionisiaco se insinuaba como un impulso extático que se formaba en la danza, la exteriorización del instinto y la Naturaleza en estado de emoción. Ese impulso encarnado

provocaba la restauración o la reconciliación del vínculo entre la humanidad y la naturaleza, que se consideraba perdido o eclipsado por la racionalidad instrumental. Tal rasgo, manifiesto en un sujeto que ve arrasado su principio de individuación para dar lugar a la embriaguez, que trastorna todos los sentidos y produce una expansión ayoica, retorna a una experiencia originaria, en el sentido de arcaica. No se trata, como sugirió Gutiérrez Girardot en su análisis del vínculo de Nietzsche con la filología griega, de un antirracionalismo, sino más bien del símbolo de formas alternativas del pensamiento.

La sustancia de ese instinto primordial es la música, negación del *principium individuationis*. La música pasa por la embriaguez pero también se trata de un lenguaje y, en consecuencia, la conciliación con la naturaleza contempla las manifestaciones de la lengua como instinto por excelencia. Nietzsche llama dionisiaca a su doctrina estética. «Para el filólogo, el estudio del lenguaje bajo la perspectiva de la música constituye la métrica», escribe Gutiérrez Girardot.³ También se trata, entonces, de una teoría del ritmo. Así, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche describe al artista dionisiaco como aquel que «se ha identificado plenamente con el Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado de sí mismo [...]. Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales con el placer primordial propio de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su “subjetividad”, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación».⁴

Nietzsche –que en el prólogo retrospectivo de 1886 se lamenta: «Lo que entonces tenía que decir no me atreví a decirlo como poeta»– halla en el ritmo poético una evidencia de esta mutación y puede convalidar desde allí la escisión del sujeto unitario que se desdobra en su apariencia, es decir, en un sujeto vaciado de sí que es, también, *otro*. Este momento de la modernidad halla en la poesía su piedra de toque. Mientras Nietzsche publica en 1871 *El nacimiento de la tragedia*, Arthur Rimbaud escribe las llamadas «cartas del vidente» a Georges Izambard y Paul Démeny, en las cuales se cifra esa misma escisión en su célebre fórmula «Je est un autre» [Yo es otro]: «Es falso decir: yo pienso: sería mejor decir: se me piensa. –Perdón por el juego de palabras–. Yo es otro».⁵ Este

momento forma parte de una vasta tradición moderna, en la cual Nietzsche, que nunca se alejó de la poesía, obra como un pivote; y que también tuvo, en el descubrimiento freudiano, sus derivaciones. Corresponde a aquello que Jürgen Habermas caracterizó, en *El discurso filosófico de la modernidad*, como una crítica de la razón instrumental que somete la naturaleza a su dominio para alcanzar la productividad y la riqueza, y establece una alienación del sujeto respecto de la naturaleza misma.⁶

Ese aspecto, que nacía con lo dionisiaco en el Nietzsche temprano y que indagaba lo otro de la razón, situaba en lo arcaico menos una exaltación del pasado que una futuridad de lo originario. En *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche modela una primera imagen del eterno retorno de lo mismo (*ewige Wiederkehr des Gleichen*). Habla de un pórtico de dos caras al que concurren dos caminos enfrentados, uno que va hacia atrás y otro que va hacia adelante, pero cada uno de ellos «dura una eternidad». Sobre ese pórtico está escrita la palabra *Instante*: «“¡Mira este instante!”», dice Zaratustra. A partir del pórtico llamado *Instante* corre hacia atrás una calle sin fin: detrás de nosotros yace una eternidad. ¿Acaso no tendrá que haber recorrido alguna vez esta calle todo cuanto *puede* correr? ¿Acaso no tendrá que haber ocurrido ya alguna vez cada una de las cosas que *pueden* ocurrir?».⁷ La temporalidad implícita en ese modelo habla de un eterno retorno como una continuidad que abjura de la idea perfectible del progreso y exalta en su lugar la irrupción de un instante único, de un éxtasis que hunde al sujeto mismo en un tiempo y un espacio alternos, alternativos, y desata lo imprevisible, lo inaudito, lo que irrumpe como un relámpago en lo oscuro: amor, poema, redención. A ese éxtasis lo llamaba Rimbaud «el desarreglo razonado de todos los sentidos». Nietzsche fue contemporáneo de Rimbaud y de Mallarmé, y como señala Habermas:

«La razón centrada en el sujeto queda ahora confrontada con lo absolutamente otro de la razón. Y como contrainstancia de la razón Nietzsche apela a las experiencias de autodesenmascaramiento, transportadas a lo arcaico, de una subjetividad decentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y la actividad racional con arreglo a fines, de todos los imperativos de lo útil y de la moral. La vía para escapar de la modernidad ha de consistir en “rasgar el principio de individuación”».⁸

POÉTICAS DE LA MODERNIDAD

Así la revolución poética del siglo xx no comenzó en el siglo xx sino en el siglo xix cuando el vasto sujeto romántico fue destro-

nado, el yo perdió su fundamento unitario y Nietzsche ya había rasgado en lo dionisiaco el principio de individuación. En la poesía europea el sujeto había comenzado a escindirse o vaporizarse para siempre. El pensador francés Alain Badiou habló de dos modos: cuando Rimbaud colma de sarcasmo la «poesía subjetiva» o cuando Mallarmé establece que el poema sólo se da si su autor como sujeto se ha ausentado. La transfiguración del objeto en idea en Mallarmé conlleva la vaporización del yo –y su paso del *je* al *soi-*. «El desarreglo razonado de todos los sentidos» en Rimbaud, por el cual los objetos se vuelven visiones alquímicas del verbo, conlleva la duplicación del yo unitario.⁹ La frase de Rimbaud «Je est un autre» en cierto modo clausuraba la poesía del siglo XIX. El «Coup de dés» de Mallarmé es el poema de la identidad perdida. Ya no hay en la poesía de Occidente sujeto unitario, y ello se corresponde también con la pérdida del fundamento trascendente, con la destitución del Logos divino como garante de la subjetividad.

Como la contracara de la escisión subjetiva, de una subjetividad que no puede ya fundamentarse en la trascendencia, este carácter aparece en la idea de la muerte de Dios. Una larga sombra de su vacío llegaba a través del siglo XX hasta los años treinta, en los que una revista como *Acéphale* –donde escribían, ya en disidencia con el surrealismo, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski y André Masson, entre otros– recuperaba la filosofía de Nietzsche para afirmar al dios Dioniso contra el Crucificado y una especie de sacralidad ateológica. Ese nuevo sujeto que se infundamenta aparece como el «acéfalo», versión desplazada del superhombre. Una vez más se manifiesta en un tiempo que se vuelve irrupción, éxtasis, presencia que sobreviene bruscamente. Bataille escribe:

*«El acéfalo expresa mitológicamente la soberanía consagrada a la destrucción, la muerte de Dios, y en esto la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que ES por completo “muerte de Dios”. Superhombre y acéfalo están unidos con igual brillo a la posición del tiempo como objeto imperativo y libertad explosiva de la vida. En uno y otro caso, el tiempo se convierte en objeto de éxtasis e implica en segundo término que aparezca como “eterno retorno” [...] o como “catástrofe” (sacrificios) o incluso como “tiempo-explosión”».*¹⁰

Entre 1936 y 1939, arrebatándole Nietzsche a los fascistas y vindicando medio siglo después el llameante legado dionisiaco, aquellos «acéfalos» de la revista de la conjuración sagrada resue-

nan intempestivamente en la poesía latinoamericana aunque se desconozcan. De pronto esa tradición que no dice su nombre, como un eco ustorio reaparece allí, especialmente en los poetas de la segunda vanguardia, la que se inicia en los años cuarenta. Reaparece, por ejemplo, en la poesía de la otredad de Octavio Paz y en la poesía incandescente y torrencial de Gonzalo Rojas.

La poesía de América no fue ajena a esta instancia de la subjetividad decentrada. El propio Rubén Darío, poeta moderno que había enarbolado la sagrada Harmonía como fundamento del ser, lo sospechaba. Bajo la impronta del pitagorismo, la Harmonía era figura de la ley de la analogía universal, el universo mismo que ritma en el poema y en el verso, la celeste unidad que hace brotar en el sujeto mundos diversos y pitagoriza en las constelaciones. Pero Darío ya intuía hacia principios del siglo xx, con terror secreto, que en el ritmo del poema el cuerpo también se abría a la dualidad, a la pérdida, al gasto, y no podía señalarlo sino como desgarramiento y locura. Lo sensitivo del cuerpo que en el ritmo irrumpe como alternancia deriva en alteridad. Aquel yo duplicado de *Cantos de vida y esperanza* («Yo soy aquel que ayer nomás decía») no puede ser «yo es otro» de Rimbaud, pero es un yo que quisiera ser otro, el combate del dos en sí mismo:

«Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro / en que ganado el premio, siempre quiero ser otro, / y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos? / En la arena me enseña la tortuga de oro / hacia dónde conduce de las musas el coro / y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios». ¹¹

Una década después César Vallejo comienza a situar en el centro del sujeto una oquedad: no es el hidalgo, sino el *hifalto*. Y si a lo largo de *Los heraldos negros* el Dios se duele o se curva en tiempo y se repite y pasa, el yo nace del ocaso: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo. / Grave». ¹² Perdido el fundamento del Uno que triunfaba del dos, ahora la escisión del yo produce la duplicación, la dispersión, la multiplicidad. «Yo no soy una personalidad, yo soy un cúmulo de personalidades», escribía Girondo; y Borges proclamaba la nadería de la personalidad. En el ocaso de esa década en la que se manifiesta el sujeto imaginario de las vanguardias históricas –el sujeto hifalto en *Trilce* (1922), de César Vallejo; el sujeto desagregado en cada percepción de *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges; el sujeto hipertrofiado en *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro; el sujeto metonimizado en la materia de *Residencia en la tierra* (1933), de

Pablo Neruda o el sujeto diseminado en *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo— surge un cambio hacia 1937, el año en el cual José Lezama Lima publica el poema «Muerte de Narciso». Narciso que se desdobra en la *imago* para entrar en una serie incesante de semejanzas y progresar como una sustancia que sustituye o encubre la vacuidad; Narciso especular en una imagen y en otra y en otra. En ese poema aquella escisión entre el sujeto y su apariencia imaginaria de la que hablaba Nietzsche se complementa mediante la condición necesaria para que Narciso se duplique en la imagen especular que abraza: la muerte. Narciso debe morir como sujeto para progresar como imagen: en *Nostalgia de la muerte* (1933-1938), de Xavier Villaurrutia, y en *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, la muerte es la instancia decisiva para que un sujeto hasta entonces consistente se desvanezca. Ese momento narcisista de la poesía hispanoamericana es la instancia previa a la dimensión transformadora, productiva de la escisión: la *alteridad*, que tuvo en Octavio Paz y en Gonzalo Rojas dos articulaciones ejemplares y complementarias.

La lógica de la alteridad del imaginario poético latinoamericano consiste en asumir un sujeto que habita a la vez, en tensión irresoluble pero en una circularidad alterna, una dualidad que lo constituye. Esa dualidad puede alcanzar sin duda, si no una síntesis, una plenitud consagrada en el erotismo como un acto primordial en el cual la diferencia se sublima en comunión pero a la vez en lucha. Esto se manifiesta muy tempranamente en Octavio Paz y con aguda autoconsciencia hasta una espléndida culminación en uno de los poemas centrales de la poesía latinoamericana: «Piedra de sol» (1957), que cierra el ciclo de los poemas reunidos en *Libertad bajo palabra* (1960). El poema suele ser la fábula de una tensión, como anticipamos, el espacio de lo indecible en la dualidad, que sólo podría reunirse en un instante único de plenitud. De allí que el modelo de esa fusión de contrarios sea el encuentro amoroso, ya presente en los quince poemas eróticos del segundo libro de Paz, *Raíz del hombre* (1937). En él ya podía percibirse una teoría de la sexualidad en la que «el abrazo carnal era una repetición instantánea y en miniatura del proceso cósmico [...]. Caída [en un espacio infinito] que era un regreso al origen, al principio, pero asimismo, después de unos eones o unos segundos, una resurrección».¹³ Es decir, ya puede distinguirse claramente una lógica de la alteridad resuelta en el ápice del instante y a la vez la figura de una temporalidad cíclica, como un eterno retorno: regreso y resurrección.

Aquel decentramiento del sujeto que había surgido a partir de la experiencia del artista dionisiaco, reaparece en la poesía. El sujeto puede hundirse en un instante único y vertical que lo reúna con la unidad perdida liberándolo momentáneamente de la enajenación cotidiana: el yo podría vivir su alteridad como reconciliación. El poema surge como el espacio imaginario donde es posible regresar, por la vía discursiva y en la morada de una imagen, a esa unidad originaria. Por esa razón Gaston Bachelard sugiere que el instante poético es una relación armónica de dos contrarios como conciencia de lo ambivalente, es decir, del modo particular en que el poeta en el poema «vive en un instante los dos términos de sus antítesis». ¹⁴ Al buscar el instante vertical, como un precipitado de un tiempo mítico, de un tiempo *otro*, la poesía de Octavio Paz reiteraba una típica configuración de su imaginario como un imaginario moderno: lo *indecidible* en el seno mismo de la fusión analógica. El poema como ese hiato por el cual, en el cual, resplandece la otredad en el relámpago del instante. El cruce entre lo transitorio y lo eterno. «La otredad –definió Paz en *Los signos en rotación*– es ante todo la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello». ¹⁵

LA LÓGICA DE LA ALTERIDAD

La poesía de Gonzalo Rojas manifiesta de modo eminente la alteridad como efecto de la pérdida del principio de individuación, que halla otra temporalidad en el eterno retorno de lo mismo y en el instante eterno. No es aventurado afirmar que se trata de una poética dionisiaca según los términos que anticipamos al comienzo. Se manifiesta, por ejemplo, en la duplicación del sujeto del poema en un relato biográfico. Suele decirse que el conocimiento de la biografía de Rojas proporciona claves para entender de un modo más cabal su poesía y que él mismo dotó de numerosas marcas autobiográficas su discurso poético. Pero también podría afirmarse que el valor de su relato biográfico tiene la capacidad de mitificar al sujeto imaginario del poema. Es decir, el relato biográfico de Rojas conforma una especie de autoficción cuya prueba documental es menos relevante que su verosimilitud poética, aun cuando los hechos sean objetivamente verdaderos. Así el sujeto imaginario de la poesía de Rojas es una especie de encarnación fabulosa de un poeta que parece vivir anticipadamente o, mejor dicho, vivir sin más para que fulgure otra vez la experiencia y re-

torne bajo su iluminada forma rítmica: «En varios texto míos me anticipé, me adelanté, preví. Ese prever, ese ver antes, lo registré no sólo en mis versos, que son derivaciones, segregaciones del pensamiento de uno nada más: lo he visto en mi vida» (168). Esos hechos son relatados, contados y escritos varias veces, desde en entrevistas hasta en declaraciones y prólogos, especie de manifiestos estéticos, o bien como anécdotas que parecen ejercicios iniciáticos. Hay allí un despliegue de la alteridad, una dimensión dual entre vida y poesía, ejercidas por un sujeto que se desdobra en su apariencia para hallar el sentido de su acto. En la gran edición de su poesía completa, *Íntegra*, contamos con numerosos textos dispuestos por la editora, Fabienne Bradu, que acompañan sabiamente los poemas originales.

Veamos un caso. Una noche en Valparaíso, a las orillas de un barranco donde rompen las olas, el poeta trabajaba en sus papeles de profesor y la luz eléctrica se interrumpió en la casa. En la oscuridad de la noche salió a la terraza y ante el océano y la ciudad no oyó nada, ni siquiera el ruido de las olas, ni vio luz alguna, ni siquiera una estrella. «Quedé en la opacidad y la oquedad absolutas», dice Rojas (145). Había sentido de golpe la intuición de la nada. Pronto volvió la luz y escribió el poema «Al silencio», pero sintió que no estaba terminado. Así lo publicó, en la revista *Pro-Arte*, de Santiago de Chile, en 1949. Pero el poema continuó progresando oscuramente y un día, en un tranvía, le llegaron los tres versos finales, que hablan de esa única voz del silencio que no podía contener ni todo el hueco del mar ni todo el hueco del cielo: «Porque te sobra el tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás y eres casi mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro» (144). La dialéctica de voz y silencio, como la dupla de Dios/oscuridad, sirve para señalar dos campos semánticos en confluencia a partir de este poema que abre la colección *Contra la muerte*, de 1964. El silencio, como una dimensión que parece suspender el mundo en la realización de una nada, implica, por una vía negativa, el grado más superlativo de la voz. Estar y no estar suponen la marca de esa dualidad, que se confunde con el ser y el no ser, con el tiempo y el no tiempo. Es en esa dualidad de lo negativo –como finitud en el tiempo– y de lo positivo –como totalidad realizada– que irrumpe un hiato pleno, cargado de sentido, luminoso en esa sola aparición que contrarresta lo oscuro como un relámpago. Esa dualidad entre voz y silencio también se manifiesta entre oscuridad y luz. La luz que irrumpe como el relámpago en la noche obra en la dualidad, y así lo reconoce el final

del poema: «Casi eres mi padre cuando estoy más oscuro». Y así la voz trascendente del silencio se encarna en palabra tal como la luz irrumpe en la oscuridad y se vuelve vocablo. Otra mítica y muy conocida escena autobiográfica de Gonzalo Rojas alude a otra noche de tormenta, a los cinco o seis años, cuando un rayo cruzó el cielo negro del Arauco y uno de los siete hermanitos de Gonzalo dijo la palabra *relámpago*. Fue como la revelación de un dios que viviese en el vocablo, ardiendo. Menos que la centella, la irrupción luminosa del lenguaje fue lo que el niño oyó y comprendió:

*«Vi al relámpago y lo oí; sobre todo lo oí cuando uno de mis siete hermanitos dijo como un conjuro la palabra primigenia en lo te-trasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE-LÁM-PA-GO. Lo cierto es que a contar de ese minuto se me dio para siempre la revelación de la palabra, que pudo mucho más que la cohetería toda del cielo. [...] Ese niño que fui yo –en esa noche de ese invierno en mi Lebu natal– recibió en lo centelleante del fenómeno la iluminación del Todo y, desde ahí, del instante».*¹⁶

Así aparece la palabra, como un *fiat lux* mitológico que se duplica en la vocécita del niño. Asimismo, el silencio se inscribe en la lengua a través de la voz. Y así es que esta alteridad de voz y silencio se *encarna* –en Rojas la metafísica siempre es orgánica y el silencio de la nada escande las notas en la lira de la sangre– en una oralidad respirada: cada palabra surge exhalada después de una aspiración del aire. Y así integra en esa corporal metafísica la tartamudez y el asma del hombre como forma rítmica de la voz poética, que de poema a poema va imponiendo la sintaxis de una música alterna que tampoco es la de la tradición hispánica del verso. Gonzalo Rojas habla de la «gracia de lo irrespirable», y otras veces de larga expiración, lo que llevó al lingüista Nelson Rojas a mencionar, en su estudio sobre el poeta, una «sintaxis hablada» y a la vez «tartamudeante», que «se interrumpe y no concluye una oración, repite, recomienza, abre paréntesis pertinentes y no pertinentes».¹⁷ Véase el comienzo de este poema de 2007, «Beatrice», en el cual además sigue latente el juego de dualidad y unidad:

«Cierra los / ojos, mu- / jer de / sangre y pétalos, es- / cucha: / -aquí hay 2 y / estos 2 son 1, desengánchelos, a- / puéstenlos, ¡míse-ros morituri, vienen / de Rapallo y Lebu [...]» (779).

EL HIJO ES EL PADRE

Otro ejemplo de alteridad en el tiempo del eterno retorno se une a la duplicación de padre/hijo. Por ejemplo, a través de otro rela-

to mitologizante: la imagen del caballito en el que se desplaza la figura del padre. El padre minero de Gonzalo Rojas, que murió a los cuarenta años, cuando el poeta no llegaba a los cinco, le dejó un recuerdo a cada uno de los ocho hermanos. A Gonzalo le tocó un caballito rojizo, que pastaba en los potreros, frente al mar de Lebu. Semana tras semana lo miraba, como si en él regresara la presencia paterna. Pero un día se lo robaron. Dijo el poeta:

*«Con ese despojo se me produjo la mutilación real del padre. Fue como un juego de transferencias. Con el robo de ese caballo me han robado la niñez, me han robado el mundo, la presencia».*¹⁸

Ese caballo, metonimia de la figura paterna, gesta paradójicamente la mutilación de dicha figura al ser robado. La pérdida del padre es la de aquel que instaura con su ley el ingreso al mundo simbólico del hijo, que constituye la adquisición de la lengua, que se transmite bajo la forma de la lengua materna.

La pérdida de la infancia en el robo del caballito rojo como escena poética pone al hijo a la intemperie, al aire mortal en el que la lengua se despliega. Pero al mismo tiempo, en esa pérdida, el objeto robado debe ser sustituido por la imagen lingüística, es decir, restituido por la palabra poética. Allí el hijo se transforma en el padre, en la medida en que asume el lenguaje como el único lugar en el cual el caballito puede ser recuperado, y, en él, lo paterno. Ha perdido al padre, ha perdido el objeto que lo simboliza y al nombrarlo se produce a la vez una regresión al origen, a la infancia en la que el padre no ha muerto. La muerte, el momento tanático, no desaparece sino que se integra y es la lengua la hacedora de un duelo y de una resurrección. Ese aspecto se vincula directamente con uno de los poemas más extraordinarios y conocidos de Gonzalo Rojas, «Carbón» (159-160), publicado en *Contra la muerte* (1964), que también es un ejemplo de la lógica de la alteridad, en la cual la apariencia de lo doble restituye lo perdido en un regreso que presentifica el pasado.

«Carbón» refiere la anécdota de la aparición del padre minero muchos años después de su muerte, en una visión nocturna que surge del sueño, una imagen junto al río que parte Lebu, la tierra natal del poeta, en dos mitades: el río que brilla veloz como un cuchillo. El padre viene mojado y desprende un olor a caballo, también mojado, en medio de una noche de lluvia torrencial atravesada súbitamente por un rayo. El relámpago otra vez divide el tiempo con la irrupción de un instante que se vuelve esa palabra donde renace el muerto, que otra vez un caballo metonimiza. El

río brillante que parte la tierra y el rayo que parte el cielo, cuchillos en lo oscuro, están dividiendo el tiempo: un tiempo de la mortalidad y un tiempo suprahistórico. Como ellos el padre irrumpe, también, atravesando el río del tiempo. En medio de la noche derrumbada no hay novedad, es decir, no hay sucesión ni sorpresa que marquen cambio o duración. El presente del verbo *ser* («*Es* él. Está lloviendo. / *Es* él. Mi padre *viene* mojado. *Es* un olor / A caballo mojado. *Es* Juan Antonio Rojas / Sobre un caballo atravesando un río») afirma la magnitud de la presencia, afirma el instante de una epifanía que recorta un relámpago. La palabra, en el poema, regresa al origen: el padre vuelve a la palabra, en medio de la noche, tal como el silencio volvía a la voz proferida sobre el mundo, boca de sombra que es (casi) otro padre. «Madre, ya va a llegar: abramos el portón», ordena el hijo en el poema. Pero la madre también ha muerto. El poema finaliza con una apelación donde confluyen los tiempos y el padre se halla allí bajo la lluvia «padre o fantasma» esperando cruzar el umbral que es el linde entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, entre lo perdido y lo recuperado. En esta alternancia del dos se juega la alteridad que retorna de lo uno a lo otro: «Pasa, no estés ahí / mirándome, sin verme, debajo de la lluvia».

El silencio como única voz que está y no está tiene el mismo valor que el relámpago en la irrupción de la palabra primigenia. Asimismo, en uno y en otro poema, la paternidad denota la dimensión de lo divino. Por eso la escena de «Carbón» y la escena del relámpago confluyen en un mismo ámbito para el imaginario poético de Rojas. Todo ello, de nuevo, es el indicio en la palabra de la redención del instante. Es el asalto de aquello que el poeta llamó desde siempre lo *numinoso*, cuya valencia, en la poética de Rojas, es la misma que la de la *otredad* en la de Octavio Paz. Dos formas de la alteridad en la poesía hispanoamericana posterior a 1940.

Sin duda Rojas leyó el libro de Rudolf Otto *Das Heilige* (1917) bajo el título de *Lo santo* a poco de ser traducido al español en la edición de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928). Y Walter Otto había escrito en 1933 el libro *Dionisos*, que se vincula con la alteridad en la ruptura del principio de individuación. Dionisos, hijo de Zeus y de una mortal, expresa la asociación de lo celeste y lo terreno y el mito del doble nacimiento. «Aquel nacido de este modo no es solamente quien grita de alegría, quien aporta la alegría; es el dios doloroso y que muere, el dios de una contradicción trágica. Y la violencia interior de esta doble naturaleza es tan grande que entra como una tempestad en medio de

los hombres», escribe Walter Otto.¹⁹ El imaginario de Rojas no es ajeno a esta noción dual desde el primer poema de su obra, como señalamos al principio. Baste señalar que en Gonzalo Rojas hallamos, además de varias declaraciones, una referencia explícita en su conocido poema «Numinoso», de *Oscuro* (1977), que finaliza: «No / somos de aquí pero lo somos: Aire y Tiempo / dicen santo, santo, santo» (214). Este texto remite a esa misma constante dionisiaca de la poética de Rojas, aquella contradicción trágica que refería Rudolf Otto: la capacidad humana de aludir y aun de referir el verbo sagrado desde una condición de miseria y finitud, de lastre temporal; un verbo sagrado que alienta en el lenguaje inevitablemente profano pero que se revela con un «oficio ciego», gracias a un «ejercicio de diamante». Esta asunción todavía determina ciertas elecciones léxicas y, sobre todo, sintácticas y rítmicas. Como si una particular estructuración sintáctica en estrecha combinación con un esquema rítmico que crea un lenguaje de intermitencia pasional, de bruscos cortes de sentido, de sorpresas, favoreciera la aparición de lo numinoso. Desde los patrones rítmicos, desde el juego de repeticiones y equivalencias que determinan una sintaxis y, en suma, una dicción particular, lo numinoso *tiene lugar*. Dicho de otro modo, lo imaginario alcanza su realización mediante el poema como dispositivo verbal. Gonzalo Rojas es muy explícito al respecto cuando se refiere a la noción de cántico:

*«Pound nos enseñó esa dualidad en el oficio poético: la poesía como speech, como diálogo o conversación, o sea, la poesía coloquial, frente a la poesía como cántico. Yo estoy por el rescate de la poesía como cántico. Después de tanta negación que se ha hecho de lo rítmico, no se me ofrece el pensamiento poético sino desde el rythmus. Desde el respiro, pero un respiro sagrado, un respiro numinoso. La palabra no es mía y la he reiterado muchas veces. En alemán lo numinoso o santo se dice das Heilige. Rudolf Otto, célebre investigador, habló esparcidamente sobre esta idea de lo santo o sagrado en la poesía, santo o sagrado que a mí se me entrega desde la dimensión fónica, de allí que yo respete tanto esta dimensión rítmica que se avvicina a lo señalado como canto o cántico».*²⁰

Rojas evoca al padre pero también al hijo, a su primer hijo, en el poema de *La miseria del hombre* «Crecimiento de Rodrigo Tomás» (85-88), cargado de la mitificación de la idea misma de paternidad y a la vez inscripción de su primer gran amor juvenil. Génesis y repetición: «Libre y furioso, en ti se repite mi océano

orgánico, / hijo de las entrañas de mi bella reinante», comienza. En ese doble gestado que es el hijo se reiteran, a la vez, futuridad y regreso a un origen, que se duplica también en la alteridad de la madre. El erotismo no sólo significa la fusión de los cuerpos en un instante eterno, sino también la fecundación, el engendramiento. Lo maternal es un orden más elemental y profundo en el imaginario de Gonzalo Rojas, no sólo porque forma parte de lo femenino, una fuerza generadora en varios sentidos, sino también porque corresponde al alumbramiento: la madre da a luz. En el presente ensayo no nos referimos más que de este modo puntual a otra vastísima dimensión de la alteridad que son lo femenino –«las hermosas»– y el amor para un poeta del erotismo como Rojas, uno de los más extraordinarios de la lengua española.

Por una parte, «Hijo de las entrañas de mi bella reinante»: la capacidad de ser padre, de amar y engendrar acentúa otra vez la dimensión corporal de una poesía hecha de humores, fluidos, sangre, linfas, sudor, semen, presencia y también materia; la conexión con lo femenino obra también en este plano: «La materia es mi madre» (42-44), materia carnal, materia realizada, materia concreta en el mundo. Poesía de la organicidad donde el soma de alguna manera está atado a lo arquetípico pero manifiesto en hambre, deseo y aliento. Por otra parte, la idea de que el hombre se repita en el hijo y se fusione y a la vez duplique en la madre y la mujer inscribe el engendrar y ser engendrado en una vuelta y un avance, un regreso y una reconstrucción, una regeneración y una generación. Ir hacia un lugar futuro es siempre volver a un lugar pasado porque ambos se despliegan como una forma de ritmo, de número vital y poético en el cual lo cíclico reaparece.

A la vez el poema sobre el primogénito se pregunta: «¿Cómo reconstruirte si ya estás, Rodrigo Tomás, / estirando en furor tu columna, tu impaciencia de ser el monarca?». Esto es, ¿cómo situar al hijo en la luz del instante pleno, reconstruirlo en su luz esencial, cuando ya fue arrojado al tiempo mortal? Y ¿cómo restituir entonces en el presente perpetuo del hijo el acto instantáneo del engendramiento y el otro instante del parto que lo alumbrara? Y ¿cómo arrancarlo del tiempo sucesivo y centrarlo en el tiempo cíclico, regenerativo, del ser verdadero en el mundo si *ya está* en el mundo? Pero el hijo manifiesta a los padres su propio enunciado de existencia. Su *Dasein* es: «Heme aquí [...] / Yo soy el invitado que aguardabais antes de ser ceniza». Se trata de buscar al hijo presente –ya que no hay nada más presente que un hijo, no hay mayor manifestación del ahora y de la hora que un

hijo, presencia del presente donde los tiempos se superponen en simultaneidad-, de buscarlo en el alumbramiento. Ese dar a luz ilumina al viviente. Volver al instante del parto es a la vez nacer y partir a la sucesión, y así el poema transforma al alumbrado en desnacido. Todo se invierte en el eterno retorno, que Rojas llamó «metamorfosis de lo mismo»: repetición y regeneración. El padre también es parido en aquel parto y el grito de la madre al parir es la interjección suprema de la lengua en el acto de dar a luz, como relámpago que canta, pero en el seno de la historia, cuyo horror de muerte todo nacimiento redime:

«[Tu madre] te parió allí en la madrugada de setiembre de un día fabuloso / de la Gran Guerra Mundial, en cuyo primer acto yo también fui parido. / Así, en la pesadilla de un siniestro espectáculo, / te alumbró con un grito que hizo cantar a las estrellas».

Al fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando apareció *La miseria del hombre*, Mircea Eliade escribía *El mito del eterno retorno* y apuntaba que la revalorización de la periodicidad cíclica y la nostalgia de la repetición eterna, incluso en la obra de Joyce y de Eliot, respondía menos a una resistencia a la historia que a una «rebelión contra el tiempo histórico» y a los males que acarrea; o, lisa y llanamente, a la tentativa desesperada de rehuir o prohibir los acontecimientos funestos de la historia «mediante la reintegración de las sociedades humanas en el horizonte (artificial, por ser impuesto) de los arquetipos y su repetición».²¹

Así padre e hijo engendrados se inscriben en el poema en otro plano que los arranca de la historia mortal: se vuelven míticos aventureros, recorren un tiempo auroral que escanden las sirenas con un canto imposible mientras los peces hablan un idioma primitivo. El sujeto habla en tiempo pasado de este comienzo del mundo en el cual el hijo y el padre han nacido antes que su preciso alumbramiento en un día de la historia humana. Así el poema garantiza el perpetuo nacimiento del impulso genésico de la madre y el padre y también de la negación de su muerte: «Cuando estemos dormidos para siempre, / oh, Rodrigo Tomás: siempre estarás naciendo». El poema retorna al enunciado de existencia del hijo, que al final del texto principia otra vez al decir: «Heme aquí».

METAMORFOSIS DE LO MISMO

El poema «Crecimiento de Rodrigo Tomás» a la vez se duplica y continúa en otro poema, escrito tiempo después, como un se-

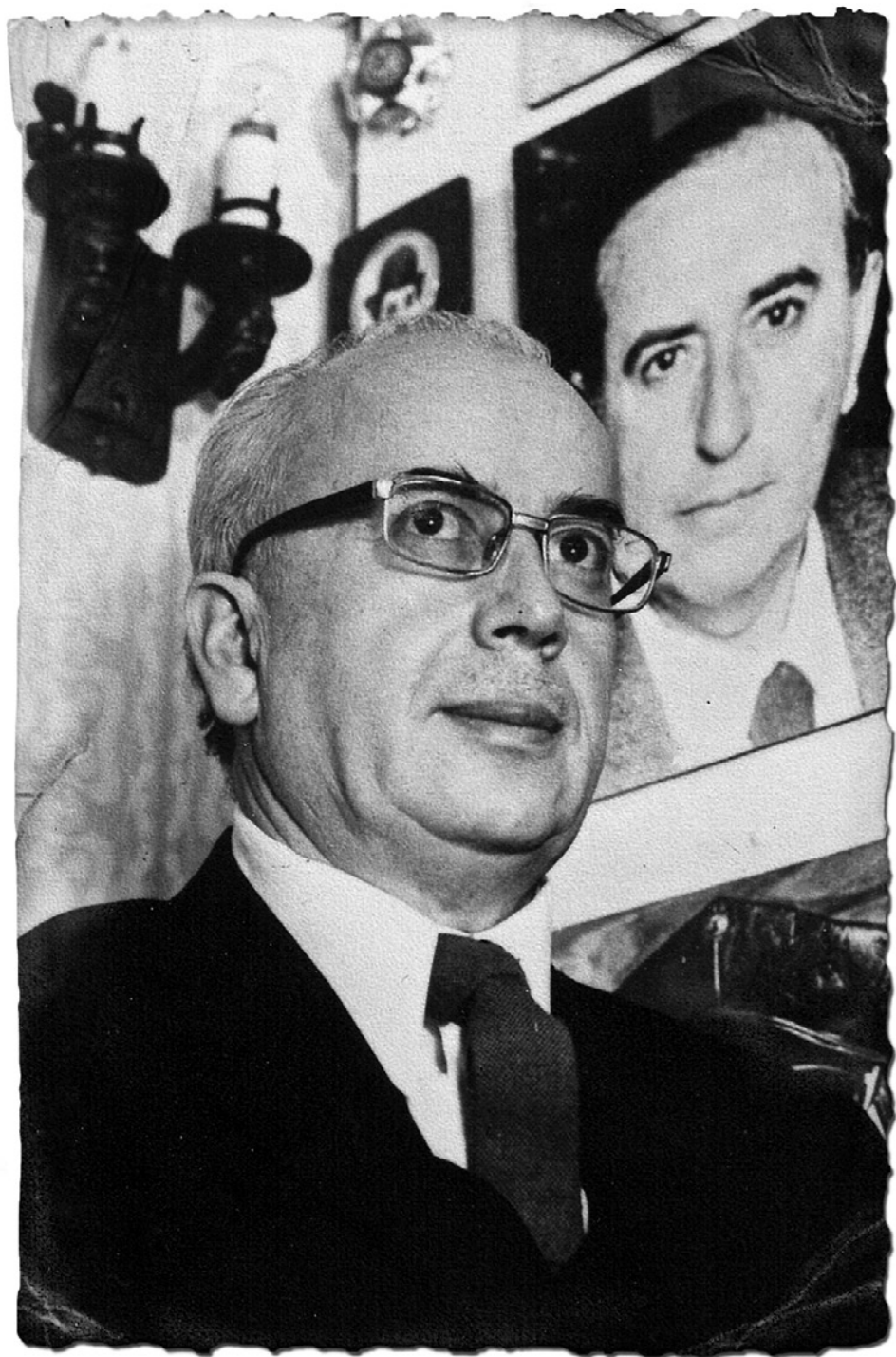
gundo movimiento: «Oráculo» (167). Como una sentencia que resume en 1964 aquel poema de 1946, se lee al comienzo otra vez la circularidad del tiempo que pasa y que no pasa, la alteridad y el re-nacimiento donde el padre repite en el hijo que es el padre como si fuera un número, un ritmo propio de todo ciclo de fertilidad: «Pero el hijo es el padre, dice el Coro Mortal: ahí la rueda de la germinación». En la nota a «Oráculo», Fabienne Bradu señala que ese poema aparecido en *Oscuro* (1977) continuaba «Crecimiento de Rodrigo Tomás» y llevaba la siguiente inscripción de Gonzalo Rojas: «El texto del I movimiento es de 1946 y el del II de 1964». Y ya está dedicado al nieto en una serie cíclica: «A Alonso, hijo de Rodrigo, hijo de Gonzalo». Bradu apunta que en los libros posteriores ambos poemas se publican siempre juntos con el título del primero (168). En una de las ediciones de *Contra la muerte* (la del 2007, publicada en Buenos Aires), el poema «Oráculo» aparece luego de «Crecimiento de Rodrigo Tomás» pero con el título «Pero el hijo es el padre». En el prólogo se lee:

*«Moroso y lentiforme como soy, me autorizo a la reimpresión profana en Buenos Aires, con mutilación y mutación y todo [...]. No soy el ritmo pero iba para ritmo. Total, qué les cuesta oír el mar, y al río entrando en él. En cuanto al registro del tono y a las cinco visiones, eso persiste intacto en este libro y no importa el relevo de unos textos por otros, fiel como soy a la metamorfosis de lo mismo.»*²²

Rojas no sólo produce la circularidad en la repetición, sino que la articula en un nivel supratextual sostenido en el tiempo, esa *dispositio* concebida como «un solo todo girante sobre sí mismo». La forma de aparición de los poemas se integra en el imaginario poético de la alteridad de lo mismo en lo otro. La continua reinscripción de los textos manifiesta también un eterno retorno que nunca supone un libro definitivo. Los poemas recirculan de un libro a otro, se retoman, desaparecen y reaparecen sin solución de continuidad. No se trata exactamente de una reescritura sino, otra vez, de una regeneración de la palabra poética. Toda repetición es así diferencia. Por ello en el transcurso de toda lectura de Rojas, el lector tiene esa doble sensación de una novedad y un *déjà vu*, de una constelación nueva que produce un sentido suplementario. Temáticamente, a través de títulos que va tomando de un lugar a otro, también los libros mismos refieren nociones que se transforman en emblemas de toda la poesía: *Contra la muerte*, *Oscuro*, *El alumbrado*, *Transtierro*, *Del relámpago*, *Antología de aire*, *Las hermosas* y *Duotto*, entre otros.

Así, lo que retorna para el artista dionisiaco es su propia apariencia duplicada: una imagen, pasión de sí, que se autofundamenta en la alteridad. Nietzsche afirmaba que aquel poeta identificado con el Uno primordial, que padecía dolor y contradicción en la sucesión, lo replicaba en forma de ritmo, por un lado, y, por otro, mediante una imagen de sí para abismarse en un éxtasis que lo librara de todo límite, de toda sujeción. La metamorfosis de lo mismo en Gonzalo Rojas fue la poesía futura de aquella primera mutación de la modernidad: «Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal y es Uno: repetición de lo que es. Antología de aire, metamorfosis de lo mismo».²³

- ¹ Todas las referencias indicando número de página entre paréntesis, aunque se señalen los libros en los cuales los poemas de Gonzalo Rojas citados aparecieron por primera vez, corresponden a la más completa compilación cronológica de su poesía, con un notable trabajo de edición al cuidado de Fabienne Bradu: Rojas, Gonzalo. *Íntegra. Obra poética completa*, México, FCE, 2012.
- ² Citado en la nota al poema «El sol y la muerte» en la edición crítica facsimilar de Gonzalo Rojas de *La miseria del hombre*. Edición de Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini (Puntárgenes / Universidad de Playa Ancha Editorial, Valparaíso, 1995, pp. vii-viii).
- ³ Cfr. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Nietzsche y la filología clásica. La poesía de Nietzsche*, Panamericana Editorial, Colombia, 2000, p. 112.
- ⁴ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia* (introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 63.
- ⁵ «C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense – Pardon du jeu de mots – Je est un autre». Cfr. Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*. Edición de André Guayux. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, p. 340. La traducción es mía.
- ⁶ Cfr. Habermas, Jürgen. «Entrada en la postmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria», en *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 109-134.
- ⁷ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra* (traducción y notas de Juan Carlos García Borrón), Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992, p. 180.
- ⁸ Ídem, p. 122.
- ⁹ Cfr. Badiou, Alain. *Condiciones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, pp. 97-120.
- ¹⁰ *Acéphale* (1936-1939) (traducción y prólogo de Margarita Martínez), Caja Negra, Buenos Aires, 2005, p. 67.
- ¹¹ «En las constelaciones», poema de 1908, incluido en la sección «Antología de la obra dispersa» de Darío, Rubén: *Poesía* (edición de Ernesto Mejía Sánchez), FCE, México, 1952, p. 457.
- ¹² «Espergesia», último poema de *Los heraldos negros*, en Vallejo, César: *Poesía completa* (edición y notas de Antonio Merino), Akal, Madrid, 2005, p. 162.
- ¹³ Paz, Octavio. «Preliminar» a *Primera instancia. Poesía (1930-1943)*, en *Miscelánea, I. Primeros escritos*, FCE, México, 1999, p. 28.
- ¹⁴ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1980, p. 40.
- ¹⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1967, p. 266.
- ¹⁶ Rojas, Gonzalo. «Discurso de recepción del Premio Reina Sofía (2 de diciembre de 1992)», en *Obra selecta* (edición de Marcelo Coddou), Biblioteca Ayacucho, 212, Caracas, 1997, p. 288. También en Rojas, Gonzalo: *Todavía. Obra en prosa* (edición de Fabienne Bradu), FCE, México, 2015, p. 580.
- ¹⁷ Rojas, Nelson. *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Playor, Madrid, 1984, p. 67.
- ¹⁸ Piña, Juan Andrés. «Gonzalo Rojas en el mito del caballo», en *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Santiago de Chile, 1992, p. 91.
- ¹⁹ *Acéphale*, op. cit., p. 98.
- ²⁰ Mack, Anamaría. «Gonzalo Rojas: diálogo en la cordillera», en *Poesía y poética de Gonzalo Rojas* (Enrique Giordano, ed.), Instituto Profesional del Pacífico, Santiago, 1987, p. 116.
- ²¹ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires, 1968, p. 152.
- ²² Rojas, Gonzalo. *Contra la muerte y otros poemas* (edición literaria a cargo de Rodrigo Díaz, Samuel Bossini y Clarisa Pérez Spillman), Malvario/Albatros, Buenos Aires, 2007, pp. 8-9.
- ²³ Rojas, Gonzalo. *Del relámpago*, FCE, México, 1981, p. 98.



«EN CUANTO A MÍ, ME EMBRUTECÍ DE TI»

La mística erótica de Gonzalo Rojas

La poesía mística habita el mundo como un desafío y como un prodigio: palabra de lo indecible, muestra de lo que apenas roza el pensamiento, es un brote de lenguaje transgredido, trascendido y, no obstante, radiante. Sobre la mística pesa el imperativo etimológico de callar; el verbo griego *myo* –cerrar la boca–, raíz compartida con la palabra *misterio*, descansa en sus profundidades.

Y es que la mística, ese deseo inseparable del espíritu humano de buscar la última armonía o la unión total con el universo trascendente, cualquiera que sea la formulación teológica bajo la que se entienda este orden (Dios, el Tao, el alma-mundo panteísta o el absoluto filosófico, por mencionar algunas) y la efímera pero ardiente vivencia de su realización, tiene como características determinantes –de acuerdo con Luce López-Báralt–:¹ el tratarse de una experiencia *inefable*, es decir, literalmente indescriptible, incomunicable, más allá de los conceptos; *intuitiva*, en otras palabras, que trasciende la lógica y que conecta más estrechamente con lo afectivo que con lo intelectual, y *experimental*. De esta manera, no sólo su etimología, sino las mismas características que la definen parecen arrancarla violentamente del lenguaje.

El místico se encuentra ante una disyuntiva frente a la inmensidad de su vivencia: el silencio o la empresa de inventar un nuevo uso de la lengua que, transgrediendo el habitual –sobre todo en su estructura lógica–, logre dar de alguna manera alcance a lo experimentado. Cuando el místico se inclina por transmitir su expe-

riencia –la experiencia en sí y no la teoría que la rodea– y triunfa, a su lenguaje, además de la estructura dislocada, lo caracterizan una fuerte concreción –una experiencia abrasadora nunca es abstracta– y un alto contenido simbólico.² Así, es natural que la experiencia del Todo encuentre en la poesía a su aliada más poderosa para encarnar. Como lo expresaría Wittgenstein al referirse a las diferencias entre los discursos de lo lógico y de lo trascendente: «A lo que se dice y puede decirse (proposiciones significativas de las ciencias naturales, pseudoproposiciones de las matemáticas y aun proposiciones de carácter ontológico) se contraponen lo que se *muestra* y esto es lo místico».³ La poesía muestra.

Gonzalo Rojas solía referirse a sí mismo, de manera socarrona, como a un «místico concupiscente». A pesar del guiño risueño que seguía a esta afirmación, el poeta era completamente sincero. En su obra se reflejan una experiencia trascendente del mundo de raíces corpóreas y eróticas; un constante magnetismo de lo numinoso que es, a un tiempo, trascendente y profundamente material, y una obsesión imperecedera por ese ejercicio hermoso y contradictorio de mostrar la dispersión del mundo a la vez que se mira de reojo hacia el Uno inagotable. Sobre la religiosidad de su obra, en una entrevista con Juan Gabriel Araya, afirmó:

«Sí, yo creo que es posible una lectura religiosa [de su poesía]. Pienso, eso sí, que una lectura no adentro de la ortodoxia, no de una determinada confesión religiosa. Quiero decir de un pensamiento que implique una búsqueda y que esa misma búsqueda sea un incendio del sentido aparente. El poeta debe ligar o religar una cosa con otra y ésta con otra cosa que no sabemos, pues el hombre no ha descifrado todas las cosas. Ya se sabe, el hombre tiene un cerebro con una funcionalidad escasa. La fisiología del cerebro está diciendo cuan limitados somos.

*[...] Constantemente vuelvo sobre estos temas de carácter sacro. Por ejemplo, hablo en mi poesía de alumbrados. El alumbrado es un modo de iluminación. Es el tipo que ve más lejos que el común de los mortales. Los alumbrados son místicos de abolengo árabe, sufí. Al respecto considero que san Juan de la Cruz está muy enlazado con los sufíes, por eso es que yo amo tanto a san Juan. Y por eso también –no te parezca raro– que yo mezclo a san Juan con Bataille, aunque éste sea un profano. Sin embargo, es un místico. Un místico casi desde el libertinaje».*⁴

Así, a partir de la completa libertad y desde el alumbramiento y el incendio –es decir, con confianza en la verdad poética y su

trascendencia–, el autor lanzó al mundo una escritura exploradora del abismo y, lo que es más, religadora, unificadora, en la que tanto los elementos sembrados en el cosmos como el Eros y el Thanatos se imantan en un movimiento voluptuoso hasta su final reconciliación. En esta escritura se expresa el anhelo de totalidad desde la multiplicidad, la búsqueda de lo absoluto desde la dispersión, el ansia de unión con lo sagrado y el mismo éxtasis.

Erotismo, poesía y mística se mezclan y confunden fácilmente no sólo porque el discurso erótico pueda constituir una metáfora de la experiencia mística susceptible de plasmarse en forma versificada. Las coincidencias entre estos tres ámbitos son de naturaleza mucho más radical. Y es que tanto el placer erótico como el estético y el éxtasis místico ansían recuperar el paraíso perdido, quieren devolvernos a la unidad con un cosmos del que la razón nos ha expulsado. Todos ellos nos despeñan en el lado irracional, rompen el orden del mundo del trabajo y el juicio y de la identidad unívoca lanzándonos a la impersonalidad y a la indiferenciación, confirmando esa intuición esencial del hombre que siempre le ha dicho que tanto él como el mundo, la conciencia y el ser gozan de una identidad última.

Y, en efecto, una gran cantidad de místicos se vale del lenguaje del erotismo para describir su experiencia, pero esto no se debe exclusivamente a que ambas vivencias presenten las similitudes y los paralelismos que mencionamos –aunque, sin duda, no dejan de ser relevantes–, sino a que, de hecho, viven su relación con el universo trascendente de manera profundamente arrebatada y erótica. Incluso los místicos cristianos mantienen el imaginario del erotismo a través del *Cantar de los cantares* y se expresan siempre en el lenguaje de un violento deseo. A lo largo de la historia, pueden contarse infinidad de casos en los que el erotismo de los cuerpos es apreciado como una vía hacia lo divino. Dos tradiciones hondamente enraizadas en lo corpóreo, el tantrismo hindú y el taoísmo –del que Gonzalo Rojas obtiene una influencia directa–, por ejemplo, son religiones predominantemente místicas y presentan técnicas de meditación y de ritualización del acto sexual que tienen la función de integrar las energías femeninas y masculinas del cosmos y replicar estados de progreso espiritual. Sería posible extender la lista de vías espirituales que consagran el erotismo, pero éste no es el espacio para hacerlo. Baste mencionar la gran variedad de prostitutas sagradas que ha existido a través del tiempo, como las consagradas a Afrodita o las hieródulas babilónicas (inspiración de Rojas en el poema «Qedeshím

Qedeshóth»), para poner de manifiesto que en nuestra materialidad ha siempre residido una puerta hacia lo sacro.

En la cosmovisión de Gonzalo Rojas, la materia y el cuerpo son sagrados. El cuerpo es el canal privilegiado a través del cual se aprehende y se vive el mundo, y el hombre con su carne mortal, en su «misericordia» y su humus, es la figura de la humanidad trascendente. Para este poeta, los sentidos son visionarios, perciben la Realidad, son capaces de leer la poesía de lo contingente, de escuchar el zumbido del mundo, de asir la última concordancia de lo disperso. La unión con el cosmos tiene un carácter erótico y, en medio de todo esto, como dadora de sentido y motor dinámico, se yergue una figura de tres rostros: la Mujer-Poesía-Fundamento.⁵

Como sabemos, desde tiempos remotos, lo sagrado, en su aspecto más tangible, más íntimamente conectado con la vida, ha estado vinculado con la fecundidad terrestre, y la mujer está unida místicamente con la tierra y la materia. De aquí nace la divinización de lo femenino que viene desde las primeras civilizaciones, y que Gonzalo Rojas toma y transmuta en su escritura. Su poesía magnifica al ser amado, deifica lo femenino hasta el punto de convertirlo en escalera mística y frecuentemente en el término de la «experiencia plena de la vida», en palabras de Raimon Panikkar. En el poema «Himno a la noche» pueden leerse los siguientes versos:

*«Oh, mujer combustible. Ya el tiempo se ha cumplido. / Tú eres la hija del fuego y yo soy tu salvaje. / Tú y yo somos el aura de la videncia. Tú / virgen materia, y yo lucero necesario / para engendrar la poesía».*⁶

La unión sexual asume dimensiones cósmicas en los versos de Rojas. Según Marcelo Coddou, en su obra: «El sexo omnipresente es el gran fecundador universal, nunca mero encuentro de dos cuerpos solitarios».⁷ Y la función fecundadora del acto sexual tampoco puede ser tomada de una manera plana y literal: tiene una trascendencia simbólica con tintes similares a los que algunas prácticas sexuales taoístas conceden al embrión espiritual, encarnación de la iluminación y máximo conocimiento. La procreación y, sobre todo, el parto representan la fertilidad de la unión en términos espirituales, la renovación del mundo y del ser, la victoria sobre la muerte.

Pero ¿qué papel juega la poesía en esta visión sacra y erótica de la vida? La poesía de Gonzalo Rojas es innovadora pero sólidamente ligada a la tradición, enemiga de la originalidad vacía, creativa y comprometida, implacable en la exactitud de la palabra y libérrima, y responde a un proyecto poético que no se alteró ni

ética ni estéticamente en ningún momento de su transcurrir, por lo que Marcelo Coddou acierta al enmarcarlo en los términos de «autenticidad, responsabilidad, rigor, estrictez, estremecimiento genuino»,⁸ todos ellos utilizados por el propio poeta para definir su obra. Este inmenso compromiso, la producción de una obra que, en palabras de Fabienne Bradu, es «una poesía honrada, recta, proba, que no transige con ningún otro ámbito de compromiso ajena a ella misma»,⁹ deriva de una idea muy particular de la poesía.

Para Gonzalo Rojas, como en gran medida para los poetas románticos, la poesía constituyó un ente vivo y cardinal, vehículo de comunicación con el mundo y sus abismos. El poeta es un *alumbrado*, término que el chileno tomó de la mística sufi y que designa a aquellos que conocen y han vivido la verdad. En este sentido, Rojas se aproxima a la poesía como la entendió Heidegger de la mano de Hölderlin: un lenguaje que desoculta y revela el verdadero rostro del mundo y encarna la posibilidad de *alcanzar* y *mostrar* lo sagrado mismo. Según esta concepción, el coraje es obligación del poeta, que jamás debe rehuir de la vida y del abismo, sino penetrar en ellos completamente y entregarse al riesgo para poder oír, cantar y, si es posible, ser. No debe asombrarnos esta progresión desde la percepción a la palabra y, finalmente, a la acción. No solamente el surrealismo –corriente que dejó una honda impronta en la escritura de este autor y con la que comparte, como veremos más adelante, parcelas de su cosmovisión– se compromete con la poesía en términos vitales. De acuerdo con Mauricio Beuchot, una de las claves para distinguir al verdadero poeta místico es la dimensión no escrita, sino viva, de sus letras:

*«Lo más importante de la experiencia mística se nos ha mostrado en su carácter activo y no sólo contemplativo; en su polarización hacia lo espiritual, aunque el místico sigue cumpliendo con sus deberes temporales; se centra en Dios, o en algo Uno, al que ama y que lo llena de paz y felicidad; y determina una experiencia psicológica bien definida, de modo que no se pueda confundir fácilmente con delirios y locuras. Principalmente, la praxis es el criterio, según aquello que ya se decía en el Evangelio: “Por sus frutos los conoceréis”».*¹⁰

Así, el verdadero místico no se reconoce únicamente en sus palabras, sino por cómo éstas se vinculan con su experiencia vital a través de correspondencias con su manera de ser, estar y orientarse en el mundo. Con respecto a este tema, Rojas afirmó: «Yo asumí desde muy muchacho la poesía como conducta, es decir, como un trabajo solidario entre el ver poético, la videncia poéti-

ca y la tarea de liberarnos a nosotros mismos como individuos, como pueblo y como destino». ¹¹

En el texto «Poesía en América Latina», Gonzalo Rojas aclara dicha concepción poética, que, si bien parte de una experiencia individual y subjetiva del mundo –la contemplación–, no deja jamás de tener una profunda dimensión política que se desprende naturalmente de una estética y una ética que le son inseparables. El poeta se presenta, sí, como un alumbrado, pero uno que ha devenido tal gracias a un trabajo interior de formación y de continua exposición a la realidad, y es asimismo un «alumbrador» que sostiene la tea en el camino del prójimo y en las galerías de la historia:

«Si tal capacidad de interpretación colectiva y unitaria dio a los poetas su prestigio de magos y parientes de los dioses, su poder contemplativo los ungió, acaso, intérpretes supremos de la Realidad. ¿Qué testimonio de la Realidad más valioso que el de los poetas? Al margen de todo prejuicio moral y social, cantaron siempre aquello que miraron y buscaron aquello que quisieron, aunque fracasaran como los niños en sus aventuras. Frente a la realidad del hombre de negocios del régimen que sea, realidad que subordina el sistema de los valores humanos a un sistema de pesos y medidas, álzase la Realidad del poeta verídico (no del publicista de versos) que da su sangre, mucho más que sus hermosas palabras, por esa identidad siempre buscada entre la vida y el pensamiento, por la solución de ese enigma que anima toda salud y toda libertad. [...] Un examen histórico comprueba que estos ángeles y demonios de la Contemplación han quemado sus vidas en las grandes batallas de la Realidad». ¹²

Esta visión sacra y encarnada del acto poético difiere en gran medida de otras que dan por hecho la potencia creadora de la palabra por sí misma. Para Rojas, la imagen poética no crea un mundo desligado del terreno, ni brota independientemente de la existencia corpórea ni de la tradición: no supone una innovación cósmica. Desde su punto de vista, la poesía tampoco descubre la palabra de la creación divina, ni calca la verdad suprema al dedillo. Su poder es solidario con la visión humana, crea un puente entre el hombre y el universo, intenta religarlos, hallar la unidad de lo disperso. En palabras del propio autor: «La palabra transforma el mundo parcialmente. Nunca fui creacionista. Parcialmente, insisto. No creo por entero en esa transformación del mundo desde la palabra». ¹³

Desde esta perspectiva, la visión que Rojas abraza en torno al lenguaje se acerca mucho a la de Walter Benjamin. El pensador alemán consideró que solamente en Dios se produce la relación

más absoluta entre el nombre y la comprensión. Exclusivamente en Él, la palabra y el verbo creador del cosmos son sustancialmente iguales. El lenguaje del hombre, por otra parte, se le antoja un mediador entre el logos divino y las cosas: es simbólico y conocedor, no directamente creador. Sin embargo, tampoco se trata de un mero signo arbitrario. De acuerdo con Benjamin, todo lenguaje de orden superior es una traducción, una aproximación al lenguaje de la Realidad. Y, como la poesía mística, «la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje de los hombres no consiste exclusivamente en la traducción de lo silente a lo vocal. Es la traducción al nombre de aquello que no podía ser nombrado».¹⁴

Para Gonzalo Rojas, la poesía es una tentativa, un movimiento hacia el infinito que se extiende para alcanzar, pero que, como el hombre, es imperfecto y queda casi siempre inconcluso; y, en esto, en su existencia hondamente humana y trágica, radica su grandeza. «Soy la luz orgullosa del hombre encadenado»,¹⁵ reza un verso del poema «La poesía es mi lengua». En una entrevista con Jacobo Sefamí, Rojas afirma:

*«Si las palabras dicen y no dicen o, por lo menos, no alcanzan a decir y, cuando alcanzan a decir se te dan esclerosadas, a un milímetro de la retoricidad. Uno se encandila con lo que escribe, pensando que está muy bien dicho, que está muy bien mostrado el ser allí; pero sospechoso como es el poeta –sin renegar– dice: “alcancé”».*¹⁶

Y el poeta de Lebu vivió su pesquisa de la palabra poética, su intento por «alcanzar» la expresión fresca y radiante, con un espíritu lúdico. En la misma entrevista declara: «Todo esto lo digo a propósito de mi juego poético, porque es un gran tanteo, un gran balbuceo, todo esto; es un gran tartamudeo y un gran centelleo».¹⁷

El ejercicio poético es una exploración. Su oficio consiste en apuntar hacia la forma que recree las visiones eróticas y numinosas del mundo, el juego de la existencia humana, del mejor modo, aunque las palabras apenas pugnen por rozar las verdades, por arrojar una luz sobre la Realidad. Por eso nos encontramos muchas veces con *casis* diseminados en su poesía, que revelan que la palabra apenas está alcanzando, como aquellos que se encuentran en el poema «Al silencio», que más que referirse a una condición *quasi*-divina y *quasi*-genésica del silencio, se refiere a la cortedad de los vocablos en cuanto a vehículos del significado del poema: «Porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro».¹⁸

Esta poesía tan cercana a la experiencia vital del hombre, que lanza su luz quemándose y que fugazmente «da a la caza alcance», no únicamente muestra de esta manera su humanidad. Y es que, si la búsqueda de lo absoluto tiene una naturaleza esencialmente erótica, y en el erotismo yace siempre una chispa de sacralidad, la poesía, como arte de religar por medio de la imagen, comparte estas características. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, lo formula en palabras diáfanas:

*«Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen – haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva al de la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo eso nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado».*¹⁹

Sin embargo, si bien es innegable que cualquier poema u obra de arte, para el caso –si reemplazamos en el fragmento de Paz el ritmo de las palabras por el de las formas plásticas, los movimientos corporales o los compases musicales–, posee esas cualidades de revelación y participación que pueden inscribirlo en el ámbito de lo sagrado, la poesía mística, en general, y la obra poética de Gonzalo Rojas, en específico, van más allá gracias al acento voluntario puesto sobre la función sacra de la actividad literaria. El ritmo, la imagen y la participación *son* tiempo mítico, decir místico y comunión religiosa. El poema es un conjuro y su repetición es un rito. La palabra es invocación y materialización de lo sagrado.

Y esta poesía no es heredera solamente de la dimensión sacra de la experiencia mística, sino también de su aspecto erótico. Como mencioné anteriormente, la vivencia espiritual a la que nos referimos encuentra en la poesía la vía más natural para *encarnar*. Este verbo no fue elegido de manera accidental: al cristalizar en palabras, la vivencia espiritual entra en el mundo de lo corpóreo, se ofrece a los sentidos, puede ser vista, oída, acariciada, palpada y, como toda obra poética cuando es leída en un nivel no analítico sino verdaderamente simbólico, tiene la facultad de penetrar en el lector y de ser habitada, de romper con el aislamiento e inscribirse en el juego en el que sujeto y objeto pierden sus fronteras. Roland Barthes no duda en comparar el texto con un cuerpo:

*«Parece que los eruditos árabes hablando del texto emplean esta expresión admirable: el cuerpo cierto. ¿Qué cuerpo?, puesto que tenemos varios: el cuerpo de los anatomistas y de los fisiólogos, el que ve o del que habla la ciencia, es el texto de los gramáticos, de los críticos, de los comentadores, de los filólogos (es el fenotexto). Pero también tenemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con el primero: es otra división, otra denominación».*²⁰

En este sentido, el texto, la poesía, es una figuración del cuerpo humano, pero no del cuerpo anatómico, sino del erótico, y como tal se pone en juego. No puede sorprendernos, entonces, que la poesía en la obra de Gonzalo Rojas tenga, como la Realidad, cuerpo de mujer. Para explorar esta dimensión de la obra del autor, me interesa citar uno de los poemas donde esta triple figura de la Mujer-Poesía-Fundamento encarna con mayor rotundidad. El texto lleva por título «Teresa»:

*«En cuanto a mí me embrutecí / de ti oliéndote al galope todo el cuero, esto es / toda la fragancia de la armazón, el triángulo / convulso, me / –a lo largo de tu espinazo– embrutecí / de ti, por / demasiada arpa, por / viciosilla arcangélica, aleteante / la nariz, por pájara / afro y a la vez exenta, por / motora a diez mil, por / oxígeno de mi oxígeno me / embrutecí de ti, por / esas dos rodillas / que guardaron todo el portento / diáfano, por / flaca, por / alguna otra vertiente / que no sé, por adivina / entre las adivinas esto quiere decir por puta / entre las putas, por santa / que me dio a comer visiones en / la mácula de la locura / del castillo interior que ando buscando en / la reniñez, por / la gran Teresa caliente de Babilonia que eres, alta / y sagrada, por / cuanta hermosura enloquecedora hay en la Poesía para mí / me embrutecí de ti. // A lo que ella aullando: –Tengo una grande y determinada determinación de no parar hasta llegar, venga lo que viniere, suceda lo que sucediera, trabajare lo que trabajare, murmure quien murmurare, siquiera me muera en el camino, siquiera se hunda el mundo».*²¹

En este poema, la figura de la santa de Ávila se torna un vértice privilegiado en el que convergen poesía, erotismo y mística. El símbolo es muy elocuente. La Poesía encarna en un cuerpo femenino que «embrutece» al yo lírico hasta la locura. Hay una fisicidad innegable e íntima en un contacto que se da, en un principio, por el camino del olfateo de la piel entera hasta la vulva. Pero, curiosamente, el aturdimiento que sufre quien enuncia proviene de la percepción de cierta cualidad «de arpa» que posee Tere-

sa y que resulta excesiva, embriagante. Rojas compara frecuentemente los cuerpos femeninos con arpas, cítaras y violoncelos. Los instrumentos de cuerda comparten el carácter curvilíneo de la feminidad y hacen un guiño a la figura de la lira órfica. De esta manera, el poeta hace una simbiosis entre la mujer y la poesía. Sin embargo, estos instrumentos no únicamente simbolizan una palabra engarzada en la musicalidad, sino que, máxime en los casos de la cítara y el arpa, son tradicionalmente símbolos cósmicos en los que cada cuerda corresponde a un plano del universo, aluden a la integración del cielo y la tierra y representan, a menudo, la escalera mística.²² Así, en la figura de la Mujer-Arpa queda plasmada la totalidad de la cosmovisión del poeta chileno: se trata de una fémina corpórea y terrena, mujer y palabra, con la facultad de otorgar la comunión con lo sagrado mediante el erotismo. Los adjetivos con los que la califica, «adivina», «puta» y «santa», hacen alusión a sus capacidades de visión, participación y unión.

La Poesía encarnada en un cuerpo femenino y la relación con ella concebida como un acto erótico trascendente vuelven indispensable la mención de la cábala. Ciertamente, la mística judía no es uno de los referentes frecuentemente citados cuando se estudia la obra de Gonzalo Rojas. Sin embargo, no hay duda de que pueden encontrarse ciertos paralelismos, ya estos hayan sido motivados por una influencia directa o, más probablemente, suscitados gracias a una convergencia legítima en la concepción de la lectura y la escritura.

La cábala es una técnica de contemplación religiosa que se sustenta en el análisis semántico, es decir, se trata de un método que aspira a conocer a la divinidad directamente a través de medios lingüísticos. De acuerdo con Angelina Muñoz-Huberman:

*«La doctrina de la cábala parte de la teoría de las emanaciones divinas o sefirot que unen a un Dios trascendente con el mundo. Recurre a símbolos, mitos y misterios de interpretación. Su preocupación fundamental es: 1) La búsqueda del nombre de Dios, que aun en el caso de ser hallado, sería impronunciable; 2) el principio de la Torá como un organismo, con cuerpo y alma; y 3) el principio del infinito significado del mundo divino».*²³

La vía cabalista se inicia con la combinación de las diez *sefirot* (gloria, sabiduría, verdad, bondad, poder, virtud, eternidad, esplendor, fundamento y una letra, álef, impronunciable), que personifican las emanaciones divinas o los nombres más comunes de Dios, y con las veintidós letras del alfabeto hebreo, que poseen igualmente un

carácter sagrado y son capaces de participar la divinidad según se las combine.

En la visión cabalista, no fue la palabra hablada sino la escritura la que dio cuerpo e infundió alma al universo recién establecido. Dios no pronunció sino que escribió su creación y las letras conformaron, ellas mismas, el espacio y tiempo que sustentan el cosmos. Estas grafías han quedado plasmadas en la Torá, infinita en su sacralidad y su significado. Los cabalistas más fervientes han llevado la santidad de las Escrituras tan lejos que han llegado a sostener que Dios mismo *es* la Torá. De ser así, las letras serían el cuerpo místico de Dios y Dios mismo sería el alma de las letras. Esta idea deriva naturalmente de la concepción de la Torá como un organismo vivo.²⁴ La noción explica también por qué los místicos judíos no buscan en las Escrituras una serie de verdades inamovibles, sino la comunión con la vida divina. A los tres niveles de interpretación enlistados normalmente –literal, hagádico o narrativo y filosófico-alegórico–, los cabalistas añadieron un cuarto nivel, el teosófico-misterioso, que es precisamente el nivel místico en el que el lector de las Escrituras se funde con ellas. Si la Torá es un cuerpo, la relación con Ella, la unión con la Escritura, tiene un carácter irremediabilmente erótico. De acuerdo con Esther Cohen:

*«Si es cierto que Dios es, para la mística judía, un ser andrógino desplegado en la escritura, el Texto con mayúsculas es, de manera puntual, su cuerpo femenino expuesto al lector y al amor divino. Ella, la Torá, es una bella doncella que paciente aguarda la llegada de su amante. El lector es el amante que al leer seduce y al interpretar goza, porque no hay mejor unión mística que aquella que acude al llamado de la mirada, pero también del tacto».*²⁵

Y, en efecto, en el *Zohar*, uno de los textos más relevantes de la cábala hispanohebrea, el lector entregado de la Biblia juega el papel del amante a quien la amada revela poco a poco su intimidad y sus misterios.

Moisés de León, autor del libro, describe la Torá como una doncella bella y majestuosa, oculta en su habitación palaciega. La muchacha «tiene un único amante que vive oculto y del cual nadie conoce su existencia. Por amor a ella, él se pasea continuamente alrededor de la puerta de su casa. ¿Qué hace ella? Abre un pequeño resquicio en esa recámara oculta donde se encuentra, muestra por un momento su rostro al amado e inmediatamente se esconde de nuevo».²⁶ Poco a poco, respondiendo minuciosamente a la paciencia y devoción de su adorador, la doncella se

desprende de velos y puertas y se revela completa. Su amante es, entonces, un maestro y su esposo.

Otro poema de Gonzalo Rojas que puede ilustrar la confluencia con este enfoque de la mística cabalística es «Vocales para Hilda», texto que dedicó a su segunda esposa, Hilda R. May. En él, vuelve a desplegarse esa particular trinidad en la que la Fémica, el Absoluto y la Poesía –equiparables con la Doncella, Dios y la Escritura– ostentan la misma fisonomía que se ofrece al sujeto lírico de manera tangible y corpórea. Cito a continuación un fragmento:²⁷

«La que duerme ahí, la sagrada, / la que me besa y me adivina, / la translúcida, la vibrante, / la loca / de amor, la cítara / alta: // tú, // nadie / sino flexiblemente / tú, / la alta, / en el aire alto / del aceite / original / de la Especie: // tú, // la que hila / en la velocidad / ciega / del sol: // tú, // la elegancia / de tu presencia / natural / tan próxima, / mi vertiente / de diamante, mi / arpa, / tan portentosamente mía: // tú, // paraíso / o / nadie, / cuerda / para oír / el viento / sobre el abismo / sideral: // tú, // página / de piel más allá / del aire: // tú, // manos / que amé, / pies / desnudos / del ritmo / de marfil / donde puse / mis besos: // tú, // volcán / y pétalos, / llama, / lengua / de amor // viva: // tú.»²⁸

En el texto, Gonzalo Rojas identifica a su mujer con elementos trascendentes e hieráticos. Así, la llama «sagrada», «traslúcida», «paraíso o nadie», «alta en el aire alto del aceite original de la Especie». También le otorga una existencia corpórea con la que se relaciona eróticamente. «La que me besa y me adivina», dice de ella estableciendo una correspondencia entre el beso y la visión; la llama «loca de amor», como los místicos; hace referencias concretas a su materialidad: «Manos que amé, pies desnudos del ritmo de marfil donde puse mis besos». Pero en esa última imagen se vislumbra ya el rostro de la poesía: los pies están hechos de ritmo. Y no es la única. Del mismo modo, la nombra «cítara alta», «mi arpa», «cuerda para oír el viento sobre el abismo sideral», «página de piel» y, en una transmutación de la poesía de san Juan de la Cruz, el poeta le dice a su mujer «llama, lengua de amor viva». En su poema más vehemente, el santo equipara a Dios con una «llama de amor viva»; al agregar a esta imagen la palabra «lengua», Gonzalo Rojas contagia la poesía de ese ardor divino y ancla a la divinidad tanto en la existencia poética como en la de su mujer.

Decisivamente, entonces, tanto en la cábala como en la poesía de Gonzalo Rojas la escritura proporciona un conocimiento de lo divino que se despierta mediante el contacto: las letras son recorridas, acariciadas. El erotismo y la corporalidad no perma-

necen nunca en la mera metáfora y contagian también la lectura y la escritura. En palabras de Cohen:

«Quien participa de la lectura del cuerpo divino hace uso de sus ojos, pero también de su voz, de su balanceo, del tacto con la escritura o, como diría Roland Barthes, leemos con todo el cuerpo, con el estómago, con la biblioteca que llevamos dentro, etcétera. El encuentro con el otro es ante todo reconocimiento de su alteridad corporal y espiritual. Por ello, la experiencia de la lectura-escritura de un cuerpo que adopte las líneas de la figura femenina sirve como soporte para elaborar lo que podríamos llamar una erótica de la escritura y, también, por qué no, una erótica de la lectura» (159-160).²⁹

El cuerpo y el ser entero concurren tanto en la lectura como en la escritura. Hay una entrega absoluta a la materialidad de las palabras y a su significado: immanencia y trascendencia en un solo balanceo. Por su parte, el poeta chileno exige tanto del lector como de sí mismo, que es quien escribe, una disposición corpórea y erótica rotunda y valiente, visionaria y genésica.

En el texto «Erótico, tánático, aprendiz» hace una nueva síntesis de su visión poética:

«Mi poesía es aire: hay que leerla respirantemente, echar a Píndaro por la nariz de modo que entre centelleante en la endolinfa de la oreja, pero es ojo a la vez. Ojo de ver y de transver. No es cierto que los poemas de amor se escriban únicamente a los veinte años. [...] Un verdadero río seminal, según lo dijo Cesare Pavese: los poetas son raros como los grandes amantes; no bastan las veleidades, las furias y los sueños: hay que tener también testículos duros. Siempre se me dio el ejercicio de la poesía como un acto genésico encima de la página blanca y así lo registra un texto descarado de mis 22 cuyo título es “Perdí mi juventud en los burdeles” y en el que Lihn vio por adelantado el tono de mi sistema imaginario entero: libertinaje y rigor, lo mismo en la visión que en el lenguaje, Lautréamont y Juan de Yépez a la vez. Lo que se dice un místico turbulento. De ahí acaso el río turbio de hoy que guarda por lo hondo el diamante diamantino de lo numinoso. Los alemanes dicen das Heilige. No olvidemos la amarra de la erótica y la mística en nuestros grandes clásicos siempre intactos en su lozanía. Ahí Teresa única: “Vuestra soy, para vos nací. ¿Qué mandáis hacer de mí?”».³⁰

De este modo, Eros y Poesía se ofrecen, en la obra de Gonzalo Rojas, como conocimiento y participación, ya muestren rostros diferenciados o se fundan en el mismo fuego. A través de ellos y

de su materialidad, el sujeto lírico se entrega al riesgo, al juego del mundo y entra en contacto con la vida en su plenitud.

La poesía, en el camino vital de este chileno, fue la búsqueda de la verdad de la existencia humana, el rastro de su miseria, la palabra que la dignifica al nombrarla, y, al mismo tiempo, «el ojo de ver y de transver», la conquista efímera del zumbido de lo Uno. La palabra constituyó siempre una puerta hacia el mundo, una responsabilidad contraída con el cuerpo, con el instante y con el hombre, una senda de Realidad y jamás un pretexto para la abstracción o el platonismo. La palabra, para Gonzalo Rojas, intentó continuamente colmar ese anhelo que Mircea Eliade describe como «[de] Ser, [de] participar en la realidad, [de] saturarse de poder».³¹

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

¹ Cfr. López Baralt, Luce. «La experiencia mística: tradición y actualidad», en *El sol a media noche: la experiencia mística: tradición y actualidad*, Eds. Luce López Baralt y Lorenzo Piera, Trotta, Madrid, 1996, 9-22, 13.

² Según Helmut Hatzfeld, la poesía derivada de una experiencia viva no recurrirá tanto a imágenes asentadas en la tradición, racionalizadas, como a exploraciones subconscientes en las que la semejanza objetiva no será tan evidente. Se tratará de símbolos abarcadores y dinámicos, verdaderos arquetipos en continuo devenir, polivalentes e inagotables en su significado. Y es que el símbolo es la expresión originaria de la vivencia de lo trascendente, «la palabra fundamental de la experiencia mística, en la que se revela y realiza la relación con el ser que constituye al ser del hombre y que se expresa, según las tradiciones, como abismo sin nombre, como absoluto, como persona, como amor» (Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955, 17).

La presencia del símbolo –y sobre todo de determinados símbolos trascendentes en la literatura de un autor– y su capacidad de movimiento y expansión las explica Margarita León Vega de la siguiente manera: «La *dinamicidad* que acusa el símbolo se hace patente [...] sobre todo en aquellas imágenes poéticas que, por su importancia y trascendencia, llegan a constituirse en *símbolos clave* o *imágenes núcleo* dentro de la obra de un autor, imágenes que responden a profundas necesidades psicológicas o a íntimas experiencias vitales. Pero también es cierto que tales símbolos e imágenes están insertos en una tradición sagrada de prefiguraciones y figuras, como es el caso de la mística española cristiana, donde aquéllos aparecen ya en las Escrituras y sobre todo en el *Cantar de los Cantares*» (León Vega, Margarita. «Estudio preliminar», en *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Ed.). UNAM/IIFL, México, 2014, 19-136, 106).

Así pues, la presencia de símbolos recurrentes, elaborados y complejos –parte de ellos originales y parte de ellos pertinentemente adoptados de la tradición mística previa– denota la autenticidad de una experiencia que encuentra su expresión en determinadas imágenes de manera intuitiva. Sin embargo, este tipo de símbolos no son el único signo de la escritura mística. Hemos dicho ya que se trata, casi siempre, de una literatura que hace uso de un lenguaje transgresor. En él abundan, además de la metáfora y la alegoría, la paradoja, la antítesis, el oxímoron, el hipérbaton, la ruptura de los tiempos verbales y otras figuras que sirven para dar alcance a una experiencia desbordada, alógica, total.

³ Xirau, Ramón. *Cuatro filósofos y lo sagrado*, Joaquín Mortiz, México, 1986, 65.

⁴ Araya, Juan Gabriel. «Conversaciones con Gonzalo Rojas», en *Atenea*, 465-466, 1992, 269-279, 274.

⁵ Con la palabra *fundamento* aquí me refiero a una verdad trascendente, es decir, más allá del sujeto, de las palabras y de los objetos dispersos del cosmos, que opera a una vez como su raíz y su destino. Hablo del todo unificador, del Uno, al que Gonzalo Rojas alude constantemente.

La Mujer-Poesía-Fundamento se opone a la figura de la Mujer-Poesía-Libertad del surrealismo (cristalizada en el poema «Libertad» de Paul Éluard, por ejemplo) de una manera cardinal, si bien tanto Gonzalo Rojas como los surrealistas hacen de la palabra una entidad corpórea con la que es posible relacionarse de manera erótica (hay que recordar la definición que propone André Breton de la poesía en «Notes sur la poésie»: «La Poésie est l'essai de représenter, ou de restituer par de cris, des larmes, des caresses, des baissers, des soupirs, ou par des objects ces choses ou cette chose qui tend obscurément d'exprimer le langage articulé, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé», *Alentours III*, en Breton. *Oeuvres complètes*,

vol. 1, París, Gallimard, 1988, 1015), y reivindican, así, la vida y la verdad tanto del cuerpo de la letra como del cuerpo humano, los surrealistas, al creer en la posibilidad creadora de la palabra y basar ésta en su completa libertad, es decir, en su carencia de vínculos establecidos o de ataduras, le otorgan una posibilidad religadora con el propio cuerpo y con otras palabras –con el lenguaje en sí, que, en ocasiones, aparece como la misma esencia del hombre–, pero no con algo externo a estos elementos o un orden trascendente.

⁶ Rojas, Gonzalo. «Himno a la noche», en *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 34-35.

⁷ Coddou, Marcelo. «Dimensión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas», en *Texto crítico*, vol. 7, nº 22-23, 1981, 238-250, 241.

⁸ Coddou, Marcelo. «Prólogo», en *Obra Selecta*, Gonzalo Rojas, Ayacucho/FCE, Caracas, 1997, xvi.

⁹ Bradu, Fabienne. «Obra: instrucciones de uso», en *Íntegra*, 10.

¹⁰ Beuchot, Mauricio. «Hermenéutica y mística», en *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Ed.), UNAM/IIFL, México, 2014, 137-154, 152.

¹¹ Rojas, Gonzalo. *Íntegra*, 73.

¹² Rojas, Gonzalo. «Poesía en América Latina», en *Todavía*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2015, 376-381, 376-377.

¹³ Rojas, Gonzalo. *Íntegra*, p. 84.

¹⁴ Benjamin, Walter. «Respecto del lenguaje en general y el lenguaje de los hombres», en *Walter Benjamin. Textos esenciales*, Ediciones Lea, Madrid, 2016, digital, pos. 2165.

¹⁵ Rojas, Gonzalo. «La poesía es mi lengua», en *Íntegra*, 23-25.

¹⁶ Sefami, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., Caracas, 1993, 33.

¹⁷ *Ibidem*, 31.

¹⁸ Rojas, Gonzalo. «Al silencio», en *Íntegra*, 144.

¹⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 2003, 117.

²⁰ Barthes, Roland. «El placer del texto», en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1978, 29.

²¹ Rojas, Gonzalo. «Teresa», en *Íntegra*, 708-709.

²² Cfr. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Madrid, 2006, 95, 138.

²³ Muñiz-Huberman, Angelina. *La lengua florida. Antología sefaradí*, UNAM y FCE, México, 1989, 17.

²⁴ Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la cábala hispanohébra*, FCE, México, 2002, 16-17.

²⁵ Cohen, Esther. «La mística judía. Una erótica de la escritura», en *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Ed.), UNAM/IIFL, México, 2014, 157-158.

²⁶ De León, Moisés. *Zohar. Libro del esplendor*, Ester Cohen (Ed.), Esther Cohen y Ana Castaño (Trad.), Conaculta, México, 2010, 55.

²⁷ La economía del espacio me obliga a cometer un crimen contra el poema al citarlo en forma de párrafo cuando, originalmente, las palabras forman una columna esbelta y flexible que forma parte del sentido completo del texto.

²⁸ Rojas, Gonzalo. «Vocales para Hilda», en *Íntegra*, 283-285.

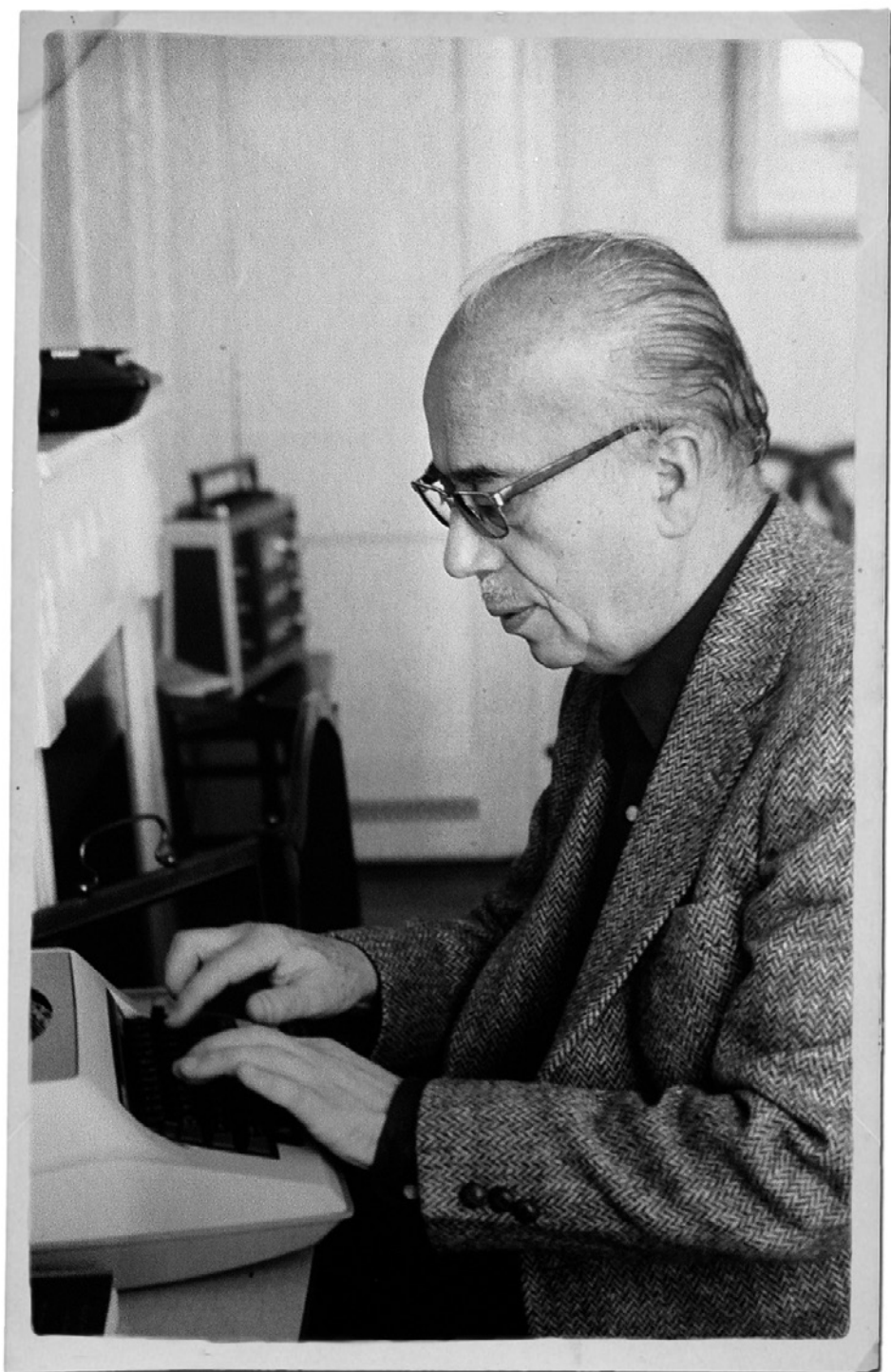
²⁹ Cohen, Esther. *Op. cit.*, 159-160.

³⁰ Rojas, Gonzalo. *Todavía*, 382.

³¹ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973, 20.

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, Juan Gabriel. «Conversaciones con Gonzalo Rojas», en *Atenea*, 465-466 (1992), 269-279.
- Barthes, Roland. «El placer del texto», en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1978.
- Benjamin, Walter. «Respecto del lenguaje en general y el lenguaje de los hombres», en *Walter Benjamin. Textos esenciales*, Ediciones Lea, Madrid, 2016, digital.
- Beuchot, Mauricio. «Hermenéutica y mística», *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Coord.), UNAM/IIFL, México, 2014, 137-154.
- Bradu, Fabienne. «Obra: instrucciones de uso», en *Íntegra*, de Gonzalo Rojas, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 9-13.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Madrid, 2006.
- Coddou, Marcelo. «Dimensión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas», en *Texto Crítico*, vol. 7, nº 22-23 (1981), 238-250.
- . «Prólogo», en *Obra Selecta*, Gonzalo Rojas, Ayacucho/FCE, Caracas, 1997.
- Cohen, Esther. «La mística judía. Una erótica de la escritura», en *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Coord.), UNAM/IIFL, México, 2014, 155-168.
- De León, Moisés. *Zohar. Libro del esplendor*, Trad. Esther Cohen y Ana Castaño, Esther Cohen (Ed.), Conaculta, México, 2010.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955.
- León Vega, Margarita. «Estudio preliminar», en *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, Margarita León (Coord.), UNAM/IIFL, México, 2014, 19-136.
- López Baralt, Luce. «La experiencia mística: tradición y actualidad», en *El sol a media noche: la experiencia mística: tradición y actualidad*, Luce López Baralt y Lorenzo Piera (Eds.), Trotta, Madrid, 1996, 9-22.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *La lengua florida. Antología sefaradí*, UNAM y FCE, México, 1989.
- . *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la cábala hispanohébra*, FCE, México, 2002.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 2003.
- Rojas, Gonzalo. «Al silencio», *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), México, FCE, 2014, 144.
- . «Erótico, tánático, aprendiz», *Todavía*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2015, 382-384.
- . «Himno a la noche», *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 34-35.
- . *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014.
- . «La poesía es mi lengua», *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 23-25.
- . «Poesía en América Latina», *Todavía*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2015, 376-381.
- . «Teresa», *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 708-709.
- . «Vocales para Hilda», *Íntegra*, Fabienne Bradu (Ed.), FCE, México, 2014, 283-285.
- Sefami, Jacobo. *Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., Caracas, 1993.
- Xirau, Ramón. *Cuatro filósofos y lo sagrado*, Joaquín Mortiz, México, 1986.



HUBO ALGUNA VEZ

Antes de entrar en materia, permítaseme un «ligero sobresalto», como diría Lezama Lima, es decir, un recuerdo. Una tarde de verano del año –lamentablemente ya remoto– de 1984 me encontré con Gonzalo Rojas por primera vez. Digo por primera vez porque tuve la fortuna de estar con él muchas veces en mi vida y la fortuna aún mayor de mantener correspondencia con él desde bastante antes de ese primer encuentro, o sea –visto con la perspectiva de los años, podría decir ahora– desde siempre. Conocí a Gonzalo Rojas por escrito, primero, leyéndolo, claro, cuando, adolescente aún, di en alguna parte con un viejo ejemplar de *Contra la muerte*. Leí a Gonzalo Rojas con dos poetas que fueron fundamentales en mis años de formación: Apollinaire y Saint-John Perse. A Apollinaire y a Saint-John Perse no los leo desde hace mucho, pero a Gonzalo Rojas lo leo y lo releo hasta el día de hoy. En fin, esa tarde me estaba esperando en la estación de Chillán y lo primero que hizo fue llevarme a dar una vuelta por la Plaza de Armas. Y allí, se puso a recitar a Virgilio. En latín. Yo nunca había estado en Chillán y nunca había escuchado a alguien recitar en latín. Y no miento si digo que, hasta el día de hoy, no he vuelto a encontrarme con nadie que sea capaz de recitar a Virgilio en latín... ni en Chillán, ni en cualquier otra parte del vasto mundo. Yo era por aquel entonces, como dice García Márquez, joven, feliz e indocumentado, pero –a pesar de esas carencias– recuerdo que tuve una conciencia nítida de estar viviendo un momento excepcional. Ese señor que, de no

haber sabido uno quién era, podría habernos parecido un notable de provincias –el rector del liceo, el presidente de la corte de apelaciones– pasaba de Virgilio a Horacio y de Horacio a Heidegger y de Heidegger a Breton y de Breton a Mao y de Mao a Octavio Paz con la naturalidad de quien está leyendo una receta de cocina. A propósito de cocina, también me llevó a comer al mercado y, al día siguiente, a una casita de campo que tenía en las afueras, al borde de un río caudaloso y brutal, como suelen ser los ríos de montaña de Chile. Él la llamaba el Torreón del Renegado, lo que le acarreó la condena de ciertos paleoizquierdistas anémicos que vieron en ese nombre no un juego de palabras entre el nombre del río y la famosa torre de Quevedo, sino la prueba de una renuncia a sus principios ideológicos. Lo cierto es que allí, en la precordillera chillaneja, Gonzalo subía los faldeos de la montaña, abriéndose paso entre los campos de trigo y los matorrales, con la agilidad y la destreza de esos pequeños zorros de Chile llamados zorros culpeos, mientras nosotros, seres eminentemente urbanos, sudábamos la gota gorda tras él. Gonzalo Rojas subía y, para todos nosotros, creo, sigue y seguirá subiendo en nuestra memoria.

Aquí hay dos cosas que es de interés recalcar: el hombre de la tierra y el hombre universal. Y esta dicotomía, que no es dicotomía sino armonía, nos lleva a nuestra casa común: ese edificio tan singular llamado la poesía chilena. Hombre de la tierra es ese Gonzalo Rojas nuestro a quien acompañará por siempre el relámpago; de hecho, para quienes somos sus lectores, me atrevería a conjeturar que no hay relámpago sin Rojas, así como todo río veloz debe necesariamente brillar como un cuchillo. Hombre de la tierra, hombre chileno, hombre americano, hombre del mundo. Lo mismo, si lo pensamos bien, fueron Gabriela Mistral, Neruda, De Rokha: herederos de una lengua –o de un habla, puesto que todo es habla– ancestral y auténtica: la que se forja en el crisol del antiguo pueblo chileno, la que con un poco de oreja y de suerte alcanzamos aún a escuchar en los valles transversales del Norte Chico o en las aldeas y pueblos de los profundos bosques y ríos del sur. Cito a Gabriela Mistral, citada a su vez por Gonzalo Rojas en un artículo que le dedica a nuestra primera premio Nobel en *Todavía*, la recopilación de su prosa que acaba de editar el Fondo de Cultura Económica: «El campo americano –y en el campo me crié– sigue hablando su *lengua nueva* veteada de ellos. La ciudad, lectora de libros doctos, cree que un tal repertorio arranca en mí de los clásicos añejos, y la muy urbana se equivoca» (Rojas, 519). Es esa «*lengua nueva* veteada de ellos», o sea, esa magnífica

lengua que da cuenta, más que ningún tratado de historia, de la potencia y el alcance del fenómeno que llamamos «lo americano» (lo americano es lengua española hecha nuestra más paisaje, lengua española nuestra y tierra nuestra; tierra a su vez con sus lenguas y culturas vernáculas, claro), es esa lengua, olvidada y portentosa, la lengua madre de Gonzalo Rojas, como la de todos nuestros grandes poetas nacionales. No hay poesía oligarca en Chile. ¿Y Huidobro?, se podría objetar. Sí, pero Huidobro, al tiempo que pertenecía a esa oligarquía, tradujo, adaptó, importó las vanguardias y para ello creó su propia lengua, no heredó la de su clase. Lo que quiero decir es esto: los poetas que forman los cimientos de ese edificio que llamamos la poesía chilena –construcción bastante imponente y compleja a estas alturas, como las altas torres de Gaudí– vienen de esa lengua campesina, rural, castellana ancestral y que es acaso lo mejor que nos legaron los españoles: un poco de Edad Media. La Edad Media del Marqués de Santillana, la de Gonzalo –el otro, el de Berceo–, la de Juan Ruiz el Arcipreste de Hita... Esa lengua primorosa, pastoril, divina en su gracia, celestial y carnal al mismo tiempo, esa lengua popular, en definitiva, es la lengua primera de nuestros campesinos y el verbo primero de nuestros grandes poetas. Con esa arcilla de relentes medievales, más Garcilaso, más Quevedo, más Darío, es decir, más instrucción pública y bibliotecas que no se sabe muy bien de dónde salían y que hoy día serían un perfecto milagro, se construye lo que, a estas alturas del siglo XXI, y sin temor a exagerar, podemos llamar el Siglo de Oro de la poesía chilena. Allí lo tenemos, sólo a algunas millas náuticas detrás de nosotros. Y en ese siglo se inscribe, de pleno derecho, la obra de Gonzalo Rojas. Y su travesía. Su travesía del siglo que fue el suyo, su travesía de un siglo al otro.

Ahora, sería de recibo preguntarse por qué la poesía de Gonzalo Rojas fue tan determinante para tantos jóvenes aprendices de escritores de la época. Para responder a esta pregunta es necesario un poco de historia y otro de lectura; lectura de su obra, desde luego. He afirmado al comienzo de este artículo que tuve el privilegio de establecer una relación personal con Gonzalo Rojas desde muy joven. Pero para no faltar a la verdad, debo decir que no fui el único. Lejos de ello, son muchos los poetas, escritores, estudiantes de literatura o sencillamente los lectores que estuvieron, por decirlo así, bajo el «influjo» de la poesía y de la personalidad de Gonzalo Rojas. Yo diría más. Diría que, con excepción de los poetas de estricta obediencia a ese otro tótem

de la poesía chilena que es Nicanor Parra, cuyo tabú es uno y único, no hay un solo aprendiz o aspirante a ese título vago pero prestigioso de «poeta chileno» que no haya pasado por la órbita de Gonzalo Rojas (que a su vez parodia, es decir, cita sistemáticamente, la poesía de Neruda, elaborando así su propio «sistema poético»). De su poesía y de su predicamento, porque de eso se trata: Gonzalo Rojas es un poeta de «obra abierta», se «lee» en su poesía, pero también en su «actitud». Y esa «actitud» es eminentemente dialogante. Va a buscar al Otro en su diversidad. Allí donde Gonzalo Rojas dialoga, Parra impone, con gracia, inteligencia y talento, desde luego, pero un poeta joven no podía –y me temo que hoy en día mucho menos– acercarse a Parra sin ser previamente un parroquiano de Parra. Con Gonzalo Rojas ocurría lo contrario: él iba a buscar a sus interlocutores. Que uno se rindiera al hechizo de su palabra y de su gracia personal es otra cosa, pero él no lo exigía de antemano. Hay, además, un aspecto crucial en Gonzalo Rojas que lo singulariza en el campo literario chileno: su magisterio. Gonzalo Rojas no es sólo un gran poeta, es también un eminente profesor: vivía, también, de esa palabra en diálogo que es la del maestro, pues la práctica del profesor no es sólo prédica, sino también escucha. Gonzalo Rojas quería saber qué estabas leyendo, cuáles eran tus ideas estéticas y políticas, con qué autores te habías formado, pero también quiénes eran tus padres, qué oficios ejercían, dónde habías pasado tu infancia y si te faltaba dinero. Diálogo abierto, pues, entre iguales, no entre maestro y discípulo. Aunque él se las arreglaba siempre para sugerirte la lectura de algún filósofo, de algún poeta, también sabía escuchar. Muchos docentes que hoy ejercen su magisterio en diferentes universidades del mundo son alumnos de Gonzalo Rojas. Recuerdo que, durante esa primera visita a su casa de Chillán, él grabó para mí una casete con una selección de sus poemas que yo me había permitido hacer. Por mi parte, le dejé unos poemas manuscritos. Ese era el juego, de tú a tú. Pero él era el profesor, claro. No era sólo el poeta singular, ese *alter dei* tan caro a los románticos que le devuelve a su pueblo el fuego sagrado de la belleza olímpica, sino el poeta, también, como formador. Formador, incitador, alentador... de conciencias estéticas y, al mismo tiempo, de conciencias políticas. Ese es el sentido del magisterio de Gonzalo Rojas: lo único y lo común, la poesía y la polis. Gonzalo Rojas paseándose con un joven aspirante a poeta por la plaza de Chillán y recitando a Virgilio en latín es un filósofo ateniense y la imagen de ese «momento», una metáfora: condensa enteramente

el sentido de su estela poética, la del intelectual «con» los otros. Yo diría: con nosotros. Este es otro detalle fundamental a la hora de valorar la gravitación de Gonzalo Rojas en el campo literario chileno: la conciencia activa, crítica, del presente.

En América Latina, se suele decir, no tenemos filósofos, no hay pensamiento original en el ámbito de la filosofía especulativa, ese pensamiento hay que ir a buscarlo en nuestros poetas y escritores. Gonzalo Rojas es un ejemplo magnífico de ello. Nuestros Sartre y Derrida se llaman Borges, Lezama Lima, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Gonzalo Rojas. Siguiendo la huella abierta en Chile por Neruda, Gonzalo Rojas fue también ese intelectual moderno, vuelto hacia el presente, como preconiza Foucault, el hombre de letras y el hombre de justicia. Más cercano a los novelistas y a los intelectuales del campo político –como Carlos Droguett y Volodia Teitelboim– que a los poetas de afiliación surrealista que fueron los de su generación (la de 1938), de quienes se apartó precisamente porque no lo convenía ese surrealismo criollo, Gonzalo Rojas nos demuestra con la relación entre poesía y conducta, entre literatura y política, el vínculo profundo entre el intelectual que posee la palabra y su circunstancia histórica, es decir, la de su pueblo y su país. Gonzalo Rojas es, pues, como sus predecesores, un poeta nacional, en el sentido romántico de la expresión: Goethe, Victor Hugo, Éluard, Neruda, Rojas... Es más, podemos afirmar que Gonzalo Rojas es el último de nuestros intelectuales totales, hijos de la Ilustración, habiendo bebido en Kant y en Voltaire, pero también en Andrés Bello, en Sarmiento, en Bilbao. Esto explica, además de su poesía, la importancia de Gonzalo Rojas para las generaciones que entran al campo cultural chileno desde mediados del siglo pasado en adelante. Para los que éramos apenas unos niños cuando Pinochet mandó al desván de la historia la normalidad democrática de la antigua República de Chile, para los que vivimos una adolescencia marcada por la forclusión del espacio público, con su estela macabra de desaparecidos, degollados, quemados, silenciados y humillados cotidianamente, Gonzalo Rojas se alza como un ejemplo. Ya en los años cincuenta del siglo pasado organiza los ahora míticos –por imposibles– Encuentros de Intelectuales de Concepción: Chile, entonces más aldea que ahora, se abre con ellos al planeta. Desde la misma Universidad de Concepción, tan activa en el acompañamiento intelectual de los movimientos sociales ascendentes en el Chile de los años sesenta, organiza una verdadera caja de resonancia de ese «frente amplio» que es la Unidad Popular. Salvador

Allende lo envía a China, enseguida a Cuba y, por último, Gonzalo Rojas conoce el mismo oprobio de tantos millones de chilenos de la época: el destierro, la prohibición de su propio suelo y de su lengua, la negación de su obra. Negarle su lengua y silenciar su obra es un doble exilio para todo escritor. A Gonzalo Rojas le sucedió lo mismo que le ocurrió a Cabrera Infante en Cuba. Con mejor fortuna, eso sí: Cabrera Infante no pudo volver a pasearse por las calles de La Habana; Gonzalo Rojas fue enterrado con honores nacionales. Pero la dimensión política convierte al poeta que escribe en *Críptico*: «Viñedo es el nombre / de la Vía Láctea para ordeñar / uva y amor, tiempo fresquísimo de pastores / antes del cataclismo ¿pero qué sabe / nadie hoy / de Patmos para ver / eso y escribirlo?» en «uno más», en uno de nosotros o en uno «como» nosotros. Podemos seguir leyendo la obra de Gonzalo Rojas: nos rescatará siempre del desamparo en tiempos de iletrismo e incultura arrogante como los nuestros. Pero ahora también podemos leer su vida como una obra. Y en esa «obra» estamos nosotros.

Por último, una palabra sobre su poesía. Hay en Gonzalo varios Rojas. Es decir, varios poetas. Está por una parte el poeta elegíaco, el poeta erótico que todos conocemos, el poeta político. Pero también está el poeta estoico. «Cerca que véote la mi muerte [...] / Tórtola occipital, costumbre de ti / no me duele que respire de mí, ni me hurtes / el aire: amo tu arrullo», escribe, por ejemplo, en «Almohada de Quevedo». Y en «Fragmentos»: «¿Todo es igual a todo, mi Oscuro? / ¿Todo / es igual a Ti mismo?». Este Rojas nos conecta, y nos conectó a nosotros que comenzamos a leerlo a los diecisiete, a los dieciocho, con Heráclito y por allí con Grecia y con lo que él llamó el «pensamiento salvaje». En ese «pensamiento salvaje» que es su poesía late, como una estrella viva, toda la gran tradición de la poesía occidental. Desde el Oscuro hasta Vallejo («Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: Todavía», principia su poema «Por Vallejo»), pasando por el san Juan de Patmos y el san Juan de la Cruz, mezclando a Catulo con Armstrong, elogiando a Pound y dedicándole su palabra no sólo a «las hermosas», sino también a sus amigos, vivos y muertos. Filosofía y circunstancia se hibridan así en la palabra poética que es la palabra del hombre-en-situación. Lo mismo hizo Quevedo, lo mismo Góngora, Manrique y Garcilaso. Gonzalo Rojas no es clásico por su trayectoria como sujeto histórico, tampoco lo es porque lo leamos «con previo fervor y con una misteriosa lealtad», como dice Borges en *Sobre los clásicos* (1952), aunque

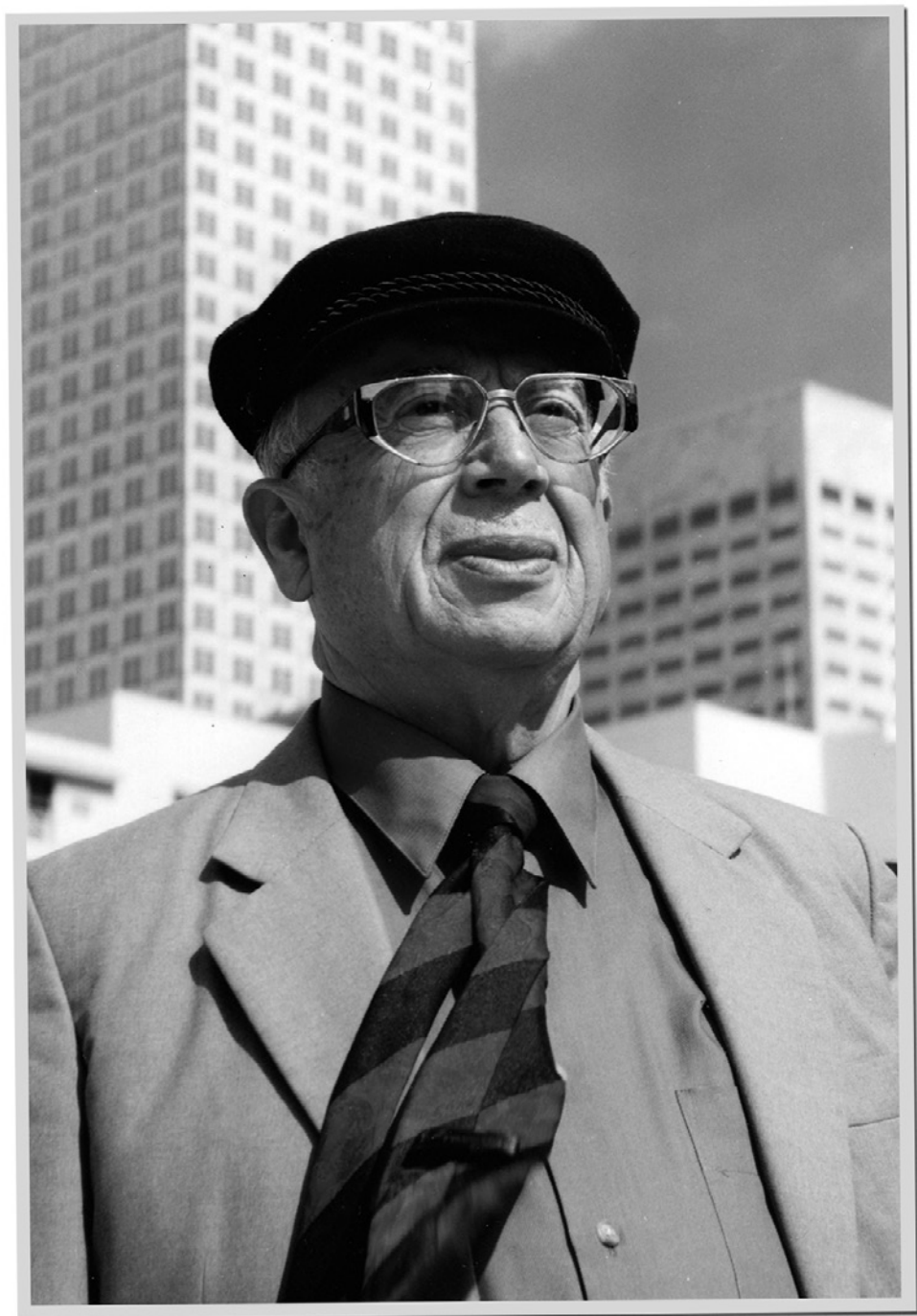
las sucesivas generaciones de hispanohablantes lo lean así. Gonzalo Rojas es clásico porque escribe como un clásico, renueva a los clásicos, los comenta y los trae a su circunstancia, que es la nuestra. A esto llamo yo una «obra abierta», de la que se puede aprender y se aprende. Lo que afirmo es lo siguiente: si la lengua de Parra es más cercana –como él mismo escribió poco antes de publicar sus *Antipoemas*– a la del novelista y a la del periodista que a la del poeta,¹ la lengua de Gonzalo Rojas hace entrar en la poesía chilena el caudal de la gran poesía española, inglesa, francesa, alemana y, por allí, la urdimbre histórica del pensamiento occidental. Tradición poética y tradición filosófica en «una lengua nueva, vetuada de él», allí radica la importancia de la poesía de Gonzalo Rojas.

Haber tenido a Gonzalo Rojas al alcance de la mano, al alcance de un texto, al calor de una conversación no puede sino haber sido un privilegio para todo escritor. Como lo es para todo lector adentrarse en su obra. Yo, humildemente, digo que he aprendido con Gonzalo Rojas mucho más que en ninguna de las universidades que he frecuentado. Como diría Lacan: «Ce n'est pas rien». No es poca cosa. Es mucha.

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

¹ «La función del idioma es para mí la de un simple vehículo [...]. Busco una poesía a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido, me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta [...]. El lenguaje

periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un *modernista* tomado al azar». En Zambe-Ili, Hugo, *13 poetas chilenos*, Valparaíso, 1948.



GONZALO ROJAS EN SU PROSA

«Ustedes leen muchos libros», me dijo Gonzalo Rojas en Puerto Montt en el otoño de 1999 durante aquel fin de semana cuando, con el automóvil averiado, nos quedamos solos conversando en el fin del mundo. «Yo sólo leo mucho», aclaró. Se refería el poeta chileno a sus muy eruditos –en su opinión– jóvenes amigos de *Vuelta* y se presentaba él mismo como el lector vasconceliano que fue, es decir, adicto a los «pocos pero doctos libros» quevedianos, libros para leerse de pie una y otra vez a lo largo de la vida. Examinando *Todavía* (México, Fondo de Cultura Económica, 2015, edición de Fabienne Bradu), la inesperadamente voluminosa prosa de Rojas que con amor constante ha preparado Bradu, compruebo lo selecto de su biblioteca. Salvo *Pedro Páramo* –que consideraba un poema en prosa como la *Ilíada* y la *Odisea*–, al surrealista disidente, como a su adorado Octavio Paz, a quien descubrió tempranísimo, no le interesaban las novelas por lo que tenían de novedades. Lo de Gonzalo era Heráclito de Éfeso, con el que enseñó a leer a los mineros al norte de Chile cuando se hartó de los enredos del grupo La Mandrágora en 1942. Y Ovidio, Catulo, Baudelaire y algunos otros pocos autores de poemas leídos, releídos, recitados y memorizados durante su larga vida. Poemas que fueron para él cotidianos alimentos terrestres.

Todavía, más que un libro, es un archivo. Están las reseñas que el ya no tan joven poeta se vio obligado a escribir, la papeleería del funcionario universitario que fue en Concepción de Chile,

ávido de que más allá de la cordillera, contra la conocida resignación chilena, había mundo. Y para demostrarlo, Rojas hizo ir a su país, en los años sesenta –cuando los encuentros literarios eran una rareza y no una rutina–, desde Ferlinghetti y Ginsberg hasta muchos de los hispanoamericanos, con quienes no dejó de dialogar, vivos o muertos, detalle apenas fenoménico, pues para él los poetas no mueren, sino que quedan encantados. Los críticos no le gustábamos tanto. Despreció al «Sainte-Beuve de Chile», Alone, y puso por encima de él a Alfonso Reyes.

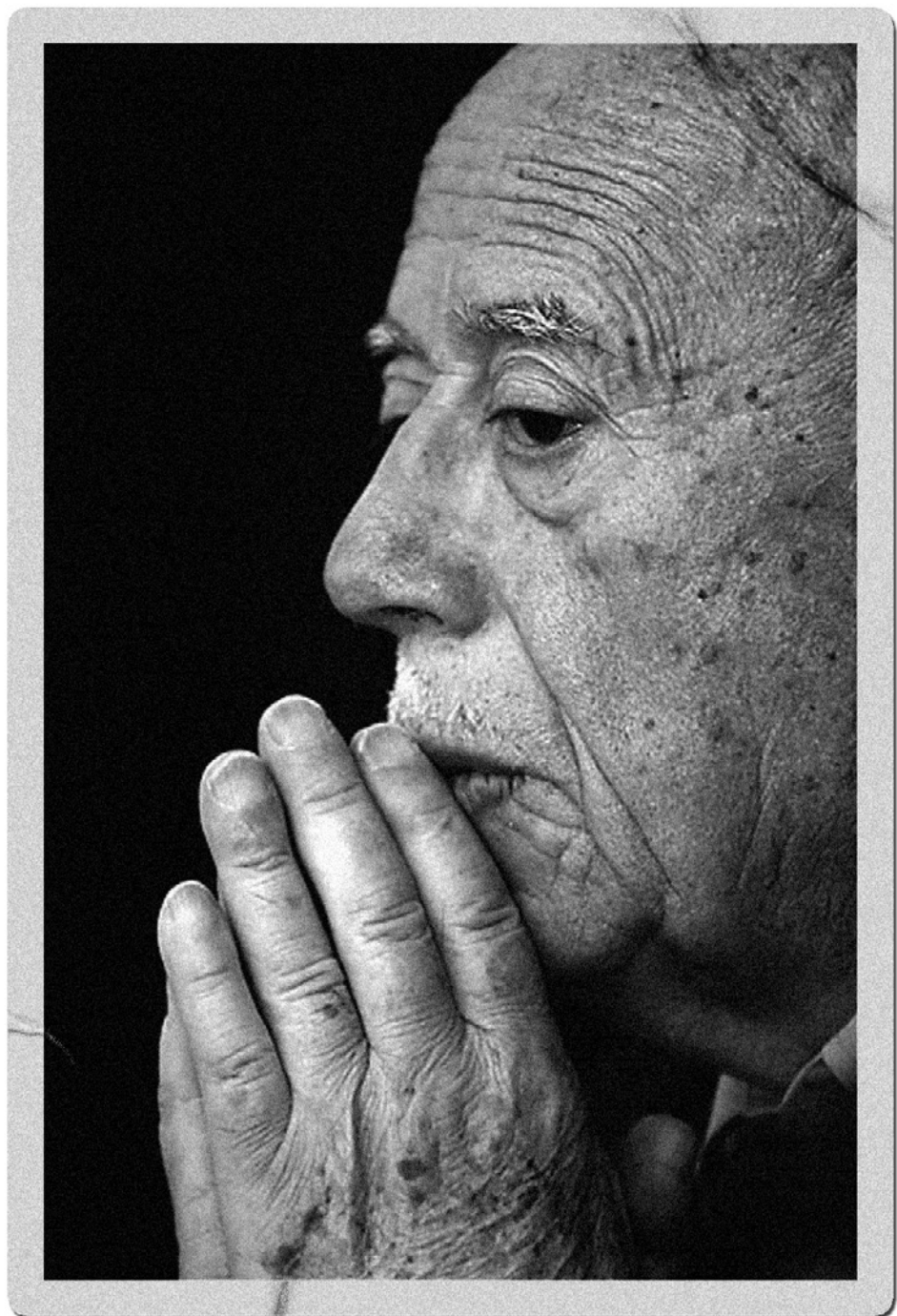
Hay un par de diarios de viaje en *Todavía*; los por fuerza repetitivos discursos de gratitud por los premios ganados (sólo le faltó el Nobel); los mensajes políticos de quien no asumió el puesto de embajador de Chile en La Habana porque el golpe de 1973 se le cruzó, sangriento, llevándolo al exilio en la inhóspita RDA, de la cual este hombre libre salió huyendo hacia la cálida Venezuela de aquellos buenos años; páginas autobiográficas; un par de cuentos de estupenda factura surrealista; y mucha poética, pues Gonzalo era dado a interrogar, en público y en privado, al fenómeno poético con énfasis heideggeriano. Recuerdo que en Puerto Montt en algún momento me cansaron sus divagaciones y se lo dije cortésmente. «Vete a dormir entonces con tu prosa», me ordenó. Me ha de haber considerado una nulidad a la altura de Matilde, la de Neruda. Mejor me dirigí subrepticamente a la recepción y dejé pagadas las noches de hospedaje. Al día siguiente Gonzalo pretendió hacerlo y, al enterarse de la cortesía, se enfadó conmigo y el obsecuente recepcionista rompió mi *voucher*. Al final nos fuimos sin pagar, pues apareció el gerente proponiendo la paz universal con el argumento de que en Puerto Montt no se le cobra ni la cama ni el desayuno a los poetas.

Acaso lo más interesante en *Todavía* sea observar cómo Rojas va estableciendo su propia jerarquía poética, lo cual es una gran aventura, pues no hay país del mundo donde las guerras literarias sean tan violentas como en Chile. Simplifiquemos: él se coloca junto a Gabriela Mistral y Pablo de Rokha contra Pablo Neruda y Nicanor Parra. Mistral –a la que lo unió el paisanaje por el lado materno en el Norte Chico de Chile– es para Rojas, como lo fue (y me ha sorprendido saberlo, para Paul Valéry), lo elemental, lo ctónico, el verdadero sabor de la tierra. No folclorismo, sino naturaleza cruda: frío, alimento, noche, estrellas, tierra infértil. Contra Neruda, lo une su adhesión a Huidobro, su archienemigo, y la creencia, apenas musitada pero firme, de que todo el Neruda posterior a *Residencia en la tierra* (1935) es un

poeta traicionando su obra. Los unió, al final, la desgracia infame del cuartelazo de Pinochet. Y su histórica enemistad con Parra, durante algunos años puesta bajo camuflaje, viene de lejos, desde el reticente reconocimiento de Rojas frente a *Poemas y antipoe-mas* (1954), de Nicanor. Allí queda marcada la frontera intransitable: Parra hace la poesía con los hechos; Rojas, con las palabras. La vanguardia en Parra es una suerte de neoclasicismo mientras que la raíz romántica en Rojas es profundísima e indestructible.

Queda la política. Antes de conocerlo, en mi plazo (diría Gonzalo) de niño-adolescente crecido entre jerarcas de la Unidad Popular en el exilio mexicano, escuchaba yo que el poeta Rojas no era de fiar, «allendero» sí, pero cada vez más seducido por el «aventurero» MIR. No, no era de fiar. Fue a China y la Revolución cultural lo fascinó. Bastaba, en efecto, con las palabras y cuando el también poeta Mao le dijo que aspiraba a medirse con los dioses, Gonzalo desechó los hechos: los multitudinarios crímenes de los guardias rojos. Después huyó de la Alemania estalinista y apoyó al poeta Armando Valladares, liberado tras veinte años en los presidios de Castro. Eso en 1982. Pero más allá de sus noventa años, decidió morir reconciliado con la Revolución cubana en 2008. Homenajead, en su discurso, no toca a la dictadura ni con el pétalo de una rosa. Poco antes, en su fiesta de cumpleaños en Santiago (hoy sabemos, gracias a Bradu, su biógrafa, que nació en 1916 y no en 1917) hizo que ella y yo nos levantáramos de la mesa reservada al viejo comisario Roberto Fernández Retamar. Tampoco negó nunca su amistad entrañable con Miguel Serrano, jefe, nada menos, del partido nazi de Chile. Y es que Gonzalo Rojas, aún con sus debilidades, se lo podía permitir todo.

Fue nuestro súperpoeta y anda errando en las galaxias con Heráclito y Celan.



CONTINUIDAD DE GONZALO ROJAS

Dos conceptos se me aparecen cuando hablo de la escritura de Gonzalo Rojas: velocidad y gracia. Dos conceptos que, además, le son muy caros. No recuerdo exactamente el alcance que él les da. Pero el que les doy yo tratándose de él lo tengo más o menos claro. La velocidad en el caso de Rojas tiene que ver con lo que para mí hay detrás de su escritura como referencia a su tiempo: el tiempo de la modernidad, el tiempo de la velocidad, el tiempo de un solo tiempo, todo en presente. Eso no tiene nada que ver con proclamarse moderno o rechazar esa categoría. Tiene que ver con una especie de mimesis inconsciente del tiempo y su incorporación en la escritura. En eso hay muchos poetas modernos involucrados. Pero, en Latinoamérica, Rojas es el primero, seguido muy de cerca por Paz.

Me refiero a la importancia de la velocidad en su manera de organizar la escritura, insisto, no a la devoción por esa idea. El segundo concepto, la gracia, es más difícil de manejar. Sobre todo, porque es un concepto que viene de la inmaterialidad más contundente y hacia allá va, en un movimiento como de devolución que alguien hace por algo que se le otorga. Tiene que ver con el concepto de *don*. El problema que se me plantea es que, como no soy religioso, mi uso del término es completamente físico. Así, tener gracia es poder producirla en el texto. Cuando Gonzalo Rojas escribe poesía es relativamente simple ubicar el fenómeno. Hay tres o cuatro movimientos que producen este

efecto: el corte sintáctico; la situación dual que Rojas plantea en cuanto a su propia localización como hablante, entre un afuera completo de lo poético y un adentro completo («Hölderlin / fue el último que habló con los dioses, / yo / no puedo»); el volver completamente accesible al lector ese «complicado mundo» muy lleno de aura de la poesía; y, por último, el hacerse cómplice del lector, humanizarse o, mejor, anonimizarse o anonimarse, es decir, volverse uno más, lo que quiere decir, en última instancia, colectivo.

Algo más a propósito de esta línea que revela, por emblemática, la posición de Gonzalo Rojas ante la escritura: es un verso de alto contraste entre la permanencia de lo poético como una figura de la atemporalidad, es decir, mítica, y el lugar que Rojas consigue para sí mismo, es decir, su situación humana, contingente.

El no-poder del hablante señala su fragilidad, la intemperie. Es un verso cortado, dividido justo luego de enunciado el «yo», que pertenecería por la versura al mismo surco anterior, surco y terreno de Hölderlin, el «último que habló con los dioses». Pero el yo que sigue a lo que parece prodigio hölderliniano y era posición normal en la mitopoética no está quebrado: la que está quebrada es su acción. El yo que se desprende de su acción es el yo que perdura en la escritura poética actual, todavía fijado a una anterioridad, como mera figura retórica de elocución, sin poder real. Lo que desprende en el surco siguiente ese yo es lo que contará de ahí –un ahí inubicable temporalmente– en adelante, una acción separada del yo, un no-poder que no es la impotencia sino una nueva potencia en negativo. Pero, si se recuerda el clamor de Hölderlin en la elegía «Pan y vino» («y para qué poesía en tiempos sin dioses»), esa pregunta lo que encierra es el principio del desvalimiento, el comienzo del desamparo de la figura del poeta en la modernidad, la desproporción del haber tenido lugar bajo o entre el éter cósmico y el no-lugar que desde ahí le espera. No hay sin-techo en territorio mítico. Sin embargo, ese no-poder será precisamente el poder-no del poeta de la modernidad, el que incita su rebelión y, también, su conciencia desdichada.

En el mismo desplazamiento mítico se plantea el *Todavía* de Gonzalo Rojas, la entrada en la prosa del mundo. No es que el poeta por abandono de los dioses se volviera un renegado que se desentiende de la versura. El mismo Hölderlin lo decía: «El lugar del poeta es el afuera». Con el desplazamiento de esa

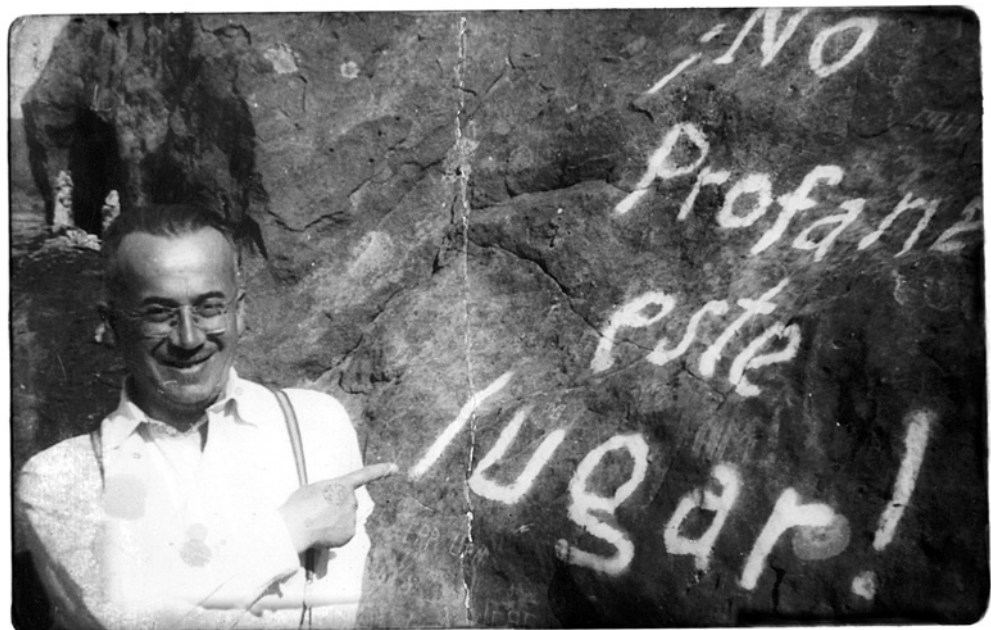
posición sin-dioses, desde el afuera –pero con dioses– que confortaba a Hölderlin y que lo hace re-claimar en su abandono, el poeta moderno entra en la prosa. Lo que me parece extraordinario de la colocación de Gonzalo Rojas en ese verso suyo que actualizo es su capacidad de personalizar la tragedia anunciada por Hölderlin, el hacerse titular de una catástrofe que anuncia, por si fuera poco y desde la poesía, el arranque del nihilismo. Rojas destruye al hombre fáustico. De manera que este *Todavía* metido ahí –no en una encrucijada que aparece, sino en la continuidad por lo único que queda tras la retirada de los dioses, el poder del poeta, un poder en negativo, poder-no– se organiza como huella. *Todavía* es una huella. La prosa señalaría la cantidad de la escritura que sigue, el faltante de la escritura vista desde un horizonte poético.

Bien, este doble proceder de la escritura de Rojas, esa velocidad y esa gracia, no desaparecen en su prosa. Es justo lo que dice Fabienne Bradu sobre la idea de la prosa en Rojas como la parte humana de su escritura, no como lo que se opone a la poesía. Humano, es decir, lo que tiene que ver, como se decía antes, con «los negocios del mundo». Recordar que la poesía de Gonzalo Rojas nunca dejó de tener que ver con los negocios del mundo. Sólo que a los negocios del mundo se los maneja a partir de una idea de ese otro mundo particular que es la poesía. La prosa, en efecto, no tiene la obligación de la versura o, mejor, no tiene el límite de la versura: ese momento latino en que los bueyes que vienen arando dan la vuelta porque se les acabó el surco. La prosa sigue de largo. Es, en relación con la poesía, desmesura. ¿Pero qué ocurre cuando la poesía es desmesura y el mundo es desmesura como ahora, sin que ambas realidades impliquen ningún calificativo moral? Esto se ve bien contrastando los dos grandes libros de Vallejo, tan caro a Rojas: *Trilce* (1922) y *Poemas humanos* (1939). Aunque la humanidad de los poemas del segundo libro no esté resaltada por la «inhumanidad» del primero y aunque el propio Vallejo haya producido una distancia entre esos dos momentos a raíz de una cuestión política, la guerra civil española –lo mismo que Neruda hizo entre *Residencia en la tierra* y *Canto General*–, lo cierto es que los *Poemas humanos* de Vallejo son muy cercanos en su escritura a la prosa. O sea, funciona en la práctica lo que observa Bradu.

Es una conciencia clara en los poetas que la poesía es cosa de un no sé qué, pero que la prosa sí es cosa del mundo. Gonzalo Rojas no habla del mundo –y de sí mismo en el mundo–

como si en ese momento, en esa habla, se hubiera acabado el juego, ese *juego de no saber* que no se acaba nunca en poesía. Pero sí lo deja de lado. No en su poesía en prosa, ni en los discursos, ni en los prólogos a su propia obra. Sí en sus observaciones, en su fraternidad, en sus rechazos y en sus admiraciones.

Se diría que para Gonzalo Rojas el tratar ciertos problemas del mundo que le dolían –no sólo que lo atrajeran– obligara a otro tipo de escritura. *Todavía* completa –con datos, fechas, lugares precisos, ideas sobre el mundo, opiniones, vidas concretas de los otros– este otro Gonzalo, el-del-mundo (y es difícil decir esto porque parece una insistencia velada de la poesía de hacerse presente, por oposición, como lo-no-del-mundo), quedando así la poesía como el lugar del Gonzalo del lenguaje. Y es curioso. No hay un Gonzalo del lenguaje, reservado a la poesía, y un Gonzalo del mundo, reservado –o liberado– para el mundo. Sea como sea, las dos caras de la escritura componen una sola figura. La poesía quedó oficialmente en *Íntegra (Obra poética de Gonzalo Rojas, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, edición de Fabienne Bradu)*. La huella siguió en *Todavía*. Y en la resonancia, que a eso van la poesía y la prosa de Gonzalo Rojas, las otras huellas que se disparan sin que nadie sepa adónde.





Marina Perezagua:

«Mar y literatura son la misma cosa para mí»

Por Beatriz García Ríos





Marina Perezagua (Sevilla, 1978) es narradora. Desde hace muchos años vive en Nueva York, donde ha sido profesora en diversas universidades. También vivió en Lyon, donde trabajó en el Instituto Cervantes. Es autora de los libros de relatos *Criaturas abisales* (2011) y *Leche* (2013) y de las novelas *Yoro* (2015), traducida a varias lenguas, y *Don Quijote en Manhattan. Testamento yankee* (2016), todos los títulos publicados por Los Libros del Lince. Por *Yoro* ha recibido el premio internacional Sor Juana Inés de la Cruz (México).

Me gustaría hacer un repaso por algunos momentos de tus libros, casi con palabras clave, con el fin de que des libertad a tu imaginación. Al fin y al cabo tú eres cuentista y novelista, una fabuladora. Comencemos por el principio. Hay en tu primer libro, *Criaturas abisales* (2011) –una obra realmente inquietante que te reveló como una voz auténtica–, un cuento, «Desraíceme, por favor», que tiene mucho que ver con algunas obsesiones del resto de lo que has escrito. ¿Por qué el desraizamiento?

Mi obsesión con el desraizamiento comenzó de un modo literal: ¿cómo sería yo capaz, desde la ficción, de cortar con los genes que me unen a un padre que no me quiere? ¿Cómo yo, que quiero verdaderamente a mis amigos, a mi familia, a mis mascotas, puedo convivir con el miedo de haber heredado la incapacidad de amar a un hijo? ¿De qué manera lidiar con el hecho de sentir admiración por la rara inteligencia de ese padre a la vez que temo parecerme a él en el ámbito afectivo?

Pero más allá de esta obsesión personal que llevé a la ficción, está el desraizamiento como algo que nos permite cuestionarnos si el lugar donde estamos lo hemos elegido nosotros o lo han elegido por nosotros. Yo me he hecho mi propia familia. Lo más difícil no fue aceptar que mi padre no me quería, lo más difícil fue tener que escuchar, todavía hoy, que no se puede romper con un padre.

Creo que la independencia (desraizamiento) es el terreno más fértil para el escritor: independencia de sí mismo, independencia de los lectores, de la crítica, de todo aquello que es ajeno a las relaciones que sus personajes van creando para construir un mundo que a menudo va incluso en contra del propio escritor.

Paralelamente se da otro impulso, que es una búsqueda, que ha adoptado formas muy bellas –por ejemplo, en algunos cuentos de *Leche* (1913)–: el nacimiento (el hijo), que sin duda tiene que ver con esa violenta nece-

sidad, especular, de negar las raíces. La palabra sería *crisálida*. ¿Qué te dice?

La palabra *crisálida* me gusta, de hecho, creo que la he empleado en más de una ocasión. La crisálida es un ser a medio camino entre su cuerpo inmaduro y su estado adulto, algo aún indefinido, lo que no es una cosa ni otra; y todo lo ambiguo me interesa porque tengo pocas certezas en esta vida y porque considero que en la ambigüedad está la verdad, lo esencial, lo que define a un ser o un sentimiento desde su complejidad y cualidad de inaprehensible.

CREO QUE LA INDEPENDENCIA (DESRAIZAMIENTO) ES EL TERRENO MÁS FÉRTIL PARA EL ESCRITOR: INDEPENDENCIA DE SÍ MISMO, INDEPENDENCIA DE LOS LECTORES, DE LA CRÍTICA

Te dejo otra palabra, una palabra suelta y no resuelta nunca: *destino*.

Lo que me sugiere esta palabra es una voluntad de lucha. No acepto mi destino, si lo hubiere, no acepto nada que otro haya escrito para dirigir el derrotero de mi vida. Una de las actitudes (si podemos agraciarse a la pasividad con la palabra actitud) que más me inquietan es la de languidez vital, esas personas que se dejan llevar por la vida con tal de no desviarse de ese flujo amable de la corriente, aquellos que nunca se dan la vuelta para nadar en contra de todo, un movimiento (este de nadar contracorriente) no siempre necesario, pero

sí muchas veces, para hacernos dueños de nuestro propio destino. Esto es a un nivel personal.

A un nivel profesional, como escritora, el destino me parece que equivale a una laxitud similar: me refiero a actitudes como decidir publicar un texto sin haberlo sometido al máximo nivel de nuestro esfuerzo porque, total, nunca gustaremos a todos los lectores y mejor sacar un libro por año para aumentar la lista de libros (mediocres) publicados. No lo veo así. Pienso que uno debe publicar sólo cuando no tiene la más mínima duda de su trabajo. Esto no garantiza ni mucho menos que el trabajo sea bueno, pero sí un respeto por el lector y los personajes.

En este mismo estrato la palabra *destino* me sugiere también esa especie de fatalismo con que comúnmente se acepta que todo está ya escrito y que cualquier cosa que escribamos viene a ser una especie de *remake* de un tema ya tratado seguramente desde los clásicos. Mi opinión es justo la contraria, no tenemos ni idea de cuánto territorio virgen queda aún por escribir. A mí me da vértigo sólo pensarlo, todas esas cosas que están ahí, en el mundo de hoy, y no podemos escribir simplemente porque aún no podemos verlas. Hay una cita de J. B. S. Haldane que me encanta: «El universo no sólo es más raro de lo que imaginamos, sino más raro de lo que podemos imaginar». Obviamente decir que todo está escrito es como decir que el mundo es estático, que cualquier avance o nuevo descubrimiento científico no implicará un cambio en la mente o el espíritu de las personas. Pienso que ahí hay un gran terreno por



explorar: por ejemplo, una mayor integración de la ciencia en la escritura de ficción, pero no como mera mención, sino como diálogo entre lo que significa un mundo hipertecnológico y nuestro espíritu. Personalmente me encantaría tener el poder de saber apreciar de qué manera la ciencia, la máquina, la virtualidad están afectando la identidad del ser humano de un modo radical, y que seguramente aún no estamos listos para documentar en sus rizomas más profundos.

Además de la literatura, tú tienes al menos una pasión más: el mar. Y, de hecho, practicas la apnea, además de ponerte a prueba en retos de natación en el mar bien duros, como cruzar el estrecho de Gibraltar a nado. Te dejo estas dos palabras: *mar* y *respiración*.

Mar y literatura son la misma cosa para mí. Pero también son la misma cosa

mar, literatura y nutrición, por ejemplo. Creo que las personas somos siempre integrales, y que el trabajo que nos gusta y nuestras aficiones o las decisiones que tomamos en determinados momentos están todos interconectados.

No es casual que me guste la natación de larga distancia, un deporte solitario que me permite, durante los entrenamientos, acomodar las ideas de lo que quiero escribir al llegar a casa. Esto no podría sucederme con un deporte de equipo. Tampoco es casual que cuando escribía cuento estuviera centrada en el buceo en apnea –que por cuestiones puramente físicas dura sólo el tiempo que la capacidad de nuestros pulmones permite–, y que cuando pasé a escribir novela me centrara en la natación de larga distancia.

Tu primera novela, *Yoro* (2015), tiene que ver con todo lo que hemos

hablado hasta ahora. De hecho, está estructurada mediante un capítulo inicial, «Gravidez Cero»; nueve capítulos que son meses y el final, titulado «Alumbramiento». La obra comienza con una prosa y una imaginación que une lo individual con la historia y el cosmos de manera impactante. ¿Por qué Hiroshima?, ¿una vuelta de tuerca a la dialéctica muerte-regeneración?

MAR Y LITERATURA SON LA MISMA COSA PARA MÍ. PERO TAMBIÉN SON LA MISMA COSA MAR, LITERATURA Y NUTRICIÓN, POR EJEMPLO

Por qué Hiroshima. Hay varios factores. Uno es bastante personal y tiene que ver con mi necesidad continua de nuevos retos mentales o físicos. No sé si esto es fruto de una cierta hiperactividad o si es mi manera de canalizar la energía excesiva con la que siempre me despierto, que se convierte en ansiedad si no logro ubicarla en algo exterior a mí a lo largo del día.

El reto, en este caso, era precisamente hablar de una guerra que me pillaba lejos, no sólo en el espacio sino en la mentalidad. *Yoro* está narrada en forma de testimonio, en primera persona, y por una mujer japonesa. El reto para mí era encontrar el modo de meterme en la piel de una mujer cuya forma de ver la vida es tan distinta a la que más usualmente comparto con mujeres occidentales. Cómo contar, por tanto, el dolor de una mujer japonesa desde su

propia voz y acerca de una guerra que yo no viví. Ciertamente habría sido más fácil para mí escribir sobre la guerra civil española: mi familia es longeva, mis cuatro abuelos vivían, conocí a bisabuelos y tatarabuelos, todos con historias tremendas, pero me interesaba retarme.

Respecto a la dialéctica muerte-regeneración, sin duda creo que es recurrente en casi todo lo que escribo: no sólo como un modo de expresar que en la colectividad nada muere (o todos morimos un poco con una nueva muerte), sino también como un modo de apostar por una actitud de resiliencia.

Desde el comienzo hay en tu obra una fuerte presencia del erotismo. ¿Qué significa en tus obras Eros?

Eros es la comunión que salva todas las distancias, es como la baba, literal y alegórica, que nos cubre para protegernos, pero no del otro, sino junto con el otro.

En *Yoro* asistimos a muchos momentos de violencia de la Historia, sin duda, pero también durante el proceso de búsqueda del personaje central, H. ¿Vivir es enfrentar la violencia de haber nacido?

Imagino que vivir siempre entraña esa violencia extrauterina que se inicia en el nacimiento, lo que pasa es que para mí la vida es tan fascinante que me cuesta identificarla con una cualidad tan negativa como la violencia.

Considero que cualquiera de los actos, hasta los más terribles, se rigen por lo mismo que los más piadosos: el amor, lo que ocurre es que solemos

pensar en el amor como un generador de bondad, crecimiento, bienestar, pero esto me parece más que nada una idealización para no tener que admitir que el amor es también capaz de actos atroces, y que una atrocidad no tiene el poder de negar ese sentimiento, distorsionado para nuestros estándares, si queremos verlo así, pero amor al fin y al cabo.

Pero el amor se dice de muchas formas, ¿verdad? Y no está nunca solo. ¿Amor?

Exactamente. Es lo que comentaba en la pregunta anterior. El amor tiene muchas formas. En algunos de mis textos se busca el amor más puro a través del más impuro, o a través incluso del asesinato o del crimen. En otros, el amor es el objeto salvífico en el cual depositamos nuestra esperanza. En otros textos el amor es el equivalente de un estado de paz. Pero lo que une toda mi escritura, sin duda, es ese amor, en cualquiera de sus múltiples –y a veces incomprensibles– formas.

EL AMOR TIENE MUCHAS FORMAS. EN ALGUNOS DE MIS TEXTOS SE BUSCA EL AMOR MÁS PURO A TRAVÉS DEL MÁS IMPURO, O A TRAVÉS INCLUSO DEL ASESINATO O DEL CRIMEN

Todos tus libros hasta aquí han sido producto, creo, de la fatalidad, como tienes que subir a la superficie tras tus inmersiones de apnea para respirar. Pero ahora has publicado un

libro que en principio podría parecer más convencional, en el sentido de que trata un tema de actualidad, *Don Quijote de Manhattan*. He leído la novela y sé que los ríos de tu imaginación acaban apoderándose del tema. ¿Por qué el Quijote?

No lo sé, realmente. Cuando se publicó la anterior novela, *Yoro*, pasaba por una época terrible, en la que se sucedieron varias muertes de personas muy importantes en mi vida. Al llegar a Nueva York tras la promoción, recuerdo que, nada más entrar en casa, me senté en el sofá y me dije que debía tomarme un descanso para recuperarme. Estuve como diez minutos elucubrando, ya con vagas fantasías, ya con planes concretos, de qué manera me iba a cuidar: principalmente pensé que tenía que tomarme un descanso de la escritura, dejar de escribir un par de meses, y en ese instante, surgió la imagen de don Quijote, ya disfrazado de C3P-O, en mi mente, y en un escenario neoyorquino.

De nuevo, imagino que fui gestando todo de manera inconsciente, y que de algún modo los homenajes que se le habían ido haciendo a Cervantes durante tantos meses tuvieron que calarme, pero esto no era suficiente, creo que influyó el hecho de que yo había leído muchas veces ya el *Quijote* y que precisamente su anacronismo le hacía un personaje muy adecuado a la vida que yo tengo o veo en Nueva York. Surgió de un modo muy natural, muy fresco, un libro guiado más que nada por el diálogo, algo que lo diferencia de mis anteriores libros, y que me ha dado muchísima alegría porque en ese diálogo yo sentía que muy poco dependía de mí.



Siempre escribo sabiendo dónde voy, y una vez que toda la trama se me aparece de un golpe suelo controlar bastante la palabra.

Por el contrario, jamás he tenido menos control sobre un texto como con este don Quijote, y esto fue algo que necesitaba en ese momento y que me abrió a la posibilidad real de que no voy a morirme si me dejo llevar, no ya en la escritura, sino en la vida en general, donde a menudo intento tener el control de todo, no por un espíritu dictatorial, sino porque estoy a merced de mis deseos, sueños, proyectos que quiero hacer y para los cualesideo planes A, B, C y D, cuando, en realidad, uno se da cuenta de que a veces aquello que tanto hemos deseado se cuela por los mecanismos de la improvisación.

Digamos que para don Quijote, quebré la batuta y me dediqué al jazz.

¿Cuándo te diste cuenta de que te ibas apartando del modelo para adentrarte, de alguna manera, en tu propio mundo, en tus propios libros de caballerías y en tus molinos? ¿Fue intencionado?

En realidad, yo tengo pocas intenciones cuando escribo. Para mí es muy difícil explicar esto porque no lo entiendo. Todo parte de una imagen. Me viene una imagen a la cabeza, y ya tengo la matriz del cuento o la novela al completo. Todo aparece en un instante, sólo falta remarcar los contornos, hacerlos más visibles y darles color. Cuando le digo a Enrique Murillo, mi editor: «Ya tengo la próxima novela», a menudo no he escrito una palabra, pero él sabe que, en efecto, ya está lista.

Yo imagino que de una manera subconsciente todo se va armando y que seguramente la imagen de la que hablo no es la causa del libro, sino su símbolo, la

chispa que despierta lo que ya he estado rumiando sin darme cuenta. Pero no tengo certezas sobre mi proceso creativo porque cuando me pongo a escribir ya sé adónde voy, aunque no sé cómo he llegado a saberlo sin prácticamente ningún tipo de reflexión mediadora.

NUNCA PENSARÍA QUE
LA ESCRITURA PODRÍA
PROLONGAR MI VIDA MÁS
ALLÁ DE MI MUERTE, PERO SÍ
SIENTO QUE SOY INMORTAL EN
ESTA VIDA CUANDO LEO

Don Quijote en Manhattan es también un gran elogio a la literatura, o más exactamente, una afirmación apasionada de los poderes de la literatura. Si a Quijano sus lecturas lo convirtieron en Quijote, ¿qué ha supuesto para ti la lectura?

Para mí, la lectura supone la ilusión de inmortalidad. Nunca pensaría que la escritura podría prolongar mi vida más allá de mi muerte, pero sí siento que soy inmortal en esta vida cuando leo porque ahí puedo dejarme llevar sin ningún tipo de esfuerzo a todas esas vidas que por mi inquietud a veces desmesurada necesito vivir para no matar de agotamiento a quien me rodea, o a mí misma.

Para mí, la clásica fama, o la inmortalidad del escritor, sucede sólo en esta vida, cuando tenemos plena conciencia de ello, y sucede en la lectura y, en menor medida, en la escritura. Igual ocurre con todas las artes: me siento inmortal cuando admiro un Caravag-

gio. Si pudiera dibujar esos claroscuros, quizá también tendría un sentimiento parecido, pero en menor grado porque la vida más básica, el respirar, el latir del corazón, sucede sin esfuerzo alguno, y sin nuestro consentimiento.

Tras el desraizamiento, la crisálida violenta y el lento nacimiento en que vida y muerte parecen enlazarse, ¿podrías decirme quién es Marina Perezagua?

Antes de tomarme un descanso para dedicarme sólo a escribir, recuerdo que una noche, volviendo a casa en el metro, escribí algo, que copio aquí porque creo que ésta soy yo: solitaria pero necesitada de amor, y entregada al de mis amigos; luchadora pero a menudo cansada; fuerte para levantarme pero tremendamente vulnerable para caerme; optimista, pero siempre en el balanceo de la intuición de que la vida es demasiado corta para todo lo que yo quiero vivir; pero, por encima de todo, mi compromiso y agradecimiento a la escritura.

El texto que escribí, sin afán literario, apresurado, lo dice de esta manera:

«Trabajo en tres sitios diferentes. Cada trayecto me lleva dos horas. Para llegar a cada trabajo utilizo diversos medios de transporte: mis pies, metro, tren, autobús, y mis pies otra vez. Duermo una media de cuatro horas. Nunca voy a la peluquería. Siempre tengo ojeras. No son de nacimiento. La mitad de mi familia es un desastre. La otra mitad está ausente. No me gustan los hombres que se protegen. No me gusta ningún género de protección. Tengo una aversión especial por las Naciones Uni-

das. Quisiera un perro grande. He ido a un refugio para adoptar uno, pero me dicen que todos están capados. Quiero un perro entero. De todas formas, no podría sacarlo ni llevarlo en el avión. Alguien que me aprecia me ha regalado un robot. Es negro. Me da las buenas noches y los buenos días con su voz robótica. Le estoy cogiendo cariño. Sus ojos se iluminan azules cuando entro en la habitación. Pronto lo meteré en mi cama. Detesto la envidia literaria, y la

adulación, a los necios que confunden valor y precio. A veces me defiendo con uñas y dientes. Otras me hago la tonta: cuidado, sólo juego. Tengo amigos que son más que un padre –y no sólo porque mi padre insistió en ser nada–, pero les veo poco porque siempre estoy lejos. Lejos de aquí y de allí. Pero, y esto es lo mejor, todos los días, cuando estoy escribiendo, siento que no hay mejor suerte que la mía. Gracias a la escritura amo con pasión y no creo en el desengaño».



La edición iberoamericana (México y Argentina, siglo xx)

Por Francisco Fuster García

El acercamiento de América y España no lo harán ni los gobiernos, ni los embajadores, ni las academias y corporaciones oficiales, ni las cámaras de comercio, ni los industriales, ni las líneas rápidas de vapores... El acercamiento espiritual de las naciones americanas y de la nación española –hermanas en raza y en lengua– lo harán los libros.

AZORÍN, *Libros, buquinistas y bibliotecas*

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO: IBEROAMÉRICA COMO MERCADO

Durante el período al que la historiografía ha bautizado como «Edad de plata» de la cultura española (1900-1939), el sector editorial hispanohablante experimentó un crecimiento realmente destacado, gracias a la aparición y consolidación de empresas españolas nacidas en la segunda mitad del siglo XIX, como Espasa, Montaner y Simón, Calleja o Sopena, por citar sólo las más conocidas; o aparecidas ya durante las primeras décadas del siglo XX, como Gustavo Gili, Seix Barral, Labor, Biblioteca Nueva, Calpe, Aguilar o la CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), entre otras. Pese a ser, en la mayoría de casos, editoriales de tamaño pequeño y capital reducido, dichas empresas fueron las responsables de introducir en el mundo de la edición una serie de novedades que tuvieron como principal consecuencia la aparición de la figura del editor, en el sentido moderno del oficio como alguien cuya profesión se separaba por primera vez de la del impresor o el librero, con quienes antes compartía labores o atribuciones.

No obstante esta realidad tan positiva, lo cierto es que el mercado editorial español seguía teniendo un problema notable de desajuste entre la oferta, cada

vez más variada y potente, y la demanda, que seguía siendo escasa y limitada. En este contexto de desequilibrio, la reacción natural de los editores fue la de buscar soluciones a ese problema; entre ellas, se pensó en la necesidad de reforzar sus posiciones en un mercado americano al que hasta entonces, y pese a los evidentes puntos en común que unían a ambas sociedades, empezando por el idioma, no se le había prestado la suficiente atención, quizá por la carencia de medios o, tal vez, por la falta de una perspectiva comercial más audaz. En cualquier caso, y como ha sintetizado María Fernández Moya (2009), ese asalto al ámbito latinoamericano no resultó nada fácil, pues presentaba dificultades tales como: la feroz competencia de las editoriales extranjeras (básicamente francesas, pero también alguna alemana, inglesa o estadounidense) que, conscientes de las posibilidades que ofrecía un mercado de habla hispana no explotado, habían empezado a editar libros en castellano, tanto originales como traducciones; el elevado precio que, por distintos motivos (coste del papel y del transporte, sobreprecio añadido por los libreros en el país de destino, etcétera), alcanzaba el libro editado en España y vendido en América; y la poca habilidad de los editores españoles a la hora

de «vender» su oferta a través de la publicidad o de catálogos que se adaptaran mejor al gusto de su nuevo público. Por si todo esto fuera poco, a esos factores adversos había que añadir el asunto de la piratería, concretada en «la aparición de ediciones fraudulentas en todo el continente americano, y principalmente en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay», que salían a la venta de forma anónima (sin pie de imprenta o con nombres de editoriales que no existían) y «suponían un negocio seguro al ofrecer una obra de éxito reclamada por el lector una vez agotado el envío inicial desde Madrid o Barcelona» (Martínez Rus, 2001, 283).

En este sentido, la apertura por parte de Espasa-Calpe (nacida de la fusión en 1925 de la barcelonesa editorial Espasa, fundada por los hermanos Pablo y José Espasa Anguera en 1860, y de la madrileña Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas, fundada en 1918 por Nicolás María de Urgoiti) de varias delegaciones en territorio americano (primero en Argentina, en 1928, y después en México y Cuba, en 1930 y 1931, respectivamente) fue la excepción que confirmó una regla: la penetración de las editoriales españolas en Iberoamérica durante el primer tercio del siglo fue más bien tímida e irregular, si la comparamos con la de otras industrias europeas que nos llevaban mucha ventaja. Dicha situación cambió radicalmente a raíz de un suceso histórico –la Guerra Civil española– que tuvo, entre sus no menores consecuencias, la del exilio forzoso de una importante cantidad de escritores, editores e intelectuales republicanos que continuaron en América la intensa actividad cultural que ya habían

empezado a desarrollar en España durante los años de la Segunda República. Como ha señalado Juan Carlos Sánchez Illán, después de la contienda, «el centro de gravedad de la edición en español se trasladó a Ciudad de México y Buenos Aires», donde los exiliados encontraron «la misma lengua y señas de identidad, así como unas plataformas culturales y espacios de convivencia ya consolidados: editoriales, periódicos, revistas e instituciones culturales» (Sánchez Illán, 2015, 549). Hablar de la historia de la edición en español durante las décadas centrales del siglo xx, cuando en España se vivía la dictadura franquista, con todo lo que su existencia supuso para la cultura, es hablar, necesariamente, de México y Argentina. La historia editorial de estos dos países es larga y compleja, por lo que resultaría imposible resumirla aquí de forma parcial y precipitada. A pesar de esta evidencia, sí es posible trazar un panorama sintético que nos proporcione alguna pista sobre el impacto que tuvo esa llegada de los exiliados españoles a América y sobre cómo esa presencia influyó en el desarrollo de las empresas editoriales que ya existían en territorio mexicano y argentino, y en otras nuevas que surgieron, precisamente, a raíz de este desembarco.

EL DESPERTAR DE LA EDICIÓN EN MÉXICO, PAÍS DEL EXILIO

Durante las décadas posteriores a 1939, y sobre todo durante los años que transcurren entre esa fecha y la de 1950, Ciudad de México se convirtió en el epicentro del exilio republicano español, no sólo por la acogida que los escritores, intelectuales o políticos desterrados re-

cibieron en el país presidido por Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), respectivamente, sino por la cantidad de iniciativas culturales de todo tipo (desde la creación de revistas, editoriales o periódicos hasta la fundación de instituciones tan emblemáticas como el Ateneo Español de México, pasando por la docencia ejercida por muchos intelectuales en escuelas y universidades del país azteca) en las que participaron de forma activa los exiliados. En este sentido, existe una importante diferencia entre las empresas editoriales llevadas a cabo por los españoles emigrados en México y las realizadas en otros países americanos en los que, sin llegar a tener –ni mucho menos– el desarrollo que después tuvo, sí existía ya una tradición editorial anterior: «Si en Argentina o Chile puede hablarse de una época dorada de la edición, en el caso de México asistimos a un verdadero nacimiento editorial, ya que la industria era prácticamente inexistente a la altura de 1936, con la excepción de Fondo de Cultura Económica» (Sánchez Illán, 2015, 553-554).

La historia del Fondo de Cultura Económica (fundado en 1934), que es una editorial cien por cien mexicana, pero en cuyo desarrollo y éxito jugaron un papel fundamental los exiliados republicanos españoles, se remonta a los inicios de la década de los treinta, cuando, al calor del interés por la economía surgido en el seno del Estado mexicano (en 1929 se había fundado la Facultad de Economía de la UNAM), un grupo de jóvenes intelectuales y profesores, liderados por el jurista Daniel Cosío

Villegas (1898-1976), primer director del FCE, se proponen potenciar la enseñanza de esta disciplina en el ámbito universitario mexicano. Con el objetivo de participar en el debate académico internacional y de proveer a las jóvenes generaciones mexicanas de un stock bibliográfico que sirviera para su formación con vistas a la renovación del país, en 1934 se fundan dos instituciones cuya actividad no ha cesado desde entonces: la revista *El Trimestre Económico* y el Fondo de Cultura Económica, detrás de cuyo origen está el propio Estado mexicano, encargado de sostener y financiar una editorial que, sin llegar a ser una empresa pública, siempre ha estado vinculada al gobierno del país como uno de sus mayores bienes.

El estrecho vínculo establecido entre el FCE y el exilio español tiene que ver con el hecho de que, ya durante la Segunda República, y sobre todo en los años de la Guerra Civil, México colaboró con la intelectualidad española a través de un plan para la emigración en el que, como ha explicado Gustavo Sorá, jugaron un papel destacado tanto Cosío Villegas como el también intelectual y escritor mexicano Alfonso Reyes (1889-1959). Ambos participaron en el proceso de fundación de la Casa de España en México (1938), con sede en el mismo edificio del FCE, y del organismo al que esta dio origen poco después: el Colegio de México, fundado en 1939 como una institución dedicada a la cultura española, presidida por el propio Reyes (Sorá, 2010, 545-546). La afinidad ideológica entre los impulsores de estos proyectos y los republicanos españoles hizo que, casi desde sus inicios, el FCE incorpora-

ra como colaboradores a un importante grupo de exiliados entre los cuales podríamos nombrar a perfiles tan distintos como los de José Gaos, Wenceslao Roces, Adolfo Salazar, León Felipe, Max Aub, Ernestina de Champourcín y Juan José Domenchina (Gracia y Ródenas, 2011, 32). Muchos de ellos colaboraron como asesores, traductores, tipógrafos o directores de colección, pero también publicaron algunas de sus obras –costeando, eso sí, la impresión de los libros– en la famosa Tezontle, primera colección literaria que tuvo el FCE (Sánchez Illán, 2015, 559).

Esta presencia de la cultura española republicana marcó los primeros años del Colegio de México y de un catálogo del FCE que, a partir de la década de los cuarenta, viró de forma clara y decidida hacia el ámbito del americanismo, en una maniobra en la que destacan la creación en 1942 de la revista *Cuadernos Americanos*, y la puesta en marcha en 1945 de dos de las colecciones más emblemáticas del FCE, «Tierra Firme» y «Biblioteca Americana», con las que se pretendía crear un espacio de diálogo y debate para los problemas que afectaban a las distintas realidades nacionales de todo el continente. Y todo ello en medio de un proceso de expansión y alianzas intelectuales con otros países iberoamericanos puesto en marcha por Cosío Villegas, que se tradujo también en la apertura de la primera sede de la editorial en Argentina (1945). Precisamente en Argentina encontró FCE a la persona que iba a relevar a Cosío Villegas en la dirección de la editorial y que iba a protagonizar, como ha sido reconocido de forma unánime, su etapa de mayor

esplendor y desarrollo. Arnaldo Orfila Reynal (1897-1997), Doctor en Ciencias Químicas por la Universidad Nacional de La Plata, asumió la dirección del FCE en 1948 y se mantuvo en el cargo hasta 1965, cuando fue forzado a dimitir tras la llegada a la presidencia de México, un año antes, del conservador Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), y la publicación de algunos libros –se suele citar el caso de *Los hijos de Sánchez* (1961), del antropólogo estadounidense Oscar Lewis– cuyo sesgo ideológico (Orfila había apoyado públicamente la Revolución Cubana de 1959 y había mostrado su compromiso con la literatura insurgente y revolucionaria) incomodó a la nueva intelectualidad dominante en el país. Mientras estuvo en el cargo, eso sí, Orfila apostó por la consolidación de la literatura mexicana (creó la colección *Letras Mexicanas*, donde se publicó a Octavio Paz, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros) y por la apertura de la editorial desde el ámbito más estrictamente académico a otro más popular que hiciese llegar sus libros al más amplio espectro posible de lectores (para ello se crearon dos colecciones míticas como *Popular* y *Breviarios*).

La salida de Orfila Reynal, que pocos meses después de su dimisión fundó la editorial Siglo XXI, cerró la etapa dorada del FCE y abrió un período en el que proliferaron varias editoriales (Joaquín Mortiz, Era o la propia Siglo XXI) que, por primera vez en muchos años, rompieron el aparente monopolio del FCE y, sin cuestionar en ningún momento su hegemonía, sí propiciaron una apertura del mercado editorial mexicano. Ya en los años ochenta, el FCE recuperó el

prestigio perdido durante este período de transición y se consolidó como uno de los principales grupos editoriales en lengua española, con una potente red de filiales y librerías en la mayoría de países hispanohablantes, y con un catálogo amplísimo en el que conviven las colecciones clásicas con otras de más reciente creación. Desde el punto de vista de su trayectoria, y como ha señalado Víctor Díaz Arciniega, si algo destaca en la historia del FCE, además de esa vocación transnacional y americanista a la que ya me he referido, es la capacidad que tuvo en sus orígenes para unir lo mejor de ambos mundos a través de ese enriquecedor diálogo entre los exiliados de un país que expulsaba a su cultura y los jóvenes intelectuales de otro que apenas empezaba a crear la suya: «La estructura básica del FCE está asentada en la virtual confluencia de dos historias y propósitos convergentes, pese a sus orígenes y dimensiones: la Revolución Mexicana y la República Española o, si se quiere, en una sola tarea común, clásica, humanística» (Díaz Arciniega, 1994, 80).

Dejando al margen el caso del FCE, cuya peculiaridad ya he reseñado, la primera gran editorial vinculada al exilio español fue la Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (UTEHA) (1937-1977), fundada en 1937, en Ciudad de México, por José María González Porto (1895-1975), un gallego que primero había emigrado a Cuba por razones económicas y que ya tenía experiencia como librero y editor, puesto que había trabajado para la empresa catalana Montaner y Simón, y en 1933 había fundado una pequeña editorial que llevaba su nombre. El éxito de esta última

iniciativa le granjeó un prestigio dentro del sector que supo aprovechar para levantar la UTEHA con la ayuda de varios exiliados políticos entre los que destaca, por la labor que desarrolló, el ingeniero industrial catalán Estanislau Ruiz Ponsetí (1889-1967), quien ya poseía una importante experiencia (había trabajado en la editorial Gustavo Gili) y asumió el cargo de gerente de la empresa. El buen hacer del equipo liderado por González Porto hizo que pocos años después de su fundación, UTEHA se hubiese consolidado como una de las editoriales más importantes del país, lo que le permitió iniciar un proceso de expansión a través de la creación de una amplia red de librerías y del establecimiento de sucursales en España, Portugal y varios países de Iberoamérica. Con respecto a su catálogo, publicó distintas colecciones de temática variada, nutridas fundamentalmente de obras de prestigio internacional que fueron traducidas al castellano por los exiliados. Ahora bien, el proyecto de mayor envergadura y el que más y mejor reflejó la calidad –tanto en contenido, como en la forma– y el espíritu de UTEHA fue el *Diccionario Enciclopédico UTEHA*, una obra monumental (doce volúmenes, trece mil páginas, más de quinientas mil entradas), publicada entre 1949 y 1964, y redactada por cerca de tres mil especialistas, en lo que supone uno de los hitos de la labor cultural emprendida por la intelectualidad española en el exilio.

Igualmente temprano fue el nacimiento de la editorial Atlante (1939-1959), fundada originalmente en la sede del Consulado de México en París, y luego trasladada a Ciudad de México,

de la mano del ya citado Ruiz Ponsetí y del economista zaragozano Manuel Sánchez Sarto (1897-1980), quien ya había trabajado en España como director de la editorial Labor. A ellos se sumaron después varios catedráticos y científicos de prestigio vinculados al PSUC (Partido Socialista Unificado de Catalunya), cuya aportación económica fue fundamental a la hora de poner en marcha la editorial, y a otras organizaciones y partidos de la izquierda republicana y comunista, como el profesor riojano Leonardo Martín Echeverría (1894-1958) o el editor catalán Joan Grijalbo, que empezó en Atlante como administrador y acabó haciéndose con el control de la empresa durante sus últimos años de actividad, en lo que se puede considerar como el primer paso para la futura creación de la editorial Grijalbo.

A diferencia de la UTEHA, cuyo catálogo fue más ecléctico, las publicaciones de Atlante se centraron de forma monográfica en la filosofía (editaron títulos tan llamativos como la primera edición del famoso *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora, en 1941) y, sobre todo, en el ámbito científico-técnico y educativo, entendiendo estos en un sentido amplio que iba desde lo más académico u ortodoxo (destaca la publicación de *Ciencia: revista hispanoamericana de ciencias puras y aplicadas*, principal portavoz de la ciencia española en el exilio, de la que aparecieron veintinueve números entre 1940 y 1975), hasta textos de divulgación y síntesis históricas, muchas de las cuales fueron traducidas por primera vez al castellano. Pese a sus dificultades para sobrevivir, la editorial se mantuvo en pie durante dos

décadas, en las que dio a la imprenta un total de más de setenta títulos.

Siguiendo un orden cronológico, la siguiente editorial fundada por los exiliados españoles en México fue la editorial Séneca (1940-1948), un sello auspiciado por la Junta de Cultura Española, creada por los exiliados de la guerra en París y trasladada, posteriormente, a tierras mexicanas. Al igual que la revista *España Peregrina*, fundada por el escritor madrileño José Bergamín (1895-1983) pocos meses antes en el seno de la misma institución, Séneca nació con el inequívoco objetivo de dedicar su catálogo a la defensa de los valores y la tradición cultural republicana. Bajo la dirección técnica de Bergamín, y con el apoyo económico y logístico del SERE (Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles), impulsado por el presidente de la República en el exilio, Juan Negrín, la editorial ofreció muy pronto sus primeros frutos: nada más y nada menos que la edición de las primeras *Obras completas* (1940) de Antonio Machado y la primera edición de *Poeta en Nueva York* (1940), de Federico García Lorca, dentro de una colección -Árbol- en la que también aparecieron títulos de Luis Cernuda, Pablo Neruda, Pedro Salinas o el propio Bergamín. Además de esta colección, quizá la más significativa, Séneca editó también a varios autores clásicos (Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Baltasar Gracián) dentro de su colección Laberinto, y dedicó otra serie, titulada Lucero, a albergar a jóvenes autores contemporáneos, españoles e iberoamericanos de la talla de Rafael Alberti, César Vallejo y Octavio Paz, por citar sólo algunos.

Un caso especialmente interesante dentro este panorama es el de la editorial fundada en 1949 por el editor catalán Joan Grijalbo Serres (1911-2002), militante del PSUC que antes de salir de España ya había ejercido como delegado de la Generalitat en la Cámara del Libro de Barcelona. Como consecuencia del estallido de la Guerra Civil, emigró a Francia y de allí a México, donde entró en contacto con el grupo de exiliados que participaron en la fundación de la editorial Atlante, en la que Grijalbo tuvo un papel destacado, hasta el punto de llegar a ser su máximo responsable durante los últimos tiempos. La salida de la empresa de sus socios le hizo refundarla con el nombre de editorial Grijalbo (1949-1989), con el que se mantuvo durante cuarenta años (primero en México y después, a partir de los sesenta, en España) de intensa actividad en la que siempre tuvieron un peso muy importante las traducciones al español de autores extranjeros. Desde sus inicios por cuenta propia, Grijalbo compuso un catálogo heterogéneo en el que se combinaba la narrativa, la historia y el ensayo, alcanzando un notable éxito de ventas que le permitió abrir sucursales en la mayoría de países iberoamericanos. Su militancia comunista le impulsó a traducir obras clásicas del pensamiento marxista, incluidos varios títulos publicados por la Academia de Ciencias de la Unión Soviética (*La sagrada familia y otros escritos*, de Marx y Engels, o la correspondencia secreta de Stalin, entre otros), pero prestó mucha atención a las biografías históricas (en sus colecciones «Figuras Imperiales» y «Biografías Gandeda») y a la narrativa, con títulos de au-

tores norteamericanos que luego se convirtieron en *bestsellers*, como sucedió en el caso de *El padrino*, de Mario Puzo.

Como ha señalado Manuel Llanas, en los años ochenta este abanico temático se amplió incluso más, dando lugar a un catálogo que este historiador de la edición divide en seis grandes bloques: dos series de *bestsellers* (una de ficción y otra de no ficción) con un total de doscientos cincuenta títulos; un bloque formado por libros de autoayuda, gastronomía o por las obras de N. Vincent Peale, además de obras dedicadas a la pedagogía y la psicología; manuales de relaciones humanas y sexología; una cuarta sección con biografías de grandes personajes (la gran mayoría traducidas) y síntesis históricas (la más exitosa de las cuales fue *La guerra civil española*, de Hugh Thomas); libros de filosofía y sociología que insistían en la difusión del pensamiento marxista; y, por último, un ámbito dedicado a los diccionarios y las obras de gran formato (Llanas, 2006, 251-252). Aunque llegó a obtener la nacionalidad mexicana, Grijalbo regresó de América a principios de los sesenta para instalarse en Barcelona, donde se dedicó a comercializar su producción mexicana a través de una distribuidora que, con el tiempo, ejerció también como editorial, coordinada con la de México. Durante los años setenta y ochenta, y gracias a la creación de nuevos sellos como Ediciones Junior (1976) o Grijalbo-Darguard (1980), dedicados, respectivamente, a la edición de cómics españoles y francobelgas, Grijalbo pasó a ser un grupo editorial que englobaba varios sellos independientes y especializados.

ARGENTINA Y SUS GRANDEZAS (Y SUS MISERIAS)

Al igual que sucede en el caso de México, en la historia de la edición argentina hay un antes y un después de la llegada de los empresarios e intelectuales españoles que se exiliaron a aquel país, ya fuese por motivos económicos, ya por razones políticas relacionadas, evidentemente, con el estallido de la Guerra Civil en España. Aunque es verdad que en el caso de la República Argentina sí existía previamente un mercado editorial propio, en el que también participaban las editoriales españolas a través de la exportación de sus libros, no es menos cierto que resulta insoslayable la importancia ejercida por editores y libreros españoles exiliados en el despegue definitivo de la industria editorial nacional. De hecho, uno de los primeros pasos en este proceso fue la conversión en sociedades anónimas, entre 1937 y 1938, de las delegaciones que varias editoriales españolas (Labor, Espasa-Calpe o Juventud) habían abierto en aquel país ya durante los años previos a la guerra. Sin embargo, el auténtico punto de inflexión se produjo en la década de los cuarenta, cuando nacieron tres grandes editoriales (Losada, Sudamericana y Emecé) puestas en pie por editores y profesionales españoles, y en las que, por primera vez, el capital ya no es de origen español, como sucedía con las citadas delegaciones, sino íntegramente autóctono (Sánchez Illán, 2015, 565). Como ha puesto de relieve José Luis de Diego, el origen y desarrollo de la «época de oro» de la industria editorial argentina, que este especialista sitúa entre 1938 y 1953, está íntimamente ligado al nacimiento de estas ca-

sas editoriales que, a su vez, dependen en buena medida del éxodo hacia América de editores y profesionales del sector, protagonistas del exilio republicano (De Diego, 2006: 91). Y digo en buena medida porque, según este mismo autor, en el caso de Argentina, al menos, se ha exagerado un poco el vínculo entre estos dos hechos, no porque la aportación de los exiliados no fuese significativa, sino porque algunos de los protagonistas del período –cita el caso de Gonzalo Losada– ya se habían exiliado antes de la guerra y otros, como Manuel Olarra y Antoni López Llausàs no llegaron al país huyendo de la represión franquista, sino, contrariamente, de los excesos cometidos por los «rojos» durante el conflicto (De Diego, 2006, 103).

En cualquier caso, lo que sí parece claro es que en la década de los cuarenta coincidieron una serie de circunstancias (coyuntura económica favorable, existencia de un público lector o hundimiento de la industria editorial en España) que hicieron posible no solo la consolidación del mercado editorial argentino en el interior del país, sino su expansión a un ámbito internacional en el que, hasta entonces, no había incursionado. Por eso, conviene matizar que estas grandes editoriales no se fundan sobre un páramo, sino que se aprovechan, gracias a sus potentes catálogos y sus modernos criterios de comercialización, de un proceso de captación de nuevos mercados que ya estaba en marcha (De Diego, 2006, 102). En este sentido, dos hechos de gran trascendencia confirman la importancia que había adquirido el sector del libro a principios de la década de los cuarenta: la creación en 1941 de

la Cámara Argentina del Libro, fundada en 1938 como sociedad de editores, y la inauguración en 1943 de la primera feria del libro organizada por dicha institución, y visitada por más de un millón de personas (Sagastizábal, 2005, 2).

Siguiendo el orden cronológico en el que nacieron, la primera gran editorial de las que protagoniza este período de auge de la edición argentina es Espasa-Calpe Argentina, fundada el 22 de abril de 1937 como una editorial independiente, heredera de la filial que Espasa-Calpe había abierto en el país nueve años antes, al frente de la cual estaban el madrileño –de origen gallego– Gonzalo Losada y el vasco Julián Urgoiti (hijo de Nicolás María de Urgoiti). Al estallar la Guerra Civil, se produce un alejamiento entre el dúo Losada-Urgoiti (de ideología más próxima a los valores republicanos) y la dirección de Espasa-Calpe en España (menos comprometida con ellos), que decide enviar a Manuel Olarra, hasta entonces responsable de la expansión de las sucursales de la editorial en América, para que se ponga al frente del nuevo sello, que a finales de septiembre de 1937 ya lanzaba a la calle sus primeros títulos, con los que se inauguraba la después célebre colección Austral. En realidad, el proyecto de Austral venía gestándose desde antes, cuando Losada había tomado la decisión de «poner en marcha una nueva colección con la que compensar la falta de ingresos debido a la guerra y al mismo tiempo combatir la piratería, tan intensa que afectaba a la producción» (Sánchez Vigil, 2012, 32). Ya en 1936, Losada contrató al escritor y crítico literario Guillermo de Torre (1900-1971)

para que le ayudase a elaborar el plan editorial de la nueva colección, cuyo primer número fue *La rebelión de la masas* (1937), de José Ortega y Gasset, al que siguieron centenares y centenares de títulos editados en formato bolsillo (11,5 x 18 cm), agrupados en varias series temáticas, distinguidas por el color de sus cubiertas. Como ha señalado Fernando Larraz, Austral conformó un catálogo extenso y prestigioso en el que, no obstante esa amplitud, sí se observa un claro desequilibrio entre el porcentaje de traducciones y de autores españoles no identificados con una ideología contraria al régimen franquista, y la menor presencia de autores latinoamericanos (están algunos modernistas como Rubén Darío, Horacio Quiroga y Amado Nervo, clásicos como Sor Juana Inés de la Cruz, el Inca Garcilaso y José Hernández, o autores de tendencia más bien conservadora, como Alfonso Junco o Enrique Larreta), lo que sin duda genera la sospecha de que la selección de los títulos no era en absoluto ajena a las líneas marcadas por la política cultural de la dictadura. A pesar de esta realidad, lo cierto es que, más que el descubrimiento de autores nuevos, el mérito de Austral (y, por extensión, de Espasa-Calpe Argentina) fue el de servir como plataforma de acceso a la cultura para un público más amplio que el que hasta entonces había tenido la editorial: «Su gran aportación para los lectores latinoamericanos, más que la actualidad de los autores que lo integran, es que puso a su disposición el extraordinario catálogo de Espasa-Calpe a un precio y una accesibilidad inéditas hasta entonces» (Larraz, 2009, 5).

Gonzalo Losada Benítez (1894-1981) llegó a Argentina en 1928 enviado por Espasa-Calpe para ponerse al frente, junto a Julián Ungoiti, de la sucursal abierta por la editorial en aquel país. Aunque en 1937 dicha sucursal se convirtió en una sociedad autónoma, Espasa-Calpe Argentina, sin que cambiase la dirección, las desavenencias entre la línea –más próxima al bando franquista– adoptada por Espasa-Calpe durante la Guerra Civil y la ideología republicana y liberal de Losada, le hizo abandonar la empresa. A los pocos meses de salir de Espasa-Calpe Argentina, Losada fundó su propia editorial, en la que ejerció como máximo accionista y director hasta que abandonó el cargo y la empresa pasó a manos de su hijo y sucesor, Gonzalo Pedro Losada. Desde el primer momento, Losada se convirtió en «la editorial de los exiliados por excelencia y en un espacio privilegiado de sociabilidad de intelectuales españoles y argentinos, residentes antes de la guerra, como Guillermo de Torre, Diego Abad de Santillán y Amado Alonso, junto a otros recién llegados como Francisco Ayala, Luis y Felipe Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga o Manuel Lamana» (Sánchez Illán, 2015, 566).

Durante los años en los que estuvo al frente, Gonzalo Losada dio forma a un catálogo con un fuerte componente ético y político, en el que predominaban de forma muy clara los autores de ideología republicana y liberal. En este sentido, se puede decir que el exilio encontró en la editorial «un cauce en su proceso de adaptación a la nueva realidad, un acogedor ámbito de inserción en el nuevo marco cultural, en perfecta simbiosis de

finés e intereses. Losada actuó siempre como un editor a la antigua usanza y mantuvo lazos personales muy estrechos con un elevado porcentaje de los autores de la casa» (Sánchez Illán, 2015, 567). Durante la década de los cuarenta y cincuenta, en Losada publicaron figuras tan significativas del exilio como Rafael Alberti, Luis Cernuda, José Ferrater Mora, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Arturo Barea, María Teresa León, León Felipe, Pedro Salinas o Federico García Lorca, de quien Losada editó por primera vez sus *Obras completas*, prologadas por Guillermo de Torre. Teniendo en cuenta esta nómina de autores, no es difícil imaginar que, durante mucho tiempo, el catálogo de Losada estuviera prohibido en la España franquista.

De entre las muchas colecciones que puso en marcha la editorial destaca, por el inusitado éxito que alcanzó (478 volúmenes entre 1938 y 1982), la Biblioteca Contemporánea, dirigida por el propio de Torre y surgida, al parecer, como respuesta a la colección Austral, con un formato muy parecido (libros de tamaño reducido y precios populares) y con esa misma intención de llegar a un público lo más amplio posible, a través de un catálogo variado. A diferencia de lo que sucedía con Austral, donde los autores españoles más publicados eran –se entiende que por razones ideológicas– los de la generación del 98, se apostó más decididamente por la generación de autores contemporáneos (especialmente poetas), cuya afinidad estética e ideológica con el editor era más evidente (De Diego, 2006, 93). Aun así, más que colecciones antagónicas, cabe pensar que

fueron complementarias, en el sentido de que cada una de ellas aportó una cosa distinta a ese creciente público lector iberoamericano: «Mientras la colección Austral ofreció a los lectores americanos un repertorio de la cultura occidental clásica en ediciones dignas y de precio reducido, la Biblioteca Contemporánea puso en esas mismas manos, y también a un bajo precio, un acervo cultural atento a las tendencias y corrientes del momento» (Larraz, 2009, 8).

Gracias a estas y a otras colecciones (Obras Maestras, Grandes Novelistas, Biblioteca de Estudios Literarios, Panoramas, Biblioteca Filosófica, Filosofía y Teoría del Lenguaje, Ciencia y Vida), pero, sobre todo, gracias al buen hacer de un editor de raza que supo rodearse de grandes colaboradores y autores, Losada pasó de ser una editorial pequeña a convertirse en toda una referencia de la edición en lengua española, haciendo coincidir esa «edad de oro» de la historia editorial argentina con su propia etapa de máxima esplendor: «Hacia 1958 Losada tenía más de dos mil doscientas obras editadas, esto representaba doce millones largos de ejemplares publicados, a la par que con sus tres edificios y sus 180 personas trabajando en su empresa, contaba con sucursales en Uruguay, Chile, Perú y Colombia. Además poseía representantes en Madrid, Río de Janeiro, Méjico, Nueva York, Oxford, París y Guatemala» (Dabusti de Muñoz, 1999-2000, 402). A finales de los años ochenta, la editorial atravesó una crisis económica que acabó con su venta en 1990 al editor asturiano afincado en Argentina, Juan José Fernández Reguera, quien estuvo al frente del grupo durante

unos años en los que consiguió reflotar la empresa, cuya sede social se trasladó a Oviedo en el año 2001. Aunque durante la primera década del siglo XXI el sello mantuvo su actividad, basada, sobre todo, en la reedición de títulos clásicos de su catálogo, hoy parece que esta ha cesado, no sabemos si de forma definitiva o sólo temporal.

El mismo mes en que se fundaba Losada, diciembre de 1938, se fundó también Editorial Sudamericana, si bien se suele dar la fecha de 1939 como la de inicio de la editorial, pues fue entonces cuando se sentaron las bases reales de un proyecto en el que tuvieron un papel destacado políticos y empresarios catalanes cercanos a la institución Casa de América, de Barcelona, vinculada, su vez, a Francesc Cambó, líder de la Lliga Regionalista de Catalunya. De hecho, fue el gestor cultural catalán Rafael Vehils (1886-1959), mano derecha de Cambó y director de la citada Casa de América, quien propuso la creación de una editorial en Argentina, donde él mismo residía, y quien apostó por el editor catalán Antonio López Llausàs (1886-1979), propietario de la Librería Catalonia y director de la editorial Catalana, quien por entonces se encontraba exiliado en Francia, para asumir la dirección de ese nuevo sello con sede en Buenos Aires. Un proyecto que pretendía aprovecharse del tejido empresarial y el entramado de relaciones culturales forjado por el propio Vehils, y que se sumaba a otros proyectos emprendidos con anterioridad por parte de un partido político que, desde sus inicios, mostró un especial interés en el sector editorial y del libro, como un «campo fecundo

para instrumentar políticas culturales y mercantiles que fortalecieran el quehacer político de la Lliga Regionalista» (Dalla Corte y Espósito, 2010, 275).

Tras recabar el capital financiero necesario, de origen cien por cien argentino, se puso en marcha una operación en la que, además de Vehils, participaron intelectuales españoles y argentinos como Victoria Ocampo, Carlos Mayer y Oliverio Girondo. Julián Urogiti, que había salido de Espasa-Calpe en compañía de Gonzalo Losada, asumió la dirección editorial, mientras que López Llausàs quedó como gerente y hombre fuerte de la empresa, encargado de supervisar las finanzas. Con el paso de los años, López Llausàs se fue haciendo con el control de la editorial: compró todas sus acciones y asumió la dirección de Sudamericana hasta su muerte en 1979, formando un excelente tándem con Urogiti, durante los años en los que este se mantuvo a su lado, y demostrando una gran visión comercial que hizo de la editorial un modelo de crecimiento exponencial y sostenido. Durante las tres décadas en las que estuvo al frente en primera persona (luego tomó el relevo su hijo), López Llausàs conformó un catálogo variado en el que, además de autores exiliados (Salvador de Madariaga o Francisco Ayala), tuvieron una alta cuota de protagonismo las traducciones de *bestsellers* y de autores contemporáneos (William Faulkner, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Truman Capote, Hermann Hesse, Thomas Mann) y las primeras obras de autores argentinos que luego formaron parte del canon, pero a los que, en aquel momento, nadie se atrevía a publicar: *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo

Marechal; *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato; *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar; o *Misteriosa Buenos Aires* (1951), de Manuel Mujica Láinez. Dentro de ese heterogéneo catálogo también tuvieron cabida los libros de no ficción (obras históricas de Rafael Altamira, Claudio Sánchez Albornoz, Eugenio d'Ors, o una versión ampliada y revisada del *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora), e incluso un título convertido hoy en clásico manual de autoayuda (*Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie), del que se hicieron multitud de ediciones que vendieron más de un millón de ejemplares. Fueron los años en los que la editorial se expandió por toda América y por España, donde López Llausàs fundó en 1946 la Editorial y Distribuidora Hispano-Americana S.A. (EDHASA), para que se distribuyese desde Barcelona toda su producción americana.

En 1958, el hijo de López Llausàs, Jorge López Llovet, incorporó como asesor literario para Sudamericana al editor gallego Francisco Porrúa (1922-2014), quien había demostrado un excelente olfato al frente de Minotauro, una pequeña editorial que Porrúa había fundado en Buenos Aires, en 1954, y en la que, firmando con varios pseudónimos, él mismo había traducido por primera vez al español las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury y otras obras maestras de ciencia ficción. Ejerciendo como lector anónimo para la editorial, Porrúa rescató a un autor como Cortázar (cuyo *Bestiario* había sido un fracaso de ventas), del que después publicó obras como *Las armas secretas* (1959), *Los premios* (1960) o *Rayuela* (1963), y descubrió a otros

como Italo Calvino, Alejandra Pizarnik o Gabriel García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* (1967) supuso un éxito sin precedentes en un libro de ficción y marcó un punto de inflexión en la historia de Sudamericana.

En definitiva, y como él mismo reconoció en una entrevista concedida hacia el final de su vida, López Llausàs tuvo la suerte de llegar a Argentina en el momento justo en el que el mercado editorial del país comenzaba a expandirse y en el que, si sabía aprovechar la oportunidad, un hombre con su visión del negocio y su capacidad de trabajo podía triunfar *perfectamente*, como así sucedió:

«Fui con Gaziél, que había tenido que dejar también la dirección de La Vanguardia, a hacer y a vender libros. Toda la vida recordaré que Gaziél, al atravesar en tren la selva colombiana y ver aquellas cabañas de indios colgando de los árboles, exclamó, espantado: “Escolteu, López, aquí hem vingut a vendre llibres? Si en sortim vius ja farem prou!...”. Y el azar me llevó a la Argentina, donde no hay indios sino gauchos, a los cuales he vendido centenares de miles de libros de los mil quinientos títulos que he publicado en Editorial Sudamericana, en mis treinta años de dirigirla. La Argentina y los argentinos confieso que me han proporcionado muchas satisfacciones y que me han permitido trabajar a gusto, que es lo único que sé hacer» (Porcel, 1970, 43).

La última editorial argentina directamente vinculada con el exilio español es Emecé Editores, fundada en Buenos Aires, en 1939, por el gallego exiliado a Argentina Mariano Medina del Río, con

la colaboración del catedrático y escritor Álvaro de las Casas Blanco (1901-1950), y gracias a la aportación económica de la familia Braun Menéndez, cuyo hijo Carlos había sido compañero de estudios del primero. De la unión de las iniciales de los cuatro nombres (Mariano y Carlos, Medina y Casas) nacieron las siglas de la editorial, Emecé (Sánchez Illán, 2015, 569). Aunque durante una primera etapa se dedicó a publicar libros relacionados con Galicia y su cultura, la incorporación a la empresa del abogado argentino Bonifacio del Carril, en 1947, dio un giro radical a un catálogo en el que muy pronto aparecieron los *bestsellers* extranjeros y éxitos locales que se convertirían en la marca de la casa. Entre los primeros, destacan por encima del resto las primeras ediciones en español de *El extranjero* (1948), de Albert Camus, *Los idus de marzo* (1948), de Thornton Wilder, y *El principito* (1951) de Antoine de Saint-Exupéry, a las que luego se sumaron títulos de Kafka, Faulkner, Moravia o Hemingway. Con respecto a la literatura nacional argentina, Emecé tuvo el inmenso acierto de publicar en 1951 *La muerte y la brújula*, de Jorge Luis Borges (que ya colaboraba con la editorial desde 1943); obra con la que la editorial «da inicio a la publicación sistemática del autor argentino que el sello suele exhibir con orgullo» (De Diego, 2006, 98).

A esta «edad de oro» de la industria editorial argentina le sucede una etapa de unos veinte años, entre mediados de los cincuenta y mediados de los setenta, en la que se produce una consolidación del sector a través de la aparición de nuevas editoriales que ya no tienen ninguna relación con el fenómeno del exilio

español, sino que nacen desde la propia sociedad argentina, como una respuesta a demandas específicas del mercado nacional y de un público lector cada vez más amplio. La primera de estas editoriales es Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), fundada en 1958 por iniciativa del filósofo y antropólogo Risieri Frondizi (1910-1985), por entonces rector de la Universidad de Buenos Aires, quien consideró la necesidad de dotar a la institución de una potente editorial y, con ese propósito, contrató a Arnaldo Orfila Reynal (todavía director del FCE) para que diseñara la estructura que debía tener el proyecto. Durante unos meses de dedicación, Orfila trazó esas líneas maestras y en junio de 1958 propuso para el cargo de director al editor porteño Boris Spivacow (1915-1994), quien estuvo al frente del sello durante unos primeros años en los que Eudeba se convirtió en una de las editoriales más prestigiosas de Iberoamérica.

Bajo el lema «Libros para todos», Spivacow puso en marcha una editorial que, desde sus inicios, se separó claramente del resto de editoriales universitarias que solamente publicaban libros de investigación o eruditos destinados al consumo interno de sus instituciones. Eudeba fue más allá y, sin descuidar la edición de manuales y monografías, dentro de su colección Temas de Eudeba apostó también por la divulgación universitaria a través de colecciones como Cuadernos, en la que se tradujeron muchos títulos de la célebre colección *Que Sais-je*, editada por Presses Universitaires de France, y otras como Lectores de Eudeba, Ediciones Críticas o Arte para todos, con las que se pretendió ir más allá

del ámbito estrictamente académico para ofrecer productos rigurosos y de calidad que satisficieran la sed de saber de unas clases medias cada vez más interesadas en la cultura. De forma complementaria, el otro gran acierto de la editorial fue crear una amplia red de distribuidores locales y regionales que permitió que su excelente y variado catálogo llegase a cada rincón del país donde hubiese un lector. Como ha explicado Amelia Aguado, «la mayor innovación de Eudeba fue su sistema de distribución. Los quioscos de Eudeba estaban instalados en lugares estratégicos: en las facultades de todas las universidades del país, en las estaciones de trenes y subterráneos, en la calle. Y no sólo en Argentina, sino también en el resto de América Latina» (Aguado, 2006, 150).

El 3 de agosto de 1966, después de ocho años de intenso trabajo en los que se dice que Eudeba había publicado un título por día y nada menos que once millones de ejemplares, el golpe militar liderado por el general Juan Carlos Onganía (1966-1970) y la posterior intervención de las universidades del país forzó la dimisión de Spivacow y su equipo, con lo que se cerraba la etapa sin duda más brillante en la historia de la editorial. Durante los años siguientes, la inestabilidad política del país y los cambios en la orientación ideológica de las personas que estuvieron al frente de Eudeba hicieron que el proyecto decayera considerablemente. El golpe militar de marzo de 1976 supuso un nuevo revés para el proyecto y la ruptura definitiva con el espíritu que había animado la empresa; a partir de ese momento, «la producción se limita prácticamente a la re-

edición de libros teóricos universitarios y algunas colecciones “neutras” en lo político: de hecho, se abandona la aspiración de producir “Libros para todos”» (Aguado, 2006, 151).

A los pocos días de salir de Eudeba, Spivacow y su grupo emprenden la aventura de fundar una nueva editorial, el Centro Editor de América Latina (CEAL) (1966-1995), que es, en buena medida, continuación del proyecto desarrollado en la primera. Como ya había hecho en Eudeba, Spivacow arranca esta nueva andadura con la premisa de encontrar un buen canal de distribución que permitiese a sus libros llegar donde otros no lo hacían. Con ese fin, lo primero que hace es firmar un acuerdo con la Cooperativa de Vendedores de Diarios, Revistas y Afines, dueña del monopolio de la distribución de prensa en el país, lo que le permite distribuir su producción en todos los quioscos de la calle, no sólo en Argentina, sino también en las grandes capitales de América Latina. Esta decisión marcó, de alguna manera, la apuesta de CEAL por un formato de edición, el fascículo, que ya había triunfado en Europa y Estados Unidos, pero que en América Latina todavía era minoritario. Gracias a la publicación por entregas, editó obras de gran formato que se vendían por capítulos en los quioscos y que, de otra manera, no hubiesen estado nunca al alcance del público debido a su precio. En muy poco tiempo, la editorial multiplicó el número de sus colecciones y bajo el lema «Más libros para más» (continuación del «Libros para todos»), practicó la misma política editorial que tanto éxito había proporcionado a Eudeba: «Un ritmo de producción incesante,

sin desmedro de la calidad, un cuidado obsesivo en lograr el menor coste posible, la representación de orientaciones ideológicas diferentes y la presencia de temas atractivos para públicos diversos» (Aguado, 2006, 155). Quizá la diferencia más notable con el proyecto de Eudeba es que CEAL no apostó tanto por los textos universitarios y las traducciones de autores extranjeros y, en cambio, si concedió una mayor atención a la producción original sobre temáticas argentinas y latinoamericanas.

Al igual que había sucedido con Eudeba, la editorial se vio afectada por las turbulencias políticas del país, sobre todo a partir de la represión desatada tras el golpe de 1976 y de la censura a la cultura que impuso el gobierno de Jorge Rafael Videla (1976-1981). De hecho, uno de los episodios más tristes y recordados de dicha política afectó directamente a CEAL, cuando el juez Gustavo de la Serna decretó la destrucción de un millón y medio de ejemplares editados por el Centro, que primero fueron requisados del almacén de la editorial y luego quemados, en 1980. Pese a estas dificultades, CEAL ha quedado en la historia de la edición argentina moderna como uno de sus hitos porque, entre 1966 (fecha de fundación de la editorial) y 1995 (fecha de su cierre, tras la muerte en 1994 de Spivacow), logró publicar casi cinco mil títulos, reunidos en un total de setenta y siete colecciones. Como dice José Luis de Diego, Eudeba y CEAL «marcaron una época en la que eran posibles emprendimientos editoriales que atendieron más a la cultura que al dinero, y en la que confluyeron una generación de intelectuales comprometidos

con los proyectos y una buena parte de la clase media en ascenso que encontró en aquellos libros los instrumentos más idóneos para su formación» (De Diego, 2010, 51).

Como balance de este período que abarca las décadas centrales del siglo xx, se puede decir que el desarrollo de la edición en Argentina viene marcado por una paradoja consistente en que el auge de esa «época de oro», favorecido por la debacle del sector en España después de la guerra y por el hecho de que en México todavía no existía un sector potente, no vino acompañado de la consolidación de un mercado propio dentro del país, sino que se apoyó fundamentalmente en el mercado externo. Por el contrario, cuando ese mercado se empezó a cerrar, gracias a la recuperación de la edición española¹ y al auge de la mexicana, fue precisamente la demanda interna lo que permitió la consolidación de una industria editorial nacional. Si durante la época dorada se produjo «un floreciente despegue en lo cuantitativo y un impacto débil en la consolidación de un campo cultural y literario propio», a partir de los años sesenta, y en virtud de esas variables ya señaladas, «esa relación se invierte» (De Diego, 2010, 48).

En el período que media entre 1976 y 1989, la industria editorial argentina entra en crisis, debido a la inestabilidad política del país y a una coyuntura económica nada favorable. Durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), la dictadura de general Videla aplicó una política cultural caracterizada por la represión y la censura, tanto a nivel público (leyes, decretos, persecuciones, etcétera), como

en el ámbito de la ilegalidad y el uso de los mecanismos de poder del Estado. Desde el punto de vista del mundo editorial, la dictadura supuso el fin de una de «primavera cultural» que había posibilitado que, a la altura de 1974, y gracias a ese auge del mercado interno, el número de ejemplares editados hubiese alcanzado los niveles de aquellos años en los que Argentina había sido el principal exportador de libros en todo el ámbito hispanohablante (De Diego, 2010, 51). En este sentido, no es casualidad que sea durante esta etapa cuando se produzca la desaparición de varias editoriales acusadas por la censura y el declive de otras como Sudamericana, que había alcanzado su apogeo en la década de los sesenta, y que tras el golpe militar vio como dos de sus autores de referencia –Julio Cortázar y Manuel Puig– eran prohibidos o «desaconsejados», mientras que alguno como Ernesto Sábado dejaba de escribir novelas y otros abandonaban su catálogo (De Diego, 2006^a, 174). Con la llegada de la democracia al país y la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), se abrió una etapa de regeneración para Argentina que hizo creer en una posible reconstrucción del campo cultural, aunque también de polémicas muy intensas entre los intelectuales que se habían exiliado y los que habían permanecido en el país. Quizá lo más destacado del lustro fue «la labor realizada por dos editoriales [Bruguera y Legasa] con sede en España, pero que prestaron especial interés a la producción de los escritores argentinos exiliados» (De Diego, 2006^a, 181), y la alianza de Sudamericana con la editorial Planeta en 1984, que posibilitó la reedición de autores argentinos

(además de C rtazar, Ricardo Piglia, Leopoldo Marechal o Eduardo Mallea) y prefiguró esa política de fusiones y absorciones de empresas editoriales que se consolidó en los años noventa.

CONCENTRACIÓN Y GLOBALIZACIÓN: HACIA UN NUEVO PARADIGMA

Durante los últimos veinticinco años, la industria del libro en español ha estado dominada por un imparable proceso de concentración editorial en el que los grandes grupos han ido absorbiendo o integrando a editoriales de tamaño pequeño o medio que, o bien han desaparecido, o bien han pasado a formar parte de empresas multinacionales que, en el contexto de una economía globalizada, han propiciado un cambio de paradigma en el sector. Como ha sintetizado con acierto Malena Botto, dicha política se caracteriza por una serie de comportamientos entre los que destacan: la pretensión de convertir el libro en un «bien cultural», en el sentido de convertirlo en un «producto para la acumulación irreflexiva o el consumo inmediato»; la reducción drástica de las tiradas (con la excepción de los *bestsellers*), con el objetivo de limitar pérdidas y segmentar la demanda para adaptarla al mercado globalizado; una política invasiva que pretende desplazar a otros sellos de las librerías, monopolizando la promoción en los medios de comunicación y vendiendo libros en espacios aparentemente hostiles (los supermercados, por ejemplo) que han perjudicado, fundamentalmente, a la figura del librero; y la desaparición de lo que podríamos llamar el «catálogo de fondo» (cuando se agota un libro, rara vez se reimprime).

Junto a estas medidas, conviene destacar también la atención que han dedicado estos grandes grupos al libro de bolsillo (cada uno de ellos ha creado una o varias editoriales dedicadas, exclusivamente, a este formato) y el hecho de que, con honrosas excepciones, casi nunca apuestan por autores jóvenes o desconocidos, sino que su nutren de autores consagrados que tengan como aval algún éxito comercial (Botto, 2006, 214-219).

Durante los años noventa y dos mil, la mayor parte de editoriales surgidas en México y Argentina, dominadoras del mercado editorial en español durante varias décadas, han pasado a formar parte de alguna de esas grandes corporaciones. Entre 1989 y 1991, y dentro de esta tendencia general, Joan Grijalbo vendió el cien por cien de sus acciones al grupo italiano Mondadori, dando lugar con ello a la aparición del grupo Grijalbo-Mondadori que, a su vez, después fue absorbido por la alemana Random House. Ya en 2012, y siguiendo con ese proceso de concentración, Random House Mondadori (perteneciente a la multinacional alemana Bertelsmann AG) adquirió la inglesa Penguin y un año después cre  el macrogrupo Penguin Random House. En el caso de Sudamericana, que en 1984 había iniciado una sociedad con Planeta, durante los noventa disolvió esa unión y termin  integrándose en la propia Random House Mondadori en 1998, donde pasó a ser un sello más dentro de un conglomerado que agrupa nombres como Lumen, Debate o Plaza y Janés, entre otros muchos. Por su parte, el Grupo Planeta, del que hoy forman parte editoriales como Seix Barral, Ariel, Crítica, Destino o Temas de Hoy,

en 1985 adquirió la editorial mexicana Joaquín Mortiz, en 1992 invirtió en torno a diez mil millones de pesetas en la compra de Espasa Calpe, en el año 2000 compró Emecé y en 2003 hizo lo mismo con la también argentina Ediciones Paidós.

Evidentemente, la venta de todas estas editoriales ha tenido un impacto negativo en la industria editorial mexicana y argentina, que ha visto cómo la labor de tantos años de trabajo ha quedado en manos de empresas y grupos multinacionales de capital extranjero. Por buscar la parte positiva, esta concentración ha dejado un vacío que ha sido parcialmente cubierto por una serie de pequeñas editoriales independientes que, con mucho esfuerzo y escasos recursos, han mantenido una intensa actividad que ha servido para evitar la muerte de la edición puramente nacional. Así ha sucedido, sobre todo, en el caso de Argentina, donde han aparecido editoriales como Beatriz Viterbo, Adriana Hidalgo Editora, Paradiso, Simurg o Bajo la Luna, por citar las más destacadas. En el caso de México, la situación es distinta porque el panorama sigue dominado por la preeminencia del Fondo de Cultura Económica y, dentro de la edición

académica o universitaria, de Ediciones de la Universidad Autónoma de México. No obstante, sellos como Siglo XXI (que en 2011 se constituyó en un grupo con sede en México, pero del que también forman parte Siglo XXI de Argentina y la editorial española Anthropolos), Ediciones Era, Ediciones Trilce o, más recientemente, Sexto Piso y Vaso Roto Ediciones, ambas con sede también en España, han aportado color y frescura a un panorama diverso y en continua evolución.

Al margen de lo que pueda suceder en el futuro, lo que sí parece claro, a luz de los datos expuestos, es que las grandes multinacionales extranjeras y españolas son perfectamente conscientes de la importancia estratégica y económica del sector del libro. Desde esta perspectiva, y por proporcionar un último dato que me parece muy ilustrativo, baste decir que al hablar del mercado del libro en español lo estamos haciendo de un mercado formado por más de cuatrocientos millones de potenciales lectores hispanohablantes que, según la revista *The Economist*, en el año 2008 ya era el segundo mayor del mundo y el primero en cuanto al número de traducciones (Fernández Moya, 2009, 65).

¹ La recuperación del sector editorial en España durante la década de los cincuenta propició que, ante la limitación del mercado nacional, varias editoriales decidiesen comercializar parte de su producción a través del establecimiento de filiales en distintos países iberoamericanos (Argentina, México, Colombia, Brasil), como ya hicieron Gustavo Gili y Salvat en la década de los cincuenta (Fernández Moya, 2015, 580). Ya en los sesenta y setenta, sellos como Bruguera, Aguilar, Labor, Espasa Calpe, Santillana o Planeta, hicieron del mercado americano uno de sus principales clientes, lle-

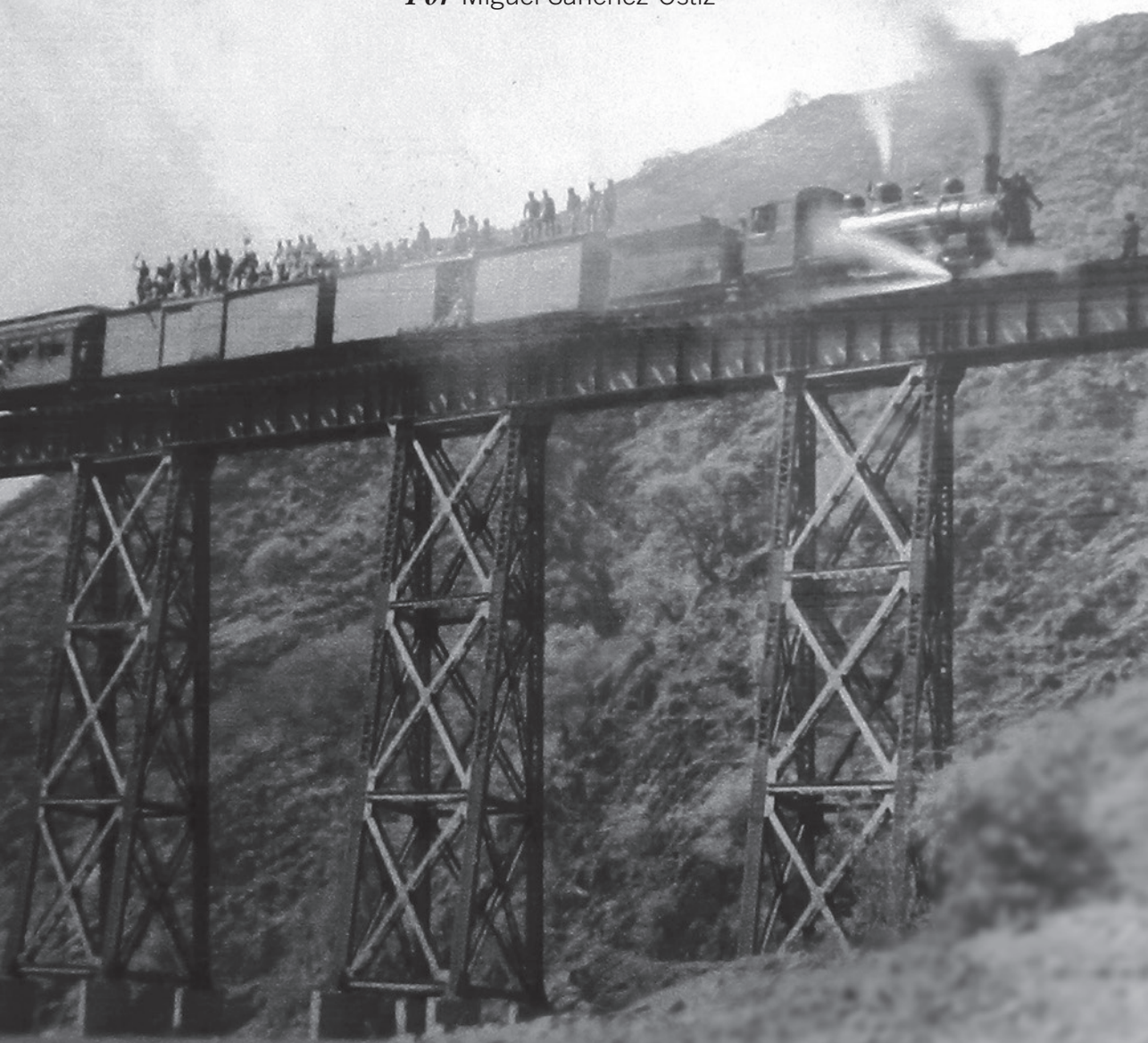
gando a exportar entre el 40% y el 60% de su producción. En casi todos los casos se apostó primero por la exportación de libros impresos en España, como una forma de tomar contacto con el país y estudiar sus posibilidades. Después, y ante las medidas protectoras impuestas por países como México, lo que eran filiales comerciales se convirtieron en filiales productivas que adaptaron sus títulos y formas de venta a los mercados nacionales del continente, contribuyendo así a la consolidación de una edición local potente en América Latina (Fernández Moya, 2009, 71-72),

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Amelia. «1956-1975. La consolidación del mercado interno», en De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Librería-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 125-160.
- Dabusti de Muñoz, Teresa María. «Trayectoria de Lorenzo Luzuriaga en Losada, una editorial del exilio», en *Revista de Historia Contemporánea*, nº 9-10, 1999-2000, pp. 395-408.
- Dalla Corte, Gabriela y Espósito, Fabio. «Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las Independencias y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana», en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 36, 2010, pp. 257-289.
- De Diego, José Luis. «1938-1955. La “edad de oro” de la industria editorial», en De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Librería-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 91-123.
- . «1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial», en De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Librería-Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 163-207.
- . «Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, vol. 10, nº 40, 2010, pp. 47-62.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Fernández Moya, María. «Editoriales españolas en América Latina. Un proceso de internacionalización secular», *Información Comercial Española, ICE: Revista de Economía*, nº 849, 2009, pp. 65-77.
- . «La internacionalización de los editores. Los mercados exteriores», en Martínez Martín, Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España, 1939-1975*. Madrid, Marcial Pons, 2015, pp. 575-595.
- Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo. *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, vol. 7, en Mainer, José-Carlos (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2011.
- Larraz, Fernando. «Política y cultura. Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural», en *Orbius Tertius*, vol. XIV, nº 15, 2009, pp. 1-9.
- Llanas, Manuel. *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2006.
- Martínez Rus, Ana. «El comercio de los libros. Los mercados americanos», en Martínez Martín, Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España, 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 269-305.
- Porcel, Baltasar. «Antoni López Llausàs, editor de dos mundos», en *Destino*, nº 1706, 13 de junio de 1970, pp. 42-43.
- Sagastzábal, Leandro. «Arnaldo Orfila, creador de instituciones culturales», en *La Gaceta de Fondo de Cultura Económica*, nº 412, abril 2005, pp. 2-4.
- Sánchez Illán, Juan Carlos. «Los editores españoles en el exterior. El exilio», en Martínez Martín, Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España, 1939-1975*, Madrid, Marcial Pons, 2015.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldúa, María. «La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)», en *Palabra Clave (La Plata)*, vol. 1, nº 2, 2012, pp. 29-47.
- Sorá, Gustavo. «Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme», en Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010, pp. 537-566.

Ciro Bayo, vagamundos boliviano

Por Miguel Sánchez-Ostiz



Ciro Bayo y Seguro (1859-1939), vagamundos y dromómano, viajero finisecular por tierras americanas cuando pocos españoles lo eran, que lo mismo se dedicaba a desasnar hijos de gauchos en la Pampa argentina que montaba a caballo y se echaba al camino rumbo a la Exposición Universal de Chicago de 1893, la Colombina, con un cartel a la espalda que publicitaba su proeza. Una vida empañada, al menos en España, por una tristeza irremediable, pero que conoció un esplendor americano. Un Bayo, para mí, leído en los días heladores de Potosí, en el Archivo Nacional de Sucre y en la calorina de Riberalta, a orillas del Madre de Dios, en varios viajes entre 2009 y 2013.

Bayo entró en Bolivia desde la Argentina a finales de 1892 o en los primeros días de 1893. Lo hizo por La Quiaca (Villazón). Para entonces ya había padecido los rigores de la puna de Jujuy, tal y como relata en *El peregrino en Indias* (1911), su primera y más extensa y minuciosa crónica boliviana; un episodio que luego retoma, ampliado, en *Por la América desconocida* (1920 y 1927).¹

Su primera etapa boliviana fue Tupiza, una localidad que entonces era el feudo de los Aramayo, mineros poderosos y legendarios, y la minúscula capital de un territorio fronterizo sin ley o con poca ley, por el que pululaban buscadores de oro, desertores de guerras perdidas (como la tercera carlista), fugitivos de la justicia y aventureros de varias nacionalidades. Algunos pasarán como sombras por las páginas de Bayo: por ejemplo, esa en la que dice que, en aquella época, para triunfar en Bolivia sólo hacían falta un fusil y determinación. Pocos años después de que Bayo pasara por ese territorio minero,

aparecieron en escena Butch Cassidy y Sundance Kid, que atracaron un convoy de la empresa Aramayo.

De Tupiza, Bayo se dirigió a Potosí. Tardaría dos o tres días en recorrer el imponente camino que une Tupiza con la ciudad del Cerro Rico, unos 250 kilómetros. Deja rastro de su paso por la apacheta de la zona de Cotagaita, un lugar de culto a los apus y achachilas, las almas protectoras, y de ofrendas, entonces y ahora, situadas de ordinario en collados. Bayo se cruza con un muerto a caballo y deja a un lado una población desolada de nombre inquietante: Sepultura. Ese el primer encuentro con esa realidad boliviana de los mitos y las creencias ancestrales, un mundo mágico poblado de almas en pena intercesoras con el más allá, y con el consumo de hoja de coca, el acullico, del que dice servirse mezclado con leña (*llujta*) elaborada con ceniza de camote o cal.² Bayo da cuenta de la visión imponente del Cerro Rico que domina Potosí, esa ciudad en la que el diablo anda disfrazado de viento que te puede atrapar en la calle de la Pulmonía, escenario de codicias, riquezas y cuchilladas. La monja Alférez anda por la calle que lleva su nombre, cerca de la de las Víboras, escenario de la guerra de vicuñas (castellanos y extremeños) contra vascongados³ porque estos se hicieron con los puestos administrativos y los lavaderos de mineral. Y da cuenta también de que el esplendor minero es cosa del pasado. Si estuvo, como dice, en Tupiza para la fiesta de Reyes, la de los caballistas, Bayo no se detuvo mucho en Potosí porque llegó a Sucre el 11 de enero de 1893.⁴ Esa es una jornada muy larga para hacerla a caballo en cinco días.

En Sucre su primera estación es un tambo –esto es, un alojamiento populoso para arrieros, viajeros a caballo, mercaderes con sus mercaderías y almacén de éstas– de los que, al menos en la ciudad de La Paz y en el mismo Sucre por la parte del Mercado Campesino, quedan algunos ejemplos residuales. El de Bayo estaba en un antiguo convento desamortizado por el mariscal Sucre. Habla ya de la llajua, ese condimento que acompaña todo plato boliviano y cuyo ingrediente más notable es el locoto, tan picante que Bayo lo bautiza como «botafuego».

A los días de llegar, Bayo se dirige a la Recoleta, el espléndido convento franciscano que domina la ciudad desde el cerro Churuquilla: una sucesión de preciosos patios ajardinados y una formidable biblioteca. A juicio de Tristán Marof en su corrosiva novela *La ilustre ciudad*⁵ –el pasaporte que le permitió a su autor no poder regresar jamás a Sucre–, aquel convento, en el que casi todos los frailes eran vascongados, «olía a Pamplona y a carlismo». Bayo no cayó con mal pie.

Su protector es un fraile catalán que enseguida le busca un quehacer y lo acompaña a La Florida, la finca de Aniceto Arce, expresidente de la República, situada a pocos kilómetros de Sucre en la carretera de Potosí, por la que había entrado días antes. Imagino que Bayo se quedaría tan pasmado ante el lujo de la quinta como se queda hoy el viajero a la vista del espectáculo de sus imponentes ruinas: un paraíso de jardines, albercas, cultivos, patios, fuentes, salones con empapelados franceses, frescos alegóricos que dan la medida de la magnificencia minera... Ah, sí, y agua corriente caliente y fría, si no en todas las habitaciones, sí

en muchas, lo que a juicio de don Pánfilo, el originario quechua que cuidaba de las ruinas y de sus fantasmas –y mostraba de paso los túneles en los que estos habitaban–, era el colmo del lujo. El mobiliario hace mucho que se fundió en remates y anticuarios argentinos y bolivianos.

Decir Aniceto Arce era decir poder: poder político y poder económico. Era uno de los miembros de la rosca minera y había sido presidente de la República hasta el año anterior. De hecho, la sede del gobierno de la República estuvo en La Florida. Sea a través de Arce, de los amigos de Arce o de los frailes de la Recoleta –donde vivió Ciro Bayo–,⁶ el caso es que Bayo se ve en el trance de montar un colegio para la buena sociedad sucreña. Así, entre los meses de marzo, abril y mayo de 1893, Bayo inserta en el periódico *El Día* su anuncio de «Colejio Infantil», el que acabó abriendo en el número 179 de la calle de San Alberto, «al lado de las Educandas». Ese número no se encuentra hoy día, pero sí otras edificaciones, con patios coloniales rodeados de galerías, que permiten hacerse una idea de cómo era el colegio de Bayo.

Bayo no estaba solo en esa empresa porque desde el comienzo aparece como socio suyo Víctor Puig, poco menos que relegado al olvido pero presente entonces. Su vecino y competidor en la enseñanza era Ricardo Mujía, que tenía su colegio en la misma calle de las Educandas y daba clases de «dibujo, francés y caligrafía».⁷ Mujía, activista político, prócer social, publicista, sería una de las relaciones habituales de Bayo en Sucre.

A juzgar por las pistas que deja a su espalda, Bayo se integró enseguida en aquella sociedad sucreña que retrata Ma-

rof: pacata y clasista hasta casi hoy día. No en vano los aymaras del altiplano llaman a los chuquisaqueños «los bolígrafos» por su prurito de «sangre azul». Basta visitar su cementerio: el Père-Lachaise de *La Plata perulera*.

La Chuquisaca que Bayo conoce es la heredera de la época de la explotación del Cerro Rico y los veneros de Potosí. Los propietarios mineros vivían en Sucre porque su clima es mucho menos hostil que el de Potosí. Para saber cómo era la ciudad en la época de Bayo hay que escudriñar con lupa viejas fotografías y dejarse llevar por el cabe imaginar, pero hay suficientes elementos de juicio facilitados por el propio Bayo para afirmar que se trataba de una sociedad estamental, de grandes diferencias sociales, donde la alcurnia familiar pesaba tanto o más que el propio dinero de origen minero, potosino o no, que era el que daba lustre a la ciudad desde siglos atrás. Detrás de Sucre están las instituciones, pero también las minas y los negocios mineros.

Digo que Bayo se integra en aquella sociedad porque muy poco después de su llegada empieza a colaborar en la prensa local y en diferentes sociedades cívico-culturales, por ejemplo, como miembro honorario de la Sociedad Bernardo Monteagudo.⁸ Ya sea a través de seudónimos diversos –Boyarico, Cairo y otros–, Bayo no desdeñó las polémicas, entre literarias y políticas, y tuvo varias, y agrias. Se hizo notar.

Unos meses después de abrir su colegio y ya activo ciudadano de Sucre, Bayo acomete su propia empresa periódica y funda *El Fígaro*, en cuya mancheta se puede leer: «Periódico Cómic-Literario, Director: Ciro Bayo».

El primer número de la revista aparece el 10 de agosto de 1893. Se proponía salir los días 10, 20 y 30 de cada mes. La suscripción costaba un boliviano. Entre los colaboradores figuran nombres «de la mejor sociedad chuquisaqueña», letraheridos, políticos o desocupados de casino diurno y chichería nocturna, tal y como los dibujó Víctor Puig. En ese primer número aparece, a modo de «Presentación y saludo», una conversación de Bayo, desdoblado en Fígaro, que declara: «Tengo algunos ahorrillos, quiero establecerme en Sucre y, quiero además, cultivar el trato de su sociedad que me han dicho ser la flor y nata de la gente boliviana». Algo que no debió salirle del todo bien, aunque sí se relacionó con gente que, en ese momento, llevaba las riendas del país y figuró en la política y las finanzas bolivianas hasta muy tarde. Campero, Arce, Baptista... Bayo trata, a la vez, con liberales y con conservadores, que un año después de salir éste de Bolivia iban a enfrentarse de manera sangrienta en la Guerra Federal (1898-1899). Es en ese contexto en el que hay que ver la publicación de *El Fígaro*.

Lo cierto es que Bayo pagó la publicación con los ahorros que había hecho con su paga en el colegio y con las aportaciones voluntarias de los suscriptores, que le llevarían enseguida a mal traer. Resulta gracioso el «Palique» dedicado a quienes se suscriben y no pagan.

En ese primer número, además de una declaración de intenciones, Bayo publicó un poema de autorretrato jocoso titulado «Buena vida», en el que aparece ese hombre bienhumorado que pone de relieve Pepe Esteban, su gran valedor desde hace mucho:

«Me levantaré a las nueve / Haré ganas y al Central / Al Tararí, al 6 de Agosto / O al restaurant Cardinal / Tendré caballo chileno / En coche pasearé / Y en la plaza y en El Prado / De pepe presumiré... / Iré vestido de leva, / choco y botas de charol; / y en verano iré a la finca / si me pica mucho el sol. / Esta vida tan buena / cuando me case he de hacer... / con tal que me traiga en dote / harta plata mi mujer».

Acechar una buena dote, ir a la finca si le pica mucho el sol, una «vida buena»... ¿Era así Bayo o así le gustaba verse o presentarse en escena? ¿O por el contrario se trataba de una crítica velada a un público de ociosos y de ilustres sin quehacer que poblaban el escenario? De hecho, en la revista arremeterá contra la juventud ociosa de la ciudad, pese a la universidad de los jesuitas.

Un examen de los veinticuatro números aparecidos entre el 13 de agosto de 1893 y el 8 de mayo de 1894 permite conjeturar sobre la vida que llevó Bayo en Sucre, sus altibajos y sus curiosidades. La revista era su certificado de existencia. Como director de *El Fígaro*, Bayo era alguien en un mundo en el que contaban otras cosas que las que él podía aportar, y de las que carecía: dinero, posición social, entronques familiares, alcurnia... Me temo que Bayo, en aquel mundo cerrado y estamental, era un adorno, estimado pero adorno.

En *El Fígaro*, Bayo escribía el editorial, un «Palique», que apareció en casi todos los números. También firmó otras colaboraciones con el seudónimo de Boyarico, ya habitual en prensa, y sobre todo no perdió la oportunidad de

colaborar con unos poemas infumables pero no mucho más que los del resto de los colaboradores, salvo tal vez uno dedicado a su experiencia de cabalgar por la pampa Argentina que recuerda a Estanislao del Campo. No eran buenos, pero eran auténticos –Caro Baroja *dixit*, aunque dudo que los hubiese leído–.

Algunas de sus colaboraciones en *El Fígaro* fueron a parar a libros posteriores, como ese artículo publicado en el número 24, titulado «Americanismos», que se corresponde con el capítulo IX de *Chuquisaca o La Plata perulera*.

Tienen interés sus colaboraciones firmadas con el seudónimo Boyarico. Se trata de una serie de «Escenas andaluzas». En total son siete crónicas en las que Bayo habla de ciudades andaluzas, de los gitanos y su historia –y del origen fantástico de su lengua, la germanía–, del cante hondo, de los cafés cantantes y de las corridas de toros. Lo hace de manera amena, con conocimiento de causa. ¿Bayo taurino? ¿Bayo flamenco? En esas páginas está. Resulta más ameno que divagando sobre el tamaño de los cráneos y la degeneración de la raza o haciendo el elogio de la familia como institución social de primer orden (y etcétera), algo sin duda pintoresco para un aventurero.

Las colaboraciones de Bayo reflejan un personaje que de aventurero tiene muy poco y de extravagante mucho. Por ejemplo, en el número 21 de la revista, publicó una demencial colaboración titulada *Filemón y Baucis (Égloga)*, dedicada nada menos que «Al Ilustrísimo Señor Granado, Obispo de Cochabamba». Son 32 octavas reales (y poco republicanas). Un diálogo imposible entre los inevitables Menandro, File-

món, Baucis, acompañados nada menos que por Venus y Mercurio, que es quien acaba llevando la voz cantante... Ahí aparece un Bayo muy servidor de la jerarquía eclesiástica. Que fuera deudor de los franciscanos de La Recoleta, hasta un punto que él no aclara, no lo explica todo; de hecho, viajó al Beni con recomendación franciscana.

De lo que sí habla Bayo es de la presencia y del predicamento de los eclesiásticos en la vida boliviana. Si habla de sus costumbres más bien licenciosas lo hace señalando que es una tradición desde la época de la colonia. Los hijos de curas, los candeleros,⁹ son algo más que una recurrente leyenda urbana boliviana.

Hubo un momento en que la revista pareció coger vuelo y pasó de las alrededor de ocho páginas a doce, con ilustraciones y viñetas, y alguna página final desmañada, obra de su colaborador Víctor Puig, a quien Bayo elogió con motivo del carnaval sucreño.

En el número 7, escribe Bayo: «En Bolivia por lo general se habla pestes de España porque se la desconoce en absoluto», algo que, si valía para 1894, también vale para más de cien años después. Se queja de que los poetas locales riman España con saña, ingratitud, inconsciente e injusticia, pero celebra los 3.000 fusiles máuser que la Argentina presta al Gobierno español para la guerra de Marruecos. Y en *El Sucreño* publica una efeméride¹⁰ que festeja la «gran gesta» de la independencia americana.

Al margen de los poemas, los paliques y las escenas andaluzas, Bayo mantuvo una agria polémica con escritores bolivianos (más agria de lo que él mismo querrá recordar), con un trasfondo turbio

de nacionalismo, que tal vez fuera uno de los motivos por los que la revista se fue al traste. No sólo se trató de un asunto económico. La liquidación de la revista tuvo que influir en el estado de ánimo de Bayo, reflejado en las páginas de *Por la América desconocida*,¹¹ donde dice que al cabo de dos años empezó a cansarle la enseñanza y le volvieron las ganas de recorrer tierras, de ir a los Andes, asomarse a la costa perdida, meterse en el oriente boliviano... Mucho viaje para tan poco tiempo.

En las vacaciones del tercer año escolar, que serían las de 1895, es decir, el mismo año que lo encontramos trabajando para el Congreso boliviano, se desembaraza del colegio buscando un sustituto de nombre Lamiñana, que recibirá la subvención del Congreso y sus emolumentos. Y es que, ese año, entre septiembre y noviembre, Bayo tuvo un oficio ocasional y breve, pero muy bien pagado, en el Congreso boliviano, lo que le permitió asistir a unas sesiones en las que se trataron temas relacionados con su vida futura en la región de Rivera-Alta (entonces) y del Madre de Dios. Bayo se había hecho amigos en Sucre. Algunos de los colaboradores de su revista eran congresistas, *honorables* en la terminología de la época.

Como él mismo cuenta en *La plata perulera*, las actas de las sesiones en las que intervino están publicadas en *El Redactor de la Cámara de Diputados* correspondiente al año 1896,¹² unas veces como taquígrafo y otras taquígrafo-redactor.¹³ Bayo confesará que no sabía taquigrafía, pero que corregía el estilo de los taquígrafos y hacía hablar a los diputados como *Castelares*, por lo que estos quedaban agradecidísimos.

El interés de las actas de esas sesiones del Congreso es que algunos de los graves asuntos en ellas tratados encontrarán reflejo en *La plata perulera*. Me pregunto cómo los escribió ¿Se trajo a España notas, recortes de prensa, diarios...? No lo sé. Probablemente sí. ¿Dónde están? ¿No desaparecieron todos en la barraca San Pablo cuando fue incendiada por «los bárbaros»?¹⁴ «Bárbaros», expresión esta para referirse a los hoy indígenas originarios, habitantes tanto de la pampa argentina como del Madre de Dios, que se encuentra en la prensa y en las actas del Congreso, y que enmascara un genocidio sin paliativos.

La actividad en el Congreso le permitirá a Bayo conocer de cerca la realidad boliviana de la época: justicia, administración civil y eclesiástica, leyes mercantiles, asuntos de aduanas, relaciones internacionales (muy tensas con los Estados Unidos), territorios amazónicos explorados e inexplorados, condiciones de vida de los indígenas originarios, educación nacional, concesiones de entradas caucheras... Ciro Bayo escuchó describir la Amazonía como un lugar sin ley, habitado por salvajes con los que toda comunicación se hacía imposible: no podían mandar abogados, médicos, jefes o secretarios (sic)¹⁵ por la inseguridad de la región; había que construir fortines que defendieran las barracas y entradas caucheras; los barraqueros que colonizaban la región reclamaban tierras, concesiones y privilegios, y fuertemente armados se peleaban a muerte entre ellos. Los indígenas, por su parte, están lejos de tener «masedumbre», dirá el ministro de Colonización. Hablan también de atraer colonos europeos, pero estos, sin protec-

ción armada, no acuden. Por eso hay que construir fortines. Por lo que respecta a los hoy originarios, se señala su negativa al servicio militar obligatorio,¹⁶ algo que durará hasta la guerra del Chaco. Curiosamente entre votaciones de leyes abstrusas, le tocó redactar actas en las que se trata de asuntos como reclamos, abonos y subvenciones a la Iglesia boliviana.

Durante esos meses, Bayo se empapó de Bolivia, al margen de conocer de cerca y tratar a importantes personajes políticos de aquella época, pertenecientes a la clase dirigente: el poderoso minero Aramayo, por ejemplo, empeñado en la capitalidad de Tupiza, su feudo más importante. En las actas del Congreso se pueden rastrear algunos pasajes de *La plata perulera*, como la defensa del indígena que hace en el capítulo XIV, con la sesión en la que se habla de un impuesto sobre los cadáveres y la explotación indígena, y un diputado (Bayo taquígrafo y redactor) describe a los indígenas por completo desposeídos (silencio en la sala). Todos de acuerdo, pero cada cual a lo suyo, a su negocio. Tal vez como ahora mismo.

Cuando ese año se clausuró el Congreso, el ministro de Instrucción Pública y Colonización le envió al Beni con un cargo oficial «satisfaciendo así sus deseos de visitar el oriente boliviano».¹⁷ El cargo consistió en la instalación de las escuelas de Riberalta y Villa Bella, para lo que recibió una dotación de 1.200 pesos, más otros 50 para útiles para las dos escuelas, y 1.500 pesos más para la construcción de un local.

Sucre es un buen lugar para preguntarse por ese viajero español que viajó por tierras americanas cuando no lo hacía nadie. ¿Por qué se echa Ciro Bayo al cami-

no? No quedará muy claro. Mariano Baptista Gumucio me dirá que fue porque padecía dromomanía. Esa puede ser una explicación a su temperamento inquieto, ya baqueteado, que pasa de los frailes a la gente armada sin pestañear. Yo no tengo claro en qué momento Bayo viaja a La Paz y de ahí a Yungas, hasta Chulumani, el país cuasi tropical que la Cordillera Real separa, un territorio bravo de cocaleros ahora (y de narcos), de cafeteros en su época –donde hubo Café del Panteón, el del cementerio de Chulumani, hay ahora *jacuzzis* para elaborar pasta base..., y pocas bromas–. Encajar los viajes de Ciro Bayo en su cronología no es fácil. Muchos viajes, poco tiempo y comunicaciones lentas y precarias; pero estar, estuvo, sólo así se entiende la precisión de *Las grandes cacerías americanas*, de los lugares desconocidos para los que aporta una «guía de viajeros en casa», a la manera de Ford.

RIBERALTA

En mayo de 1896,¹⁸ Ciro Bayo se dirige al oriente boliviano en una expedición de una dureza extraordinaria, que justifica la envidia barojiana, y de ahí al Beni, pasando por Moxos y navegando por el Mamoré hasta llegar por tierra a Riberalta y Villa Bella, poblaciones separadas por la estruendosa Cachuela Esperanza, el feudo del feroz gomero Nicolás Suárez. Un viaje largo y muy duro que relata con una asombrosa minuciosidad y riqueza de informaciones recogidas sobre el terreno o fruto de su trabajo de erudito, como cuando cita a Alcides d'Orbigny, cuya obra, el clásico *Voyage en Amérique méridionale*, sólo pudo leer en la edición de 1835-1847.

La Riberalta que conoció Bayo era una población recién fundada sobre la base de campamentos y fortines militares que protegían la todavía incipiente explotación de la goma. Tanto en la prensa de aquellos meses como en las sesiones del Congreso, Bayo tuvo oportunidad de leer y escuchar que aquellas eran «regiones abandonadas», territorios que era preciso defender con las armas; que había mucha mortandad a causa de los ríos y de las enfermedades, y que las compañías de seguros no querían asegurar nada que tuviera que ver con aquella remota región.

Riberalta era una ciudad en la que se hacía dinero fácil, cundía la explotación de indígenas y de blancos cautivos por deudas obligados a trabajar en condiciones de esclavitud; había alcoholismo, mucho juego y ninguna ley que no fuera la de las armas. Ese será el testimonio de Luigi Balzan, que viajó por la zona en 1892.¹⁹ Pocos años después de Bayo, aparecerá en ese mismo escenario el inglés Percy B. Fawcett,²⁰ y la impresión será peor que la del español: una prisión sin otros barrotes que la selva, donde la explotación, los abusos, los crímenes quedaban poco menos que impunes, y donde a diferencia de lo dicho por Bayo, más que buenas armas, lo que había que tener era mucha munición.

En el comienzo del siglo XXI, la situación no es tan sobrecogedora pero no deja de ser inquietante a nada que te apartes de los caminos trillados. Ya no hay, o apenas, caucho, pero hay empresas beneficiadoras de castaña en condiciones poco claras y discutidas; hay conflictos con los madereros, con los buscadores de oro legales e ilegales; hay contrabando con el Brasil y hay narco-

tráfico, y las rutas son de extrema inseguridad a juicio de quien cobra el viaje.

El encargo oficial de montar una escuela que le lleva a Bayo a Riberalta quedó en nada y se vio obligado a buscar un empleo, o a aceptar el primero que se le ofrece, como contador de una barraca gomera, la San Pablo, propiedad de Nicanor Salvatierra, situada río arriba del Madre de Dios, en una zona de grandes meandros y pantanos en los que el escritor se dedicó a cazar caimanes. Hoy, de la barraca queda muy poco, por no decir nada: un astillero ruinoso y unas edificaciones que se traga la selva, pero que permiten apreciar que aquello no fue nunca un paraíso.

El Madre de Dios es un río impetuoso, de no fácil navegación a la remontada, de modo que si no obtienes plaza en un pesado batelón, el barquero del puerto de Riberalta que te lleve tiene que ir esquivando los grandes troncos que arrastra el río porque un golpe equivale a un naufragio seguro.

Bayo no cuenta cómo conoce a Salvatierra, pero algo debía de haber leído en los periódicos de dos años atrás porque los hermanos Salvatierra aparecen implicados en la instigación del asesinato de Augusto Roca Sucre.²¹ Bayo lo describe como un caballero pero con la ferocidad de los barones de la goma, y Salvatierra, que lo era, se hizo legendario. De «los temibles Salvatierra», los tildó un historiador boliviano. El mismo Bayo narra prácticas feroces, como la caza de esclavos entre tribus enemigas, o habla del harén de mujeres nativas de don Nicanor, algo que los propios historiadores bolivianos consideran una rareza. Meses in-

tensos de aventuras aquellos para Bayo, al menos como testigo, que el jalona de otros viajes, hasta Manaos incluso. Aun tuvo tiempo de escribir y fechar allí *La Colombiada* y *El vellocino de oro*, perdido éste en el incendio de la barraca San Pablo junto con su equipaje y mamotretos, esto es, la notas de sus viajes por la Argentina y Bolivia.

En el verano del 2011 hablé con un nieto de Nicanor Salvatierra. Sí, había oído hablar de Ciro Bayo, pero no recordaba nada que no fuera lo publicado en prensa en forma de folletín. En la plaza de Riberalta, el nieto me desgranaba la decadencia y ruina de la barraca San Pablo. En Riberalta todo son ruinas, todo está medio comido por la selva, todo ya fue, ya pasó. Era más interesante escucharle hablar del campo de concentración de Carahuara de Carangas, en el que estuvo recluido en su condición de falangista tras la revolución de 1952. Bayo era un recuerdo ajeno, una sombra, alguien que pasó de largo, en otro tiempo.

En la barraca San Pablo debió de estar Bayo un año y medio, no tres como dice.²² Ahí escribió *La Colombiada*; vivió de cerca las rebeliones indígenas, las pugnas entre etnias diferentes; tuvo ocasión de ver las espantosas condiciones en las que trabajaban los desgraciados, originarios o blancos, que caían en manos de los gomeros, fueran estos «barones» o no; participó en una expedición a la caza de arañas con un pretexto poco convincente, como es el de hacerse con trabajadores... Su relato no choca con la información que dieron Balzan, por un lado, y Roger Casement, por otro, en su informe sobre el Putumayo, pero su tono no es el de la plena denuncia. Se limita

a relatar hechos y detalles de formas de vida atroz.

¿En qué fecha salió Bayo de Bolivia? Él dice que en 1898 y en *Por la América desconocida* comenta que al tiempo de su salida acababa de llegar la noticia de la muerte de Fermín Fitzcarraldo y del doctor Vaca Díez, ocurrida el 1 de mayo de 1897, en el Ucalali –en una expedición que no era precisamente unas «conversaciones de negocios»–,²³ tiempo después de su salida de la región, lo que permite situar en 4 años la estancia de Bayo en Bolivia. Salió, dijo, con un arco y unas flechas, unas pieles de boa y de tigre y un puñado de libras esterlinas, la moneda que corría la Amazonía –era la banca de Londres la que se encargaba de los intereses gomeros–, como todo patrimonio –curioso destino

ese cuando por fuerza tuvo que ver correr los números de la fortuna entre sus manos–, y con algo enigmático de lo que no habla pero que para mí resulta obvio: una cantidad nada despreciable de notas de todas clases (etnográficas, personales, paisajísticas, lingüísticas...). De lo contrario, no se entiende la bibliografía boliviana que publicaría en Madrid a partir de 1910 por mucho que hubiese podido tirar de diccionarios, enciclopedias y tratados de botánica, mineralogía o zoología, terrenos en los que suministró una asombrosa cantidad de datos de todo tipo –económicos, botánicos, etnográficos– e informaciones precisas, poco corrientes en una España que todavía tiene pendiente no la conquista, sino el descubrimiento efectivo y pleno de América.

NOTAS

¹ «Indios, pampas, gauchos y collas», en *Por la América desconocida I*, publicado en volumen independiente por Caro Raggio en 1920, con ilustraciones de Galvan.

² *El peregrino en Indias*, cap. III, in fine. En realidad habla en todos sus libros con mayor o menor extensión. Se ve que lo conocía bien.

³ Episodio éste estudiado por un personaje para mí inolvidable: el historiador y diplomático don Alberto Crespo Rodas.

⁴ *Ciro Bayo, La terraza de los Andes*, p. 95.

⁵ Aunque publicada, por precaución, en 1950, la novela estaba escrita varias décadas antes.

⁶ Información de la historiadora Marcela Inch, directora del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, en Sucre (2011). No he podido corroborar la información.

⁷ *El Día*, Sucre, 3-III-1893.

⁸ *El Sucrense*, 9-VII-1893.

⁹ Recoge esta voz en su *Vocabulario criollo-español sudamericano*.

¹⁰ *El Sucrense*, 10-XI-1893.

¹¹ P. 133 y ss. de *La terraza de los Andes* (1920), y p. 139 y ss. de *Por la América desconocida*, edición también de Caro Raggio pero de 1927.

¹² *El Redactor de la Cámara de Diputados*, Sucre, Tipografía Excelsior, 1896.

¹³ La firma de *Ciro Bayo*, bien como taquígrafo, bien como redactor, o como ambas cosas, se encuentra en las sesiones

de los días 2-IX-1895, 6-IX-1895, 9-IX-1895, 12-IX-1895, 14-IX-1895, 21-IX-1895, 23-IX-1895, 27-IX-1895, 30-IX-1895, 3-X-1895, 10-X-1895, 12-X-1895, 15-X-1895, 17-X-1895, 21-X-1895, 29-X-1895, 30-X-1895, 4-XI-1895, 6-XI-1895, 8-XI-1895, 11-XI-1895 y 19-XI-1895. En total son veintidós sesiones.

¹⁴ Bayo, *Ciro*. *La Colombiada*, Madrid, Lib. Gen. De Victoriano Suárez, 1912, p. v.

¹⁵ Sesión del 16 de noviembre de 1895. Habla el diputado Rebollo.

¹⁶ Acta de la Cámara de Diputados de Bolivia, 12-X-1895.

¹⁷ *Chuisaca*, p. 383.

¹⁸ *Por la América desconocida*, pp. 188 y 276.

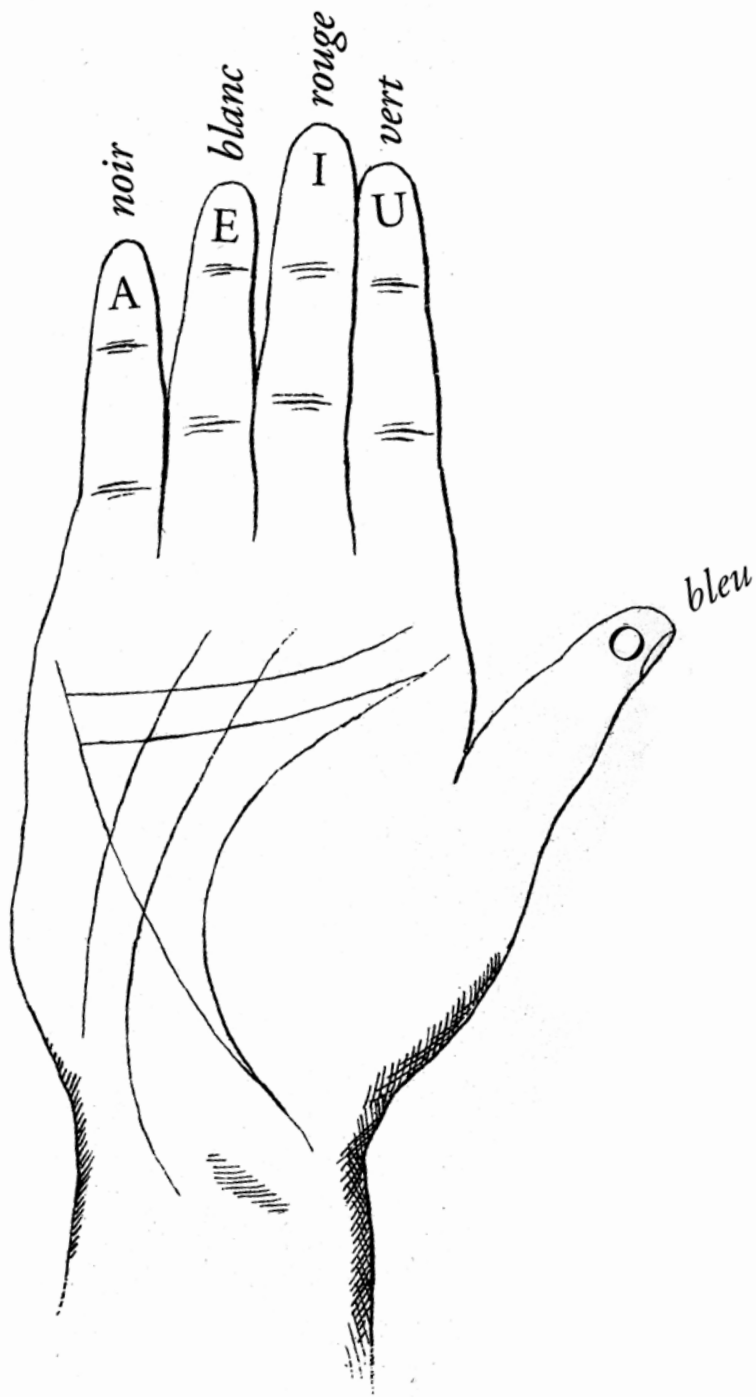
¹⁹ Balzan, Luigi. *Viaggio di esplorazione nelle regioni centrali del Sud America*, Milán, Treves, 1931.

²⁰ Fawcett, P. H. *Exploración Fawcett. Adaptada de sus manuscritos, cartas y memorias por Brian Fawcett*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1954. Hay edición española: *A través de la selva amazónica. La increíble aventura del explorador que inspiró el personaje de Indiana Jones*, Barcelona, Ediciones B, 2003.

²¹ *La Estrella del Oriente*, Santa Cruz de la Sierra, 23-XII-1893.

²² *La Colombiada*, Victoriano Suárez, Madrid, 1912, p. v.

²³ García Morcillo, Juan. «Del caucho al oro: proceso colonizador de Madre de Dios», en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. XLII, Madrid, Universidad Complutense, 1982.



Los misterios del color nombrado

Por Carlos Marzal

La primera vez que me tropecé con el fenómeno de la «audición coloreada», leyendo las páginas de Vladimir Nabokov, creo que fue en *Habla, memoria*: ese magnífico libro de recuerdos en el que el autor bucea en su experiencia y relata distintos episodios autobiográficos (y que es también una novela a su manera, un ensayo, una elegía a un mundo desaparecido que aún vive, intacto, en la conciencia del artista adulto). Digo la primera vez porque existen muchos otros momentos (entrevistas, análisis literarios, prólogos) en los que Nabokov regresa a ese asunto de su interés, de cuyo padecimiento él siempre se mostró orgulloso: la audición coloreada.

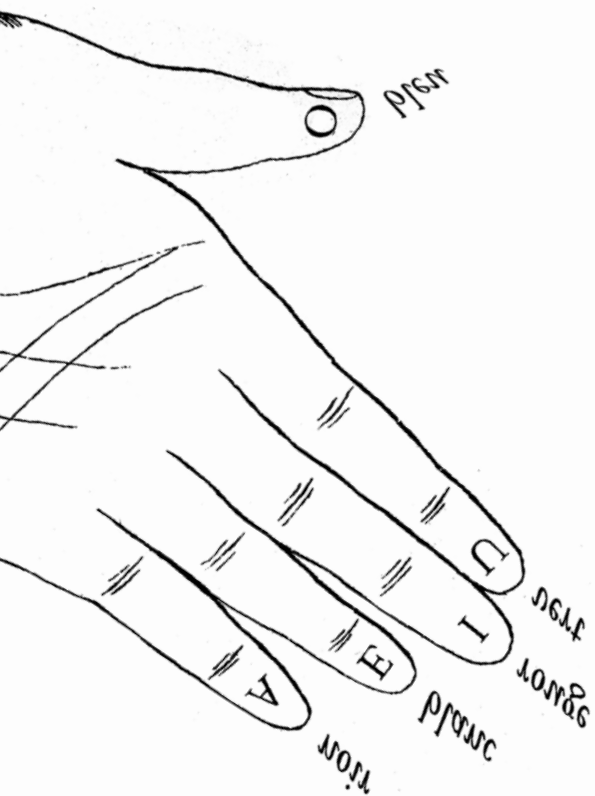
Según parece, algunos individuos poseen, por insondables razones de sobreabundancia neuronal, una curiosa capacidad sinestésica que consiste en la mezcla de sentidos durante los instantes de la percepción. De tal manera, logran atribuir colores a los sonidos que escuchan (e incluso sabores y olores en determinados casos). A veces, aspectos amplios del universo sensitivo (una ciudad, un individuo, un animal) también se tiñen de color, o se adscriben a un sonido o a un gusto concretos.

La audición coloreada cuenta con un ejemplo ilustre al que Nabokov (y todos los que alguna vez han hecho referencia a este «accidente cognitivo») alude. Se trata del famoso soneto de Rimbaud a las vocales, que ha dado origen a múltiples interpretaciones por parte de los especialistas. Como es fama, en él Rimbaud escucha la *a* negra, la *e* blanca, la *i* roja, la *u* verde y

la *o* azul, en ese orden poco ortodoxo, con la *u* delante de la *o*, que ha terminado por trastornar a los exégetas hasta el punto de hacer que padeciesen ellos también accesos repentinos de audición coloreada. Más allá del sentido de ese texto literario –de su simbolismo, de sus sugerentes juegos–, el fenómeno al que hago referencia nos traslada, me parece, a un problema de mayor amplitud. Hablo de la relación entre el lenguaje y el color, y, más en concreto aún, entre el color y el lenguaje poético. O lo que es lo mismo: apunto a las relaciones entre la poesía y la pintura, por lo que respecta a sus diferentes capacidades para expresar el color mediante sus herramientas propias.

En cierta medida, hablar de color y de pintura (del color en la pintura) puede parecer una redundancia según se mire, dado que el color es un ingrediente necesario, ineludible, de esa disciplina aunque no el único. El color es un tema filosófico que ha conseguido desquiciar a algunas de las inteligencias más poderosas de la cultura en Occidente. Por esa razón me limitaré a hacer unas cuantas conjeturas de carácter personal, a expensas de mi trabajo como escritor y como gozoso espectador de la tradición siempre viva de la pintura. En el ámbito de la realidad sensitiva, tal vez sea el color –junto con los sonidos pautados, armoniosos: es decir, con la música– el elemento que mejor infunde y transmite la emoción, sin necesidad de que realicemos una interpretación intelectual de nuestras percepciones. La música y el color (la música *del* color) no necesitan traducirse, glosarse, para que

en su disfrute creen la conmoción de quienes escuchan y ven, aunque esos dos fenómenos admitan y propicien todo género de comentarios, de glosas, de reflexiones. En virtud de su falta de necesidad interpretativa acerca de su esencia, generan y generarán el apetito nuestro por explicarnos su misterio, por analizar sus engranajes interiores, porque esa avidez intelectual es una de las causas finales de nuestra naturaleza humana. Podríamos decir que somos porque aspiramos a explicarnos y a explicar.



¿Qué conexiones recónditas poseen el color y la música, pues, con nuestras *aptitudes* emocionales y con nuestras *actitudes* afectivas? ¿Cuáles son las herramientas con que el color

logra, con su sola presencia, en ocasiones, transmitirnos un insospechado grado de euforia, o una extraña desazón, o un súbito desasosiego?

Ignoro cuáles son las causas profundas de que así suceda, pero lo cierto es que sucede así. La contemplación del color –en la naturaleza o representado–, la audición de la música nos saben infligir, con su látigo de sutil refinamiento, una alegría o un dolor espiritual que se nos vienen encima como caídos del cielo sin que podamos ni sepamos explicarlos en el instante de sufrirlos. (Tal vez porque sufrirlos, como ocurre tantas veces en el arte, sea la mejor y última manera de hallarles explicación).

Quiero aventurar la posibilidad de que la unión íntima que intuyo entre el color y nuestras emociones sea en sí misma una figura retórica: en este caso, no una sinestesia, sino una metonimia, ese recurso que obra por contigüidad, por cercanía entre dos realidades. Hablando en sentido general, creo que el color representado nos empuja a recordar las experiencias cromáticas que padecemos frente a la naturaleza: unas experiencias cromáticas que por obligación están ligadas a estados de conciencia y a todo género de acontecimientos de mayor o menor sensualidad. El color –en la naturaleza o representado– es una realidad contigua, por obligación, a nuestras consideraciones de orden emocional. Trataré de ahondar en esta intuición.

El poeta Samuel Taylor Coleridge, en su poema «El ruiñeñor», nos indicó que no había nada melancólico en la naturaleza, y el también poeta

Antonio Cabrera glosa esos versos del inglés para decirnos que, en efecto, no hay nada que pueda movernos a ese sentimiento en la naturaleza *mientras no la pensemos* (porque desde el momento en que la pensamos nace en nosotros «la exhausta flor mental de la melancolía»). Es cierto: no existe nada en el mundo natural que pueda ser calificado conforme a nuestras pasiones porque dichas pasiones y dichos calificativos son exclusivamente humanos, no pertenecen a la naturaleza, no están en ella si no los hemos depositado nosotros antes. Lo melancólico, lo eufórico, lo sosegado, lo armónico, lo triste, lo trágico son consideraciones y juicios que los hombres emitimos con respecto a todo aquello que nos rodea.

Ahora bien, ¿nos es posible vivir, percibir lo real, inscribirnos en el espacio y en el tiempo, sin juzgar, sin interpretar, sin pensar en todo aquello que pasa a formar parte de nuestra experiencia? Puede que la naturaleza no sea melancólica, ni trágica, ni triste, pero para los hombres siempre lo parecerá. La misma mudez, la misma indiferencia, la neutralidad de lo natural a las que apunta la idea de Coleridge ya constituyen interpretaciones de carácter humano, ya responden a actitudes psíquicas de los observadores, ya representan una traducción, al lenguaje verbal, de una realidad que no es de índole lingüística. Estamos condenados a pensar (esa condena que nos concede la ocasión plena de ser), condenados a ver en todo lo que percibimos algún rasgo de origen afectivo, porque no tenemos más remedio que pasar por el tamiz del lenguaje todo aquello que lle-

ga a nuestra corporalidad. De ahí que el color, en esta reflexión caprichosa que elaboro, constituya ese fenómeno metonímico al que me refiero: una presencia que, debido a la cercanía –a la contigüidad– con nuestros estados psíquicos, siempre remitirá la pupila del espectador, que no puede dejar de juzgar aquello que observa, hacia territorios sentimentales.

Por esta razón el color, insisto, es dueño de esa facultad capaz de sobrecogernos sin razón. Hay rojos y azules, y blancos y negros, y amarillos y ocres que nos empujan de repente a rincones de nuestra interioridad, sin que exista el paso intermedio de la interpretación analítica que podemos realizar más tarde. El color, digámoslo así, posee su música propia, que, como la música, nos puede llevar hasta las lágrimas, nos puede urdir en la garganta el nudo más feroz de la emoción. Pero ¿qué sucede con el lenguaje del color, con las palabras que lo nombran? ¿Pueden *pintar* las palabras, con esos colores que mencionan? ¿Saben hacerlo en la superficie del poema?

La verdad es que el lenguaje verbal posee, frente al lenguaje pictórico, muchas desventajas en el ámbito de la experiencia cromática, aunque también alguna ventaja propia de su condición. Para alcanzar sutilezas cromáticas, el lenguaje verbal debe recurrir a la extensión, a lo perifrástico. Mientras que el lenguaje de la pintura alcanza los matices cromáticos de manera sintética (en el grado del color mismo); para matizar en lo referente al color, el lenguaje verbal está obligado a adjetivar, a desplegar su sintaxis y ensanchar el

sentido. Decir rojo, en el universo de la pintura, sin más, es, con seguridad, decir muy poco, es pintar en palabras un rojo muy pobre, muy elemental, muy tosco. La paleta de pigmentos que maneja el pintor posee innumerables rasgos que el observador de las obras percibe de una forma inmediata. Para trasladar esa experiencia de naturaleza visual al universo de las palabras, el poeta (y no digamos los comentaristas, los críticos de arte) deben recurrir a las vueltas y revueltas que el lenguaje, gracias a la herramientas de la retórica, consiente. En definitiva, el aparato retórico del lenguaje –con sus metáforas, con sus comparaciones, con sus alegorías (y con sus metonimias y sinestias también)– procura conseguir por otras vías lo mismo que otros lenguajes consiguen mediante sus propios utensilios: la síntesis de la emoción estética.

Desde cierto punto de vista, en relación al asunto que nos ocupa, la práctica de la retórica literaria tiene su fundamento en la *envidia* que otros lenguajes despiertan en el poeta (una envidia sana y libre de pecado). El poeta, celoso de la paleta del pintor y de la penetración que le permite, trata de medirse con él mediante las armas de que dispone. Porque el poeta también aspira a serlo todo en cada una de sus composiciones: el pintor, el escultor, el dibujante, el compositor musical, el instrumentista virtuoso, el actor en escena. El despliegue mesurado de los recursos retóricos que hace el escritor en su texto también significa un necesario y venial acto de soberbia para alcanzar la mejor de sus posibilidades, para remontarse hasta su mejor yo en la escritura.

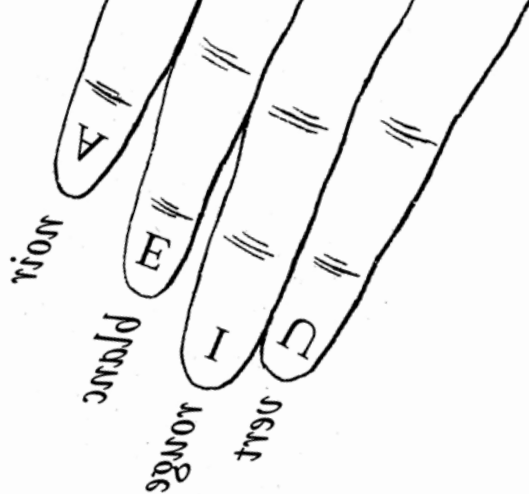
He dicho más arriba que el escritor sufría bastantes desventajas a la hora de representar el color frente a los pintores, pero que gozaba de algún privilegio. Me refiero al privilegio de la generalización, de la facilidad con que el lenguaje cuenta, desde su misma esencia, para abstraer la materia que nombra, y elevarla, como si dijésemos, a la condición de categoría. El significado de las palabras (del signo lingüístico) es un magma del sentido difícil de precisar. Como han dicho los especialistas, se trata de un contenido psíquico, cuyos rasgos comunes nos unen y cuyos matices nos separan. ¿Qué entiende cada cual por palabras como verde, como magenta, como siena (y no digamos por términos como amor, como libertad, como Dios)? Nos entendemos al hablar porque compartimos un mínimo común denominador del significado, pero, cuando empezamos a profundizar, no hay quien sepa por qué nos entendemos. O mejor dicho: comprendemos que no hay apenas posibilidades de entendimiento, si por ello nos referimos a entender exactamente lo mismo.

El significado es un contenido psíquico, y el contenido psíquico constituye una materia imposible de analizar, por oculta, por cambiante, por inaprensible. El contenido psíquico al que nos remiten las palabras está formado por lo que hemos comido, por lo que hemos leído, por lo que amamos, por lo que detestamos, por lo que nos conmueve y nos aterra. El significado de las palabras, a la postre, está conformado con fiebre, y con escalofríos, y con dolor de muelas, y con

malas digestiones, y con insomnios. Porque el lenguaje, el uso que hacemos de él nosotros y el resto de los hablantes, supone una manera de entender el mundo de cada uno de los hablantes y nosotros, de forma común y de manera individual, de modo público y privado. El significado profundo de las palabras –lo que cada cual entiende en ellas, lo que cada cual quiere entender, y no las acepciones del diccionario– pertenece al caudal de la tradición. Es decir, a lo que hemos depositado a lo largo de la historia en las palabras, desde el punto de vista cultural, más las resonancias particulares que cada cual posee en su conciencia en cada momento de la vida: un flujo imposible de resumir, de cifrar en definiciones, de contener en los límites de la lexicografía.

He indicado –repito– que el lenguaje poético (es decir, el lenguaje verbal llevado hasta las últimas posibilidades del decir) cuenta con ciertas desventajas frente al lenguaje pictórico, en particular con respecto al poder que el lenguaje pictórico tiene para generar matices en el uso del color. Pero he afirmado también que el lenguaje verbal es dueño de algunas ventajas. ¿Cuáles son, desde mi punto de vista? Sus mismas carencias, sus limitaciones comparativas sustanciales, sus impedimentos propios. El lenguaje poético es una disciplina que hace, pues, de su necesidad virtud, y que convierte en una de sus mayores armas expresivas aquello que en principio supone un obstáculo para la expresión de los matices de naturaleza cromática.

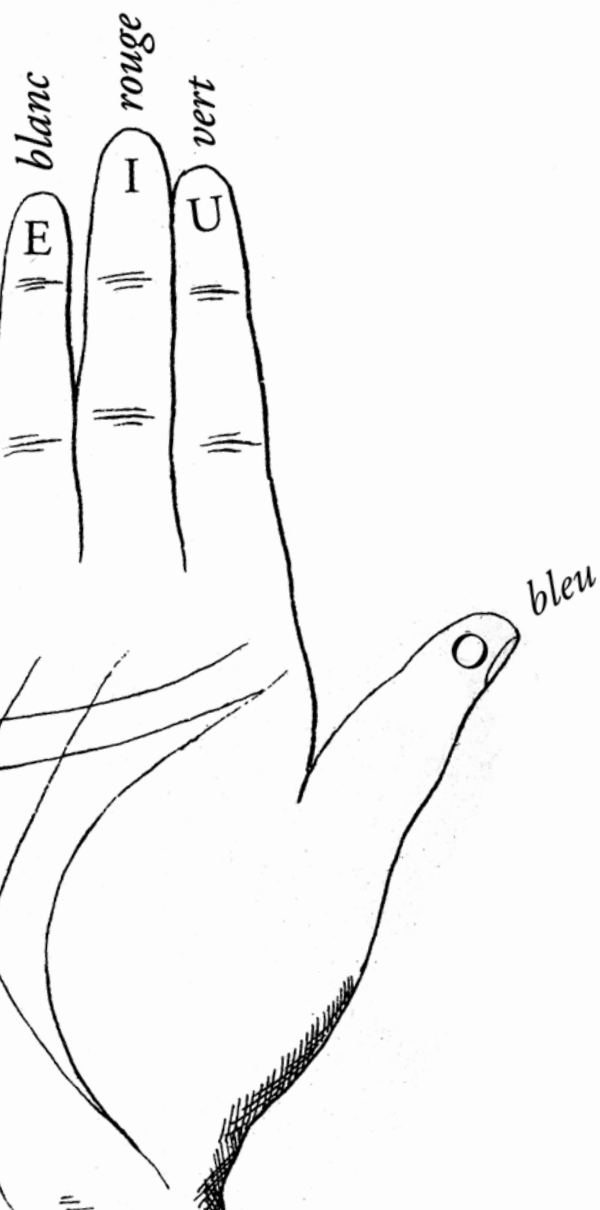
La capacidad de abstracción, de generalización del lenguaje ver-



bal abastece al poeta de una inmensa fuerza significativa porque desplaza el núcleo del sentido hacia los contenidos psíquicos que cada uno de los espectadores alberga en su mente. Cuando un poeta escribe azul, o rojo, o «moreno de verde oliva», esos colores son, al mismo tiempo, todas y cada una de las posibilidades del azul, del rojo y del metafórico verde. Representan, gracias a esa «pobreza» de matices cromáticos que a veces la palabra aislada demuestra, todos los matices cromáticos que el lector quiera imaginar, toda la experiencia, en el color, que el individuo posea frente a la naturaleza y frente a la tradición de la pintura. La poquedad relativa de la palabra frente al universo de los pigmentos pictóricos se transforma en libertad absoluta de interpretación. Como no hay apenas paleta de colores en las manos del escritor, esa escasez se convierte, en sus manos, en todos los colores de la paleta porque cada cual será libre de matizar hasta donde quiera y pueda los colores nombrados.

En la poesía universal existen acreditadas tradiciones cromáticas: los azules marinos y celestes, los rojos crepusculares y sanguíneos, los negros

luctuosos podrían generar inabarcables antologías. Entre dichas tradiciones, he sentido siempre una especial imantación hacia la fijación hispánica de «lo verde» (para referirme sólo a un ejemplo cercano y nuestro). Lo verde nombrado –haciendo de memoria una insuficiente antología de urgencia– aparece en muchos momentos de la poesía de Juan Ramón Jiménez, de Federico García Lorca, de Pablo Neruda (que escribió una magnífica «Oda al color verde», además de muchas otras



menciones en su obra), de Octavio Paz (en su poema «Escrito con tinta verde»), de Elías Nandino («El azul es un verde que se aleja»), del colombiano Aurelio Arturo («Clima» comienza así: «Este verde poema, hoja por hoja...»). Podríamos rastrear las apariciones del verde en la poesía de todos los tiempos hasta concluir que representa una tradición que posee algo de obsesivo.

Por lo que a mí respecta, aquello que más me ha llamado la atención, en especial en los poetas hispánicos del siglo xx, no es la aparición del verde nombrado sino la extrañeza que produce dicha costumbre de nombrar el verde porque no hay forma de entender qué color reside detrás de esa mención. El verde de los poetas resulta un proteico color cuya naturaleza desconocemos. Los analistas han escrito páginas muy brillantes acerca del sentido oculto en el verde lorquiano del «Romance sonámbulo», pero seguimos sin estar seguros del todo de a qué se refería Federico con su «verde que te quiero verde», ni sabemos tampoco cómo el verde verderol de Juan Ramón habría de endulzar la puesta de sol con su color (por lo demás, de un verde escasamente verde en el ámbito ornitológico).

El verde nombrado de la poesía hispánica contemporánea es un color enigmático, que representa, al mismo tiempo, todos los verdes y ninguno: un verde con que tanto se puede pintar la carne de las gitanas como su pelo, tanto el viento como las ramas. Un verde que es azul, un verde de tinta color verde que crea jardines y constelaciones, que escribe palabras verdes, un verde

que en el primer día de la creación fluye por aguas verdes, y que tiñe de verde la noche y hasta los violines, según indican los poetas. En definitiva, un verde que no resulta posible contener en límites cromáticos, un verde desahogado y omnipotente, como la misma palabra poética, como la misma paleta de los grandes pintores.

Muchas veces me he preguntado por el sentido profundo de la enigmática tradición del verde, y siempre que he querido descifrar su esencia (al tiempo que disfrutaba de sus infinitas resonancias) he terminado por decirme que resultaba mejor que quedase de ese modo, como en sí misma al fin, cifrada en su propio enigma. Mejor que continuase siendo el verde de todas las interpretaciones y ninguna, de todas

las lecturas que indagan en su centro misterioso y en su insondable poder de sugestión.

El verde nombrado, el verde múltiple y uno, como la misma poesía, sueña con ser el mundo al completo, la naturaleza en el más amplio de sus sentidos. Pero ni la naturaleza ni el mundo se pueden abarcar ni se pueden descifrar por entero. No pueden pintarse ni con palabras ni con colores hasta el extremo de que sean su copia perfecta o su perfecta interpretación. De ahí que sigamos intentando pintar y contar el mundo. De ahí que insistamos hasta acabar con nuestras fuerzas para cantar lo que no puede ser cantado.

Y por eso, además, cierro aquí mi discurso con un punto final de color verde.



SEMPER EGRET SITIUS
INTER ANHELATA



MEDIS CIV TANTALVS VNEIS
IS SEMPER AVARY OFES



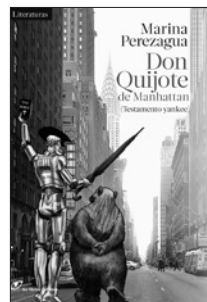
Marina Perezagua:

Don Quijote en Manhattan

(Testamento yankee)

Los Libros del Lince, Barcelona, 2016

311 páginas, 19.00 €



Dios rescatando una novela

Por JUAN MALPARTIDA

Para la fecha en que Cervantes escribió *El Quijote*, los libros de caballerías habían dejado de ser una lectura generalizada entre los pocos que sabían leer, su éxito había menguado bastante; pero eso no le impidió retomar esas aventuras de caballeros andantes y de amor trovadoresco desde un modelo crítico. La Biblia es un libro de libros que sigue teniendo lectores (o gente que jura sobre ellos) e iglesias donde se lo tiene por testimonio verdadero de este mundo y del otro. Y Marina Perezagua, en su *Quijote en Manhattan*, ha tomado la Biblia, y de ella algunos episodios, como lectura alucinada y alucinante de su *Quijote*. Los de caballerías son libros profanos; en cambio, los de la Biblia son leídos por los creyentes como sagrados.

El Quijote de Cervantes es un libro de este mundo, quiero decir: recorre algunos lugares de la península ibérica, y más acá de las visiones e interpretaciones quijotescas, los referentes culturales y ambientales son histórica y socialmente reconocibles o, más exactamente, verídicos. En el libro de Marina, que transcurre durante una caminata desde Queens hasta el Down Town de Manhattan, donde se alza la Freedom Tower, hay un génesis y un apocalipsis. El primero forma parte de lo cosmogónico, y el segundo de lo agónico, que en este caso es una descomunal inundación, un diluvio que es «muerte-viva». Las vestimentas de don Quijote y de Sancho son como las de C-3PO y un ewok, que corresponden al mundo del cine, exactamente a *La gue-*

rra de las galaxias. Pero Marina hace que don Quijote se tope no con libros de ciencia ficción, que corresponderían a las vestimentas de los personajes, sino con un libro religioso, que está en el fundamento de la cultura occidental (y no sólo de ésta). El elemento trovadoresco de la obra de Cervantes, la pastora Marcela, se le aparece al don Quijote de Perezagua en sueños y por las capacidades metamórficas de la ensoñación se vuelve una torre, símbolo de las siempre amenazadas libertades. Una trinidad: Marcela/torre/libertad. Esta Marcela, que también encarna el amor, es el puente que une la vigilia con el sueño, la realidad con sus imágenes. También es la que salva acogiendo en sí a numerosas personas desamparadas: una mujer que es torre protectora, y lugar último de esta peregrinación.

Leer es participar de lo simbólico, y si Quijano fue un lector, y la obra central de Cervantes es la realización misma de la hiperlectura, el don Quijote de Marina, al leer la Biblia, se cree su personaje central, y, como Flaubert, podría decir (aunque el autor de madame de Bovary en realidad nunca lo dijo) cambiando un poco las cosas: «Dios c'est moi». Y así lo vemos en un trance en el que, tras ser anestesiado, al recuperar la conciencia, pensó no que se había despertado sino que, nuevo Cristo, había resucitado; pero no para ser llamado a la diestra del padre sino para vagabundear por un Manhattan lleno de Starbucks, autobuses y subterráneas líneas de metro, sabiéndose «deshacedor de entuertos».

Aunque toda lectura está condenada a ser lineal, las historias de esta novela tienden a la sincronicidad, y no sólo esto, sino que aquello que la sustenta, la poética de la novela, supone que todo está en el comienzo como todo estará en el final.

Marina lo dice así: «La sincronización de lo que fuimos, de cuanto seremos, de lo que somos, todo al mismo tiempo pero siempre, siempre encauzado hacia nuestra propia desembocadura». Se trata, creo, de una suerte de *aleph*, alianza de las causas y los efectos. Por eso en el capítulo ix de los xxxiii que tiene el libro (la edad de Cristo al morir), ya asistimos a la famosa inundación, que provoca que todos los libros de la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Quinta Avenida y la 42, salgan impulsados en una corriente calles abajo.

Pero no les voy a resumir las peripecias, del drama a la diversión, que se cuentan en este libro porque para eso se ha escrito, para que ustedes lo lean. Sí quiero incidir en su idea del tiempo y de la narración. Marina Perezagua afirma por boca de don Quijote, muy a la manera del Lawrence Sterne de *Tristram Shandy*, que «una buena historia es sincrónica, y esto es que cuando yo te cuento algo a ti, tú no te agarras a lo que te cuento punto por punto, sino que en tu cabeza piensas en cosas del ayer y del mañana de forma simultánea, y por eso un cerebro bien templado prefiere la pluma de quien sabe acomodarse a muchos tiempos a la vez, pues escribe tal como nuestro cerebro piensa». De esta forma, el Quijote manhatteño de Perezagua se inserta en una lectura cervantina de lo narrativo y de la novela en general. Si se observa, en *El Quijote* de Cervantes no ocurre casi nada lineal, salvo por el hecho de que hay varias salidas de Quijano al espacio de la aleatoria realidad y una vuelta final para morir. El resto es cuento circular, y algo dicen, pero mezclando realidad y deseo, libros leídos que interpretan libérrimamente la realidad y resistentes molinos de viento. En el Quijote yanqui de Marina, donde se da una libertad

imaginativa que a veces recuerda ciertos procedimientos de su anterior novela, *Yoro*, hay un apocalipsis desde el principio y, obviamente, va a ser el final.

Aunque esta novela comienza con un lenguaje realista, como si quisiera seguir a su modelo, poco a poco va cediendo –y esto debemos agradecerse– a sus propios demonios y ángeles, y al tiempo que relaciona ciudad y mente, sueños e imágenes arquetípicas, nos interna en una visión cosmogónica, situando al individuo y a la especie en un vasto proceso no teleológico pero sí holístico. Nuestro corazón –escribió Rubén Darío– la forma tiene de un caracol, y Marina nos sugiere que tiene la forma de una galaxia, y que hay en él ecos y sustancias de la explosión inicial. «Las mayores concentraciones de mioglobina –escribe Perezagua siguiendo libremente al científico Andrés Gomberoff– se encuentran en el músculo cardíaco, el cual requiere mayores cantidades de oxígeno para satisfacer su demanda energética. Eso significa que en la muerte de una estrella está nuestro ritmo cardíaco, desde la tranquilidad en el sueño a la aceleración en el amor o la guerra».

En la eclosión del apocalipsis, donde el tiempo presente y el pasado se unen, asis-

timos al encuentro de don Quijote y Sancho con alguien que aunque no se nombra es una suerte de Jesús de Nazaret, justo cuando ellos han llegado al final sur de la isla, donde sabemos que está la Bolsa, templo del capitalismo. Tras su entrada en el templo, donde reacciona con la cólera esperada, este hombre, como se le denomina de manera genérica, se fija en un puesto donde hay varios rollos de pergamino, llamándole la atención uno. Tras leer el título de la obra, al salir se dirige a don Quijote y Sancho y les pide que lo conserven porque: «Un sabio moro os dirá un día lo que ya está escrito. Ésta y no otra es la palabra sagrada». «Os llamarán una y mil veces locos, os dirán que el querer arreglar el mundo es cosa de lunáticos», los alecciona, y remata: «Vuestros hijos crecerán lo suficientemente locos para arreglarlo». El libro que ese hombre/Jesús entrega a los personajes mismos no es otro que *Don Quijote de la Mancha*. La religión, pues, se hace literatura asistida no por el extravío, sino por la imaginación. Leer es imaginar, encarnar, renacer. Y los sueños encarnan en nuestros pasos. Eso parece decirnos Marina Perezagua en este excelente libro, que ha logrado hacer primero suyo para que pueda ahora ser de nosotros.

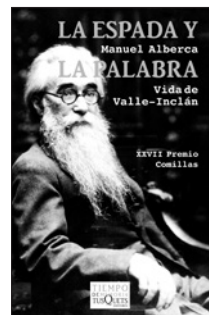
Manuel Alberca:

La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán

XXVIII Premio Comillas

Tusquets, Barcelona, 2015

765 páginas, 26.90 € (ebook 13.99 €)



Falsear el mito

Por JORDI AMAT

El 1 de febrero de 1892 Valle-Inclán publicó en el periódico *El Globo* un artículo titulado «En tranvía». Esta precisa ficha bibliográfica consta en una de las centenares y centenares de notas con las que Manuel Alberca ha blindado documentalmente su apabullante biografía del escritor modernista. Por entonces Valle tenía veinticinco años –como aclara, de manera definitiva, la partida de nacimiento (otro dato blindado, uno más)–, vivía sin penurias porque la suya era una familia más bien de posibles y definitivamente había aparcado la carrera de Derecho tras algunos años de desidia académica («Fue sin excusa posible un mal estudiante»). Había decidido ser literato, aún no podía vivir de lo que escribía, pero tenía claro cuál era el camino: su pri-

mera estación, Madrid. Y en Madrid se desarrollaba la escena que narraba en un artículo que Valle recicló al menos un par de ocasiones más. Resumamos con el profesor Alberca. Escrito en primera persona, en «En tranvía» Valle explica una escena vivida por él mismo durante su primer viaje a Madrid. Paseaba por la Puerta del Sol cuando una figura le avanzó andando rápido y al instante vio como subía a un tranvía en la calle Hortaleza. Valle lo siguió, subió también al tranvía y se puso a conversar con él. Seguro azar. Era José Zorrilla, icono viviente del parnaso literario español.

El buen biógrafo de un escritor debe empaparse, de entrada, de la obra completa del individuo que se ha propuesto imaginar. El corpus integral, sin distinciones, es

su materia prima. Un artículo digamos que prehistórico como «En tranvía», por ejemplo. El biógrafo debe conocer las obras mayores y las menores. Los volúmenes clásicos, los artículos olvidados, las referencias desperdigadas, los papeles empolvados. Y si están a su alcance, en especial, debe hacer lo posible por acceder a las cartas cruzadas porque los epistolarios, como también los dietarios (si es que los hay), funcionan como aquella literatura de segundo grado que permite pensar con fundamento la esfera privada del sujeto biografiado. De este abanico de materiales textuales no es prioritario determinar la calidad literaria o su significación estética. Digamos que es una lectura más bien instrumental. La lectura del biógrafo de dichos materiales, de todos los posibles, no pretende tanto degustarlos como filtrarlos por el colador profesional con el afán de extraer de ellos el máximo de información posible. Y a partir de esa información, primero, puede elaborarse la cronología (lo más espesa posible, a poder ser) y, a partir de aquí, se puede pensar para luego optar por escribir un tipo de relato biográfico determinado u otro. Es esa elección la que determina, al fin, el estilo de biografía que acabaremos leyendo: o más narrativa o más ensayística, o más divulgativa o más erudita.

Así ha procedido Alberca. Lo ha leído todo. Lo ha husmeado todo. Metódicamente. Su meticulosidad, que ha sido galardonada con el Premio Comillas, no es una novedad inesperada porque algunos de los frutos de su trabajo ya eran conocidos: la biografía seminal que apareció en 2002 (y que ya pude reseñar aquí), el *Epistolario inédito* de 2008 o diversos estudios publicados en revistas especializadas. Y, al fin, tras una década larga de acumulación positivista de da-

tos, ha optado por la biografía erudita –que vendría a ser el estilo prototípico del historiador–. ¿Era éste el mejor estilo para biografiar a Valle-Inclán? Sin duda, leído este libro, tal vez no sea el más atractivo (porque el dato pesa más que el relato) pero sí el más necesario.

Para centrarnos volvamos al artículo del tranvía. Ya sabemos por Alberca que Valle dijo que había compartido un trayecto casual charlando amigablemente con Zorrilla. Pero porque el biógrafo se ha documentado puede acometer una operación complementaria que se convertirá en su metodología a lo largo de la biografía: falseará, una y otra vez, una leyenda. Aquel artículo de 1892 menor, concebido para ser leído como un suceso acaecido realmente, será falseado por el biógrafo erudito. Falsearlo no implica restarle verdad literaria ni valor estético, de sobra sabemos que la literatura se nutre de la verdad de las mentiras. El falseamiento en el plano biográfico se desarrolla en un plano distinto. Es una operación necesaria si el objetivo, como es el caso, es comprender al sujeto Valle e imaginar los motivos de su proceder a lo largo de su vida e identificar qué uso hizo de la ficción literaria para proyectar en la sociedad de su tiempo un determinado personaje público.

En el caso del tranvía, como en tantísimos otros, la realidad factual descuadra la impresión de realidad que su obra impone. La escena, para decirlo rápido, es falsa. Datos son datos. Cuando pudo producirse el encuentro, es decir, cuando Valle vivió durante unas semanas por vez primera en Madrid, Zorrilla no estaba en la ciudad y, en el caso de que pudiesen ensancharse fechas alternativas para cuadrar el relato con la realidad, lo cierto es que nuestro viejecito romántico ya estaba demasiado enfermo

como para subirse por sí solo a un tranvía o para caminar por la calle Hortaleza a paso ligero o por cualquier otra. Valle inventó. Con esa información de contraste, pues, puede fijarse, primero, el género periodístico de aquella pieza: «una crónica ficción». Pero, más allá de fijar dicha adscripción genérica, lo que el biógrafo erudito extrae del cruce de los hechos con los textos es conocimiento biográfico: la reafirmación de que Valle deseaba ser escritor, transformar la dimensión pública de su figura en un personaje, y que usó sin parar, figurándose y desfigurándose, la ficcionalización de su yo real para cimentar una automitificación monumental. Un mito tan potente que el relato de su vida –el que él hizo, el que tantos ampliarían– podía contener todas las leyendas posibles, todos los dimes y diretes, mil y una variaciones de anécdotas, interpretaciones de conducta que podían ser contradictorias o adaptarse a los deseos de Valle mismo y de sus biógrafos.

A ese mito andante, a ese intérprete fascinante de la tertulia en el café, a ese hombre al que incluso sus propios personajes literarios acabaron por transferirle rasgos de identidad (feo, católico y sentimental, el carlista por estética), Alberca, sin que se note el cuidado, le ha clavado una estaca con la acumulación de datos, pruebas y aún más datos. Lo ejemplificaría, otra vez, el momento más mítico de la vida de Valle-Inclán: la reyerta que acabó con la pérdida del brazo. «Ni Bueno ni Valle contaron nunca la verdad de los hechos a la prensa, sino que la ocultaron con diferentes falsificaciones», afirma, «entre ambos construyeron un relato falaz del suceso». Pensando la información disponible, cruzando fuentes (incluso el certificado del médico que le operó tras la pelea), la conclusión del

biógrafo es rotunda: otra vez Valle no contó la verdad, inventó otra vez. De algún modo, a lo largo de la biografía, Alberca parece proceder como un fiscal o como el aplicado miembro de una comisión de investigación empeñado en demostrar el ejercicio de autoficcionalización de su propia vida que Valle acometió. Y cuando no puede demostrar lo que pretende, se limita a constatar lo que sabe sin atreverse a concluir. Frases como éstas son recurrentes, como confesión de honestidad, a lo largo del libro: «A decir verdad no sabríamos determinar de dónde sale el rumor ni quién lo auspicia, y todo puede ser una imple invención sin fundamento»; «¿Qué ocurrió realmente? Hay, al menos, dos versiones. Una desproporcionada a todas luces, y otra más veraz».

Optar por el estilo de la biografía erudita (en el polo opuesto a la también mítica de Gómez de la Serna) era necesario, pues, porque sólo con toneladas de datos podía ser falseado lo que acabó siendo una automitografía gigantesca. Ya podía proclamar Valle que nunca se había preocupado por la recepción de su obra, pero una temprana carta a Clarín, por ejemplo, demuestra que le suplicó la crítica al maestro; a la primera no lo logró, pero a la segunda tuvo palique y tomó nota. Ya podía asegurar que había dimitido de su cargo como profesor de Bellas Artes, pero allí está la documentación oficial que atestigua que siguió cobrando el sueldo del Estado. Actuaba y era visto como un dandi, y lo era, pero al mismo tiempo estaba perfectamente al tanto de los ingresos que obtenía con sus libros; en algunas páginas, en este sentido, Alberca acumula sumas y restas y el catedrático de Literatura más bien parece transformarse en un eficiente contable. Pero es que para él el dato lo es todo porque el biógrafo necesita mos-

trarle al lector el truco del biografiado. Ésta fue su estrategia, que en algún momento Alberca considera que se le escapó de las manos: «Su técnica de invención consistía en tomar un elemento biográfico real y agrandarlo o distorsionarlo al mezclarlo con datos ficticios». El mecanismo de automitificación ha quedado al descubierto y el mito, al fin, falseado está.

El paso siguiente es preguntarse, con las razones de Alberca, por el sentido y operatividad de dicha automitificación. Volvamos a nuestro modesto punto de arranque. ¿Por qué fabular una charla con Zorrilla en un tranvía de Madrid si esa escena no podía haber sucedido? Para otorgase un papel protagonista en la vida literaria, sin duda. Pero no era sólo una cuestión de egocentrismo y estrategia de mercado, que también. La fabulación seguramente era útil o necesaria porque el artista del modernismo, y Valle encarnó ese perfil de manera paradigmática en su dimensión pública (y por supuesto en su obra), escenificó su vida como la extensión de un arte que se pretendía militantemente subversivo. Así la estetificación de la propia existencia, que

alejaba al creador de los patrones de conducta vulgares (el de las multitudes, en la expresión de la época), actuaba como una forma subsidiaria del afán de establecer distancias con la mediocridad de la moral y de la sociedad burguesa. Si la quiebra del lenguaje del realismo fue la forma modernista de articular una crítica de veras radical —una radicalidad estética antes que ideológica, pero que cuando era ideológica no era necesariamente progresista—, la pose del artista de ese movimiento transnacional (que en el caso español escupía, además, sobre el cartón piedra de la Restauración) debía estar acompasada con este propósito. La leyenda construida por Valle se incardinó en ese propósito, también su incuestionable militancia carlista (una apuesta por el reaccionarismo que casaba con su fascinación por un idealizado heroísmo), pero la leyenda fue tan descomunal que el personaje acabó devorando a la persona e incluso, en ocasiones, proyectando una sombra de desconfianza sobre su propia obra. Rescatar a esa persona, para humanizarla, es el sentido de esta biografía.

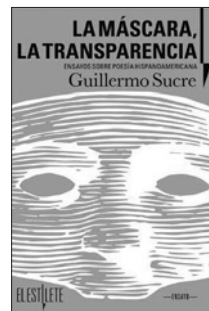
Guillermo Sucre:

La máscara, la transparencia.

Ensayos sobre poesía hispanoamericana

El Estilete, Caracas, 2016

597 páginas, 54.00 €



Cuando la poesía sólo admite pasión

Por JUAN CARLOS CHIRINOS

En la literatura que reflexiona acerca de la creación y la palabra, hay una selecta lista de títulos que conforma una biblioteca que, a causa de sus incontestables méritos y desvelamientos, ningún lector debe dejar de leer al menos una vez en la vida. *Los raros* (Rubén Darío), *Los nuestros* (Luis Harss), *La experiencia literaria* (Alfonso Reyes), *Este mar narrativo* (José Balza), *El arco y la lira* (Octavio Paz) o la *Historia de los heterodoxos españoles* (Menéndez y Pelayo) son algunos de esos libros que han acompañado –y perfilado– la creación literaria en español, y con sus descubrimientos han influido en lo que se ha escrito a continuación. *La máscara, la transparencia*, del venezolano Guillermo Sucre (Tumeremo, Venezuela, 1933), pertene-

ce, sin ningún género de duda, a esa lista inestimable.

Poeta, ensayista, docente y crítico literario, Sucre fundó el primer postgrado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar, y en 2009 su alma máter, la Universidad Central de Venezuela, le otorgó el doctorado *honoris causa*. De vasta trayectoria intelectual, sus libros de crítica, *Borges, el poeta* y este que comentamos, son referencia para los estudios de poesía hispanoamericana, y por *La máscara, la transparencia* recibió, en 1976, el Premio Nacional de Literatura. El crítico Juan Liscano, en su *Panorama de la literatura venezolana actual*, dice de él: «Humanista a su modo, es decir, sin tolerancia pero también sin tomar parti-

do [...], su ensayo sobre Borges da la medida de cómo entiende Sucre la aproximación a un tema y a un escritor. Más que “estudio”, “interpretación” o “apología”, hay trato íntimo, convivencia con los textos leídos, clarificación y, posiblemente, identificación», comentario que da buenas claves para comprender el tono con que aborda a los poetas estudiados en sus ensayos. Por su parte, José Balza, en *Sobre Guillermo Sucre*, considera que este texto constituye una «lectura erótica del idioma poético, un zigzag que descubre la realidad escrita como transparencia y como máscara de cierta unidad espiritual: todos esos polos y encuentros se resumen aquí, en este ensayo que bien merece ser concebido como el estudio más extraordinario sobre poesía, en nuestra historia y en nuestra lengua».

En efecto, desde que apareciera su edición original de 1975, en Monte Ávila Editores, no ha dejado de cosechar admiración, lectores y comentaristas. En 1985 el Fondo de Cultura Económica lanzó una segunda edición, corregida y aumentada por el autor, que también circuló por todo el mundo, incluido el ámbito del hispanoamericanismo anglosajón. *La máscara, la transparencia* se ha convertido en un libro de culto que consultan –y saquean– poetas, estudiosos y aficionados por igual. ¿A qué se debe esto?

«Confieso que, ya escrito, este libro me parece un exceso y a la vez una carencia». Esta frase bastaría para avivar la curiosidad menos avisada porque emana de un espíritu crítico que no se conforma ni siquiera cuando el reconocimiento general le ha dado validez a sus palabras. ¿Y no debe ser esa la actitud perenne del crítico? ¿La del que revisa y lee y corrige y vuelve a revisar –y aun así no termina de convencerse–?

Pero siendo más prosaicos que el escritor, habría que señalar que, en principio, el interés de este ensayo (y su condición de estudio indispensable) se debe a los autores tratados, que dan un panorama bastante aproximado de lo que ha sido la poesía en el siglo xx hispanoamericano: empezando con una aproximación a la obra de Darío, Sucre reflexiona sobre los poemas de Vicente Huidobro, José Antonio Ramos Sucre, César Vallejo, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz, Roberto Juarroz..., astros de una constelación hispanoamericana que, si no abarca todo el mapa –tarea imposible en un continente desmesurado como aquel–, al menos arroja luz suficiente como para que, por igual, el especialista y el lego tengan una idea bastante nítida del desarrollo poético en el español de esa región. Semejante a como hace Alex Ross en *The Rest Is Noise*, que recorre la música occidental del siglo xx afincando la mirada sobre algunos compositores que constituyen piedras angulares de sus respectivos movimientos, Sucre ha establecido en su libro unas poderosas, tal vez definitivas, coordenadas para leer la poesía de América Latina que permitan darle el lugar que le corresponde en la historia de la literatura universal.

En segundo término, la *feroz* (pero también *feraz*) pasión con que Sucre se aproxima a la obra de cada poeta convierte la lectura en un viaje en el que se discute, se celebra y se medita: todo lo que un ensayo debe hacer con un lector. Sucre, en el prólogo a esta nueva edición, es meridiana-mente claro: «Desde un principio dije que yo no estaba haciendo una Historia de la poesía hispanoamericana, sino un ensayo como lector de ella». Pues él es un lector que lee con el sentimiento que brama y re-

clama. Sin embargo, no dejan de asomar cuáles han sido sus claves metodológicas (quizá lezamianas), que parecen ceñirse a la actitud que señala Liscano y que hemos citado más arriba, «sin tolerancia pero también sin tomar partido»: «He seguido más a los textos que a los autores. Por ello, pienso, me decidí por el título: la máscara, la transparencia. ¿No tiene también algo misterioso? Lezama Lima, de quien lo tomo, ve en estos dos términos la alternativa que se le presenta al poeta para hacerse invisible y dejar que su obra hable por él».

¿Qué es lo que busca, de esta manera, Sucre? Muy pronto el lector se dará cuenta de que la estación de destino de este libro, que es la de la poesía, tiene un nombre, el que sostiene la literatura porque constituye la masa de sus partículas elementales: las palabras:

«Toda poesía adquiere sentido a partir de su lenguaje y de la conciencia que el poeta tiene de él. Esa conciencia nace, entre nosotros, con los poetas modernistas: hicieron del idioma poético un cuerpo realmente sensible, liberándolo del roñoso conceptualismo; al mismo tiempo prepararon una actitud crítica frente a todo poder verbal. Una y otra cosa se han intensificado en nuestra poesía contemporánea. Seguir las aventuras de esa doble conciencia frente al lenguaje: quizá este ha sido el método de mi libro».

Luego, *La máscara, la transparencia* es además el testimonio de una persecución. También por esto su lectura resulta tan atractiva, pero también porque a cada página asoman ideas con las que el lector puede *frotar* su propio imaginario y sus convicciones para, desde luego, refutarlas, masticarlas, asimilarlas o desecharlas. Una de ellas es para qué se *representa*: «El hecho es que

la concepción de lo representativo ha estado ligada, además, entre nosotros, a una teoría de la originalidad americana. [...] Somos originales en la medida en que tal vez todo el mundo lo es: tenemos una experiencia concreta del mundo». Lejos de mundonovismos y razas cósmicas, Sucre intenta en este libro colocar la poesía del continente en el lugar que le corresponde, que no es otro que junto al lenguaje que despliega: «La realidad en que participamos reside en la mirada, en el lenguaje. El verdadero realismo, o quizá el único posible, es el de la imaginación. Y el primer poder de esta, en literatura es, sabemos, verbal».

Para suerte de los nuevos lectores, esta edición –que aparece en una Caracas sedienta aún de libros, eso hay que celebrarlo– incluye el famoso y muy esperado ensayo sobre Neruda que el autor no había querido incluir en las ediciones anteriores: «En 1998 escribí un texto sobre la poesía de Pablo Neruda que ha permanecido inédito y que ahora incorporo a esta nueva edición. La relectura de este texto me llevó de nuevo a confrontar mi admiración y mi rechazo de Neruda».

No oculta Sucre, ni mucho menos, sus diferencias ideológicas con Neruda, y si a veces sus juicios parecen algo arbitrarios –y atrabiliarios– no es sino porque el que lee, cuando lee, está también pensando. Y ¿cómo ser buen lector sin capacidad crítica?: «Decir de cualquier poeta que es desigual, quizá no sea nada decisivo porque todo poeta, de algún modo, lo es. Aun los más grandes o los más auténticos han sido desiguales. Pero ello no afecta lo esencial de sus obras. Es como una ley inherente a la creación misma y tiene que ver también con el gusto estético. Pero decir que la poesía de Pablo Neruda sea desigual re-

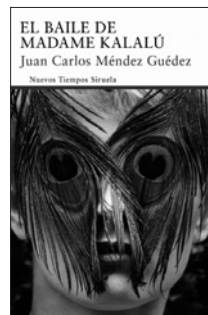
sulta, para cierta crítica, como una especie de herejía».

En cuarenta y seis (gozosas) páginas, Sucre se aproxima con toda la pasión de que es capaz a la obra –y a la vida, siempre tan imbricada– del Nobel chileno, y quizá no merezca un lector, un comentarista, de menor altura, aunque esté dispuesto a «denunciar» las contradicciones entre su poesía, su pensamiento y su vida. Un gran poeta –y los incluidos en este libro lo son, de pleno derecho– nunca crece ni brilla en los ojos del lector memo o las palabras del crítico genuflexo; es el que protesta, el que pregunta, el que desvela, el mejor aliado de los genios, aunque estos aliados sean de voz iracunda y, mejor, irónica: «Quien decía que su poesía no devoraba libros sino apasionados acontecimientos, casi siempre estuvo a la zaga de los acontecimientos. O cuando en un periodo más auténtico invocaba lo “profético” que había en él, luego perdió la más sencilla capacidad de inteligibilidad o de discernimiento. Parecía escribir entonces para lectores que eran más ortodoxos, o más fanáticos, o más lerdos que él mismo. Era ya difícil siquiera tolerar su discurso lleno de injurias, de simplezas

o de burdas manipulaciones. Y, por supuesto, de metáforas».

La máscara, la transparencia depara en sus páginas momentos de gran lucidez, pero, al lector familiarizado con la obra, este ensayo de Neruda recién incorporado –tal vez más «ruidoso» que el resto de la obra, pero no menos vivo ni perspicaz– le ofrecerá una nueva oportunidad para confrontar el pensamiento afilado de Sucre y para arrojar nuevas luces a la obra del autor de *Residencia en la tierra*. Sucre cierra el capítulo nerudiano de manera casi melancólica pero afirmativa: «En uno de sus poemas, donde se refiere al fin de la época estalinista, la equipara con la muerte de la verdad, ¿quién la mató?, ¿nuestros enemigos o nosotros? “Ahora ya no ha nada que hacer / todos perdimos la batalla”. [...] En cierto modo, revela el punto de inflexión al que había llegado Neruda: una mayor amplitud». En definitiva, no habrá lector que no desee tomar partido en estas páginas, pues lo mejor que le puede pasar a un ensayo es que se llene de subrayados, exclamaciones y *marginalia*. Entonces habrá cumplido su cometido. Este lo cumple, y con creces.

Juan Carlos Méndez Guédez:
El baile de madame Kalalú
Siruela, Madrid, 2016
192 páginas, 16.95 € (ebook 8.99 €)



Bailar con máscaras

Por ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA

Se viene hablando del caso singular de la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez, narrador nacido en Barquisimeto y ciudadano de Madrid, lugares y países, España y Venezuela, que están en el centro de sus novelas de los últimos años. Sus personajes las diseccionan, las interrogan y las explican, recorriéndolas por tal multitud de calles, avenidas, bares, restaurantes, parques y museos que, sin duda, el lector se llevará, como en un caleidoscopio, un poliédrico retrato de nuestras sociedades contemporáneas. *Una tarde con campanas*, *Tal vez la lluvia*, *Chulapos mambo*, *Arena negra* y *Los maletines*, por mencionar sólo las últimas novelas, son una buena muestra de los paisajes urbanos que menciono.

Ocurre lo mismo en sus libros de cuentos, donde el autor da rienda suelta a su imaginación (una imaginación musical, diría) no sólo para construir historias y tramas, sino para configurar nuevas estructuras lingüísticas de la narración, como quien arma escaleras jugando con la posición, diseño y ausencia de determinados peldaños. Aunque esta inventiva estructural también está presente en sus novelas (léase *Arena negra*, que flota en fragmentos, como los restos de un naufragio sobre un mar en calma), en ellas se va perfilando un modelo de personaje atípico en la narrativa contemporánea en la lengua española, por mucho que esté en sus mismos orígenes: el pícaro sin rodeos, total, un pícaro en varios registros; según la novela, melancólico, audaz, esperpéntico, aventurero,

ácido; un pícaro encargado de cuestionar la sociedad que recorre al mismo tiempo que se inicia en ella (*Chulapos mambo*) o es iniciado por ella (*Los maletines*).

Son ficciones recorridas por algo escaso en nuestra narrativa: el humor. El humor impregna las situaciones narradas, el punto de vista, incluso la sintaxis. En el caso de *El baile de madame Kalalú*, se eleva definitivamente a rango de comedia, una comedia hispánica que bebe no solamente de la picaresca, también de la tradición esperpéntica, y la de Jardiel y Mihura, pero, además, una comedia universal que recibe influencias del cine de Cantinflas y los Monty Python, o de las series de televisión con caricaturas de fondo, en suma, del cambiante género de la risa y el carnaval, que empieza en Rabelais (o en Petronio) y que hoy acaba en cualquier vídeo colgado en internet.

Como sabemos, el humor es dúctil y produce movimiento, y así es la forma de esta novela, que sitúa al lector en una situación paródica: una traficante y falsificadora de arte, internada en un psiquiátrico, confiesa su historia a una monja en coma. Esta confesión (la novela) es lo que nosotros escuchamos, acordándonos por momentos, con media sonrisa, de las *Cinco horas con Mario* que escribió Miguel Delibes. Como veremos, en la narración hay numerosos guiños a la tradición literaria española, que se muestra, una y otra vez, carnavalizada y encarnada en las vestimentas, modos y costumbres del siglo XXI.

A partir de aquí, la novela establece sus propias reglas de invención y verosimilitud, que son coherentes de principio a fin. (Pues ninguna obra narrativa, como sucede más habitualmente en el cine, ancla su pacto con el lector en la correspondencia con la realidad convencional, sino con el propio

universo estético y la lógica interna de causas y los efectos). Una invención muy particular, como veremos.

Cada capítulo comienza con una idea, a modo de melodía conceptual, que estructura la construcción de pequeñas piezas argumentales (y musicales), que van dando forma al baile. Con aire de son caribeño, nos vemos envueltos en un baile de ritmo ligero que habla de asuntos trascendentes: el amor, la identidad, la relación con el padre, la multiplicidad del mundo contemporáneo, su violencia y su crudeza. Se trata de un discurso irónico, detrás del cual se revela el absurdo de la ciudad voraz de nuestra época, que va apareciendo a modo de torbellino de acciones y pensamientos.

Esta manera de construir el discurso, a través de una voz ácida que mira a los ciudadanos con distanciamiento (desde el encierro en un psiquiátrico), me recuerda a los *Sueños* de Quevedo, textos donde la sátira determina la escritura y el punto de vista de la voz narradora, como sucede en *El baile*, y aquí reside otra de las fortalezas de su originalidad. En los *Sueños* de Quevedo son los diablos los que saben más acerca del mundo, en comparación con los humanos de muy distinta calaña a los que atormentan. En la novela de Méndez Guédez, este papel lo ejercen los malandros, traficantes de arte, que se nutren de los defectos de la sociedad que ordeñan.

El lector asiste atónito a lo que parece una comedia de espías, plagada de trucos cinematográficos y de un uso festivo de la palabra, hasta que descubre que la raíz cómica de las peripecias de la narración tiene su raíz en el Siglo de Oro, y en lo que entonces se llamó la «comedia nueva».

Quizá es lo que pretende reinstaurar Méndez Guédez, aunque elevada al cubo

de la multiplicidad posmoderna. Las claves parecen evidentes en los nombres de los ayudantes de Madame Kalalú, Lope y Calderón; en los enredos en los que se ven envueltos los personajes, que parecen enmascararse continuamente en una suerte de juego de identidades cuyo único fin es la aventura y la saciedad de deseos, comenzando por la protagonista de la novela, experta en el arte de cambiar de máscara a conveniencia. «Qué poca cosa son los nombres [...], sonidos arbitrarios, vacíos», se dice en algún momento. Madame Kalalú es un personaje camaleón: que inventa y crea lo que quiere ser, «una persona que sólo sabía existir siendo muchas». Somos los otros, queremos ser los otros, parece decirnos Kalalú: somos fragmentos de locura que buscan descansar en un estímulo placentero, somos una canción que acaba y luego somos la siguiente que empieza.

Renovada, casi desconocida en su nueva forma, volvemos a oír la melodía calderoniana de *La vida es sueño*, y vislumbramos en este libro un risueño y parrandero tratado sobre la identidad contemporánea, un gran ejercicio de imaginación sobre las máscaras del ser. «Hoy en día la gente piensa que la verdad es lo que graba una cámara. Pero hay tantas cámaras que la verdad se ha multiplicado de tal manera que ya no existe», afirma Kalalú. De hecho, en esta novela todo el mundo se hace pasar por otro. Asistimos a un imparable tráfico de falsificaciones centrado en las obras de arte, al modo del *F for Fake* de Orson Welles, del que Juan Carlos Méndez Guédez parece haber aprendido su desparpajo y su seguridad artística. Los guiños se suceden en la alternancia de artistas reales de la historia del arte con un persistente nombre inventado: Luzhin, pintor contemporáneo que pa-

rece encarnar una pesadilla de Fumaroli. Pero el arte es lo de menos. Nos vamos dando cuenta de que, en las manos de Kalalú, la falsificación, en nuestra época, ha llegado a la propia vida.

Kalalú es una «una bruja pícara que desplumaba a sus clientes», según la divertida salsa trompetera de Rubén Blades y Willy Colón —en la que Méndez Guédez se inspira para crear su personaje—, y como tal tiene el poder de la metamorfosis, pero también del engaño. Puesto que el lector accede a la novela exclusivamente a través de la voz de madame, podríamos plantearnos si esta persona (al modo del teatro griego) es también una máscara última, la invención demiúrgica, un delirio, el supremo engaño. Kalalú no existiría entonces. Detrás de ella estaría sólo una voz que juega con los lectores al modo de los dioses que crearon la ilusión de la vida. Y no me refiero al autor, por supuesto, sino al personaje hablador que Méndez Guédez ha inventado, y cuya voz alegre y mutante nos hace bailar en varios registros: melancolía o risa, diversión o fatalidad. Esos son los ritmos.

Me lleva a la idea de pensar en esta posibilidad el nombre de Avellanada, el maestro de Kalalú, el falsificador de quien ella aprende el arte del engaño, como Juan Carlos Méndez Guédez lo hereda claramente de la tradición del *Quijote*, a la que homenajea en este punto. Resulta coherente, por tanto, que la novela termine con una representación shakesperiana dentro del hospital psiquiátrico: un teatro dentro del teatro que es la propia novela, como quizá lo es también el mundo en el que nosotros, personas de carne y hueso, estamos leyendo.

En las últimas páginas, la voz de Kalalú juega con varios planos al usar los nombres

de Lope y Calderón en su doble deferencia (sus pícaros ayudantes pero también los autores del Siglo de Oro) para subrayar que la representación de la realidad es una farsa, cuya más verosímil explicación se encuentra lógicamente en el teatro. La protagonista afirma: «Ha sido una operación preciosa. Tantos detalles. Tantas máscaras. Tanta sincronización [...]. De la nada hemos creado una forma hermosísima, una suerte de pequeña obra de teatro con gente que entra y salía».

Y de nuevo oímos a Macbeth, pero como si se hubiera ido de viaje al Caribe y, desde un lujoso hotel y con un mojito en la mano,

pronunciara su escéptico discurso, antaño dolorido, hoy más propenso a la luz –quizá luz de neón en la sala de fiesta, pero luz al fin y al cabo–.

Como apuntaba al principio, en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez no hay ligereza sin trascendencia; no hay humor sin crítica; ni vacío sin música. Cantamos en el vertiginoso infierno, que es una creación compartida. Pero ya bailar es un modo de salvación: buscar el sentido de nuestros actos a través del desenfreno, en coro, o, aún mejor, en el baile lento, agarrado a otro. Al ritmo cambiante, bailamos enmascarados con madame Kalalú.

Jérôme Ferrari:

El principio

Traducción de Joan Riambau Moller

Literatura Random House, Barcelona, 2016

144 páginas, 17.90 € (ebook 9.99 €)



Herejía cuántica

Por JULIO SERRANO

El principio, la última novela del francés Jérôme Ferrari (París, 1968), describe un tiempo desconcertante de la historia del siglo xx que aún no hemos llegado a asimilar ni comprender del todo. Es el momento en el que un conjunto de científicos que no temía a las nuevas ideas –Max Planck, Wolfgang Pauli, Werner Heisenberg o Niels Bohr, entre otros– se sumió en un intenso viaje desde las fronteras de la física hacia un «concentrado de sinsentido y herejía, un marjal donde se empantanaba la razón». Pioneros en arrojar certezas de incertidumbre acerca de nuestro mundo, un mundo que hasta hace no tanto creíamos comprender y que, a la luz de los hallazgos de la física cuántica, había –y hay– que aprender a ver de una forma nueva, más allá de las evidencias.

El título de la novela alude al célebre principio de incertidumbre formulado por Heisenberg en 1925 en el que afirmaba –en su formulación más simple– que no se pueden determinar, en términos de la física cuántica, la posición y el movimiento de una partícula elemental. La revolución conceptual que originó este enunciado fue probablemente aún mayor que la causada por la teoría de la relatividad. Insopportable para muchos, fue negado en su tiempo por el mismo Einstein, quien tampoco pudo aceptar la caja de Pandora que se abrió con esta suerte de herejía: la mecánica cuántica. En el principio de incertidumbre está el límite donde termina la física clásica, con sus leyes deterministas, abriendo paso a la física de la incerti-

dumbre, la probabilidad y, quizá también, el caos.

«Tenía usted veintitrés años y allí, en ese desolado islote donde no crece ni una flor, disfrutó por primera vez de la ocasión de mirar por encima del hombro de Dios». Así comienza esta novela corta en extensión aunque densa en contenido que parte del momento en el que el joven físico alemán Werner Heisenberg, en la isla alemana de Helgoland en el mar del norte, dio el paso inicial para el desarrollo de una de las teorías más desconcertantes de la mecánica cuántica al formular su célebre principio. Evidencia con él que las leyes que rigen el universo, y, por ende, a nosotros mismos, funcionan en el mundo subatómico de otra manera y esa otra manera sigue patrones imprevisibles y aleatorios. Este principio acababa con la sensación de certeza, de determinismo, es decir, con el modo con el que los físicos habían explicado el mundo hasta la fecha. Por eso Ferrari habla de mirar por encima del hombro de Dios. Desde entonces sospechamos que Dios, si existe, es «insondable, caprichoso e inevitablemente probabilístico». Para Einstein, estas afirmaciones fueron inasumibles: «Dios no juega a los dados con el universo» es la célebre frase a la que Niels Bohr respondió pidiendo a Einstein que dejase de «decirle a Dios lo que tiene que hacer». Para Einstein, no era sólo una cuestión de fe, sino que se negaba a «renunciar a la esperanza de conseguir un día la descripción objetiva del fondo secreto de las cosas». Aceptar lo aleatorio parece contraponerse a una verdadera comprensión. Más tarde Stephen Hawking añadió otro velo de oscuridad a este desconcierto: «Dios no sólo juega a los dados con el Universo; sino que a veces los arroja donde no podemos verlos». Lo turbador es que la matemática cuántica nos afirma como real lo

que nuestra newtoniana vivencia del mundo nos impide comprender. Desde entonces tenemos que aprender a convivir con unas afirmaciones aparentemente indiscutibles acerca de un mundo relativista y cuántico que no encajan en nuestra forma de imaginar. Es inconcebible y antiintuitivo. «Cualquiera que no esté impactado con la teoría cuántica no la ha entendido», decía Bohr, evidenciando el clima de magnética pesadilla que azuzó las mentes de estos científicos a comienzos del siglo xx. Richard Feynman negó incluso la posibilidad del entendimiento: «Si usted piensa que entiende la mecánica cuántica... entonces usted no entiende la mecánica cuántica».

En una atmósfera cuasi febril, estos científicos se plegaron a aceptar lo azaroso, lo absurdo y lo contradictorio: «Lo contrario de una verdad profunda es otra verdad profunda», decía Bohr utilizando un lenguaje desconcertante para una mente lógica, lenguaje, por otra parte, que han usado de un modo en parte análogo algunos poetas y místicos. Octavio Paz dijo en un poema: «La luz es tiempo que se piensa»; el filósofo chino Lao Tse sentenció: «Si no cambias la dirección, puedes terminar donde has comenzado». ¿Son aproximaciones a una comprensión cuántica de nuestro mundo? Probablemente no, pero en sus voces se escuchan resonancias que parecen vincular ambos mundos. Ferrari sugiere en un momento dado el tronco común de físicos y poetas. Pero ¿contamos con un lenguaje capaz de precisar las certezas que arrojan las fórmulas cuánticas? ¿Puede la palabra poner luz en el caos al que nos precipita la mecánica cuántica? Ferrari señala dos caminos: la metáfora o el silencio. El lenguaje capaz de expresar el abismo cuántico quizá sea dominio del mundo de mañana. Por

ahora habría quizá que reinventar lo que significa *comprender*.

De la brecha entre la concisión de la fórmula matemática y la torpeza del lenguaje para esclarecer este sindióis trata este libro, así como de la disolución de «un mundo que desaparece entero» ante nuestros ojos. El fin, un tema recurrente en la obra de Jérôme Ferrari (su galardonada novela con el Premio Goncourt, *El sermón sobre la caída de Roma*, versa sobre el fin de una civilización, un siglo y la vida de un hombre), aquí se desarrolla en torno al precipicio vertiginoso de la disolución de un mundo tal y como se entendía hasta un momento dado, así como en torno al gran fin que supuso el cénit de los hallazgos cuánticos en esos años: la creación de una bomba atómica. «El horror también puede convertirse en objeto de un irresistible deseo», dice Ferrari, describiendo con maestría cierta energía maligna enredada en la loable búsqueda del saber. Heisenberg estuvo implicado en el intento nazi de obtener un arma atómica. Oppenheimer lo logró antes. Durante muchos años subsistió la duda de si este proyecto fracasó por impericia de Heisenberg, Otto Hahn, Von Laue y el resto de los diez sabios alemanes implicados en el programa nuclear nazi o porque se dieron cuenta de lo que Hitler podría haber hecho con una bomba de estas características. Parece probable que estos científicos frenasen de manera más o menos consciente «la ebriedad de la desmesura que se adueña de los hombres al convertirse en dioses». La novela describe el clima de orgullo herido por la inconclusión de sus proyectos unido a una amarga satisfacción moral que en ningún caso les impedía ver que «los conocimientos que veneraban habían servido para poner a punto un arma tan poderosa que ya no era un arma, sino una figura sagrada del

apocalipsis». ¿Hombres deleznable tratando de sacar beneficio moral de su propia nulidad o científicos que supieron dónde poner freno a su insaciable curiosidad?

Quien nos cuenta todo esto, el narrador de la novela, es un joven científico que sigue el rastro e interpela a la figura de Heisenberg invitándonos a un viaje por el temor que nos produce la incompreensión y por el nihilismo al que nos arroja el desdén hacia un Dios al que nos dice que ya no se le pueden atribuir valores morales sino azarosos y probabilísticos. Es, por tanto, un Dios al que no se puede amar, pero al que regresamos «como a un ídolo bárbaro, caprichoso y cruel, al que se le suplica que haga caer las bombas sobre los hijos de los demás»: terrible aunque dolorosamente veraz visión de la miseria moral del ser humano ante el terror de la guerra.

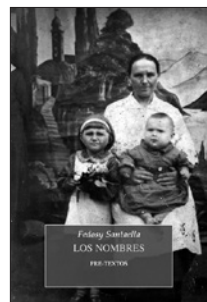
El principio es un viaje al fin de cierta inocencia, la que cree en el mundo tal y como informan los sentidos. Como si de una formulación cuántica se tratase, el avance de estos científicos hacia el conocimiento los sitúa en un terreno difícil de medir, puesto que, paradójicamente, avanzan hacia determinado tipo de ignorancia. La descripción de la madurez de estos científicos a los que les resultan incomprensibles las cosas más sencillas los ubica en el socrático pantano de los que saben que no saben. El axioma de Lao Tse «cuanto más lejos se va, menos se sabe» es una verdad en este viaje de Heisenberg hacia la semilla —en este caso hacia el interior del átomo—. Su mefistofélico empeño le supuso «un triunfo, una caída y una maldición», tal como lo narra un Jérôme Ferrari cuya fineza analítica y descriptiva agita al lector no iniciado en la mecánica cuántica, sacudiendo las certezas en las que nos habíamos acomodado pese a que ha transcurrido casi un siglo desde estos primeros zarandeos cuánticos.

Fedoso Santaella:

Los nombres

Pre-Textos, Valencia, 2016

176 páginas, 15.00 €



El secreto tras los nombres

Por CARMEN I. CREMADES

Borges y Platón. El último libro de Fedoso Santaella (Puerto Cabello, Carabobo, 1970) se abre con los nombres de estas dos *auctoritas*. Ambos hacen acto de presencia en la disertación sobre los vínculos entre las palabras y las cosas que inaugura *Los nombres*. Santaella se apoya en «Historia de los ecos de un nombre» y en el *Crátilo* para discurrir en torno a la identidad entre lenguaje y realidad característica del pensamiento mágico y concluir que, aún en nuestros días, arrastramos parte de esa herencia: en ocasiones, el nexos que emparenta a las personas con sus nombres propios reclama caprichoso nuestra atención, y fugazmente nos permitimos el lujo de dejarnos cautivar por la intuición de un enigma. Menos común resulta, sin embargo, que al-

guien haga acopio de la valentía necesaria para sumergirse en la empresa de explorar a fondo el misterio que los nombres cobijan –advierte el autor–; el sentido del ridículo actúa como barrera disuasoria las más de las veces. No obstante, Fedoso Santaella asume el reto planteado en la obra que nos ocupa, ganadora del Premio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro 2016, y el segundo título del venezolano que Pre-Textos publica (en 2015 la editorial valenciana lanzó *El dedo de David Lynch*, una de las nueve novelas finalistas del Premio Herralde).

Lo hasta ahora dicho puede inducir a que uno se figure que *Los nombres* constituye una suerte de ensayo filológico, de tono grave, donde se asumen ciertos riesgos,

lo cual no encaja ni con la trayectoria de su autor –un narrador curtido en el cuento y la novela– ni con que el texto haya resultado merecedor del mencionado premio –disputado por novelas cortas–. La respuesta a este equívoco: *Los nombres* se plantea como una obra de ficción que gusta de demorarse en la frontera entre géneros, en el abismo entre la Literatura y el relato oral, en la linde entre la historia (azarosa) de las lecturas que han marcado a Fedosy Santaella y el periplo (también azaroso) de su familia, de ascendencia ucraniana. El gusto por la ambigüedad se refleja asimismo en el tratamiento de la voz narrativa, una primera persona que comparte nombre con el autor, con quien juega a solaparse, incitándonos a vacilar.

Borges, Platón, Kafka –otro peso pesado– y, junto a ellos, Harvey Pekar, un agorero archivista de Cleveland que, durante el auge del cómic *underground* estadounidense, acabó convirtiéndose en el creador y guionista de la serie autobiográfica *American Splendor*, erigida en fenómeno de culto. Fedosy Santaella se sirve de una tira de Pekar para ilustrar el trasfondo último que la interrogación por los nombres alberga. En esa tira, el trasunto ficcional del autor de *American Splendor* nos convierte en partícipes de la inquietud y el desasosiego que le ha causado toparse con varios Harveys Pekar en la guía telefónica: una reducida cohorte de dobles que se disipan y reaparecen en las sucesivas ediciones del listín. Preguntarse por los nombres equivale a interrogarse por quiénes somos, sentencia a colación de lo expuesto Santaella, apuntando a uno de los temas centrales de su peculiar novela: la identidad.

Los capítulos sucesivos de *Los nombres*, cuya geografía pueblan desvíos numerosos

e insólitos, conforman un ejercicio metalingüístico destinado a desvelar los antecedentes frustrados de su gestación. La trastienda de la novela se abre con la siguiente declaración de intenciones: «Siempre he querido contar una historia que nazca y crezca en los libros y en los nombres». La hoja de ruta trazada nos conduce hasta la figura –el nombre– de Víctor Modesto Franklin, duque de Rocanegras y príncipe de Austrasia, un excéntrico dandi que a comienzos del siglo xx importó a Venezuela la moda de París. Fedosy Santaella relata cómo dio a parar con este estrambótico personaje mientras se documentaba para participar en un programa de radio. Víctor Modesto Franklin lo asaltó por primera vez desde las páginas de la *Caracas física y espiritual* de Aquiles Nazoa, momento a partir del cual los títulos donde se producen encuentros fortuitos entre Santaella y Rocanegras comienzan a acumularse. Esta primera anécdota, así como la voluntad atribuida al nombre propio que conforma su centro, ilustra de modo paradigmático las coordenadas por las que proseguirá avanzando el texto: el contenido de las lecturas y la vida cotidiana se trenzan de forma persistente y azarosa llegando a urdir un continuo indisoluble que pone de manifiesto de qué modo la ficción, y no sólo los fenómenos de orden factual, nos conforma como individuos.

El duque de Rocanegras estaba llamado a ser el protagonista de esa obra cuya acción debía transcurrir en exclusiva dentro del territorio de los libros. El proyecto se truncó durante la fase de documentación: los acontecimientos en los que se había visto envuelto el dandi tropical eran de tal calado que Santaella se decantó por escribir una novela policiaca ambientada en la Venezuela de comienzos del siglo xx. *Los*

nombres pretende asirse a los principios constructivos ideados para tramar el relato de Rocanegras. No obstante, cerca de su desenlace afloran ciertas dudas relativas al triunfo de la empresa: «¿Dejé de escribir una historia sobre nombres y palabras? No lo sé, no lo creo». En la incertidumbre, e incluso en el fracaso del plan urdido, reside el éxito de la propuesta de Fedosy Santaella, pues la imposibilidad de llevarla a término parece constatar la existencia de esos vínculos entre ficción literaria y vida íntima que de continuo se nos sugieren.

El nombre *Víctor* sirve de enlace con el relato familiar que se alterna –al inicio tímidamente– con múltiples digresiones en torno a la importancia de los libros y con la historia de la iniciación a la lectura y a la escritura de Santaella, una suerte de *Bildungsroman* encantada, distante de *cro-notopos* transcendentales, donde hacen acto de presencia un barco-librería, una biblioteca doméstica presidida por un televisor y las visitas a La Drugstore de un centro comercial caraqueño durante los años ochenta. *Víctor* sirve para conectar los libros con el relato familiar porque el duque de Rocanegras y el padre de Fedosy Santaella comparten nombre, y la voz narrativa, decidida a apostar por las analogías y el azar como hilo conductor, toma la determinación de recrearse en ese nexos fortuito.

La dinámica apuntada no constituye una excepción sino que se erige en el sustento lógico de acuerdo con el cual el discurso avanza a la deriva, rehuyendo de la causalidad.¹ En repetidas ocasiones, llega a apelarse a la patafísica para legitimar esta praxis encauzada a despertar el asombro del lector. Dicho estado de ánimo ya jugaba un papel clave en *El dedo de David Lynch*, la anterior novela del autor, donde,

sin transgredirse las normas que rigen el mundo empírico ni producirse ningún desvío hacia lo fantástico, uno de sus jóvenes protagonistas, con actitud despreocupada, cosecha un dedo de la orilla del mar y decide conservarlo. Aunque el asombro también desempeña un papel fundamental en *Los nombres*, su imaginería se distancia de los presupuestos de lo siniestro con los que concuerda la premisa descrita. En *El dedo de David Lynch*, un entorno –una tranquila localidad costera– y un personaje –un universitario hastiado– anclados a un universo familiar se tornan motivo de inquietud y sospecha a partir del mismo instante en que, parafraseando la reflexión de Freud a propósito de «El hombre de arena», aquello que debiera permanecer oculto se manifiesta. Por el contrario, en *Los nombres* domina la voluntad de encantar la cotidianidad y hallarle un trasfondo mágico, actitud conducente al coqueteo con lo maravilloso. La determinación tomada por su narrador de desvelar todas aquellas historias que subyacen bajo los nombres propios que lo circundan desemboca así en la quiebra de la trivialidad y lo superfluo.

La constelación de nombres en los que Santaella se demora pertenecen tanto al ámbito literario como familiar. Los segundos protagonizan la segunda parte de la obra –«Nombre entre la gente»– y entre ellos destaca *Fedosy*, que posibilitará entroncar la biografía del poeta persa del siglo x Ferdowsi con las andanzas del abuelo ucraniano del quien el autor toma el nombre: un magnífico narrador cuyos relatos se rememoran dando lugar a la reconstrucción de una saga familiar dentro de la cual tienen cabida versiones discordantes de anécdotas y lagunas que sólo pueden cubrirse imaginando. De aquí la deuda con la oralidad.

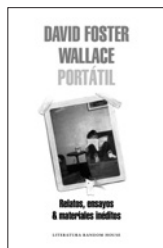
Pese al marasmo de historias que aflora a lo largo de esta exploración, no parece adecuado clasificar *Los nombres* como una obra fragmentaria. Gracias a un sólido trasfondo común, que carga de sentido la apuesta por la deriva y logra captar y mantener la atención del lector –a quien se incita a abandonarse al barthesiano placer del extravío–, los relatos convergen generando una estructura orgánica. El citado trasfondo remite, justamente, al afán por sacar a la luz el sinfín de historias inadvertidas que se oculta tras los nombres que nos rodean (ya pertenezcan a individuos o estén presentes en las páginas de un libro), que conectan con la memoria y que dotan de densidad a un mundo dentro del cual tienden a imperar la urgencia y la superfluidad, un presente donde «pretenden instaurarnos el

reino de la historia *fast food*, con glorias *fast food*».

En un ensayo de 1985 titulado *L'impureté*, Guy Scarpetta establece una distinción entre artistas revolucionarios, que trabajan con el pensamiento puesto en el futuro, asidos al ideal de progreso, y artistas resistentes, que, en lugar de priorizar la innovación, vuelven la vista atrás. Aunque en primera instancia estos últimos puedan antojarse unos nostálgicos, entre sus inquietudes figura preservar la memoria de nuestras raíces culturales y desvelar la senda que ha conducido hasta el presente para lograr comprenderlo a fondo. Fedosy Santaella se propone llevar a cabo una empresa de este tipo en *Los nombres*. Lo hace a escala íntima: familiar y literaria.

¹ En la película de no ficción *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012), partiendo de un enigma que en origen también es de naturaleza lingüística, se construye un juego semejante. En este caso, las analogías y el azar se convierten en el hilo conductor de un relato audiovisual que inicia el descubrimiento de una pieza de video de

Man Ray con un título en euskera, *Emak Bakia [Déjame en paz]*. El afán por dilucidar el origen del mencionado título dará lugar a la aparición de personajes tan insospechados como un payaso o una anciana aristócrata rumana, doctora en biología y tenista de éxito durante su juventud.



David Foster Wallace:

Portátil.

Relatos, ensayos & materiales inéditos

Literatura Random House, Barcelona, 2016

670 páginas, 24.90 € (ebook 12.99 €)



David Foster Wallace:

El tenis como experiencia religiosa

Traducción de Javier Calvo

Literatura Random House, Barcelona, 2016

112 páginas, 9.90 € (ebook 6.99 €)

David Foster Wallace, un aniversario esclarecedor

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Hace veinte años se publicó *Infinite Jest* [*La broma infinita*], de David Foster Wallace (Nueva York, 1962 - Claremont, 2008), que le convirtió en un escritor de culto en todo el mundo occidental, y a la novela en una de las grandes de las últimas décadas, lo que es mucho decir. Cuando David Foster Wallace se ahorcó en California en 2008, su obra –prolífica si tenemos en cuenta sus enormes depresiones, que exorcizaba con una medicación que le hizo centrarse en su trabajo y que cuando comenzó a atenuarse provocó el suicidio del autor– era ya legendaria entre las nuevas generaciones de lectores, que veían en esta obra la metáfora más lúcida y real de lo que acontece en nuestros días en la sociedad occidental y con más intensidad en los Estados Unidos.

Foster Wallace sería, pues, uno de los grandes retratistas de la sociedad norteamericana, ya muy próxima a lo contado en *Matrix*, gracias a una sutil y talentosa combinación de ciencia ficción, distopía, crítica de costumbres, uso esclarecedor de los monólogos e introducción de otros elementos literarios, como el ensayo o la crítica textual.

En España, David Foster Wallace, al contrario que otros grandes escritores extranjeros, adquirió pronta fortuna. Es algo que sucede raras veces, pero cuando ello ocurre (pasó en su día con la acogida a Rainer Maria Rilke) los resultados suelen ser beneficiosos para nuestra literatura. Lo cierto es que, por ahora, el supuesto magisterio de Foster Wallace se ha dado más en las actitudes en las nuevas generaciones de escritores espa-

ños que en los resultados, por ahora poco espectaculares, pero de mayor fortuna entre los latinoamericanos, no hace falta más que poner el caso de Alberto Fuguet. De hecho está traducida, casi coincidiendo con la aparición en los Estados Unidos, prácticamente toda su obra entre nosotros y este año, como en América, se han publicado tres libros suyos: *El tenis como experiencia religiosa*; una edición conmemorativa del vigésimo aniversario de la publicación de *La broma infinita* (la edición norteamericana es muy bella); y *David Foster Wallace Portátil*, que es casi copia de *The David Foster Wallace Reader*, en la que el editor español ha tenido el acierto de eliminar los textos fragmentados de sus novelas e incorporar testimonios de escritores españoles y latinoamericanos, haciendo de esta edición de *Portátil* algo exclusivamente nuestro y de proyección en lengua española.

De la publicación de *La broma infinita* poco hay que decir, salvo comentar que el cambio de portada y el nuevo diseño es un acierto, pues incorpora elementos presentes en la obra, como la cinta magnetofónica y la persistencia del color azul. *El tenis como experiencia religiosa* reúne dos ensayos del autor, un apasionado del tenis hasta hacer de este deporte una metáfora del mundo (Wallace fue en su juventud un avezado jugador de tenis y se planteó ser jugador profesional); el primero, «Democracia y comercio en el Open de Estados Unidos», se publicó en la revista *Tennis*, en 1995; el segundo, «Federer, en cuerpo y en lo otro», se publicó en el *New York Times* en 2006 y es una estupenda transposición al mundo mítico –Federer es Apolo y Rafael Nadal, Dionisos– del torneo que ambos protagonizaron en Wimbledon en inolvidable justa. Hay que decir que esa transposición, en la

que creo que Foster Wallace se ha inspirado, la logró Norman Mailer en un libro ya mítico, *El combate*, enormes crónicas del Zaire del combate de boxeo entre Foreman y Cassius Clay, un clásico en la literatura de deportes, a la altura de Ring Lardner y, desde luego, mejor que Hemingway en sus reportajes –que no en sus relatos, donde hay algunos referentes a la tauromaquia que para sí hubiesen querido escribir autores españoles–.

Por su parte, *Portátil* recoge relatos, ensayos y materiales inéditos aportados por su madre, Sally Foster Wallace, como los lectivos que el autor utilizó en sus clases de y sobre literatura, amén de los testimonios de escritores como Javier Calvo, que es además traductor de la obra de Foster Wallace; Luna Miguel; Antonio J. Rodríguez; Rodrigo Fresán; Leila Guerriero; Alberto Fuguet; Inés Martín Rodrigo o Andrés Calamaro. Se incluye, además, el primer cuento que David Foster Wallace publicó, *El planeta Trilafon y su ubicación respecto a lo Malo*, que es esclarecedor respecto a las relaciones del autor con los fármacos. Pero vayamos por partes.

Las relaciones de David Foster Wallace con el tenis son curiosas. En *La broma infinita*, el protagonista entra en una academia de tenis porque es una joven promesa, pero le puede el afán competitivo del deporte y comienza a ver bailar las líneas de la pista de tenis, del mismo modo que a Luzin, el protagonista de *La defensa*, de Nabokov, le sucedía con el ajedrez, memorable aquella escena en el lavabo donde los azulejos en el suelo sirven a Luzin para realizar una épica y sorda partida consigo mismo, por lo que, *ça va de soi*, poco después entra en una espiral de depresión salpicada de algún acontecer psicótico.

En la biografía de D.T. Max sobre Foster Wallace, *Todas las historias de amor son historias de fantasmas*, el estudioso nos revela que lo de la depresión en Foster Wallace iba más en serio que el tenis y que cuando era joven se dedicaba a acompañar a los chicos del instituto a los torneos mientras él se atiborraba de marihuana. Pero una cosa no quita la otra. Y si bien Foster Wallace no tenía como destino suceder a Sampras (y eso formaba parte de su leyenda como escritor), lo cierto es que fue un cronista de alto vuelo de este deporte, tanto que el dedicado a Federer y Nadal pasa entre los admiradores del tenista suizo por ser el mejor texto escrito sobre él, mientras que para los lectores que admiran a Foster Wallace, el motivo de leer estos textos reside en la capacidad que tiene el autor para crear algo que se parece a lo que todos hemos visto en esos partidos pero de lo que no nos habíamos dado cuenta: los contrincantes, así, adquieren dimensiones de héroes, Federer *versus* Nadal; Sampras *versus* Philippousis, un tenista australiano famoso por sus saques pero que luego se movía con la seguridad y torpeza de un vehículo acorazado, vale decir, el antitenis, pero que había llegado a las pistas del Open de Flushings Meadows en 1995: ni que decir tiene que en esta crónica, «Democracia y comercio en el Open de Estados Unidos», ya no se trata de Apolo y Dionisos, sino de Atenas y Esparta, donde hay frases como éstas: «Los atenienses iban de majos pero luego ganaban las guerras». El ateniense es Sampras, claro está, lo que nos deja la sensación de que el símil es un poco forzado. Pero, a mi modo de ver, lo que otorga relevancia a este pequeño ensayo es el modo en que narra el Open, casi totalmente ajeno al torneo mismo: desde el plano secuencia del principio (donde

describe las gradas, como en las memorias que publicó Andrea Agassi, una por una), a lo que sucede en la pista, salvo que la crónica se detiene morosa: en la arquitectura del estadio, en la suave textura de las bandanas de Nike de moda ese año, los perritos calientes y sus desmesurados precios, el color azul claro de las camisas de los que se sientan en primera fila, el sabor del helado marca Häagen-Dazs, el estruendo de los aviones que aterrizan en el cercano aeropuerto JFK y que tiñen el torneo de una inquietante identidad. Muy distinto es el ensayo dedicado al torneo de Wimbledon. Apolo contra Dionisos: no hace falta decir que Foster Wallace era un apasionado de Federer, a quien dota de los atributos del dios solar y con quien incluso consiguió charlar antes del torneo; y que Nadal, que perdió en agónica liza, pasa –no sabemos muy bien la razón– por ser elemento dionisiaco. El caso es que, salvando las correspondencias, el ensayo es un texto muy hermoso dedicado a la búsqueda de la belleza y hace gracia, y habla muy bien del modo en que Foster Wallace miraba el deporte, la comparación entre el modo de deslizarse de Federer y el de Cassius Clay, que parecía no tocar el suelo de la lona. Este ensayo, además, tiene la importancia de ser testigo de una quiebra histórica: fue la primera vez que se emplearon las raquetas de grafito, lo que hizo cambiar el modo de jugar al tenis, pasando éste de ser elemento de bailarines gráciles a ser pasto de tremendos sacadores de pelota, capaces de lanzarla a velocidades nunca previstas. Apolo, en este contexto, tenía poco que hacer, por lo que Wimbledon se convierte casi en el último combate entre dos dioses. De ahí la enorme importancia de un tenista como Roger Federer: mató el previsto aburrimiento. Dos

ensayos, en suma, que revelan a un magnífico escritor, sí; pero, sobre todo, a un hombre que sabía mirar el juego deportivo, cualidad algo rara.

David Foster Wallace Portátil, por su parte, recoge textos muy bien elegidos: se incluyen «Animalitos inexpresivos», «Mi aparición» y «La niña del pelo raro», tres relatos definitivos sobre los programas de televisión y el mundo del espectáculo aliado a los psicotrópicos; «Historia realmente concentrada de la era posindustrial», «Encarnaciones de niños quemados», «El neón de siempre» y «Extinción» cierran el ciclo dedicado a la narrativa, que se distingue por haber suprimido los fragmentos de novela que incorporaba la edición norteamericana, cuentos que se cuentan entre los más brillantes publicados en los últimos años. Respecto al ensayo, convendría decir que son todos importantes para entender los entresijos fantasmagóricos en que se movía Foster Wallace: «Hablemos de langostas» y «Deporte derivado en el corredor de los tornados» son textos de curiosa ciencia, algo dados a abrir expectativas de subidones agudos, al modo de la medicación que tomaba su autor, pero de todos ellos prefiero dos que me son muy queridos, «Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante» y «Borges en el diván», textos que están íntimamente rela-

cionados para el autor en su conformación anímica, como lo era el tenis. David Foster Wallace era un devoto de la obra de Kafka y Jorge Luis Borges y en el ensayo dedicado al escritor argentino (que en el fondo des- troza la biografía que Williamson escribió sobre Borges porque demuestra que no explica nada de la obra borgiana, mientras se explaya en anécdotas sobre la historia de Argentina), llega a colocar a éste por encima de Kafka en cuanto a la densidad y tino de las metáforas que creó para explicar la naturaleza humana.

Estos ensayos son, pues, relevantes porque nos introducen en los comentarios que un escritor hace sobre la obra de otros y la trascendencia para su vida. En apariencia es curioso que un hombre como Foster Wallace adore de tal manera a Borges, pero si nos detenemos en la obra del norteamericano veremos correspondencias ocultas, sensibilidades compartidas; el *aleph* del cuento borgiano del mismo nombre o el laberinto de *El jardín de senderos que se bifurcan* pertenecen de pleno derecho a las alucinaciones simbólicas a que tan dado era Foster Wallace. Colocar, sin embargo, a Borges por encima de Kafka revela el enorme gusto de la cultura norteamericana por los *ten top*, del que nadie parece librarse.

Un aniversario revelador por lo que tiene de oportunidad de volver a un clásico ya de nuestras letras.

Alfons Cervera:

Otro mundo

Piel de Zapa, Barcelona, 2016

151 páginas, 16.00 €



Diálogo con el padre

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

El valenciano Alfons Cervera cuenta con una obra narrativa bastante amplia y desarrollada con regularidad desde los años ochenta. La suya es una escritura de alta exigencia por la voluntad de someter a revisión los rasgos morales que impuso el franquismo a muchos ciudadanos con una técnica narrativa basada en la recreación artística de sus propias vivencias. Ocupa, sin embargo, un lugar marginal en el reconocimiento de nuestra institución literaria. Ni siquiera se aduce su nombre cuando se habla de algo de tanta actualidad y de frutos tan prolíficos como la llamada memoria histórica, siendo Cervera un pionero y uno de los más relevantes cultivadores de esa preocupación temática en la que menudean relatos no poco endebles u oportunistas de la moda.

La situación marginal de Cervera en nuestra institución literaria tiene sus razones, que no justificación. Un motivo se halla en su perfil atípico dentro de la extracción cultural, social y formativa de nuestros escritores. No pertenece, como sucede con la mayoría de ellos, a una «élite» de universitarios, profesores o licenciados en letras, sino que tiene una raíz social modesta, no pequeñoburguesa, y es de los escasísimos autores actuales en contar con experiencia obrera (trabajó en el horno de su padre y pensaba ser, como éste, panadero). Guarda, pues, alguna semejanza con la trayectoria de empleado en una joyería de Juan Marsé, un autor muy admirado por Cervera y con quien se aprecia alguna relación literaria de fondo. Esa raíz, el no par-

participar en los ritos sociales de sus colegas e incluso el vivir en el apartamento de su pueblo valenciano natal (Gestalgar) colaboran a una situación de extraterritorial. Otro motivo reside en la actual confusión que preside el establecimiento de valores literarios. La dictadura comercial, el formar parte de determinadas escuderías editoriales o la presencia mediática acrecientan la distancia entre méritos y reconocimiento y establecen un grupo de autores cuyo valor de cambio es menor que el valor de uso, como decía hace poco Vicente Verdú con el ingenioso concurso de la terminología marxista a propósito de Manuel Longares.

Como sea, Alfons Cervera ha venido elaborando desde hace cuatro lustros una personal propuesta acerca de la memoria histórica de nuestro país que, sobre una base fuertemente reivindicativa, se desentiende de la sentimentalización y de las imposturas y busca proyectar el pasado en la actualidad. No hace mucho todavía, en 2014, afrontaba en un relato coral, *Todo lejos*, las vivencias de un grupo de jóvenes disidentes del franquismo en los amenes de la dictadura y en un escenario, Los Yesares, situado en la geografía natal del autor. Antes había llevado el marco cronológico del rescate del pasado bastante más atrás, hasta la República, la guerra y sus consecuencias. Lo había hecho en un ciclo narrativo integrado por *El olor del crepúsculo*, *Maquis*, *La noche inmóvil*, *La sombra del cielo* y *Aquel invierno*. Se trata de obras independientes, aunque con muchos nexos anecdóticos y de personajes entre ellas, que, reunidas en un volumen unitario de enfoque polifónico, *Las voces fugitivas* (2013), alcanzan la dimensión de uno de los más atinados frescos sociales y morales de nuestra posguerra.

La pentalogía comparte la presencia de datos con suficientes indicios de autobiografismo a partir de incursiones en el recuerdo personal. Ello habla de relatos tejidos con unos pocos pero sólidos mimbres. Y sugiere que en algún momento el autor se vería impulsado a decantar el juego no escondido entre verdad y ficción del lado del testimonio directo y de la confesionalidad transparente. En cierto modo, el autobiografismo explícito es la salida natural a la poética que sustenta la visión del mundo de Cervera, lo cual ocurre en *Otro mundo*. Si antes el autor había incorporado señales biográficas en sus ficciones, ahora él mismo se convierte en materia del relato.

Dicha materia lleva aparejada una fuerte carga documental. Por el libro desfila la familia del escritor: los abuelos, la madre (de cuya muerte se hace una entrañable necrología), el hermano y, sobre todo, el padre. El padre es el vértice del retrato familiar. De él se recuerda su militancia anarquista antes de la guerra y su intervención junto a otros libertarios en la fecha crucial de julio de 1936 a favor de los desposeídos. También se anotan los doce años de condena con que penó su activismo hasta su liberación en 1952. Y se apuntan los ires y venires de la familia por diversos lugares causados por la situación paterna e incomprensibles para el niño que tantos años después los rescata con la intención de entender e iluminar lo que antaño se le escapaba. Porque éste es el hilo que hilvana el relato memorialístico: comprender aquel pasado lleno de silencios. El mismo hilo embasta igualmente otra materia testimonial sustentada más que en hechos concretos, que también, en la recreación de una atmósfera, la del miedo, la discreción forzada o el disimulo obligado, que fue la vivencia ínti-

ma, desasosegante, de los vencidos. Pocas veces se ha recreado en nuestra prosa con verdadera sencillez, concisión y eficacia la vida asordinada del exilio interior.

Recomponer ese tiempo y lograr un sentido a la propia vida estimula la evocación de Cervera. Quien, por este propósito, escapa al egotismo que suele lastrar la escritura confesional. Menudea datos sobre sí mismo, sobre su trayectoria literaria, por ejemplo, pero todos están dispuestos en función del padre, de la acuciosa conversación con el padre (que sólo en un par de episodios cuyo sentido no logra dilucidar emparenta con la requisitoria dura de Kafka al suyo) para rescatar su memoria del olvido. Hay ternura en la evocación (al tratar, por ejemplo, de la cancelada vocación teatral paterna) y un ánimo reivindicativo (el hijo viene a asumir la ideología del progenitor), pero no cae en la idealización hagiográfica. Al revés, se detiene en la depresión del padre y en su carácter difícil, consecuencia de las circunstancias históricas que lo marcaron. De la aleación de distanciamiento analítico y de sentimiento de piedad resulta un retrato que, como la narración entera, suena con las notas de la verdad y la autenticidad.

La experiencia vital de Alfons Cervera, aun poseyendo marcas singularizadoras, no resulta, en su conjunto y observada como modelo de un tiempo de infortunio colectivo, ni peor ni más grave que la de otros muchos damnificados por la dictadura. La clave, pues, del recuento no está tanto en los detalles como en su manipulación artística, en su conversión en materia literaria. El relato obedece a los imprevisibles dictados del recuerdo espoleado por subterráneos impulsos asociativos. No del todo fortuitos, pues siguen algún tipo de lógica racional pero sí incitados por un motor: el de relle-

nar la memoria que se «queda vacía porque nos da miedo descubrir lo que hay detrás de los recuerdos». Este proceso rememorativo no es lineal: la escritura «anda a saltos por el tiempo y el espacio» y la narración «es un laberinto de tiempos y espacios», señala Cervera. Unas viejas fotos, detalles concretos del pasado, la contemplación atenta de la película de Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte* funcionan como la magdalena proustiana.

Todo este proceso evocativo se asienta en la exigencia de escribir la verdad y de verdad. Por ello, *Otro mundo* tiene también un fuerte componente reflexivo de tipo cultural. Sin pujos culturalistas, se citan un buen número de creadores. Ellos avalan las preferencias del autor. Uno de sus modelos confesos es Onetti mientras que el Borges narrador le suscita reservas que expone sin miedo a ir contracorriente, a la vez que da una clave de su propia poética (no «le interesan», confiesa, los relatos del argentino, «ese escapismo de la realidad que niega lo que sucede a su alrededor»). Más importancia que estos apuntes tienen los juicios acerca de ciertas manifestaciones relacionadas con la memoria histórica. En un libro que no se distingue por buscar la polémica, cobran mayor realce algunas tajantes afirmaciones. Por ejemplo, respecto de la manipulación del ayer: «En este desbarajuste de tiempos que vivimos, en esta nada azarosa reconstrucción del pasado que sólo busca una obscena redención de no se sabe qué ni cuánta culpa, a algunos les da por desnudar los viejos fantasmas del ropaje de la abyección para convertirlos en el espejo moral de sus vidas y sus muertos. Es lo que suele pasar con el tiempo de los vencedores. Que de vez en cuando necesita que alguien lo remiende porque se ha ido

llenando de agujeros». Y contra quienes recuerdan en sus novelas, en la prensa y en sus propias vidas «lo que no vivieron». O sobre el oportunismo de la moda autobiográfica: «Hay escritores que cuentan la vida y milagros de algún impostor reconocido para ocultar su propia impostura. Detesto [...] esas biografías noveladas que son [...] auténticos prodigios del Photoshop».

A partir de sus experiencias y vivencias, el autor hace un retrato de un tiempo con el objetivo de que ese tiempo tenga vida, salga del olvido en que se sumió por culpa de quienes no quisieron que se conservaran vestigios de él. Como una cantilena que alcanza la categoría de un *leitmotiv*, Cervera se pregunta para qué se escribe, qué sentido tiene la escritura. No ofrece respuesta definitiva ni rotunda, no atribuye a la literatura poderes excepcionales

ni misiones sagradas. La respuesta se encuentra en el propio *Otro mundo*: vale para desbrozar la enmarañada telaraña en que se ve preso todo destino individual, los anhelos y temores que lo rodean y las frustraciones que lo marcan. Todo ello, en este caso, sobre el trasfondo de un tiempo de silencio. La escritura vale, en fin, para que la memoria conceda estatus de realidad a lo que fue una experiencia histórica concreta que, de otro modo, caería en el pozo del olvido. «Lo que vivimos deja de existir si nadie lo recuerda. Si nadie lo cuenta», escribe Cervera a modo de colofón. De este modo, la literatura cumple con un necesario papel testimonial. El testimonio de Cervera, libre de obediencia a postulados programáticos, se levanta firme, sólido, aureolado con impronta lírica y cargado de emoción.

Juan José Saer:
El concepto de ficción
Rayo Verde, Barcelona, 2016
352 páginas, 20.00 €



De realidades y ficciones

Por CARMEN DE EUSEBIO

Juan José Saer (Serodino, Argentina, 1937 - París, 2005) descendía de padres sirios, católicos, asentados en la Argentina. Vivió en Francia desde 1967 hasta su muerte, aunque no dejó de visitar su país y de ocuparse de sus libros, con una fuerte, a veces no muy consciente, necesidad de pertenencia a la historia de la literatura argentina. Como Cortázar, vivió entre dos mundos. Saer fue un novelista, cuentista y ensayista muy intelectual, preocupado por el significado de lo narrativo, de qué sea la literatura, la realidad, la veracidad, la verdad, lo imaginario. Estaba dotado no sólo para la narración sino, como su inicial maestro, Borges, para la reflexión. Supo pensar por él mismo. No sé si su mundo es rico en ideas, pero quizás

podría afirmar que tuvo algunas a las que dio vueltas toda la vida. Sus obras narrativas más notables son *Cicatrices* (1969), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986) y *La grande* (inacabada, 2005). En el 2001 se editaron sus *Cuentos completos*. Entre los ensayos, mencionaremos *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005). Tras su muerte se publicaron cuatro volúmenes donde se colectaron sus textos inéditos, muchos de ellos notas y apuntes: *Borradores inéditos*.

En este volumen, que recoge ensayos, artículos y notas que abarcan un periodo muy amplio, de 1965 a 1996, Saer nos habla de Gombrowicz, Faulkner, Antonio Di Benedetto, el *Martín Fierro*, Borges, Roberto Arlt, *La invención de Morel*, el

nouveau roman, Joyce, Raymond Chandler y otros autores que a veces toma de manera muy parcial para explorar algún aspecto de la complejidad de lo literario. La pareja verdad/ficción comienza a hacerse problemática, creo, con *El Quijote*. Saer situó su ensayo, del que extrae el título del libro, «El concepto de ficción», en la apertura del volumen. Ahí nos recuerda que una proposición, por el hecho de no ser ficticia, no es necesariamente verdadera. Saer interroga al género de la biografía, la autobiografía y las memorias, que se arrojan el marbete de no ficción, para ver si realmente son eficaces a la hora de ser creíbles, que pasa por ser verificables. Al fin y al cabo, toda biografía tiene su prueba de fuego en que podamos verificar la anécdota, de lo contrario sería mera opinión o especulación más o menos fantástica. La ficción, desde sus orígenes, fue por otro lado. No es que se evada del rigor, «no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación», afirma Saer. Es un tema que ha traído de cabeza a más de algún crítico y muchos narradores, y el autor argentino trató de darle respuesta tanto en su labor de pensador como al desempeñar su tarea narrativa.

¿Se escribe una novela para contar algo que ha sucedido, que existe en la realidad exterior a lo literario? Saer piensa que «ni el Quijote, ni *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra». Hay

otra pareja invitada a esta problemática, la formada por el saber objetivo y la subjetividad, sin que estemos pensando en la objetividad de la ciencia sino de la verdad de lo real más allá de la novela. No encontramos a lo largo de los muy diversos textos recogidos en este libro, una respuesta clara, definitiva, a este tema, quizás porque no lo hay. La verdad objetiva cae del lado del objeto, pero la lectura es cuestión de sujeto, es decir, de una experiencia sensible, subjetiva, hecha de la relación de un individuo, siempre uno, con una forma, eso que llamamos una obra. Pero veamos qué encontramos a este respecto a lo largo del libro. Saer dice, y en esto se hace eco de otros teóricos, que la novela no es que cuente con lo visible sino que lo constituye, y que lo que llamamos novela se apoya en lo narrativo, que son dos categorías que se acercan pero distintas. Dicho de otro modo: «La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu» (1981). La novela es un género ligado al auge de la burguesía que «se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, por su causalidad lineal y por su hiperhistoricidad». Esto, hasta Flaubert. La novela es una forma que adopta la narración para representar una visión realista del mundo, y el realismo es un punto de vista que se agota en la historicidad. Todo esto es lo que, desde Joyce, se ha intentado minar poniendo la literatura en sus fallas, o a partir de ellas. En un artículo de 1979 lo dijo con claridad: «La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. [...] Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real». Esto lo relaciona con su maestro Borges (a veces denostado, y creemos que con razones crí-

ticas convincentes): una apuesta por la literatura como especulación antropológica, ajena a lo nacional, a las concepciones del escritor como latinoamericano o europeo. Como dijo en otro momento: «El trabajo de un escritor no puede definirse de antemano», lo que hay que entender como que no se escribe como guatemalteco o madrileño, de clase obrera o mediopensionista, porque la obra, la futura, nunca previa, es la que manda. Estupendo, pero, en lo personal, al igual que Borges, Saer se inclinó notablemente por la literatura argentina –como decía antes–, sin duda señalando buenos libros, no como Borges, que fue generoso con no pocas obras y autores mediocres. No es un acto previo sino a posteriori. ¿No habría que pedirle lo mismo al lector, que no se defina previamente? Quizás, lo reconozco, sea mucho pedir. Somos fatalmente de algún lugar, de una historia, y eso marca.

Hay más cosas en este libro, como la valoración del *Martín Fierro* y del *Facundo* como obras no sólo fundantes de la literatura argentina. Son libros que, debido a su «dinámica y misterio», se enlazan, según Saer, a obras de difícil clasificación, como el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández; las *Aguafuertes porteñas*, de Arlt; los poemas narrativos de Juan L. Ortiz (una de sus grandes admiraciones); los ensayos de Borges; el *Homenaje a Roberto Arlt*, de Ricardo Piglia; los relatos de Antonio di Benedetto, y *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Cortázar. Es cierto que está hablando de la literatura argentina, como tantas veces, él que no era nacionalista, pero resulta curioso lo poco que la relaciona con poetas, narradores y ensayistas peruanos, chilenos o mexicanos de la misma época. De hecho, dice que algunos de los señalados, más Quevedo y Góngora,

son los escritores de lengua española que relea. Ni Huidobro, ni Neruda, ni Vallejo, ni Gorostiza, ni Reyes, ni... Lector de poesía, hay algunas consideraciones al respecto, pero tiene, a pesar de su trabazón estilística, una clara apuesta por el tango pasado por una operación de colada: «La gran poesía es el resultado de una elección del dolor, una búsqueda, una disciplina de la extrañeza que lo borra todo, que consume el mundo, lo sumerge en la oscuridad y lo rescata lavado y nítido para una historicidad más alta, menos primitiva» (1968).

Borges está al fondo de muchas de las reflexiones de Saer, así sea para apartarse de ellas o para pensarlas de otra manera. Es interesante cómo lee nuestro autor el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote»: en absoluto como lo ha propuesto la crítica, como encarnación de la figura emblemática del escritor. Sin duda es un cuento cómico, y afirma Saer: «Un arreglo de cuentas con la literatura francesa [...], particularmente con el simbolismo y el postsimbolismo, y personalmente, con la figura de Paul Valéry». Sabido es que Borges consideraba la literatura francesa, salvo Flaubert, Verlaine y poco más, frívola y artificiosa. Y con su cuento trató de criticar el voluntarismo conceptual, y por lo tanto está muy lejos proponer la vanidad hiperbólica de Menard como la verdadera tarea del escritor. Concluye Saer: «Hacer de Borges una especie de discípulo de Pierre Menard es tan aventurado como identificar la filosofía de Shakespeare con las ambiciones truculentas de Macbeth». Para finalizar, quiero quedarme con esta hermosa frase del artículo «Una literatura sin atributos»: «En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible».

Aurelia Valero Pie:

José Gaos en México: una biografía intelectual (1938-1969)

El Colegio de México, México, 2015

490 páginas, ebook 9.00 €



Gaos en México

Por JOSÉ LASAGA

José Gaos desembarcó en México, concretamente en el puerto de Veracruz procedente de La Habana, en agosto de 1938. A la Segunda República Española –a la que había servido con toda su energía e inteligencia– le quedaba menos de un año de vida. En principio llegaba a tierras mexicanas con idea de permanecer un año, aunque pronto sospechó que sería al menos un lustro y luego resultó que pasó allá el resto de su vida.

Éste es, más o menos, el punto de partida de la en verdad magnífica biografía intelectual de José Gaos, catedrático de Filosofía de la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense), escrita por la joven investigadora Aurelia Valero. Quienquiera que la lea –y esperemos que la editorial de El

Colegio de México mejore su distribución– hallará inverosímil el hecho de que este libro fue antes una tesis de doctorado, tales son su precisión intelectual y frescura de estilo.

Al iniciar su tarea, la autora debió de encontrarse con una dificultad y una facilidad. La primera residía en la complejidad, variedad y extensión de la obra que Gaos ha dejado para la posteridad, así como en la multiplicidad de tareas y la variedad de instituciones para las que trabajó en su segunda vida mexicana. Escritos en un estilo pocas veces ágil o luminoso, la mayoría de los textos del profesor –movido, quizás, por el prurito del rigor lógico y semántico– están redactados en un español de sintaxis endiablada que no invita al lector. Pero Gaos, de

suyo, no sólo no era mal escritor, sino que podía llegar a serlo muy bueno, como prueban sus hoy justamente famosos ensayos sobre la mano y el tiempo, dos exclusivas del hombre, o las *Confesiones profesionales*, punto de partida de su filosofía. La facilidad residía en la enorme masa de diarios y observaciones autobiográficas que dejó a la posteridad. Aunque no necesariamente dicha abundancia de materiales facilitaba tanto las cosas. Es verdad que, como Aurelia reconoce, al principio, su narración, la construcción de los relatos, va montada sobre esas notas de «confesión». Por cierto, que se siente obligada la autora, ya que su proyecto implicaba dar a la publicidad lectora algunas zonas de intimidad de la vida de Gaos, a justificar dichas revelaciones y lo hace argumentando que Gaos dejó el legado con plena conciencia de que, pasado el tiempo necesario y hallando las formas apropiadas, podría darse a la publicidad.

Todo biógrafo que se enfrenta a un sujeto «gráfomano» sabe que su objetivo de alcanzar a dibujar el rostro secreto del hombre o mujer que quiso ser tan perfectamente transparente y dominar absolutamente los procesos de su propia conciencia puede estar condenado al fracaso porque acaso la escritura convierte la identidad en un laberinto.

También puede ser que el objetivo que le atribuyo esté fuera de lugar. El propósito que confiesa Valero es llevar a cabo una biografía intelectual, objetivo cumplido de sobra, pues, como veremos más adelante, todas las facetas de la actividad pública de Gaos son examinadas en capítulos que funcionan como monografías: la de profesor universitario, en primer lugar, profesor de filosofía y, acaso, no filósofo, sólo traductor, autor de muchos escritos circuns-

tanciales, reseñas, conferencias, introducciones, polémicas, manuales y, finalmente, de un «sistema» de filosofía. Pongamos un ejemplo: los capítulos de la tercera parte, «José Gaos, filósofo y traductor», están destinados a narrar las intervenciones en las dos instituciones universitarias a las que sirvió varias décadas, El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Pero las actividades, las relaciones sociales, las actuaciones en instituciones remiten siempre y necesariamente a un yo, y es evidente que una biografía bien ordenada debe aspirar a desentrañar el misterio de una vida. Valero ha sabido ver que bajo la apariencia de una existencia ordenada, rutinaria hasta la neurosis, en la que todos los movimientos del día estaban al servicio de las tareas intelectuales —externas y abrumadoras— que Gaos llevaba a cabo hora tras hora —una vida sin sobresaltos, apenas un poco de adulterio—, subyacía una compleja personalidad y algún que otro secreto. ¿Qué más puede pedir un biógrafo? Todo resulta enrevesado en Gaos. En el plano de las apariencias: un escritor sin buen estilo, un profesor sin empatía con sus alumnos, un seductor sin encanto (irónicamente, Valero lo llama «donjuán especulativo»), un filósofo sin originalidad. Y sin embargo...

El libro está estructurado en cuatro partes. La primera, «José Gaos en el exilio», está dedicada a evocar al rector de la Universidad Central de Madrid y enviado cultural de la República que, viendo la guerra perdida, decide exiliarse en México. Lógicamente, se nos presenta la trayectoria personal, intelectual y política del Gaos que llega. En la segunda, «José Gaos transterrado», nos relata Valero el

proceso de acomodación a la nueva sociedad mexicana, el reconocimiento del, hasta entonces, remoto *milieu* intelectual en que habría de moverse, en lo que sospechó –desde el primer momento– iba a ser una larga temporada. La tercera parte, «José Gaos, filósofo y traductor», está dedicada a la obra intelectual y a los escenarios principales en que ésta se desarrolló: El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México. Y la cuarta y última, «José Gaos, maestro de maestros», estudia la relación que mantuvo Gaos con sus pares en el campo de la filosofía mexicana, los maestros que allá actuaban a su llegada: Samuel Ramos, José Vasconcelos, el neokantiano Antonio Caso, como Alfonso Reyes, amigo de Ortega, al menos hasta la guerra, con el que Gaos mantuvo una relación casi fraternal y que dirigió durante muchos años El Colegio de México. También con los compañeros del exilio, como Eduardo Nicol, con el que tuvo varias ásperas polémicas, o Juan David García Bacca, exiliado en Venezuela, con quien mantuvo excelentes relaciones. Valero dedica un capítulo a comentar la labor docente de Gaos y su paradójico desenlace: ser maestro reconocido pero sin discípulos. Más adelante se matiza esta afirmación. En cualquier caso, el magisterio gaosiano queda acreditado en la lista de nombres que menciona Valero en «La lección del maestro» y que aquí me limito a enumerar: Leopoldo Zea, Vera Yamuni y Fernando Salmerón, los discípulos de primera hornada; más tarde, el grupo de los «Hiperiones», Luis Villoro, Emilio Uranga y Alejandro Rossi. Habría que añadir los discípulos provenientes del campo de la historia, como Edmundo O’Gorman, o el sociólogo José Medina Echeverría.

La vocación de Gaos –y se suele decir que para lo que se tiene vocación se tiene genio– era la de ser profesor. Lo declaró él mismo en ocasión solemne: «A lo largo de toda mi vida no he sido ni querido ser [...] más que un universitario». Cuando Gaos llega a México, cerca de los cuarenta años, apenas si tiene obra publicada. Es aquí donde, consciente de que su legitimidad como profesor puede ser puesta en cuestión si no publica obra propia, comienza a torturarse con el problema de su propia producción «original», signifique lo que signifique este término en filosofía.

Y aquí necesitamos evocar la circunstancia que determinó la vida de Gaos: una Guerra Civil que cortó de raíz el proceso intelectual de maduración en que se encontraba inmerso. Miembro de la «Escuela de Ortega», como él mismo la bautizó, había abandonado la fenomenología al considerar que el filósofo madrileño dio con una fórmula superadora del idealismo al conectar el planteamiento teórico de Husserl con una visión dialéctica de lo real. Pero la cosa se complicó, pues en los primeros treinta había descubierto, junto con su amigo Zubiri, a Heidegger y se encontraba en pleno proceso de absorción de las tesis de *Ser y tiempo*, no tan distantes de los planteamientos metafísicos del racionalismo pero sí expresadas en un lenguaje más técnico y sistemático que satisfacía mejor sus exigencias de rigor en filosofía. Esto se revelaría decisivo para la forma en que Gaos iba a defender la práctica de la docencia filosófica en México. Creo, entonces, que la Guerra Civil cortó una especie de lazo orgánico con su pasado filosófico, el suelo en el que iba madurando su programa lentamente, como corresponde a un filósofo genuino que pone

más atención a la veracidad de un pensamiento que a sus apariencias.

A eso hay que añadir el gran cambio que sobreviene en Occidente a raíz de la terminación de la Segunda Guerra Mundial, no sólo en geopolítica sino también, consecuencia de lo anterior, en filosofía. Gaos, como él mismo explicó, se identificaba con las filosofías que recibía, al menos mientras le parecían «verdaderas» y reconocía que era un poderoso rasgo de su personalidad intelectual el disfrutar asimilándolas y transmitiéndolas. Esta inclinación explica la ingente labor divulgadora que llevó a cabo, primero en Madrid y más tarde en México. Sus virtudes cardinales –la constancia, el sentido del orden, la exigencia de rigor en la exposición y análisis de las cuestiones, la fidelidad a las fuentes– le acompañaron en una intensa actividad profesoral en la que los seminarios impartidos, las traducciones, las tesis dirigidas y, por supuesto, las clases dictadas serían más que suficientes para justificar un lugar de honor en la filosofía en lengua española, en general, y en la mexicana en particular. Pero según Valero hay más:

«En la medida en que participó de modo destacado en el medio cultural mexicano y en que contribuyó a redefinirlo, su figura proporciona un observatorio privilegiado para reconstruir ciertos contextos del pasado. Esta condición ha habilitado para conocer el desarrollo de varias instituciones clave en la vida académica del país, así como para identificar algunas temáticas y preocupaciones que compartía con sus contemporáneos [...]. Su presencia alcanzó tales proporciones que sin ella resulta incomprendible la historia intelectual en México de mediados del siglo xx».

Donde mejor se refleja el amplio y profundo magisterio de Gaos es en el «Seminario para el estudio del pensamiento en los países de lengua española», nacido en 1941 y cuyo embrión fue un Seminario de Ciencias Humanas Aplicadas a América, fundado en la UNAM. Dos años después, por sugerencia de Cosío Villegas, se trasladó a El Colegio de México, adoptó su nombre definitivo y Gaos pudo actuar con plena libertad para establecer los rígidos cánones de metodología en investigación que sirvieron para formar a varias generaciones de filósofos, historiadores, etcétera. El pasado intelectual de México, no investigado aún, sería el objeto de estudio preferente del seminario. El primer tema fue la acción de los jesuitas en México en el siglo XVIII. Poco después, Leopoldo Zea culminó su investigación sobre el positivismo en México. El trabajo se publicó inmediatamente y supuso un hito en la recién nacida disciplina Historia de las Ideas. A éste siguió una larga serie de ensayos –de Zea y otros– que «en el transcurso de los años y bajo la atenta asesoría de José Gaos compusieron varias generaciones de estudiantes». Más adelante Valero añade: «Diseñado para acoger a un número reducido de aprendices, su seminario se destacó por la atención personalizada y selecta». Y se logró «la proeza de formar a varias generaciones de estudiantes de forma continua y ordenada, al calor del método y dentro de los cánones de la precisión». En 1955, el seminario volvió a la UNAM porque Gaos había sido nombrado profesor a tiempo completo. Pidió no obstante que no se cortaran los vínculos con el Colegio, y Alfonso Reyes, su director, lo concedió. El seminario era Gaos al punto de no sobrevivir a su retirada. Como dice Valero, fracasó en la tarea de hacer que la

maquina docente que era el seminario trascendiera de lo personal a lo institucional. A partir de 1964 inició un declive en sus actividades para desaparecer poco después.

El otro aspecto decisivo en la biografía intelectual de Gaos es cómo resolvió el problema de su propio filosofar. Alterado el paisaje histórico, que describió como una situación de crisis generalizada, Gaos respondió con un historicismo tan radical que termina en escepticismo.

En 1942 dedicó Gaos un curso a «La Metafísica de nuestro tiempo», en el que iniciaba un proyecto de revisión del legado filosófico reciente. El citado curso, al que siguieron otros de temática análoga, orientados al «diagnóstico de nuestro tiempo», tuvieron bastante éxito. El historicismo puesto en práctica en estos cursos culminó en su primera obra original, *Confesiones profesionales*. Allí se concluye que la filosofía, ajena a los controles y seguridades de las ciencias, está condenada a no ser sino una perspectiva del filósofo que comunica a los demás sus propias impresiones, sin pretensión alguna de verdad objetiva: sólo mónadas solitarias.

Antes de llegar a México, el caminante había recorrido algunas etapas: de Husserl a Ortega, la primera. A su maestro español dedicaría numerosos artículos más y menos académicos, aunque nunca lo enseñaría directamente, por ejemplo, en un seminario dedicado a su obra. Poco después de iniciar su docencia mexicana se activa la fase heideggeriana y asume la tarea de traducir al castellano *Ser y tiempo*, labor en la que invertirá veinte años de su vida, y también la de organizar un seminario dedicado a leerlo con toda minuciosidad «a lo largo de un lustro», ejemplo de «rigor y autenticidad» según un discípulo. La marca historicista

fue la más profunda y conspicua para sus contemporáneos. Después de Heidegger sólo faltaba Guillermo Dilthey, al que leyó más tarde –acaso coincidiendo con la traducción que de sus obras completas hizo su amigo Eugenio Imaz para la misma editorial, FCE– para asentar sus convicciones de que la filosofía sólo se podía cultivar como filosofía de la filosofía y en una perspectiva necesariamente histórica. Faltaba hacer una última inferencia lógica para llegar a la conclusión de que la filosofía tenía que darse, en primer lugar, como confesión del subjetivo punto de vista del filósofo: «La disolución del yo trascendental en el yo biográfico». Y la dio en el curso que dictó en el invierno de 1953, en su universidad y que apareció poco después en forma de libro publicado también por FCE. Valero comenta:

«La escritura de las *Confesiones* sirvió como un bálsamo a la conciencia tanto tiempo torturada de Gaos, quien las colocó entre los pocos textos que había compuesto con placer. En ellas había logrado revertir su consabida sequedad prosística para devolverle un poco de jugo y, a la vez, enviar un discreto mentís a quienes cuestionaban su capacidad de estilo».

El libró gustó pero más fuera de los círculos filosóficos (Octavio Paz le mandó una nota de felicitación animándole a escribir, en la misma onda, «una especie de poema en prosa, entre Lucrecio y Beckett...»; Ramón Xirau lo criticó). A los discípulos, los desorientó. Y es que el subjetivismo extremo de aquellas líneas no sólo era incompatible con las tendencias que se afirmaban en la filosofía occidental de los sesenta, sino que prácticamente declaraba su propia condición de callejón sin salida. Esa es una de las razones por las que, en un cierto sen-

tido, los discípulos de Gaos no lo fueron de sus ideas. La fidelidad y el respeto a la persona no se compadecieron con los mismos sentimientos hacia sus posiciones teóricas. Éstos se hicieron analíticos y marxistas, y Gaos no hizo nada ni por evitar tal deriva ni por ajustar su obra a los tiempos. Como observa Valero con perspicacia, no es que no le convencieran las respuestas, sino que no le interesaban las preguntas que aquellas filosofías estaban empeñadas en formular. Hoy sabemos que aquellas dos «escolásticas» fueron impuestas a la filosofía por motivos externos y ajenos a su propio devenir. Ambas son formas, todo lo depuradas que se quiera, de un positivismo ingenuo que triunfó en la segunda mitad del XIX y que la fenomenología husserliana había refutado. Y por eso hoy la filosofía de Gaos recupera su actualidad metafísica bajo la extensa carpa de lo postmoderno. Sus preguntas resultan más actuales que las certidumbres que fatigaron a algunos de sus discípulos.

Vida como coexistencia de un yo vocado a la filosofía y filosofía como mundo intelectual plural e histórico se convierten en Gaos en el motor de una escritura que re-creó su propia realidad. Así lo expone Valero: «La escritura, punto de engarce entre historia y literatura, se reveló como un productor de realidades en un sentido muy concreto y en gran medida consciente. Por obra de ese ir y venir incesante entre la experiencia y la

tinta, las fronteras entre la vida vivida y vida narrada se diluyeron...».

Esto, sin duda, fue bueno para la vida pero no tanto para la filosofía. Aunque no estoy seguro de si el dispositivo entre la escritura y la vida se deje pensar con la metáfora de una frontera que se borra. Pienso que la escritura fue un puente que mantuvo comunicados los opuestos que armaron la vida de Gaos, comenzando por el más absoluto y abarcador, el de yo y mundo («antinomía capital o radical», la llamó). Pero también aquellos que surgieron de su carácter y aquellos otros que se alimentaron de sus vivencias. Opuestos de lo vocacional, el profesor y el filósofo, el intelectual (hombre de ideas) y el político (hombre de acción); en la escritura, ensayo y sistema; en sus tomas de posición, escéptico y creyente, historicista y racionalista, soberbio y autocrítico.

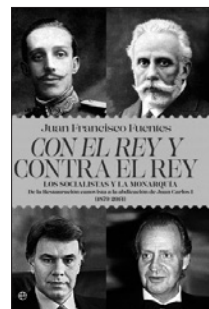
Nada hizo Gaos por ocultarse a sí mismo y, probablemente, a los otros, más allá del decoro que desaconseja confesiones intempestivas, todo ese sistema de opuestos y tensiones con las que vivió su atormentada intimidad. Valero saca en limpio, al cabo de las casi quinientas páginas dedicadas a diseccionar el alma, la vida y la escritura de este singular filósofo que cambió la historia intelectual de México, que el título que le hace justicia es «José Gaos o la honradez intelectual».

Juan Francisco Fuentes:

Con el rey y contra el rey. Los socialistas y la monarquía. De la Restauración canovista a la abdicación de Juan Carlos I (1879-2014)

La Esfera de los Libros, Madrid, 2016

503 páginas, 26.90 € (ebook 9.99 €)



Accidentalistas, sobre todo

Por ISABEL DE ARMAS

Este libro trata de cómo el PSOE, fundado en 1879 en plena Restauración canovista, ha ido evolucionando desde su tradicional hostilidad a la Corona hasta llegar a un firme compromiso con la monarquía constitucional de Juan Carlos I. Una apasionante historia contada por Juan Francisco Fuentes, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid y antiguo alumno de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, que se ha servido de rigurosos testimonios personales y documentación inédita para llevar a cabo este interesante y nada fácil trabajo.

El profesor Fuentes pone de manifiesto cómo la república nunca fue una prioridad para los padres fundadores, «que en el mejor de los casos –afirma– la vieron con

simpatía, pero como algo accesorio, y en el peor como un mito político creado por la burguesía». Consta que la mala experiencia de los años treinta del pasado siglo exacerbó los prejuicios antirrepublicanos de los socialistas y les hizo receptivos a un pacto con los monárquicos para acabar con Franco. Fue a mediados de los cuarenta, cuando tras la victoria sobre el fascismo en Europa, se vio que los aliados no iban a intervenir en España para provocar un cambio de régimen; a lo sumo, ayudarían a la oposición, bajo ciertas condiciones, a conseguir su propósito. «Para ello –escribe el autor de este libro–, las fuerzas moderadas tenían que unirse contra el dictador y aislar al comunismo, no fuera que la caída de Franco trajera una dictadura de signo con-

trario». Y pone como claro defensor de esta tesis a Largo Caballero, quien poco antes de morir en el exilio en marzo de 1946 decía que si en 1930 le hubieran preguntado qué quería para España habría contestado: «¡República, república, república!»; quince años después, si le hubieran hecho la misma pregunta, habría respondido: «¡Libertad, libertad, libertad! Luego que le ponga cada cual el nombre que quiera». Para el profesor Fuentes, este mensaje, casi póstumo, del viejo líder socialista contenía *in nuce* la evolución del PSOE hacia un accidentalismo en las formas de gobierno que habría de facilitar su entendimiento con los monárquicos. Nos demuestra que Largo Caballero intuyó un camino que muy pronto sería transitado por otros dirigentes socialistas, entre ellos su gran rival, Indalecio Prieto, que en agosto de 1948 firmó con los monárquicos el Pacto de San Juan de Luz. Incluso cuando se puso de manifiesto –puntualiza– el doble juego practicado por la otra parte, y en particular por su jefe de filas, don Juan de Borbón, muchos socialistas siguieron pensando que era el único camino posible para una restauración de las libertades en España. Uno de los primeros en verlo así fue Luis Jiménez de Asúa, presidente en 1931 de la comisión que redactó la Constitución de la Segunda República, que en una carta a Prieto escrita tres meses después del Pacto de San Juan de Luz defendió la coherencia histórica del PSOE en el debate monarquía/república. Esta importante misiva recuerda que, a veces, las cosas fueron al revés de lo que podría parecer a simple vista. Así, en tiempos de Alfonso XIII e incluso de Primo de Rivera, la UGT «pudo vivir a sus anchas». Luego, en cambio, el socialismo español sufrió persecución y escarnio bajo algunos gobiernos de

la Segunda República, como los presididos por Lerroux y Martínez Barrios. Tales paradojas, a la altura de 1948, le llevan a pensar, tal y como le dice a Prieto, que «la ruta republicana es una vía muerta». Por eso habían decidido tomar la otra ruta, la de intentar entenderse limpiamente con los monárquicos. Jiménez de Asúa era consciente de que se trataba de una «ruta» muy larga y accidentada, complicada además por la postura de don Juan de Borbón, «reticente a un pacto con los socialistas –afirma el autor–, aunque dispuesto a perdonarles la vida si volvía a España como rey. Poco más que eso». «El mozo no es de fiar», dirá de él Indalecio Prieto en más de una ocasión ante sus frecuentes bandazos políticos.

Las páginas de este libro arrancan con las reflexiones sobre la cuestión de las formas de gobierno de los primeros socialistas cuando observaban lo que ocurría en su entorno. La Tercera República Francesa, modelo intachable para los republicanos españoles, mantenía unas condiciones laborales oprobiosas, con jornadas de doce horas, dos más que en la monárquica Inglaterra... Países con poder hereditario –monarquía o imperio–, como Bélgica, Alemania y el Reino Unido, disfrutaban de derechos y libertades inexistentes en algunas repúblicas que blasonaban de democráticas... Entonces, ¿monarquía o república? Si a los primeros socialistas les daban a elegir, preferían la segunda, pero sin hacer de ello cuestión de principio, porque la causa del socialismo era demasiado grandiosa como para detenerse en una simple forma de gobierno. Tras el Desastre del 98 y el comienzo del reinado de Alfonso XIII, poco a poco, el socialismo español fue saliendo de su indiferentismo político para inclinarse por una mayor presencia en las instituciones.

En los comienzos del siglo xx, su representación era mínima. Con los usos autoritarios del gobierno presidido por Maura desde 1907 el panorama cambia, y poco después nace la conjunción republicano-socialista, que se presentó a las elecciones legislativas y consiguió llevar a las nuevas Cortes veintisiete diputados, entre ellos a Pablo Iglesias como primer diputado socialista en el Parlamento español: algo nuevo se había puesto en marcha. El 2 de agosto de 1917 *El Socialista* proclama: «¡Abajo el régimen monárquico! ¡Paso al régimen republicano!», e Iglesias anima a poner fin a cuarenta años de monarquía.

Cuando en 1923 se implantó la dictadura de Primo de Rivera, Largo Caballero y su UGT colaboraron estrechamente, convencidos de que ese debía ser el camino del socialismo español. En 1929 esta política cambió, y la mayoría se mostró partidaria de romper amarras con el régimen militar y optar de nuevo por la república. En abril de 1930, Indalecio Prieto proclamó solemnemente en el Ateneo de Madrid que era hora de definirse: «Hay que estar o con el rey o contra el rey». Había que cortar un nudo, y «ese nudo es la monarquía». Finalizó su conferencia con unas palabras dirigidas directamente al monarca: «Vos constituís un estorbo y España prescinde de vos». Tras el júbilo de las elecciones de abril de 1931, el Partido Socialista manifestó estar dispuesto a ser el más celoso defensor de la institución republicana. Pero el entusiasmo duró poco, y su diagnóstico de la situación política pasó a ser preocupante: ni la república era la de los socialistas, ni los republicanos eran, en muchos casos, más que monárquicos camuflados. «En suma –afirma el profesor Fuentes–, la brecha entre republicanos y socialistas se iba agrandando po-

co a poco». Y seguidamente hace un completo resumen del fracaso del reformismo y del llamado giro bolchevique del socialismo español. Llegado 1936, el 1 de mayo, en Cuenca, tan solo Prieto se permitió, en un célebre discurso, advertir de los enormes riesgos que una política de todo o nada entrañaba para la izquierda. Cuando el 17 de julio se produjo la sublevación del Ejército de África, apenas hubo lugar a la sorpresa.

El fin de la Guerra Civil y el comienzo del exilio de quienes consiguieron huir de España no apaciguaron los ánimos en las filas de la izquierda. La búsqueda de responsabilidades tuvo efectos devastadores dentro de las mismas organizaciones y hasta de las mismas familias. El estallido de la Segunda Guerra Mundial en Europa y la victoria alemana sobre Francia, donde se había refugiado una buena parte de la España republicana hicieron de la supervivencia el principal objetivo del socialismo en el exilio. Con la liberación de Francia, Toulouse se convirtió en la capital del socialismo español en el exilio. Allí se celebró en septiembre de 1944 el primer congreso del PSOE fuera de España. A partir de este momento histórico, el profesor Fuentes nos cuenta cómo se van desarrollando, paso a paso y con serio rigor, las relaciones entre socialismo y monarquía, con sus tiras y aflojas, sus más y sus menos: El Manifiesto de Lausana y su significado; los contactos directos entre la ANFD (Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas) y los monárquicos; la llegada de don Juan a Lisboa y los fundamentos de las llamadas «Bases de Estoril»; la muerte de Largo Caballero en 1946 que consagró a Indalecio Prieto como la principal figura del socialismo español de la posguerra; la hábil acción de Prieto y sus encuentros con Gil Robles; el Pacto de San

Juan de Luz, que firman el conde de los Andes por los monárquicos y Prieto por el PSOE, y el doble juego de don Juan; el fundado pesimismo del PSOE en los comienzos de 1950 y su «cura de aislamiento»; el llamado Contubernio de Múnich, donde se reencontraron las dos Españas y ante el que don Juan demostró, una vez más, su torpeza; la década de los sesenta, la posible desaparición del PSOE en el interior de España y el posterior proceso de renovación interna.

Especial relieve da el profesor Fuentes al XIII Congreso del PSOE de 1974, que se desarrolló en Suresnes, a trece kilómetros de París, en el que el socialismo renovado, con Felipe González como líder y Alfonso Guerra, se impuso. En apenas tres años, un PSOE recién legalizado en España se convertía en la segunda fuerza más votada, y, ocho años después de Suresnes, ganaba las elecciones por mayoría absoluta y formaba en solitario, bajo la presidencia de Felipe González, el primer gobierno de izquierdas desde la Guerra Civil. En cuanto a las relaciones de los socialistas con la monarquía, que es de lo que trata este libro, el autor destaca la buenísima relación que siempre hubo entre Felipe González y Juan Carlos I desde su primer encuentro que tuvo lugar en mayo de 1977. «Ayudaron mucho –comenta el profesor Fuentes– el olfato político y las ganas de aprender del monarca, la capacidad pedagógica de Felipe González y sobre todo la afinidad generacional, acaso la única que había entre ellos». *El Socialista* levantó la voz de alarma al pensar que el asumir la monarquía de forma definitiva le otorgaría un poder que acabaría interponiéndose en el camino hacia la plena «hegemonía de la clase trabajadora». Renegar de la república podía ser el primer paso en

la renuncia al socialismo. El líder del PSOE solventó este debate como dos años después lo hiciera con la propuesta de abandonar el marxismo, sirviéndose del célebre dilema de Max Weber, que busca el equilibrio entre la ética de las convicciones y la ética de las responsabilidades. De momento, se imponía una solución «definitoria», que no condicionaba una actuación futura. Frente a una república burguesa, una monarquía de todos: tal era la novedosa fórmula por la que apostaron los socialistas españoles en 1978. Pero fue tras el 23F cuando la izquierda española se hizo definitivamente juancarlista. El autor del presente trabajo se pregunta: «¿Qué monarquía era esa en la que un Borbón hacía tan buenas migas con el líder de un partido socialista de larga tradición republicana?». Responde que para entender el éxito de esta cohabitación hay que volver a la Transición de la que surgió esa democracia a la carta, fruto del consenso constitucional, que suponía compartir principios básicos.

Bien trabajado y a fondo, este libro finaliza con la forzada abdicación de Juan Carlos I en el año 2014. En tan duro trance, el rey sólo se fío de Felipe González, quien a su vez le respondió, una vez más, con toda fidelidad. Pero el expresidente socialista, conocedor de la influencia que el republicanismo ejerce en las nuevas generaciones de su partido, quiso, en estas fechas, dejar las cosas claras y aprovechó para expresar en unas declaraciones recogidas por la Cadena Ser: «Mis compañeros se confunden al decir que los socialistas siempre hemos sido republicanos. No es así. Éramos accidentalistas». Efectivamente, los socialistas han sido a lo largo de sus más de cien años de historia, sobre todo, accidentalistas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ 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.