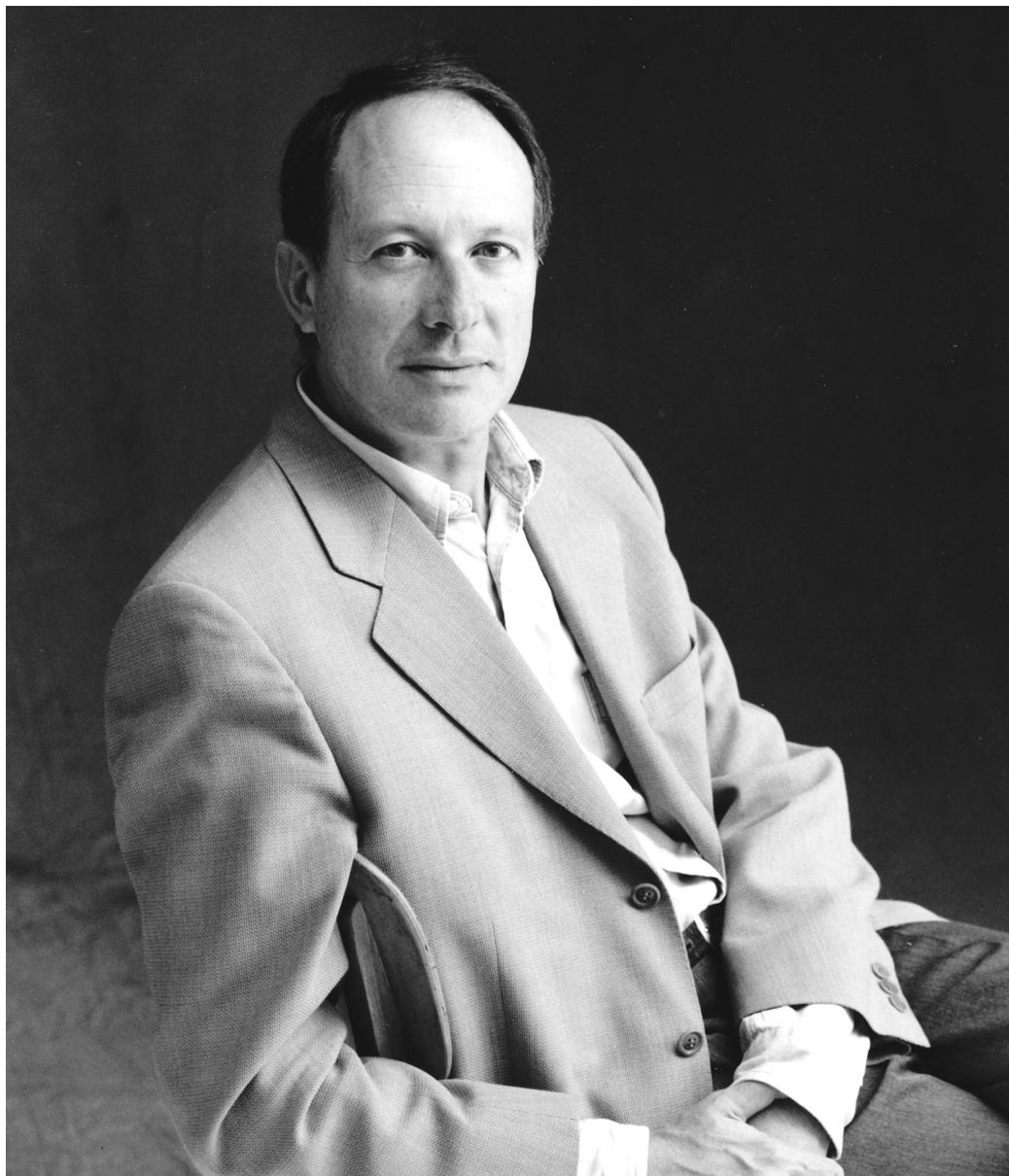


CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

LA NARRACIÓN ACTUAL
ARGENTINA

Coordina Patricio Pron

ENTREVISTA

Ignacio Gómez de Liaño

MESA REVUELTA

Adolfo Sotelo
Ana Pellicer, Blas Matamoro
Daniel Moreno

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

LA NARRACIÓN ACTUAL ARGENTINA

- 4 *Patricio Pron* – El cuento argentino. Noticias desde el país sumergido.
- 8 *Gustavo Pacheco* – Memorias del subdesarrollo. Cómo se lee el cuento argentino en Brasil
- 23 *Martín Prieto* – Recomendaciones para un submarinista
- 30 *Lorena Amaro* – Derivas trasandinas



ENTREVISTA

- 46 *Luis Bodelón* – Ignacio Gómez de Liaño: «Escribir y leer es vivir más intensamente»



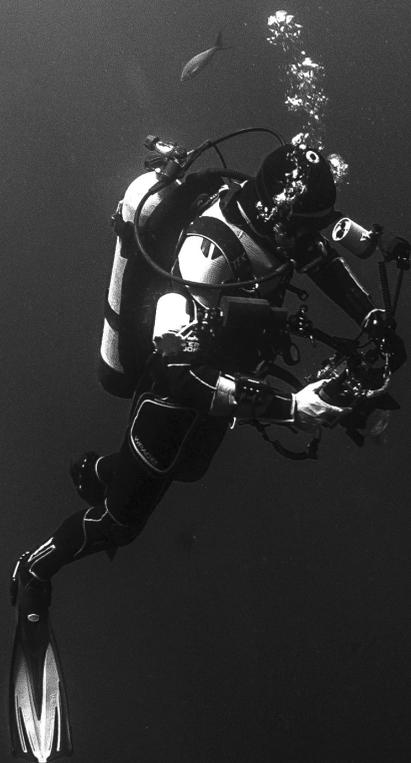
MESA REVUELTA

- 64 *Adolfo Sotelo Vázquez* – *Entre visillos*, testimonio y proyección
- 82 *Ana Pellicer Vázquez* – *La Micropedia* de Ignacio Padilla: obra total de un físico cuántico
- 98 *Blas Matamoro* – Las tres justicias de Calderón
- 108 *Daniel Moreno* – Santayana. Un modo de morir



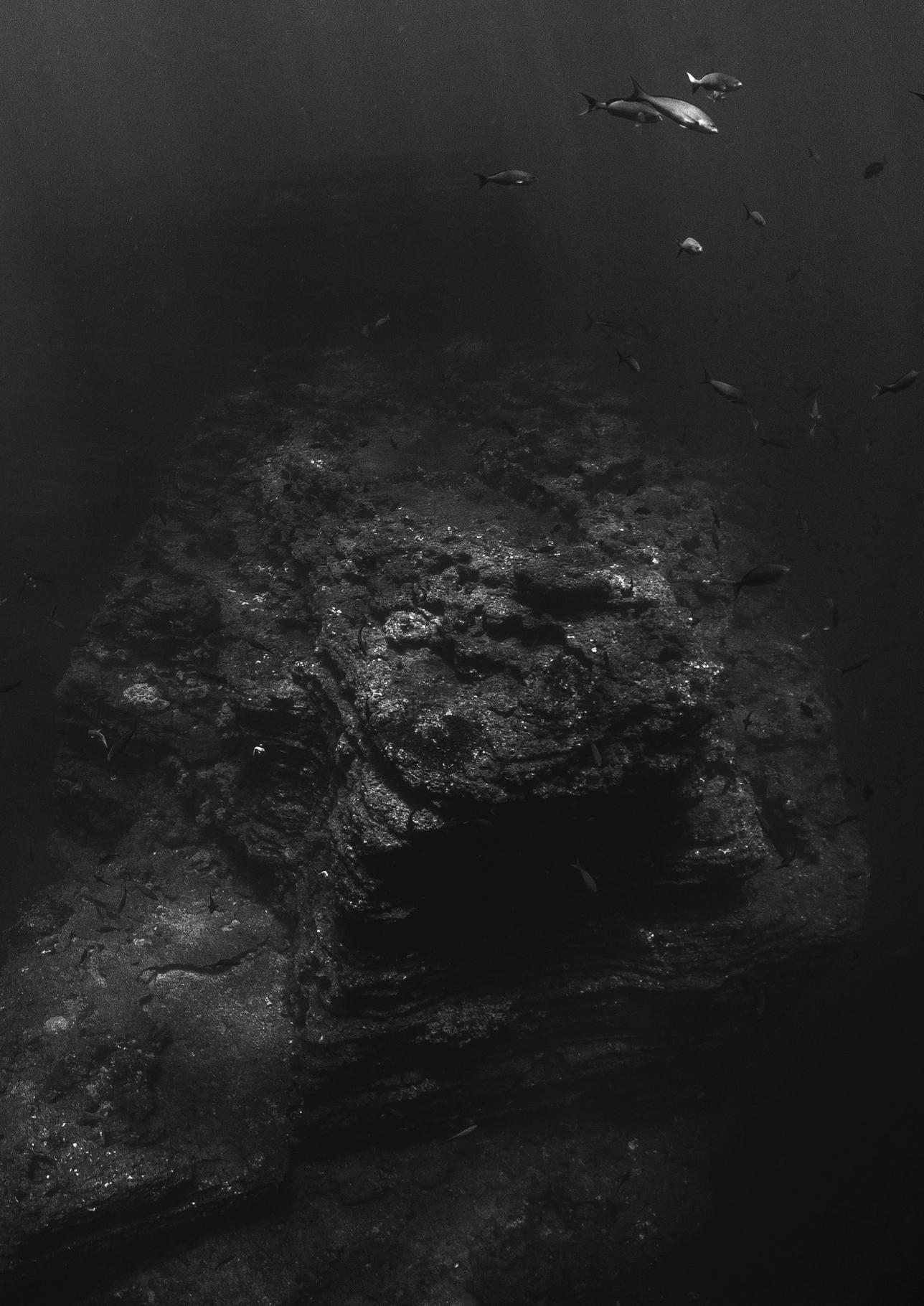
BIBLIOTECA

- 116 *Julio Serrano* – Acoger a Horus hoy
- 120 *José Luis Gómez Toré* – Una poética de la superficie. El territorio de Circe Maia
- 124 *Cristian Crusat* – Un robsón textual se hace a la mar de la vida
- 128 *Sònia Hernández* – Habitar en la imposibilidad
- 132 *Julio César Galán* – Querencias y regresos. El lector decadente
- 136 *Julio Montero-Díaz* – Cine español y política



La narración actual argentina

Coordina Patricio Pron



Por Patricio Pron

EL CUENTO ARGENTINO

Noticias desde el país sumergido

1

No había terminado aún el siglo xx cuando la sección argentina de la editorial Alfaguara organizó en 1999 una encuesta entre setenta «críticos y escritores» para seleccionar el «mejor cuento argentino» del siglo; como recuerda Sergio Olgún en el prólogo al volumen (y observa Lorena Amaro en este dossier), la lista estaba compuesta en su totalidad por obras de autores masculinos, aunque la encabezaba un relato breve con una mujer como protagonista, la Eva Perón de «Esa mujer», el extraordinario cuento de Rodolfo Walsh.

Las listas, afirmó David Ives, son «antidemocráticas, discriminatorias y elitistas, y, para peor, a veces están impresas en una tipografía demasiado pequeña». La de los «quince mejores cuentos argentinos del siglo xx» se presenta en un tamaño de letra relativamente grande y de fácil lectura, pero no escapa a los otros aspectos de la invectiva del dramaturgo estadounidense. Es, sobre todo (y en eso se parece a todas las listas de su tipo), un espejo en cuya superficie se refleja, a la manera de un rostro, el *zeitgeist* del momento en que fue confeccionada; por supuesto, también en lo que hace a sus ausencias: ningún relato escrito por una escritora, nada perteneciente a la producción literaria de minorías étnicas y/o de otro tipo, ningún aporte de las llamadas «literaturas regionales», prácticamente ni un solo ejemplo de las literaturas de género (a excepción de «Vivir en la salina» de Elvio E. Gandolfo, un cuento de ciencia ficción) y un predominio claro de la literatura urbana y del fantástico rioplatense.

No se trata de que los relatos breves que conforman la lista carezcan de calidad; los quince cuentos («Esa mujer» de Walsh,

«El Aleph» de Jorge Luis Borges, «Casa tomada» de Julio Cortázar, «Sombras sobre vidrio esmerilado» de Juan José Saer, «El jorobadito» de Roberto Arlt, «El perjurio de la nieve» de Adolfo Bioy Casares, «El matadero» de Esteban Echeverría, «A la deriva» de Horacio Quiroga, «La madre de Ernesto» de Abelardo Castillo, «Yzur» de Leopoldo Lugones, «El fiord» de Osvaldo Lamborghini, «Muchacha Punk» de Rodolfo Enrique Fogwill, «Caballo en el salitral» de Antonio Di Benedetto, «Vivir en la salina» de Gandolfo y «Las actas del juicio» de Ricardo Piglia), con dos posibles excepciones (la de Castillo y la del relato de Piglia, que, en mi opinión, no es el mejor de su profusa y muy valiosa obra cuentística), son buenos y delimitan, en líneas generales, el territorio del consenso en torno a la práctica del cuento en Argentina. Pero si el género goza de una gran reputación en ese país no lo es en menor medida debido a que hubiese sido posible (también) escoger otros quince cuentos distintos sin que el nivel de la antología hubiera perdido calidad.

La confección de listas no carece de dificultades, y Olgúin menciona algunas en el prólogo al volumen: varios participantes en la encuesta se votaron mutuamente, un autor se votó a sí mismo, varios incluyeron cuatro o cinco cuentos de Borges, hubo algunos que llamaron luego de enviar su voto para modificarlo, tres uruguayos se colaron en la votación y (lo que resulta todavía más desconcertante) uno de los «mejores cuentos argentinos del siglo xx», «El matadero», fue publicado en 1871.

2

Veinte años después de este último esfuerzo de importancia por establecer el canon del cuento argentino, es más que probable que este último tendría una apariencia ligeramente distinta si se lo llevara a cabo en el presente: por una parte, debido a las intervenciones que en los últimos años han abogado decididamente por la supresión de la «trinidad» del relato breve argentino (Borges, Cortázar, Arlt) y su reemplazo por otras (Walsh, Lamborghini, Fogwill, por ejemplo), así como la recuperación de las voces de Silvina Ocampo, Sara Gallardo e, incluso, Marta Lynch; por otra parte, debido a que la popularidad adquirida en los últimos años por las literaturas de género (el policial, por ejemplo, con Sergio Olgúin y Claudia Piñeiro entre sus principales figuras, y el terror, con Mariana Enríquez y Samanta Schweblin como sus cultoras más connotadas), al igual que la reputación adquirida por la no ficción (Leila Guerriero, Cristián Alarcón, Martín Ca-

parrós, Josefina Licitra, etcétera) han supuesto desplazamientos y reescrituras del canon concebidas para legitimar esa nueva popularidad mediante el establecimiento de antecedentes y padres (y madres) fundadores.

Una vez más (y esto ha resultado evidente en Argentina en los últimos veinte años, no sólo en el ámbito de la literatura), la negociación acerca del pasado común es la instancia en la que se dirime la legitimidad de ciertas prácticas del presente. ¿Qué ha sido el cuento argentino desde su fundación? ¿Quiénes fueron sus principales autores?, ¿cuáles, los mejores cuentos? La respuesta a estas preguntas es, respectivamente, lo que es actualmente, los que han anticipado las tendencias del cuento contemporáneo, los que mejor representan algo que es percibido como el «suelo» sobre el que los cuentistas contemporáneos pisan (o pisamos), a veces, incluso, firmemente.

3

Este pequeño dossier indaga en estas cuestiones a partir de una hipótesis de trabajo algo atrabiliaria, la de que es posible pensar en el cuento argentino de forma novedosa si se hace no desde su interior (que es lo que hizo la sección argentina de Alfaguara en 1999) sino desde «afuera», desde el exterior de la práctica de su escritura y en relación con la forma en que es definido y evaluado en otras tradiciones literarias.

Así, el traductor y escritor brasileño Gustavo Pacheco (Río de Janeiro, 1972) realiza en este dossier un ejercicio de sociología de la literatura en el que, al poner de manifiesto que la recepción del cuento argentino en Brasil ha tenido lugar en dos tramos y se ha visto prácticamente reducida a los autores más relevantes (Borges, Walsh, Piglia, Cortázar, Bioy, Arlt, Lugones), da cuenta de lo que puede ser visto como un cierto desinterés de los brasileños por el cuento argentino más reciente, así como por sus autores menos consuetudinarios. La crítica y académica chilena Lorena Amaro demuestra, en contrapartida, que los vínculos entre el cuento argentino y la literatura de su país son mucho más fluidos de lo que el enfrentamiento histórico entre ambas naciones hacía imaginar; al tiempo que aborda la figura de escritores argentinos como Manuel Rojas y Bernardo Kordon, que se radicaron en Chile en un momento u otro de sus vidas, así como las de chilenos que vivieron y/o viven en Argentina y/o han visto su obra publicada sólo allí (Cynthia Rimsky, Enrique Lihn), Amaro propone algunas «parejas de baile» particularmen-

te atractivas: María Luisa Bombal y Borges, Macedonio Fernández y Alejandro Zambra, Juan Emar y Roberto Arlt, Hebe Uhart y Diego Zúñiga, Roberto Bolaño y Antonio Di Benedetto. Las vecindades personales y estéticas entre todos estos autores (y, en particular, el extraordinario interés de Bolaño por los escritores argentinos) ponen de manifiesto, una vez más, que la distribución nacional de las filologías las vuelve ineficaces a la hora de abordar unas literaturas cuya circulación (al igual que la de sus autores) no sabe de fronteras.

Ante la ausencia de aportes en torno a qué es leído como «cuento argentino» en España y México debido a dificultades de última hora de dos colaboradoras, este pequeño dossier se abre, finalmente, con la provocadora intervención del escritor y crítico argentino Martín Prieto (Rosario, 1961), cuya mirada se corresponde con la de la mayor «otredad» posible en el ámbito de la literatura argentina: la de quienes la producen y la piensan fuera de Buenos Aires, en un impreciso «interior» que, en la capital de ese muy centralista país que es Argentina, es visto como una tierra de nadie. En su texto, Prieto propone la hipótesis de que la totalidad de las posibilidades del «cuento argentino» está contenida en dos libros, *Ficciones* y *El Aleph*; en las obras de Borges estarían incluidos, también, su negación (los cuentos de Roberto Arlt y de Horacio Quiroga), los desarrollos futuros del género (a manos de Piglia, César Aira, Gandolfo o Uhart) y su acabamiento como consecuencia de dos factores de relevancia: por una parte, su paroxismo en la obra de Borges y, por otra, la intervención radical en ese ámbito por parte de Saer, cuya literatura tensa y retuerce este género (y otros) hasta convertirlo en otra cosa.

La sucesión de catástrofes que caracteriza la historia política del país sudamericano del que todo esto proviene hace del escenario acuático del ensayo de Martín Prieto, si no uno realista, al menos uno susceptible de poder serlo: al fin y al cabo, no hay distopías literarias en Argentina, sino sólo textos realistas que se han anticipado a los hechos. No sabemos si el «submarinista especializado en literatura argentina» del texto de Prieto salvará también revistas literarias y dossieres en sus incursiones al país sumergido; pero (a la espera de averiguarlo) el lector está invitado a hacer aquí sus propias exploraciones en el cuento argentino, del que la literatura de este país extrae una de las más poderosas razones que la mantienen a flote.

MEMORIAS

del subdesarrollo. Cómo se lee el cuento argentino en Brasil

Era la década de 1980 y, en aquella época, para un adolescente carioca de clase media que nunca había salido de Brasil, Buenos Aires era un lugar bastante más lejano que Nueva York, Londres o París. En la escuela teníamos clases de inglés, pero no de español; en mi vasta colección de discos de *rock* había incontables bandas americanas e inglesas, pero si alguien me hubiese preguntado el nombre de una banda argentina, una sola, yo me habría quedado mudo; iba al cine dos o tres veces por semana y me acuerdo de centenares de películas americanas y francesas, pero en mi memoria de aquellos años no quedan más que dos o tres películas argentinas. Yo era un lector voraz y en mi habitación convivían los autores más dispares, de Thomas Mann a Charles Bukowski, pero no había un solo escritor argentino. Eso me molestaba un poco y un día decidí que no sólo iba a leer a un autor argentino, sino que además lo iba a leer en el idioma original: tenía dieciséis años y creía, como Jorge Luis Borges, que «los dos idiomas son tan parecidos que ni sé si vale la pena estudiar el otro» (Borges 2001: 515). Pedí a un pariente que se iba a Argentina de vacaciones que me trajera un libro, cualquier libro, de un autor de quien había escuchado hablar vagamente, llamado Julio Cortázar. Por supuesto, mi ignorancia completa del español me impidió leer más de diez o doce páginas del libro, del que no me acuerdo nada.

Si me permito empezar este ensayo con ese breve relato personal, es porque creo que condensa y, a la vez, muestra, cómo se presentan, concretamente en la vida de un lector, algunas de las circunstancias centrales que caracterizan la difusión y recepción del cuento argentino en Brasil. En lo que sigue, intentaré mapear algunas de las principales líneas de fuerza, tendencias

y actores relevantes para ese tema, y contestar preguntas como, por ejemplo: ¿Cómo se lee el cuento argentino en Brasil? ¿Qué circunstancias han facilitado y/o imposibilitado el conocimiento del cuento argentino en Brasil? ¿Qué autores se leen, cuáles no, quién lo decide?

La condición fundamental de la relación entre la cultura brasileña y la cultura argentina (así como la de ésta con las otras culturas latinoamericanas), pese a la proximidad geográfica e incluso a la cultural, es la mediación por parte de un conjunto de sistemas materiales y simbólicos de producción, distribución y consumo de bienes y productos culturales que, como regla general, no genera incentivos para el contacto directo entre ambos países, al contrario. La descripción y análisis detallados de ese conjunto de sistemas es una tarea que trasciende en mucho el objetivo de este ensayo, pero es el contexto fundamental de todo lo que discutiré aquí, y podría ser resumida en la conocida frase del dramaturgo y periodista brasileño Nelson Rodrigues: «El subdesarrollo no se improvisa, es una obra de siglos». La circulación directa de bienes y productos culturales entre Brasil y Argentina siempre ha ocurrido, y creció mucho en las últimas décadas, en particular después del fin de las últimas dictaduras militares en ambos países y de la creación del Mercado Común del Sur (Mercosur); sin embargo, hasta hace muy poco fue la excepción más que la regla y, en cierto sentido, sigue siéndolo. La literatura argentina, por supuesto, es parte de ese proceso.

En lo que concierne a la difusión y recepción de la literatura argentina en Brasil, hay varios artículos y monografías sobre aspectos o períodos específicos, como la tesis de maestría de Yerro (2007) sobre la traducción de autores argentinos en la década de 1970. Pero aún no se hizo, hasta donde pude averiguar, un estudio tan amplio, detallado y exhaustivo como el que Sorá (2003) realizó para la literatura brasileña en Argentina; el trabajo que más se acerca a ese propósito es la excelente tesis de maestría de Sérgio Karam (2016) sobre la traducción de literatura hispanoamericana en Brasil, que contiene mucha información relevante pero cuya amplitud no permite analizar en profundidad la recepción de las obras entre autores, críticos y académicos brasileños. Este ensayo no tiene la pretensión de llenar esa ausencia, pero intentará contribuir con algunos elementos que quizás puedan ser desarrollados por estudios posteriores. Como punto de partida, me propuse como tarea revelar, hacer un levantamiento de los libros de cuentos de autores argentinos publicados en Brasil con

base en el listado elaborado por Karam (2016). Para evitar discusiones taxonómicas, que tornarían este ensayo demasiadamente largo, elegí una concepción más bien conservadora de «cuento» como relato corto predominantemente ficcional, excluyendo, por lo tanto, las *nouvelles*, las crónicas, los apuntes personales y los géneros híbridos. Los libros fueron listados en orden cronológico de publicación en Brasil.

LIBROS DE CUENTISTAS ARGENTINOS PUBLICADOS EN BRASIL, 1969-2017

Título original	Autor(a)	Primera edición en Brasil	Primera edición en Argentina	Traductor(a)	Editorial
<i>Nueva antología personal</i>	Jorge Luis Borges	1969	1968	María Julieta Graña y Marly de Oliveira Moreira	Sabiá
<i>Ficciones</i>	Jorge Luis Borges	1970	1944	Carlos Nejar	Globo
<i>Bestiario</i>	Julio Cortázar	1971	1951	Remy Gorga, filho	Expressão e Cultura
<i>Final del juego</i>	Julio Cortázar	1971	1956	Remy Gorga, filho	Expressão e Cultura
<i>El Aleph</i>	Jorge Luis Borges	1972	1949	Flávio José Cardozo	Globo
<i>Todos los fuegos el fuego</i>	Julio Cortázar	1972	1966	Gloria Rodríguez	Civilização Brasileira
<i>Cuentos para leer sin rimmel</i>	Poldy Bird	1972	1971	Regina Brandão	Artenova
<i>Historias de cronopos y de famas</i>	Julio Cortázar	1973	1962	Gloria Rodríguez	Civilização Brasileira
<i>Octaedro</i>	Julio Cortázar	1975	1974	Gloria Rodríguez	Civilização Brasileira
<i>Historia universal de la infamia</i>	Jorge Luis Borges	1975	1935	Flávio José Cardozo	Globo
<i>Crónicas de Bustos Domecq</i>	Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares	1976	1967	Janer Cristaldo	Alfa-Ômega
<i>El informe de Brodie</i>	Jorge Luis Borges	1976	1970	Hermilo Borba Filho	Globo
<i>El libro de arena</i>	Jorge Luis Borges	1978	1975	Ligia Morrone Averbuck	Globo
<i>Alguien que anda por ahí</i>	Julio Cortázar	1981	1977	Remy Gorga, filho	Nova Fronteira
<i>Queremos tanto a Glenda</i>	Julio Cortázar	1981	1980	Remy Gorga, filho	Nova Fronteira
<i>Nueva antología personal (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	1982	1968	Rolando Roque	Difel
<i>Un tal Lucas</i>	Julio Cortázar	1982	1979	Remy Gorga, filho	Nova Fronteira
<i>Deshoras</i>	Julio Cortázar	1984	1982	Olga Savary	Nova Fronteira
<i>Cuentos de amor (antología)</i>	Adolfo Bioy Casares	1987	1972	Remy Gorga, filho	L & Pm

<i>Nombre falso</i>	Ricardo Piglia	1988	1975	Heloísa Jahn	Illuminuras
<i>Prisión perpetua</i>	Ricardo Piglia	1989	1988	Sérgio Molina y Rúbia Prates Goldoni	Illuminuras
<i>Las armas secretas</i>	Julio Cortázar	1994	1959	Eric Nepomuceno	José Olympio
<i>Vidas ejemplares</i>	Mempo Giardinelli	1996	1982	Charles Kiefer	Mercado Aberto
<i>El jorobadito</i>	Roberto Arlt	1996	1933	Sérgio Molina	Illuminuras
<i>Un argentino entre gangsters (antología)</i>	Roberto Arlt	1997	1994 (edición original uruguaya)	Sergio Faraco	L & Pm
<i>La invasión</i>	Ricardo Piglia	1997	1967	Sérgio Molina y Rúbia Prates Goldoni	Illuminuras
<i>Historia universal de la infamia (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2001	1935	Alexandre Eulálio	Globo
<i>Evita vive e outras prosas</i>	Néstor Perlongher	2001	(edición original brasileña)	Josely Vianna Baptista	Illuminuras
<i>Seis problemas para don Isidro Parodi</i>	Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares	2001	1942	Eric Nepomuceno y Luís Carlos Cabral	Dantes
<i>Las fuerzas extrañas</i>	Leopoldo Lugones	2001	1906	Renata Maria Parreira Cordeiro	Landy
<i>Histórias fantásticas (antología)</i>	Adolfo Bioy Casares	2006	1972	José Geraldo Couto	Cosac Naify
<i>Dublin al Sur</i>	Isidoro Blaisten	2007	1980	Mauro Gama	Girafa
<i>Ficciones (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2007	1944	Davi Arriguucci Jr.	Companhia das Letras
<i>Seis problemas para don Isidro Parodi (2.ª traducción) / Dos fantasías memorables</i>	Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares	2008	1942/1946	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Globo
<i>Mundo animal</i>	Antonio Di Benedetto	2008	1953	André de Oliveira Lima	Globo
<i>El Aleph (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2008	1949	Davi Arriguucci Jr.	Companhia das Letras
<i>El informe de Brodie (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2008	1970	Davi Arriguucci Jr.	Companhia das Letras
<i>El libro de arena (2.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2009	1975	Davi Arriguucci Jr.	Companhia das Letras
<i>Cuentos fatales / Las fuerzas extrañas (2.ª traducción)</i>	Leopoldo Lugones	2009	1924/1906	André de Oliveira Lima y Maria Paula Gurgel Ribeiro	Globo
<i>Los oficios terrestres / Un kilo de oro / Un oscuro día de justicia</i>	Rodolfo Walsh	2010	1965/1967/1973	Sérgio Molina y Rubia Prates Goldoni	34
<i>Cuentos para tahúres y otros relatos policiales</i>	Rodolfo Walsh	2011	1962	Sérgio Molina y Rubia Prates Goldoni	34
<i>La memoria de Shakespeare</i>	Jorge Luis Borges	2011	1983	Heloísa Jahn	Companhia das Letras
<i>Historia universal de la infamia (3.ª traducción)</i>	Jorge Luis Borges	2012	1935	Davi Arriguucci Jr.	Companhia das Letras

<i>Pájaros en la boca</i>	Samanta Schweblin	2012	2008	Joca Reiners Terron	Benvirá
<i>Nueva antología personal</i> (3.ª traducción)	Jorge Luis Borges	2013	1968	Davi Arriguicci Jr., Josely Vianna Baptista y Heloisa Jahn	Companhia das Letras
<i>Los lemmings</i>	Fabián Casas	2013	2005	Jorge Wolff	Rocco
<i>Variaciones en rojo</i>	Rodolfo Walsh	2013	1953	Sérgio Molina y Rubia Prates Galdoni	34
<i>Bestiario</i> (2.ª traducción)	Julio Cortázar	2013	1951	Ari Roitman y Paulina Watch	Civilização Brasileira
<i>Final del Juego</i> (2.ª traducción)	Julio Cortázar	2014	1956	Ari Roitman y Paulina Watch	Civilização Brasileira
<i>Un tal Lucas</i> (2.ª traducción)	Julio Cortázar	2014	1979	Ari Roitman y Paulina Watch	Civilização Brasileira
<i>Crónicas de Bustos Domecq</i> (2.ª traducción) / <i>Nuevos cuentos de Bustos Domecq</i>	Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges	2014	1967/1967	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Globo
<i>La trama celeste</i>	Adolfo Bioy Casares	2014	1948	Ari Roitman y Paulina Watch	Globo
<i>Historia prodigiosa</i>	Adolfo Bioy Casares	2014	1956	Antonio Xerxenesky	Globo
<i>Microbios</i>	Diego Vecchio	2015	2006	Paloma Vidal	Cosac Naify
<i>Las cosas que perdimos en el fuego</i>	Mariana Enríquez	2017	2016	José Geraldo Couto	Intrínseca

Con base en esta tabla, me parece claro que, cuando hablamos del cuento argentino en Brasil, podemos identificar, *grosso modo*, dos «olas», es decir, dos conjuntos de autores introducidos en momentos históricos distintos. El primer conjunto es integrado por sólo dos autores: Borges y Cortázar. De los cincuenta y cinco libros listados, quince son de Borges (incluyendo nuevas traducciones pero sin contar las cuatro obras escritas con Bioy Casares) y trece de Cortázar (incluyendo nuevas traducciones). El segundo conjunto está compuesto por una galería diversificada de escritores de varias generaciones: Bioy Casares tiene cuatro obras publicadas (excluyendo los libros escritos con Borges) y en seguida vienen Ricardo Piglia y Rodolfo Walsh con tres obras, Roberto Arlt y Leopoldo Lugones con dos, y nueve autores con una sola obra publicada: Poldy Bird, Mempo Giardinelli, Isidoro Blaisten, Antonio Di Benedetto, Néstor Perlongher, Samanta Schweblin, Fabián Casas, Diego Vecchio y Mariana Enríquez. Mientras la llegada casi simultánea de Borges y Cortázar comien-

za a principios de la década de 1970, la presencia del segundo conjunto de autores es bastante más reciente, empezando a partir de la década de 1990 e intensificándose en los primeros años del siglo XXI.

Mirando a las fechas de publicación, no es difícil inferir que la llegada de Borges y Cortázar a Brasil está directamente asociada a la difusión global de la literatura del *boom* y mediada intensamente por las instancias transnacionales de circulación y legitimación en el campo literario. Es verdad que Borges no era totalmente desconocido por las élites letradas en Brasil; ya en 1928, por ejemplo, el crítico, poeta y narrador Mário de Andrade, figura mayúscula de la vanguardia literaria brasileña, escribió un artículo sobre la literatura argentina en el *Diário Nacional* de São Paulo en el que decía de Borges: «este poeta y ensayista me parece la personalidad de más relieve de la generación moderna de Argentina» (Andrade 2001: 284, traducción mía). Sin embargo, el Borges cuentista tardó bastante en ser ampliamente conocido en Brasil. Por ejemplo, *Ficciones* fue traducido al francés en 1951, al italiano en 1955, al alemán en 1959 y al inglés en 1962, pero sólo llegó a Brasil en 1970, cuando la reputación de Borges ya estaba firmemente consolidada. El impacto de los cuentos de Borges y Cortázar fue, así, ampliamente filtrado por su recepción previa en Europa y Estados Unidos. No era poco frecuente que un autor brasileño llegara a los autores argentinos por esa vía, como se ve en el testimonio de uno de los más importantes y prolíficos cuentistas brasileños contemporáneos, Sérgio Sant'Anna: «Aunque suene increíble, descubrí a Borges y a Cortázar en Francia, donde los dos ya eran bien conocidos mientras que en Brasil recién estaban llegando» (Sant'Anna 2012: 204, traducción mía). En 1968, en un raro ejemplo de presencia de autores hispanoamericanos en los suplementos literarios brasileños, el cuento «Todos los fuegos el fuego» fue traducido por Laís Corrêa de Araújo para el suplemento literario de la *Gaceta Oficial* del estado de Minas Gerais, uno de los pocos medios que publicaban con regularidad cuentos de autores hispanoamericanos y ensayos críticos sobre sus obras. En su presentación del cuento, Araújo lamentaba el hecho de que la obra de Cortázar, «tan famosa en Europa», aún fuera inédita en Brasil (Coelho 2007: 121).

La excepción a la regla parece haber sido la de los autores de Rio Grande do Sul, el estado más meridional de Brasil, frontera con Uruguay y Argentina, y con profundos vínculos con ambos países. No por casualidad, libros como *Ficciones* y *El Aleph* fue-

ron publicados por primera vez por la Editora Globo (que en ese entonces era la más antigua e importante de Rio Grande do Sul y una de las más relevantes de Brasil) y sus traductores fueron Carlos Nejar, poeta, y Flávio José Cardozo, narrador, ambos residentes en Rio Grande do Sul. Moacyr Scliar, autor de numerosos cuentos y novelas con fuerte influencia de autores argentinos, quizás sea el mejor ejemplo de esos vínculos:

El golpe militar de 1964 enseñó a mi generación el camino de Uruguay y de Argentina, que en esa época aún gozaban de una libertad que después sería sofocada por las dictaduras militares. Era un largo viaje en autobús, largo y cansado. Pero compensador. [...] Recorriendo las notables librerías de Buenos Aires y Montevideo, descubrí, junto a la literatura política que era el foco de mi interés, dos escritores que inmediatamente me sorprendieron y encantaron: Julio Cortázar y Jorge Luis Borges (Scliar, 2000, traducción mía).

Un indicio del prestigio que Borges ya disfrutaba al llegar a Brasil fue el premio de veinticinco mil dólares que le otorgó la Bial del Libro de São Paulo en su primera visita al país, en 1970, año de la primera edición brasileña de *Ficciones*. Otro indicio, quizás más elocuente, fue la inclusión, en 1972, de *Ficciones* en la colección *Imortais da Literatura Universal*, de la editorial Abril, una serie de obras clásicas que se vendían en quioscos acompañadas de fascículos sobre la vida y la obra de sus autores. Libros de tapa dura, papel de buena calidad y bajo precio: la colección sacaba tiradas gigantescas, muy por encima de los estándares brasileños (*Los hermanos Karamázov* vendió ciento noventa y dos mil ejemplares en dicha colección, por ejemplo). De los cincuenta autores publicados en ella, sólo tres estaban vivos en ese momento: Alberto Moravia, Graham Greene y Borges. *Ficciones* fue el título número 50, el último de la colección.

Como señala Scliar, Brasil vivía una dictadura militar desde 1964: en ese contexto, es posible que, como sugiere Yerro (2007: 73), la buena recepción de Borges durante la década de 1970 haya estado condicionada, al menos en parte, por el hecho de que su literatura no trata directamente de temas políticos. Por otro lado, en el aspecto político, la llegada de Cortázar a Brasil aproximadamente en la misma época fue marcada por circunstancias bien distintas. A semejanza de lo que pasó en otros países latinoamericanos, la identidad pública de Cortázar como intelectual de izquierda lo acercó a muchos escritores, periodistas y académicos.

micos brasileños que se oponían a la dictadura militar. Es emblemática, en ese sentido, la trayectoria de Davi Arrigucci Jr., crítico literario, profesor de la Universidad de São Paulo, traductor y especialista en literatura hispanoamericana: a mediados de la década de 1960 empezó a preparar una tesis doctoral sobre Borges, pero luego cambió de tema para abordar la obra de Cortázar. El cambio se debió al interés creciente de Arrigucci por la poética de la narrativa de Cortázar, pero fue motivado también, como él mismo admitió, por el clima político de la época en Brasil y en el mundo (Arrigucci Jr. 2011: 168). Su tesis de doctorado, *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, presentada en 1972 y poco después publicada en libro (Arrigucci Jr. 1973), ofreció el marco para la recepción académica de Cortázar en Brasil y sigue siendo uno de los estudios más completos sobre su obra publicados en cualquier idioma. El libro fue traducido en México (Arrigucci Jr. 2002), pero jamás salió en Argentina.

La importancia del filtro político en la recepción de Cortázar también queda clara en la evaluación del ya mencionado Moacyr Scliar:

En los años de la represión, preferíamos a Cortázar por sobre Borges. A fin de cuentas, se trataba de un escritor de izquierda, valiente, comprometido profundamente con el ser humano, mientras que Borges parecía un aristócrata de las letras [...]. Hoy, sin embargo, no queda duda de que Borges está mucho más en evidencia que Cortázar. Lo que es comprensible: su literatura elegante y rica en imaginación, pero cerebral, desprovista de la efusión apasionada de Cortázar, apela mucho más a la época en que vivimos (Scliar, 2000, traducción mía).

El testimonio de Scliar es doblemente interesante, porque demuestra cómo durante la dictadura militar las afinidades literarias estaban estrechamente asociadas a preferencias políticas y, a la vez, señala un cambio importante en la apreciación brasileña de las obras de Borges y Cortázar a lo largo del tiempo. De hecho, desde las primeras ediciones, el prestigio e influencia de Borges en Brasil creció de manera sólida y consistente, lo que se nota no sólo en la cantidad y calidad de las ediciones recientes y la gran cantidad de estudios académicos sobre su obra, sino también en la decisión de los editores de encargar nuevas traducciones, varias de las cuales han estado a cargo del ya citado Davi Arrigucci Jr.¹ Aunque sigue siendo amado por el público brasileño y sus libros continúan en catálogo, Cortázar, en cambio, quizás ya no

sea tan admirado por los autores y por la crítica: no son muchos los escritores brasileños que lo citan como referencia y, cuando lo hacen, con frecuencia lo incluyen entre sus lecturas de juventud, como Scliar en el trecho anterior o, ya en la generación nacida en la década de 1980, Antonio Xerxenesky. Con respecto a la investigación académica, una consulta a la base de datos para tesis de maestría y doctorados del Ministerio de Educación de Brasil muestra que Borges está indexado en doscientos cincuenta y ocho trabajos, mientras que Cortázar aparece tan sólo en ciento sesenta y uno.

Sobre el impacto de los cuentos de Borges y Cortázar en Brasil, es importante señalar dos elementos específicos del sistema literario brasileño. En primer lugar, las décadas de 1960 y 1970 fueron una época particularmente fructífera para el cuento en Brasil. Fue entonces que comenzaron y consolidaron sus carreras literarias los tres grandes cuentistas brasileños contemporáneos (Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna y Dalton Trevisan). Al mismo tiempo, hubo una explosión de los concursos literarios, las antologías y las revistas especializadas, como *Ficção*, publicación mensual vendida en quioscos, que llegó a sacar quince mil ejemplares por edición y publicó cuentos de nada menos que trescientos cincuenta escritores brasileños entre 1976 y 1979. En ese contexto, las obras de Borges y Cortázar fueron recibidas con especial atención e interés. A partir de la década de 1980, la situación sería otra, con un marcado declive del prestigio del cuento, si no tanto entre los escritores y críticos, al menos entre los editores y, por lo tanto, entre los lectores.²

En segundo lugar, tanto la literatura fantástica como la de género han sido históricamente minoritarias en Brasil. Los escasos autores que se destacaron por el insólito y/o el absurdo de sus narrativas, como Murilo Rubião, José J. Veiga y Osman Lins, son estrellas solitarias que los manuales de literatura tienen dificultades en catalogar. En ese contexto, las obras de Borges y Cortázar, así como las de otros autores del *boom*, especialmente García Márquez, consiguieron ampliar el campo imaginativo de los autores y lectores de Brasil, un país donde el realismo social era la regla. Antonio Candido, el más influyente crítico literario brasileño de la época, comenta, sobre las tendencias de la literatura brasileña contemporánea, en un texto de 1979:

Otra tendencia es la ruptura, ahora generalizada, del pacto realista (que dominó la ficción por más de doscientos años), gracias a la inyección de un insólito que de recesivo pasó a predominante

y, como vimos, tuvo en los cuentos de Murilo Rubião su precursor. Seguramente fue la moda de la ficción hispanoamericana la que ha llevado hacia ese rumbo el gusto de los autores y del público (Candido, 1987: 211, traducción mía).

Pero la influencia de Borges va más allá de la ruptura de la hegemonía del realismo. Podríamos decir que el abordaje cerebral, los juegos intelectuales y el lenguaje sobrio y preciso de Borges constituyen aún hoy una especie de «tercera vía» disponible para los aspirantes a escritor en Brasil, como alternativa a los caminos más trillados en la literatura brasileña reciente: el realismo urbano, muchas veces cargado de violencia, que tiene en Rubem Fonseca su principal referente, y el estilismo lingüístico cuyos mayores exponentes, cada uno a su manera, son Clarice Lispector y Guimarães Rosa. El sendero borgeano, que figura así como opción disponible no sólo para los cuentistas, sino también para los novelistas, aparece de manera más nítida en la producción de Osman Lins durante la década de 1970 (Cariello 2004; Ferreira 2011) y, entre los autores más recientes, en la de Alberto Mussa, quien, al contrario de Lins, reconoce abiertamente su deuda con Borges:

Borges me enseñó a escribir. Borges y Bioy Casares. Yo quería mucho ser escritor, cambié la carrera de matemáticas por la de letras pensando en eso. Pero, en ese entonces, en el ambiente universitario de aquella época, había una inmensa presión vanguardista, como creo que existe aún hoy. Vanguardista en el sentido de la forma, no del contenido. Sólo se valoraba a los autores que creaban «lenguajes». Que hacían lo mismo que Guimarães Rosa. Pero ese nunca fue mi talento. Yo tenía, y tengo, una gran identificación con Machado de Assis y Nelson Rodrigues. Me encantaría ser Nelson, escribir los libros que él escribió. Pero ése tampoco era mi talento. Cuando leí La invención de Morel, de Bioy Casares, pensé: si un día escribo un libro, quiero que sea así... cerebral, geométrico, clásico en la forma y original en contenido. Quien firmaba la presentación del libro era un tal Jorge Luís Borges. Lo busqué enseguida. Y todo quedó claro para mí: Borges escribía en un castellano culto, el castellano estándar de los eruditos. No creaba lenguajes, creaba contenidos. Fue cuando me armé de valor, y empecé a escribir Elegbara [su primer libro de cuentos, publicado en 1997. Mussa, 2012, traducción mía].

La abrumadora presencia de Borges y, en menor escala, la de Cortázar ocupan, así, la mayor parte del panorama del cuento ar-

gentino en Brasil. Sin embargo, en las últimas dos décadas, ese panorama se ha diversificado cada vez más con la publicación de otros autores. Con la excepción de Poldy Bird³, Bioy Casares y Piglia, publicados en 1972, 1987 y 1988-1989, respectivamente, todos los libros del segundo conjunto de autores fueron editados a partir de 1996, o sea, un cuarto de siglo después de las primeras ediciones brasileñas de Borges y Cortázar. Es probable que esa diversificación reciente refleje la tendencia a una relación más directa entre ambos países que esté facilitada por el acercamiento político y económico así como por las nuevas tecnologías digitales. Otro elemento relevante es la importancia creciente de los traductores como mediadores en la introducción de nuevos autores. Es el caso de aquellos que se desempeñan también en la academia, como Maria Paula Gurgel Ribeiro, que hizo una tesis de maestría sobre Roberto Arlt y tradujo sus novelas y aguafuertes, y de escritores con fuertes vínculos con la literatura hispanoamericana que también ejercen la traducción, como Joca Reiners Terron, Paloma Vidal y Antonio Xerxenesky.

En la lista de cuentistas argentinos publicados en Brasil en las últimas dos décadas, no es difícil identificar nombres que ya están incorporados al canon literario argentino, aunque puedan tener estatus bien distintos según la versión que uno maneje de ese canon: Lugones, Arlt, Bioy Casares, Piglia, Di Benedetto y Walsh son todos autores premiados, de larga trayectoria, amplia fortuna crítica y publicación en varios idiomas, cuyos libros de cuentos han sido, en general, muy bien recibidos por la crítica brasileña. Con la excepción de Lugones, todos vieron sus cuentos publicados en Brasil después de la publicación de sus novelas. (En el caso de Walsh, la publicación de su primer libro de cuentos fue simultánea a la edición brasileña de *Operación massacre*). Eso quizás se deba menos a la importancia literaria de la obra cuentística de los autores que al ya mencionado declive del prestigio del género en el sistema literario brasileño en las últimas décadas. De todos modos, es notable la ausencia en la lista de algunos autores canónicos (o casi) que ya tuvieron novelas publicadas en Brasil y tienen obra cuentística consistente, como es el caso de Juan José Saer y Rodolfo Fogwill.

Mempo Giardinelli, Néstor Perlongher e Isidoro Blaisten, escritores muy distintos entre sí, tienen en común su «excentricidad»: cada uno, a su manera, no encaja en el conjunto de autores del párrafo anterior. Giardinelli vio varias de sus novelas publicadas en Brasil e incluso una de ellas fue adaptada por la

televisión del país, pero su presencia es hoy menos que marginal; Perlongher tiene en la poesía el centro de su obra, en la cual su escasa producción cuentística ocupa un lugar secundario; Blaisten, finalmente, publicado por una editorial que cerró poco después, sigue siendo absolutamente desconocido para los lectores y la crítica brasileños.

Por último, los cuatro cuentistas contemporáneos publicados en Brasil en los últimos años –Schweblin, Casas, Vecchio y Enríquez– son autores que, aunque tengan una trayectoria sólida y reconocimientos importantes, evidentemente no disfrutaron del mismo estatus canónico de los demás. Eso representa una bienvenida novedad en términos de la disposición de la industria editorial y del sistema literario brasileños para acoger cuentistas argentinos que no sean (aún) vacas sagradas en su país. Según parece, llegamos a una situación en que, ahora que todos o casi todos los autores canónicos ya fueron publicados, quizás haya más libertad para ampliar poco a poco el panorama: entramos aquí en un terreno desconocido, que nos invita a pensar sobre los aspectos involucrados en la formación de nuevos cánones y también sobre los límites y posibilidades de la introducción de nuevos autores argentinos en Brasil. Puede ser instructiva, en ese sentido, una mirada a las tres antologías de cuentos argentinos que se han publicado en Brasil en las últimas décadas.

La primera, *Nova narrativa argentina*, fue publicada en 1990 por la editorial Iluminuras y seleccionada por May Lorenzo Alcalá. Contiene quince autores: Jorge Mansur, Fernando Sánchez Sorondo, Alicia Steimberg, Pacho O'Donnell, Ricardo Piglia, Héctor Libertella, Juan Carlos Martini Real, Leonardo Moledo, Blas Matamoro, Jorge Asís, Diego Angelino, César Aira, Liliana Heker, Silvia Inés Carcamo y la mismísima May Lorenzo Alcalá. De entre ellos, sólo Ricardo Piglia y César Aira siguen siendo publicados y son hoy reconocidos y admirados por los lectores, no sólo en Brasil.

La misma editorial Iluminuras publicaría una nueva antología veinte años después, en esa ocasión preparada por Luis Gusmán. *Os outros: narrativa argentina contemporânea*, publicada en 2010, tiene el propósito claro de presentar «otros» autores, o sea, veintisiete escritores entonces desconocidos para el lector brasileño: Pablo Katchadjian, Sergio Bizzio, Matias Serra Bradford, Alan Pauls, C. E. Feiling, Mariano Fiszman, Jorge Consiglio, Marcelo Cohen, Flavia Costa, Matilde Sánchez, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Maria Marcoccia, Roberto Raschella,

Federico Jeanmaire, Gustavo Ferreyra, Luis Chitarroni, María Moreno, Anna Kazumi Stahl, Ana Arzoumanian, Juan Becerra, Guillermo Piro, Martín Kohan, Antonio Oviedo, Florencia Abbate y Luis O. Tedesco. De éstos, Pauls, Kohan, Bizzio, Chefec y Sánchez fueron publicados nuevamente en Brasil, aunque sus cuentos permanecen inéditos en este país.

Os outros no incluye ningún autor de *Nova narrativa argentina*, lo que no llega a ser sorprendente, teniendo en cuenta los veinte años que separan las dos antologías. Lo que sí resulta llamativo es que sólo uno de los veintisiete autores de *Os outros* (Marcelo Cohen) aparezca en una tercera antología, *Contos em trânsito*, publicada por Alfaguara Brasil poco después, en 2014 (no hay datos sobre quién la preparó ni que criterios fueron usados), que reúne catorce autores: Inés Fernández Moreno, Abelardo Castillo, Inés Garland, Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Alejandra Laurencich, Claudia Piñeiro, Pablo Ramos, Eduardo Sacheri, Manuel Soriano, Héctor Tizón, Hebe Uhart, Rodolfo Enrique Fogwill y, el ya mencionado, Marcelo Cohen. Nuevamente, pocos (Iparraguirre, Piñeiro, Sacheri y Fogwill) continuaron siendo publicados, pero nunca con un libro de cuentos.

Aún más sorprendente es el hecho de que estas dos antologías recientes, *Os outros* y *Contos em trânsito*, dan la espalda a los autores más jóvenes, nacidos en la década de 1970. Si tomamos como referencia, por ejemplo, la antología *La joven guardia: nueva literatura argentina*, organizada por Maximiliano Tomas (2005), de sus veintitrés autores sólo una, Florencia Abbate, fue incluida en una de las antologías publicadas en Brasil; y de los demás, únicamente cinco han visto publicados libros propios en Brasil: Andrés Neuman, Pedro Mairal, Patricio Pron, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin, aunque sólo las dos últimas han publicado libros de cuentos.

Queda claro que estas antologías (valiosas en tanto pantallazo del inmenso panorama literario argentino, que es casi totalmente ignorado por los brasileños) no han sido eficaces para subsanar esa ignorancia, ni mucho menos, para ampliar la presencia de cuentistas argentinos en Brasil. ¿Cuáles son, entonces, las posibilidades de revertir el estado de cosas? Nadie mejor para contestar esta pregunta que Samuel León, editor de Iluminuras, una de las editoriales que de manera más firme y regular ha invertido en la publicación de autores de Argentina:

Yo diría que las obras en castellano representan alrededor del veinte por ciento del catálogo de la editorial. Existe una razón para

eso. Podría ser más. Me encantaría que así fuese. Pero el público para textos traducidos del castellano aún es pequeño. La literatura hispanoamericana, en particular, tiene un público muy restringido. Con la excepción de los autores del boom o de algún otro que se haya sumado a este rótulo, pocos entre los que recorrieron los caminos más decisivos e innovadores han sido publicados. Aunque exista un reconocimiento importante del valor de la literatura hispanoamericana por parte de la crítica, el público parece no haber llegado ahí: se inclina más hacia la literatura anglófona, que es la que circula con más fuerza (Hosiasson 2010: 177, traducción mía).

Lo que dice León es acertado para la literatura argentina en general, pero aún más para el cuento, que sigue siendo dejado de lado por parte de las editoriales brasileñas en favor de la novela y de la no ficción. Un dato que habla por sí solo: de las sesenta y nueve obras de autores argentinos editadas en Brasil entre 2010 y 2017 con recursos del Programa Sur de apoyo a la traducción, sólo tres son libros de cuentos.⁴

Empecé este ensayo con un relato personal y, si me permiten, voy a cerrarlo de la misma manera. El tiempo pasó, el destino me llevó a vivir en Buenos Aires y allá empecé a escribir. Exactamente treinta años después de mi intento frustrado de leer a Cortázar, publiqué mi primer libro de cuentos. En la portada, pedí a la diseñadora que dibujase un animal acuático del cual ella nunca había escuchado hablar: un axolotl.

NOTAS

¹ Respecto a las primeras traducciones brasileñas de Borges, dice Jorge Schwartz, profesor de la Universidad de São Paulo, responsable de la edición más reciente de sus obras completas y quizás el más importante estudioso del autor en Brasil: «La crítica en los últimos años ha mostrado que las traducciones del español al portugués, cuando reseñadas, han servido, más que para cualquier otra finalidad, como fuente inagotable de graciosos ejemplos de falsos cognatos, de tropiezos de traducción y de revisión o de un gran desconocimiento del español» (Schwartz 1999).

² Las razones de ese declive son discutibles y escapan al objeto de este ensayo. Remito a los interesados en el tema a un artículo de Regina Dalcastagnè (2001) que sugiere algunas hipótesis.

³ El caso de Poldy Bird es emblemático del circuito internacional de producción y difusión de literatura que opera fuera, o en los márgenes, del *establishment* literario conformado por editoriales prestigiosas, periodistas, traductores y críticos literarios. Al igual que en Argentina, la publicación de su libro *Cuentos para leer sin rimmel* en Brasil obedeció a imperativos estrictamente comerciales, sin mediación de la crítica o de la academia. En ese sentido, Bird es un «punto fuera de la curva» que no dejó ningún rastro visible, a la semejanza de otros autores que tuvieron éxito comercial en Argentina y fueron publicados en Brasil en la década de 1970 pero hoy son totalmente desconocidos por los brasileños, como Jorge Asís o Silvina Bullrich.

⁴ Datos disponibles en: <<http://programa-sur.mrecic.gov.ar/obras.php>>.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Mário de. «Literatura modernista argentina III». En: SCHWARTZ, Jorge (Ed.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.
- Arriguicci JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- , *El alacrán atrapado: la poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México, D.F./Guadalajara: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Guadalajara, 2002.
- , «Entrevista com Davi Arriguicci Jr.», *Tempo Social*, Florianópolis, v. 23, n. 2, 2011. Disponible en: <<https://bit.ly/2Txn0te>>.
- Borges Jorge Luis. «Um encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges» (entrevista). En: SCHWARTZ, Jorge (Ed.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.
- Candido, Antonio. «A nova narrativa». En: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- Cariello, Graciela. «Osman Lins – Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações». En: ALMEIDA, Hugo (Ed.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- Coelho, Haydée Ribeiro. «A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais (1969-1973)». *Niterói*, Niterói, n. 22, 2007. Disponible en: <<https://bit.ly/2u2FleG>>.
- Dalcastagnè, Regina. «Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, 2001. Disponible en: <<https://bit.ly/2HiVxq8>>.
- Ferreira, Ermelinda. «Osman Lins e Jorge Luís Borges: da literatura como retórica do amor». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, 2011. Disponible en: <<https://bit.ly/2XWXptK>>.
- Gusmán, Luis (Ed.) *Os outros: narrativa argentina contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- Hosiasson, L. «Samuel León - Editor da Iluminuras». *Caracol*, São Paulo, n. 1, 2010. Disponible en: <<https://bit.ly/2TKRWak>>.
- Karam, Sérgio Bandeira. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da história da literatura brasileira*. Tesis de Maestría en Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2016. Disponible en: <<https://bit.ly/2JjSYGu>>.
- Lorenzo Alcalá, May (Ed.) *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- Mussa, Alberto. «Meu destino é ser outsider» (entrevista a Luiz Rebinski Junior). En: *Cândido*, Curitiba, nº 13, año 2, agosto de 2012. Disponible en: <<https://bit.ly/2CiYVgN>>.
- Sant'anna, Sérgio. «O artista tem que ser corajoso» (entrevista). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 2012. Disponible en: <<https://bit.ly/2O8lJhJ>>.
- Schwartz, Jorge (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.
- , «Traduzir/traducir Borges: la experiência brasileira». En: *Borges 100 años*. Centro Virtual Cervantes: Madrid, 1999. Disponible en: <<https://bit.ly/2W1XPJ>>.
- Scliar, Moacyr. «Um mestre da história curta». *Zero Hora*, 16 de septiembre de 2000. Disponible en: <<https://bit.ly/2F8g2DL>>.
- Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- Tomas, Maximiliano (Ed.) *La joven guardia: nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- VV. AA. *Contos em trânsito: antologia da narrativa argentina*. São Paulo: Alfaguara, 2014.
- Yerro, Jorge Hernán. *Estratégias de importação literária: o Brasil traduz a ficção argentina dos anos 70*. Tesis de Maestría en Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007. Disponible en: <<https://bit.ly/2O58YuE>>.

RECOMENDACIONES para un submarinista

Recordando el gravitante paso de Rubén Darío por Buenos Aires a fines del siglo XIX, donde escribió y publicó *Prosas profanas* y *Los raros*, el narrador y periodista Roberto J. Payró anotó que «en los centros intelectuales se rugía en pro o en contra» del autor de *Azul...*: «Pero ¡oh, primer milagro!— todos trataban de escribir mejor». ¹ Cuando el adjetivo comparativo «mejor» se declina, como es el caso, en relación a un modelo, que es el superlativo «óptimo», la tarea parece vana, pues el lugar al que se quiere llegar escribiendo «mejor» ya está ocupado por quien escribe «óptimo». Que es el modelo irremplazable. Darío lo entrevió de inmediato: «Quien siga servilmente mis huellas, perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea». ²

En efecto, los buenos y muy buenos poetas modernistas argentinos no han podido, en obras que tienen ya más de cien años de duración, desentenderse del modelo al que, en el mejor de los casos, acompañan como guardia florida o imperial.

Un fenómeno de tal magnitud no volvió a suceder en la literatura argentina hasta la irrupción del Borges cuentista: todos trataron de escribir mejor. Pero no siempre en relación a sus propias capacidades y sensibilidades, sino al modelo influyente. Muchos, muchísimos, buenos y muy buenos cuentistas que dan la sensación de que a partir de mediados del siglo XX el género rodea la torre de la excelencia. El gran poeta chileno Raúl Zurita lo apostrofó en una entrevista, preguntado por los poetas argentinos: «Creo que, en comparación a los narradores, los poetas argentinos se han ido para adentro, se han inhibido, han optado por un tono menor. Yo creo que la gran poesía argentina está

en su narrativa. La gran poesía argentina hay que buscarla en los cuentos de Borges». ³

Ampliado, el cuadro de esos grandes cuentistas debe incluir también a Julio Cortázar, a Silvina Ocampo, a Adolfo Bioy Casares, a Rodolfo Walsh. Y, hacia abajo, una lista que se amplía hasta la desesperación. Pero cuando todas las bibliotecas del mundo se hundan en el fondo del mar y envíen a un submarinista especializado en literatura argentina a salvar los más importantes libros de cuentos de autores argentinos es posible que el entusiasta nadador, acompañado por el retintín del *dictum* del poeta chileno se zambulla acompañado por una red enorme. Pero es seguro que cuando los monstruos marinos, los abismos, las corrientes, las fantasías, el terror, lo vayan obligando a ir perdiendo peso para volver a la superficie, finalmente emerja con dos pequeños volúmenes empuñados en una de sus manos: *Ficciones* y *El Aleph*. Y con la certeza de que cada uno de los que fue dejando caer estará encerrado y aun previsto en los dos libritos que acaba de salvar y que entonces aquéllos no se pierden, porque dadas artificialmente las condiciones de composición (admiración, influencia, dictado) un eximio restaurador podrá, si es que hiciera falta, volver a escribirlos. El problema es que, a pasado y a futuro, no todos los cuentistas argentinos se concentran ni como antecedente ni como proyección ni como familia en esas dos miniaturas borgeanas.

La narrativa argentina del siglo xx, en perspectiva histórica, se construyó a partir de un par opositivo: Borges y Roberto Arlt. La revista *Sur*, laboratorio de los ensayos y ficciones borgeanas durante los años cuarenta y cincuenta, fue completamente refractaria a las extraordinarias narraciones de Arlt. Y la revista *Contorno*, a mediados de la década de los cincuenta, construyó una renovada y provocadora imagen de la literatura argentina que orbitaba alrededor de la figura de Arlt –y consecuentemente dejaba caer, como lastre, la de Borges–. Confirmando el malestar opositivo, Borges –si nos atenemos (y no hay razón para no hacerlo) a la verdad del diario de Adolfo Bioy Casares en el que registra sus conversaciones con el autor de *Ficciones*– despreciaba a Roberto Arlt. En términos personales: «Era un malevo desagradable, extraordinariamente inculto. [...] Era un imbécil. [...] Era muy ignorante [...] Era un animal». ⁴ Pero también, en una entrevista, en términos literarios: «No escribía muy bien, salvo *El juguete rabioso*... después se vino abajo». ⁵ La seguidilla de diatribas fue proferida desde fines de los años cincuenta, cuando entrevistó que su imperio, construido a golpes de estrategia y talento desco-

munal, en el mismo momento en que empezaba a adquirir dimensión internacional (premios, traducciones, conferencias), se debilitaba en casa. No tanto por la posición extrema de los contornistas (a los que habrá desestimado, en cualquier orden, por marxistas, existencialistas, universitarios y de clase media, casi todos hijos de inmigrantes), sino porque esas manifestaciones si no vulneraron finalmente los términos de autoridad que impuso su obra, sí los desestabilizó en algún sentido por valores que podían ser vistos como complementarios en el mejor de los casos, o directamente contradeterminantes, representados por la obra de Arlt. A la imaginación y a la síntesis, el realismo expresionista y la hipérbole. Así se habían planteado los términos. Así los había planteado Borges, de manera afirmativa en cuanto al primer par. Y así lo habían planteado los contornistas, en cuanto al segundo. La noticia, a fines de los años cincuenta, no es ya que los jóvenes lean a Arlt. Pues también puede pensarse, en los términos de un verosímil matemático, que dos opuestos, por contraste, se contienen el uno al otro y que, en todo caso, lo que hicieron los contornistas fue develar el opuesto que estaba contenido en el programa propositivo de Borges. Y que, al fin, hubiera dado lo mismo si la historia (no sólo literaria) hubiera funcionado al revés. Que se hubiese impuesto en toda la línea el programa arltiano, con sus magníficas novelas como fuerza de choque, y que unos jóvenes belicosos, unos años después develaran su tan valioso opuesto: el poco leído hasta entonces y casi despreciado Jorge Luis Borges, de quien Arlt, en las tertulias literarias realizadas en los bajos fondos de Buenos Aires podría haber dicho, sintéticamente: «Era un mamengo».

Creo que en verdad lo que altera el humor de Borges en relación a Arlt (cuya primera novela, *El juguete rabioso*, leyó y valoró y, aun, le inspiró el cuento «El indigno», uno de cuyos personajes se llama Alt) es que inmediatamente después de su reinserción en la conversación literaria por parte de los contornistas, los nuevos jóvenes narradores que empiezan a publicar en los años sesenta no toman partido por él. Pero tampoco por Arlt. Sino por los dos a la vez. Por el mamengo y por el animal. Convierten a Arlt no ya en su previsto antónimo, sino en su incómoda compañía. El primero de todos, Juan José Saer: «A partir de 1955 Arlt y Borges entraron en mi vida, como en la de tantos lectores de mi generación, a la que le tocó hacer la síntesis de esos dos grandes escritores, considerados hasta entonces por buena parte de la crítica como irreconciliables: se estaba por uno o se estaba por el otro».⁶

En la zona, su primer libro de relatos publicado en 1960, cuyas «audacia» y «máxima radicalidad» –las justas notas las pone Aníbal Jarkowski⁷– se basan, entre otras cosas, en el modo en el que, entre realismo, invención, personajes, sintaxis, se vale de esas dos tradiciones, entre otras, para construir, por momentos en solitario, el futuro del género en la literatura argentina, cuyas marcas hoy cabe buscar menos en aquellos primeros cuentos al fin aun juveniles y tentativos que en la sección «Argumentos» de su libro *La mayor*, de 1976. Allí es posible, creo yo, leer la liquidación del cuento como género en la literatura argentina, cuyo origen virtuoso debe buscarse en los cuentos «de fórmula», los cuentos clásicos, por decirlo así, «a lo Poe», esos que hay que leer para aprender a escribir un cuento (un ejercicio, hoy, completamente innecesario), que escribió Horacio Quiroga, otro de los impugnados por el sistema borgeano: «Quiroga. El peor escritor del mundo» anota Bioy Casares en su diario.⁸ Menos, tal vez, en sus libros más conocidos, que son a su vez los más escolarizados, que en el proverbial *Los desterrados*, de 1926, donde no sólo ejercita el género con maestría, sino que, a la vez, lo desestabiliza en la *nouvelle* que acompaña a los cuentos formalmente más convencionales. Sólo por ese libro, el submarinista debería tirarse de nuevo al agua. Pero en la misma zambullida deberá traer *El jorobadito*, de Arlt, de 1933. Por el cuento que da título al libro, por «Ester Primavera» («su nombre amontona pasado en mis ojos»), por la compleja dualidad fantástico realista de «La luna roja», por el impactante e hiperbólico comienzo de *Las fieras*, «No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrietada».⁹ Y por su reconcentrada galería de personajes de avería, arltianos de profundidad, con sus nombre de sonoridad engeguecedora (Guillermito el Ladrón, Uña de Oro, el Pibe Repollo) que se reúnen en el bar Ambos Mundos. Que es el mismo nombre que tiene el bar en el que se reunirán, muchos años después, Emilio Renzi y otros personajes de Ricardo Piglia, varios de ellos inspirados en los de Arlt, aunque los de este último no lean, como los de aquél, a Brecht, a Marx ni (mucho menos) a Roberto Arlt. En la obra de Piglia, como en la de Saer, es posible distinguir las dos matrices rectoras de la narrativa argentina del siglo xx: Borges y Arlt. Pero mientras en la de Saer –y hacia allá vamos– las marcas son elusivas y están además afectadas por otras menos evidentes, menos conocidas, que desbalancean positivamente la ecuación,

en Piglia la operación muchas veces salta a la vista. Y es probable entonces que aquel eximio restaurador de la cuentística argentina, con los ejemplares de *El Aleph*, *Ficciones* y *El jorobadito* a mano pueda reconstruir los libros de cuentos de Piglia. Pero no contemos demasiado con su pericia y pidámosle al submarinista, por las dudas, que extraiga de las profundidades un ejemplar de *Prisión perpetua*. No sería justo que si falla el restaurador, los lectores del futuro se pierdan a Steve Ratliff.

En cuanto a Saer: como todos los narradores de su generación asistió puntualmente –ésta es una ensoñación– a las clases magistrales que dictaba Jorge Luis Borges en el aula magna de la Universidad de Buenos Aires. Muchos de esos narradores, embelesados, sólo escuchaban esas clases. Aprendían tramas, argumentos, sintaxis, adjetivación. Estudiaban el fantástico, el policial. Salían, como zombis, repitiendo la consigna «imaginación razonada». Algunos de ellos, más de izquierda, alertados por los contornistas, iban además a la biblioteca a leer los libros de Roberto Arlt, muerto casi veinte años antes, casi olvidado, o confundido con un escritor del Partido Comunista. Aprendieron, con *Contorno*, a leer algo que no sabían bien qué era y que muchos años después Analía Capdevila llamó «realismo visionario»¹⁰. Pero Saer, además, y acá comienza a complicarse el friso, se escapaba de las clases de Borges y de la biblioteca de Arlt para asistir, en el tercer subsuelo de la universidad –estaba tan alejado del aula magna que era como si estuviera en otra provincia– a las clases que daba, en una sala mínima, en penumbras, casi para nadie, el hoy insigne poeta Juan L. Ortiz. Signos de puntuación, cortes de verso, región, léxico y, sobre todo, disolución de las fronteras genéricas. Con todo eso a cuestas y, por supuesto, con un *élan* personal y ahora inconfundible, escribió los «Argumentos» de *La mayor* –a la lista del submarinista– como cierre y liquidación del género. De algún modo, después de los «Argumentos» de Saer, que son cápsulas narrativas, impulsos de un relato que en un momento el narrador abandona, sintiendo, a la manera simbolista, que lo que falta puede ser repuesto por el lector, no se pueden seguir escribiendo cuentos en la Argentina. Tal vez extraordinarios relatos de ficción de «media distancia» –la imagen que puede responder al mundo del box o a la del transporte es de Ricardo Piglia– que escribieron y escriben César Aira o Elvio Gandolfo sean una consecuencia de esa liquidación. Como puede serlo también el progresivo paso de la ficción a la crónica en el caso específico de Hebe Uhart. Una gran cuentista (si no fuera porque

el género estaba muerto) que encuentra, al fin, en la crónica, un glorioso ensanchamiento expresivo.

Ahora, sin embargo, lo vemos, está lleno de cuentistas argentinos. Jóvenes cuentistas argentinos que hacen el *cursus honorum* de las pequeñas editoriales independientes o públicas a las *majors* multinacionales, a los premios, a los aviones. En las reseñas, todos son honrados con ditirambos que, a duras penas, recibió Borges mucho después de haber publicado sus dos libros capitales, y que ahora se reparten como volantes publicitarios callejeros: «excelente», «bellísimo», «sorprendente», «estremecedor». Son todos textuales.

«Un cigarrillo y un premio literario no se le niegan a nadie», decía Saer cuando recibió el Nadal, para bajarle varios cambios al tono celebratorio de quienes lo felicitaban y reafirmando que, en todo caso, ese era un asunto de la industria editorial, que no atañía específicamente al arte de la composición ni a la literatura.

En esa línea, nada definido hoy como un «cuento» puede ser calificado de manera entusiasta, pues se trata de un género que llegó, en la literatura nacional argentina, a su cima con Borges. Y que Saer liquidó.

Un cuento es a la narración lo que un soneto o un romance a la poesía. Una forma específica, reglada e histórica. Por alguna razón, sin duda dictada por el mercado –una presión de la que prescinden casi todos los poetas del mundo– el género trascendió a su liquidación y a su cierre histórico. Y es probable que muchos buenos y muy buenos narradores (debe haberlos debajo de esos adjetivos) se encuentren, finalmente, cómodos con los réditos obtenidos a cambio de ese condicionante.

En cuanto a las narraciones breves, una de las derivas virtuosas del cuento, este comienzo alentador de una que viene de publicar Claudio Iglesias: «Cuando Manuel era un bebé, una niñera lo dejó momentáneamente a su arbitrio en una plaza, donde lo mordió un cerdo».¹¹

Ya podemos imaginarnos (aun: ejercitar en un taller de escritura creativa) los desarrollos posibles de esa primera frase si fuese la de un «cuento». En el imperante revival del subgénero terror, más de uno convertiría a Manuel en un cerdo. Pero como no se trata de un cuento, sino de una concentrada biografía del pintor Manuel Musto, el autor lo cierra así: «Juan Pablo Renzi, en 1976, le hizo un homenaje; lo pintó de grande, de frente y con su jopo intacto».

NOTAS

- ¹ Payró, Roberto Jorge, «Rubén Darío» en *Evocaciones de un porteño viejo*, Buenos Aires, Quetzal, 1952.
- ² Darío, Rubén, «Palabras liminares» en *Prosas profanas. Poesías completas*, Buenos Aires, Timón, 1945.
- ³ Prieto, Martín, «Un poeta político», entrevista a Raúl Zurita. Inédita.
- ⁴ Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.
- ⁵ Giménez Zapiola, Emilio, «Informe de mí mismo», entrevista a Jorge Luis Borges, revista *Atlántida* número 1245, Buenos Aires, diciembre de 1970, citado en Chiappini, Luis, *Borges y los escritores*, Rosario, Zeus Editora, 1993.
- ⁶ Saer, Juan José, «Libros argentinos», en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- ⁷ Jarkowski, Aníbal, *Juan José Saer: seamos realistas (a pesar de todo)*, Buenos Aires, Malba Literatura, Colección Cuadernos, 2018.
- ⁸ Bioy Casares, Adolfo, cit. en 4.
- ⁹ Arlt, Roberto, *El Jorobadito*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- ¹⁰ Capdevila, Analia, «Arlt: por un realismo visionario», en *El interpretador*, número 27, Buenos Aires, junio de 2006. En línea: <<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/07/arlt-por-un-realismo-visionario/>>.
- ¹¹ Iglesias, Claudio, *Genios pobres*, Buenos Aires, Mansalva, 2018.

DERIVAS TRASANDINAS

Era 2014. Los organizadores de FILBA Santiago la enviaron al Parque O'Higgins para que escribiera sobre él, pero no le gustó nada: dicen que al día siguiente, Hebe Uhart prefirió caminar por el parque de Quinta Normal y conocer el Museo de la Memoria. Lo que escribió sobre esos lugares fue hermoso: con esa mirada bizca, descentrada, que caracteriza sus narraciones, y que hicieron de su obra un largo secreto en Argentina. Hay que decir que Chile la acogió, que en Chile hizo amigos y viajó mucho durante sus últimos años, hasta su muerte en 2018.

Ella recorrió los pasos fronterizos que, más que nuestras geografías, acercan nuestras literaturas, a menudo contrastadas sin muchos matices: se dice que Chile es el país de los poetas y Argentina, el de los narradores. Que en Chile no hay tradiciones como la de la gauchesca (en Argentina ésta atraviesa tres siglos). Que los narradores chilenos son menos experimentales, más solemnes, apegados a un realismo viscosamente sentimental. Que los chilenos no entendemos el humor.

Pero más allá de los lugares comunes, se sabe que hay grandes poetas argentinos (sobre todo en las últimas décadas), como también que en la literatura chilena hay una serie de corrientes o líneas narrativas que si bien no constituyen una tradición, tal vez la sugieran (pienso por lo menos en una: la novela sobre la clase media chilena, con sus ofuscaciones y su poderoso resentimiento, que va de Alberto Blest Gana a José Donoso, entre sus cultores más conocidos). En respuesta también a los prejuicios habría que esgrimir que Chile cuenta con un número considerable de narradores experimentales, díscolos o «raros», como Juan Emar, Alfonso Echeverría, Juan Balbontín, Cristián Huneeus,

Guadalupe Santa Cruz, Adolfo Couve, Cynthia Rimsky, Matías Celedón o Gonzalo Maier, por nombrar algunos. En el curso de los años noventa se consolidan, además, tres nombres: Diamela Eltit, Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, que desperdician las consabidas menciones sobre lo aburrida, realista, sentimental o esperable de la narrativa chilena. Ellos evidencian sus diálogos con otras tradiciones: su literatura es continental y universal. Eltit podría ser leída a parejas con aquellos escritores argentinos que en los años setenta y ochenta escribieron desde la experimentación y la preocupación teórica por la escritura. Bolaño destina muchísimas páginas a autores como Borges, Wilcock, Arlt y Lamborghini, creando su propia tradición, fuertemente arraigada en la narrativa rioplatense; esto lo convierta, quizás, en el protagonista obligado de este texto. Finalmente, Lemebel, cuyas crónicas probablemente sean de los mejores cuentos escritos en Chile en los noventa, puede ser leído en contrapunto con autores como Copi o Perlongher: el neobarroso rioplatense se transformó en su escritura en «neobarroco», como lo bautizó la crítica chilena Soledad Bianchi:

Néstor Perlongher se reconoció acompañante de los cubanos, y habló del neobarroso para aludir a su hacer y su entorno, el atigrado y oscuro Río de la Plata [...] sospecho que Pedro Lemebel sigue este trayecto y veo que camina, por el Parque Forestal, del brazo del asmático viejo, del espejeante Sarduy, y del joven que el sida se llevó [...] y lo cuchicheo: neobarrocho, y Pedro lo agarra al vuelo y copuchea: «Eso es, neobarrocho, niñas». Sí, concibo el estilo de Pedro Lemebel como neobarrocho, por un barroco que llegando acá pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino al empañarse y ensuciarse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago (Bianchi 49-50).

¿En qué más podrían acercarse los trasandinos, cuáles han ido sus viajes de ida y vuelta? Cuando Sarmiento cruzaba la frontera chileno-argentina, seguramente no pensó cuántos vendrían después de él: la piedra fundamental de la iglesia literaria argentina, el *Facundo*, una mezcla de libelo, crónica, ensayo y cuento, como tantas obras en América Latina, escrita para denunciar la tiranía, fue ideada y publicada en tierras chilenas. A la inversa: mucha de nuestra literatura vio la luz en Argentina. Un trapicheo de textos, lecturas, diálogos e influencias que no termina. Fundamental es observar el tránsito del cuento, género que en Argentina se inicia con «El matadero», de Echeverría, y que ha tenido cultores muy

reconocidos, como Borges (nunca escribió novelas), Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Di Benedetto, Fogwill, Hebe Uhart y tantos más. El cuento, «ese relato que encierra un relato secreto», como dijo Piglia (*Formas* 107), es también un género importante en el desarrollo de la literatura chilena: Baldomero Lillo, María Luisa Bombal, Manuel Rojas, Marta Brunet, Alfonso Alcalde, José Donoso, Roberto Bolaño son algunos de sus expositores. Doy estos nombres y pienso que quizás Argentina encarne, sobre todo, el juego metaliterario, el intertexto, lo siniestro, lo extraño y lo fantástico, en tanto Chile ha producido una mirada realista, cifrada, sobre todo, en la violencia de clase como trauma originario y en la marginalidad como un rasgo esencial de sus personajes. Es posible observar esto incluso en los actuales narradores consagrados, como Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra, y también en los jóvenes: Diego Zúñiga, Simón Soto, Pablo Toro, Romina Reyes, Constanza Gutiérrez, Paulina Flores y Esteban Catalán.

UN POSIBLE COMIENZO: BOMBAL Y BORGES

María Luisa Bombal publicó una obra fundamental siendo muy joven: aún no cumplía veinticinco años cuando aparece *La última niebla* (1934, editado por Francisco A. Colombo, bajo la dirección de Oliverio Girondo). Para la literatura chilena el tono intimista y subjetivo de esta historia era toda una novedad. Puede que contribuyera a su mirada vanguardista, de carácter más psicológico y estético, el hecho de que viviera bastante tiempo fuera de Chile: a los años de juventud, transcurridos en Francia, sumó siete fundamentales años en Argentina (1933-1940), que definitivamente marcaron su ficción. Fue el tiempo en que publicó las primeras ediciones de *La última niebla* y *La amortajada* (1938, con el inconfundible e importante sello Sur, de Victoria Ocampo). Escribió también los famosos cuentos «Islas nuevas» y «El árbol».

¿Cuánto habrá tomado Bombal de las generosas corrientes narrativas argentinas? Se sabe de su conocimiento de la literatura francesa, pero de su estadía en Argentina se conocen más bien sus amistades que sus lecturas (11). Se sabe que logró llevarse bien con Victoria Ocampo y que con Norah Lange tuvo una sintonía inmediata, al punto de practicar un juego que parece muy argentino: «hablar acerca de escritores inexistentes para desconcertar a los pedantes» (Gligo, 62).

Lo que abunda son anécdotas (más bien chismes) de sus vínculos con otros escritores; el más importante, además de Oliverio y Norah, fue Borges.

Ella era once años menor que él y, cuando lo conoció, apenas había publicado *La última niebla*; Borges, en cambio, ya tenía un nombre en el ambiente literario argentino. El chisme que corre es que Borges, como ocurrió con varias escritoras jóvenes que conoció, habría estado medio enamorado de ella y que la tenía en mente cuando escribió la escena en que Juan Dahlmann sufre un accidente, subiendo con apuro una escalera («El sur»). Esto le ocurrió al propio escritor un día de 1938, cuando se golpeó con el batiente de una ventana. Una mujer contempla horrorizada la herida y en algunas versiones esa mujer es la madre de Borges, Leonor Acevedo, pero a los chilenos nos encanta pensar que fue María Luisa.

Borges usa esta historia para insinuar que el golpe lo cambió, que dejó abiertas las compuertas para que él comenzara a escribir cuentos. Pero, si bien es difícil saber qué importancia real tuvo para el escritor la prosa de la autora chilena, hay que decir que Borges la reseñó en *Sur*, poniendo de relieve la independencia y carácter de la escritora, quien, a pesar de sus advertencias y consejos, no abandonó las ideas que tenía para *La amortajada*:

Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerta sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos (...) María Luisa soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito de La amortajada (80).

Volverían a encontrarse en 1976, ya viejos, esta vez en un Chile oscurecido por la dictadura militar, que ella apoyó y de la que él recibió una medalla, la Orden Bernardo O'Higgins. No se sabe de qué hablaron.

TANTÁLICOS

Como sea: no es posible referirse al cuento argentino sin pensar en Borges. Y el cuento chileno le debe mucho: «A Borges [...] no lo conocí, pero es el autor que más releo. Y el que más me ha enseñado» (cit. en Tallón, párr. 7), decía Bolaño, su epígono trasandino. No sólo lo hizo en el ámbito de la escritura, sino en el

de la lectura. Pensemos, por ejemplo, en esa selección inolvidable que fue *Antología de la literatura fantástica* (1940), realizada por Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. ¿Cuántos escritores chilenos habrán repasado por décadas estas páginas, maravillados, principalmente a partir de los años sesenta y mientras duró el influjo del *boom*, incluso a pesar de que no hay uno solo de ellos en el libro? Para Ángel Rama, la literatura chilena estaba obsesionada con el realismo, que, a partir de los cuarenta, se expresó en su vertiente social, con autores como Carlos Sepúlveda Leyton, Nicomedes Guzmán, Óscar Castro. En Argentina el panorama era muy distinto y eso se deja ver en la antología: Santiago Dabove, José Bianco, Julio Cortázar, H. A. Murena, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández son sólo algunos de los seleccionados rioplatenses.

Que la *Antología* se leyó y se sigue leyendo nos lo demuestra Alejandro Zambra (1975) y su *Bonsái* (2006). Quizá la mayoría recuerde de esa novela las alusiones a Proust, pero más decisivo aun en la trama es un cameo a Macedonio Fernández (1874-1952), y específicamente al cuento «Tantalia», seleccionado por Borges, Lange y Bioy. Julio y Emilia, los protagonistas de *Bonsái*, son fieles al ritual de leer antes de tener sexo:

Un buen o un mal día el azar los condujo a las páginas de la Antología de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Después de imaginar bóvedas o casas sin puertas, después de inventariar los rasgos de fantasmas innombrables, recalaron en «Tantalia», un breve relato de Macedonio Fernández, que los afectó profundamente (32).

La aparición del extraño y fascinante cuento de Macedonio en esta historia es casi igualmente extraña y fascinante. Su trama es reducida por el narrador zambriano a unas pocas líneas:

«Tantalia» es la historia de una pareja que decide comprar una plantita para conservarla como símbolo del amor que los une. Tardíamente se dan cuenta de que si la plantita muere, con ella morirá también el amor que los une. Y que como el amor que los une es inmenso y por ningún motivo están dispuestos a sacrificarlo, deciden perder la plantita entre una multitud de plantitas idénticas. Luego viene el desconsuelo, la desgracia de saber que ya nunca podrán encontrarla (32).

Son varias las inexactitudes de este resumen (la pareja no compra la plantita, es «ella» quien se la hace llegar a «él») y también las omisiones: él roba una plantita idéntica a la que cuidó como si se

tratara del amor de ellos, y se dedica a torturarla acercándole el agua y la luz que necesita, sin dárselos. De ahí el título, «Tantalia», en alusión al trágico personaje griego.

Zambra elide la mitad del cuento, para dejar tan sólo lo relativo a la anécdota básica, subrayando el tema romántico. Esta pareja, herida de literatura, acusa el efecto de aquella trama desconcertante:

En voz muy baja habían leído el cuento de Macedonio y en voz baja seguían hablando:

Es absurdo, como un sueño.

Es que es un sueño.

Es una estupidez.

No te entiendo.

Nada, que es absurdo (34).

Julia y Emilio no volverán a ser los mismos después de esta lectura. Lo que ocurrirá con ellos lo sabemos desde la primera línea de la novela: «Al final ella muere y él se queda solo». Zambra está haciendo un guiño romántico: después de la muerte de Elena de Obieta, Macedonio se abocó a la bohemia literaria y a la indagación metafísica que da forma no sólo a «Tantalia», sino a muchas otras de sus ficciones. Así buscaba desentrañar la muerte.

LA PESADA Y JUAN EMAR

Macedonio Fernández inaugura una suerte de genealogía de escritores inclasificables, los que abundan en Argentina: Arlt, Aira, Saer, Libertella, Wilcock, Sara Gallardo, Uhart, María Moreno, Katchadjan, son sólo algunos.

Por los mismos años en que Macedonio escribía la obra que le llevaría toda la vida, *Museo de la novela de la eterna*, Borges, junto con Oliverio Girondo y otros jóvenes escritores, impulsaban en los años veinte una renovación estética; fueron llamados el grupo de Florida, barrio en torno al cual se movían, buscando introducir las ideas vanguardistas en la literatura argentina; la revista *Proa* dio visibilidad a su trabajo. Pero pronto surgiría otra propuesta, también vanguardista, aunque con una tendencia más política y social, el llamado grupo de Boedo, barrio que, por entonces, era de carácter obrero y donde se instaló la editorial Claridad, fundamental para estos escritores. Se dice, sin embargo, que la circulación entre uno y otro grupo era bastante fluida. Corrían los años veinte y entre ellos estaba Roberto Arlt (1900-1942), quien es más conocido por sus novelas, pero que escribió

varios cuentos con su particular y desaforada estética, quizá uno de los más conocidos entre ellos «El jorobadito», la crónica de un asesinato, narrada con particular crueldad y humor, por quien lo ha ejecutado. La excentricidad de Arlt es indiscutible: nadie en su tiempo escribió como él, nadie tuvo esa imaginería de personajes en el desfiladero social, ese mundo de inventores quiméricos y desubicados. Para Piglia, Arlt fue una piedra angular, que excedió «los límites de las convenciones literarias y también los lugares comunes ideológicos, que en general son una sola cosa»; «demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo» (22). La religión de Piglia es rebajada por Bolaño en su ensayo «Derivas de la pesada», cuando, si bien reconoce su enormidad como escritor, se ríe de Piglia (lo llama el «apóstol san Pablo» de Arlt) y critica su desvarío: «La literatura de Arlt, considerada como armario o subterráneo, está bien. Considerada como salón de la casa es una broma macabra» (27).

«Derivas de la pesada» no es el mejor de los ensayos de Bolaño. También desvaría: ¿pone a Osvaldo Soriano a encabezar algo como una posible línea literaria post-Borges! Pero le hace justicia sobre todo a Arlt, con quien tal vez se percibió a sí mismo en sintonía:

Arlt es rápido, arriesgado, moldeable, un sobreviviente nato, también es un autodidacta, aunque no un autodidacta en el sentido en que lo fue Borges: el aprendizaje de Arlt se desarrolla en el desorden y el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y no en las bibliotecas (26).

Bolaño se hace, además, un par de preguntas interesantes sobre la lectura de Piglia y su admiración por Arlt:

A menudo me pregunto: ¿qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiese enamorado de Gombrowicz? ¿Por qué Piglia no se enamoró de Gombrowicz y sí de Arlt? ¿Por qué Piglia no se dedicó a publicar la buena nueva gombrowicziana o no se especializó en Juan Emar, ese escritor chileno similar al monumento al soldado desconocido? (27).

La relación Piglia-Gombrowicz no parece demasiado extraña, pero sí lo es traer a cuento a Juan Emar (Álvaro Yáñez, 1893-1964), uno de los escritores más raros que ha engendrado Chile. Seguramente eso es lo que lleva a Bolaño a hacer este implícito parangón Emar-Arlt: ambos fueron contemporáneos y extrava-

gantes. Una salvedad: Arlt provenía de una familia de inmigrantes pobres, mientras que Emar nació en un importante clan de la élite chilena. *Diez* es su único libro de cuentos, agrupados en cuatro partes: «Cuatro animales», «Tres mujeres», «Dos sitios» y «Un vicio», en que es posible hallar una incipiente estética del absurdo, a la que da forma a través de una sutil ironía y crueldad con sus personajes. «El pájaro azul», la desaforada biografía de un loro (que se prolonga con posterioridad a su embalsamamiento), quizás sea una de las más recordadas muestras de su maestría verbal y su portentosa imaginación. El trabajo de Emar no tiene parangón con lo que se escribía en Chile entonces, en un panorama dominado aún por el naturalismo. Como Arlt, Emar fue un autor fuera de la norma: en otro rango creativo, único, extraño. No es raro, entonces, que Bolaño pensara en Emar al hacer la comparación.

EL PRECURSOR DE LO IMPOSIBLE (SEGÚN DOS ESCRITORES ARGENTINOS)

César Aira sí que escribió sobre Emar y sus cuentos:

En estas nupcias insólitas de la alucinación y la obsesión, no falta siquiera el anuncio de las derivas paralizantes que se apoderarán más tarde de su escritura [...]. El absurdo es de la especie a la que se llega por exceso de lógica, y hay un absurdo previo, en la redacción; parece como si estuviéramos presenciando la invención del arte de la narración, o como si se tratara de un ejercicio, de aprender a escribir relatos como lo hacen los escritores, pero cada tramo de la lección (descripciones, detalles circunstanciales, argumentos, desenlace) se independizara y enloqueciera... (10).

Para Aira, los precursores de Emar, si los hay, estarían entre Lautréamont, Macedonio y Gombrowicz.

Héctor Libertella lamenta que parte de la obra de Emar no llegara a publicarse en vida del autor: «Quedó, pues, como el precursor de lo imposible: quien habría cambiado el curso de las letras chilenas si su obra hubiera llegado a ser leída» (158).

EL CRUCE DE ROJAS

Por esos mismos años, otro importante escritor, autodidacta como Arlt o como el propio Bolaño, comenzaba a publicar: uno de los mayores narradores chilenos tenía que ser argentino, y su nombre fue Manuel Rojas (1896-1973). Nacido en Boedo, pero de padres chilenos, no pudo terminar la escuela. Cuando hizo el cruce de vuelta, en 1912, ya provenía de una cultura anarquista

obrero. En una entrevista le preguntan qué trae a la literatura chilena: «Una mitad afuera de Chile», dice. Rojas sabía que había incorporado experiencias y personajes de Argentina, y que se le consideraba un escritor «fronterizo», como Sarmiento o Pérez Rosales. (Avaria, párr. 81-84).

La condición de frontera, subrayada aquí, hoy puede ser un dato común a las biografías de los escritores, en un mundo cada vez más globalizado y diaspórico. Pero era más infrecuente en los tiempos de Rojas. Su cuento más famoso, «El vaso de leche», presenta a un personaje también en movimiento, un trabajador portuario que lleva días sin comer. El cuento sigue siendo antologizado como uno de los mejores del canon chileno, y es reconocido como una crítica potente «del patio trasero de la modernidad» (Álvarez y Massman, 14), con sus injusticias sociales y la encrucijada ética en que muchas veces pone a sus actores.

Pero volvamos al cuento: con el fin de resolver su problema, el protagonista, después de muchas cavilaciones, logra entrar en una lechería. Trastabilla, se arrepiente y la señora que atiende el lugar le pregunta qué va a servirse. La llegada a la mesa de un vaso de leche y unas vainillas desencadena una vibración. Nada más probarlos, la realidad de su situación desesperada surgió ante él y algo apretado y caliente subió desde su corazón hacia la garganta; se dio cuenta de que iba a sollozar, a sollozar a gritos, y aunque sabía que la señora lo estaba mirando no pudo rechazar ni deshacer aquel nudo ardiente que le estrechaba más y más (44).

El relato de Rojas, quien vivió y observó de cerca la vida de los desplazados, sigue ilustrando, a pesar de su sentimentalismo, la dureza del hambre, pero también las relaciones solidarias y humanas que buscó al alero del anarquismo y la justicia social. Piglia lo compara con Arlt: «[...] la ética común que define a Rojas y a Arlt: nunca hay que justificarse, ni arrepentirse, no hay que quejarse, nunca hay que hacer el papel de víctima, hay que convertir el delito, el error, el dolor, la injusticia en motivo de ira y de rebelión» (Contreras, párr. 8).

OTRAS MODERNIDADES

Por los mismos años en que Borges, Arlt o Marechal escribían sobre la ciudad, espacio catalizador de la modernidad, en Chile perduraba el criollismo, que tuvo como modelo el espacio rural. Sin embargo, hubo distintos exponentes y acentos. Entre ellos, la más interesante fue Marta Brunet (1897-1967), una de las mayores exponentes del cuento en Chile. Su libro de cuentos *Aguas*

abajo (1943) revela, como lo hace también Rojas, la otra cara de la modernidad y la modernización, su lado violento en las grandes haciendas chilenas y el mundo del inquilinaje. Como en el caso de Bombal, es probable que para Brunet, nacida y criada en la provincia de Chillán, haya sido muy importante el impacto de Buenos Aires, ciudad a la que se mudó en 1939, con un cargo de cónsul honoraria. Allí publicó dos novelas fundamentales, que revelan un punto de inflexión en su narrativa: *Humo hacia el sur* y *La mampara* (1946). En esta última se revela, probablemente, el impacto de la experiencia argentina: Brunet abandona la temática rural para introducir argumentos urbanos y también de fuerte impronta psicológica, con matices oníricos. Los cuentos de *Raíz del sueño* (1949) revelan ya plenamente esta nueva etapa de su escritura, que dialoga con la narrativa más cosmopolita que se consolidaba en el espacio rioplatense.

El escritor uruguayo Enrique Amorim registró a diversos escritores y artistas latinoamericanos entre 1928 y 1959. En una toma corta, aparece ella: son muy pocos segundos, es la única imagen en movimiento que guardamos de Marta Brunet, y ella sonríe, resplandeciente.

CONSEJOS PARA ESCRIBIR CUENTOS

Hasta aquí no he dicho casi nada de Cortázar, lo cual, en el contexto de una reflexión sobre el cuento argentino, parece injusto, y más aún si el asunto es la influencia del cuento argentino en el cuento chileno, porque la influencia de Cortázar fue bárbara, sobre todo bajo dictadura, en los ochenta; no hay escritor chileno de los ochenta que no parezca haber salmodiado «Algunos aspectos del cuento», y esa frase que todos recordamos: «El cuento debe ganar por *knock-out*». Bolaño dice que los de Cortázar y Bioy son «cuentos perfectos». La pregunta es qué pasó después de los ochenta.

El escritor argentino Fabián Casas reflexiona sobre el envejecimiento del Cortázar:

Después, pasaron las lecturas múltiples de Rayuela, después pasaron los años y el libro me empezó a parecer ingenuo, esnob e insoportable, aunque jamás me pude desprender de él y ahora mora en mi biblioteca medio hecho mierda por el paso del tiempo. Hasta que finalmente llegó el día en que negué a Cortázar tres veces mientras cantaba el Gallo Airano (13-14).

Como Cortázar, Ricardo Piglia también se animó a escribir sus propias ideas sobre el género en «Tesis sobre el cuento» y «Nueva tesis sobre el cuento», donde explica cómo se articulan

la historia visible y la historia secreta oculta en todo buen relato. Mucho antes que ellos, en 1927, Horacio Quiroga (uruguayo, también un poco argentino) publicó su famoso «Decálogo del perfecto cuentista» en la revista bonaerense *Babel*. Y Bolaño, hijo finalmente del barro rioplatense, escribió, casi en la misma época que Piglia, sus propios «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», en que sugiere leer a Borges, Cortázar y Bioy Casares, pero también, en su consejo número 8, a otra genealogía: «Lleguemos a un acuerdo. Lean a Petrus Borel, vístanse como Petrus Borel, pero lean también a Jules Renard y a Marcel Schwob, sobre todo lean a Marcel Schwob y de éste pasen a Alfonso Reyes y de ahí a Borges» (325). Argentina (y un lector fervoroso de la literatura argentina) no sólo tiene consejos para escribir cuentos. La cita de Bolaño revela otra tradición rioplatense: la de contar cuentos que son como biografías de personajes inexistentes.

BIOGRAFÍAS IMAGINARIAS

La línea Schwob-Reyes-Borges tiene un punto en común: los tres autores escribieron «vidas imaginarias», con lo que se convierten en los precursores de Bolaño y *La literatura nazi en América* (1996), donde Bolaño reinventa la fórmula creada por Schwob y practicada, sobre todo, por Borges en su *Historia universal de la infamia* (1935).

Antes y después de Bolaño, la lista de escritores argentinos que incursiona en el arte de inventar vidas y obras es extensa: Juan Rodolfo Wilcock, autor de ese libro de risa feroz que es *La sinagoga de los iconoclastas* (1972); Luis Chitarroni (*Siluetas*, 1992/2010), Daniel Guebel (*Genios destrozados*, 2013), Patricio Pron («Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo», 2010, y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, 2016), sólo por mencionar algunos. Ya lo dice María Moreno en su propia fábula biográfica, *El affair Skeffington* (donde se inventa vida y obra de la poeta norteamericana Dolly Skeffington): escribir estas vidas imaginarias «es muy argentino» (49).

BERNARDO KORDON EN CHILE

El afán argentino por inventar artistas, escritores, inventores, ese juego que tanto le gustaba practicar verbalmente a Norah Lange y María Luisa Bombal, revela la tendencia de esa literatura a la intertextualidad, la puesta en abismo, la superchería literaria.

Pero a veces la realidad supera a la ficción (o al menos casi la alcanza, por un pelo). Algo así se siente cuando uno se entera de que hubo un cuentista argentino llamado Bernardo Kordon (1915-2002) y que muy pocos lo han leído, porque es una especie de secreto genial. Bien podría ser él mismo protagonista de una biografía imaginaria: hijo de inmigrantes, se casó con una chilena y ya con una obra considerable cruzó la cordillera. Murió secretamente en Santiago de Chile, en 2002. Vivía en un geriátrico y no se sabe si escribió algo en sus últimos años de vida. Practicó el realismo y lo fantástico; quienes conocieron su obra la ubicaron cerca de la estética de Boedo. Rodolfo Walsh (otro gran cuentista argentino) incluyó un relato suyo en la *Antología del cuento extraño* (1956). No tuvo amistad con los escritores chilenos. Kordon pasa por el escenario de las literaturas chilena y argentina como un fantasma inventado. La editorial Blatt y Ríos lo ha reeditado recientemente. (*Un poderoso camión de guerra*, 2015).

CÉSAR AIRA Y LOS OSOS DEL PARQUE ARAUCO

¿Qué respirarán los argentinos cuando están en Chile? ¿Literatura? ¿El perfume intenso de la famosa poesía chilena? Los tiempos no están para eso: el país se ha convertido, como se sabe, en el gran laboratorio del neoliberalismo. Así se encarga de recordárnoslo Cesar Aira en «Los osos topiarios del Parque Arauco». El narrador detalla el efecto óptico que produce una propaganda de Coca-Cola en los visitantes del *mall* santiaguino: se trata de un grupo de osos gigantes (el padre y dos bebés) que a sus ojos figuran la estructura del *Laocoonte*, pero aquí «la fórmula de la muerte se ha vuelto fórmula de la vida» (161-162). Los osos apelan, sobre todo, a la recepción infantil y de ahí que Aira relate un breve mito urbano, según el cual, al amanecer, los niños de los sectores más pobres de Santiago concurren en masa al *mall*, con botellas vacías de Coca-Cola, para que los osos las llenen: «El oso mueve la cabeza de hojas verdes, con el más imperceptible roce vegetal, y clava la mirada en el niño. Sin expresión, sin sonrisa, quizás sin mirada siquiera, tal como aquí en el mundo definimos la mirada, se diría que evalúa la pobreza del niño y la comprende y la ama» (163). El narrador observa el cotidiano milagro desde la torre gigante del hotel Marriott, uno de los más lujosos de Santiago, con un *whisky* en la mano.

EL HORROROSO CHILE

¿Cómo llegó a ser Chile el país espantoso de la fábula aireana? No nos extrañe que el poeta Enrique Lihn escribiera unos versos

que los chilenos recitamos entre dientes de vez en cuando, con resignación: «Nunca salí del horroroso Chile».

Entre 1973 y 1989 muchos artistas y escritores chilenos abandonaron el país. Los que se quedaron vivieron el insilio, con grandes dificultades para realizar sus proyectos. Uno de ellos fue Enrique Lihn. Su novela *La orquesta de cristal* (1976) fue publicada por Sudamericana en Buenos Aires y la edición nunca llegó a Chile: «Lo que tuvimos de ella durante muchos años fueron esporádicos ecos, comentarios, exégesis, y ahora pienso que esa inexistencia parcial hace sentido con el mundo invocado en sus páginas» (9), escribe Roberto Merino.

Lihn fue poeta, crítico, dibujante, novelista y también cuentista. Hace poco se publicaron sus *Cuentos reunidos* (2016): los cuatro relatos de *Agua de arroz* (1964) y los ocho cuentos que componen *La república independiente de Miranda* (1989). Basta con recordar tan sólo el comienzo de uno de ellos, «Huacho y Pochocha», para reconocer la maestría de su autor, quien reflexiona sobre cómo contar una historia a partir de la leve huella dejada por un grafiti en un muro próximo a la estación de trenes: «De la historia de amor de Huacho y Pochocha subsisten las huellas conmovedoras que me fuerzan, periódicamente, a aventurarme en una empresa imposible: reconstituirla».

La irrealidad, la experimentación y el agudo sentido de la literatura presentes en su obra han hecho de Lihn no sólo uno de los grandes nombres de la literatura chilena del siglo xx, sino también uno de nuestros escritores más valorados en Argentina, donde tuvo y tiene numerosos admiradores: para empezar, los editores de *La orquesta de cristal*, Héctor Libertella y Tamara Kamenszain.

LA AMISTAD

¿Qué es, en suma, la amistad literaria? ¿Qué define el encuentro de dos escritores? ¿Es posible leerse sin amarse, amarse sin leerse? Uno de los cuentos más bellos que se hayan escrito sobre esa fraternidad es «Sensini», en que Roberto Bolaño rinde homenaje al escritor argentino Antonio Di Benedetto bajo el nombre de «Luis Antonio Sensini». El narrador llega a él a través de un concurso literario en que gana el tercer lugar y Sensini, el segundo.

Entre ambos se inaugura un extraño intercambio epistolar, en que el joven narrador, chileno, se entusiasma hablando de literatura, en tanto Sensini responde a sus preguntas y, sobre todo,

le envía bases de concursos literarios de diversos ayuntamientos españoles: «la carta se me fue de las manos, le hablé de viajes, amores perdidos, Walsh, Conti, Francisco Urondo, le pregunté por Gelman al que sin duda conocía, terminé contándole mi historia por capítulos, siempre que hablo con argentinos termino enzarzándome con el tango y el laberinto, les sucede a muchos chilenos». Las cartas de su amigo se van volviendo más extensas y personales: aparecen los temas del exilio, la desaparición del hijo de Sensini, su vida familiar.

Di Benedetto fue olvidado por muchos años en su país, pero desde hace un tiempo la editorial Adriana Hidalgo lo está reeditando. A Chile llegó, en gran medida, precedido por el melancólico relato bolañeano, en que de hecho se alude veladamente a sus cuentos (especialmente a «Aballay»): «cuando quería acción, novedad, leía sus cuentos. Éstos [...] generalmente se desarrollaban en el campo, en la pampa, y eran lo que al menos antiguamente se llamaban historias de hombres a caballo. Es decir historias de gente armada, desafortunada, solitaria o con un peculiar sentido de la sociabilidad».

HEBE UHART Y LOS QUE VENDRÁN

Como Di Benedetto, muchos otros cuentistas argentinos están siendo leídos en Chile, sobre todo, gracias a las editoriales independientes que han apostado por su publicación. Es el caso, por ejemplo, de Marcelo Cohen, y los relatos de *El fin de lo mismo* (1992), reeditado por Hueders en 2015. Antes de que fuese publicada por Anagrama, Mariana Enriquez llegó a Chile de la mano de Montacerdos, que publicó los cuentos *Cuando hablábamos con los muertos* (2015). La misma editorial ha publicado en Chile dos libros de uno de los más importantes cuentistas argentinos contemporáneos, Federico Falco: *Flores nuevas* (2014, que incluye el genial «Un cementerio perfecto») y *La actividad forestal* (2016). La editorial Overol ha apostado por la narrativa de Cecilia Pavón (*Pequeño recuento de mis faltas*, 2015 y *Un día perfecto*, 2016). En Argentina también hay interés por el cuento chileno: *Hermano ciervo*, de Juan Pablo Roncone, fue publicada por Fiordo en 2013; y muchos narradores chilenos se han radicado temporalmente allá: Matías Celedón, Romina Reyes, Cynthia Rimsky. En Chile se encuentran las narradoras Betina Keizman, Juana Inés Casas y, esporádicamente, Paula Porroni.

En 1999 Alfaguara hizo una encuesta entre críticos y escritores para definir el mejor cuento argentino del siglo xx. Superando a Borges o Bioy, el primero en la lista fue «Esa mujer», del

gran Rodolfo Walsh. Estaba también en el duodécimo lugar ese otro gran narrador, cuyo influjo se ha dejado sentir durante los últimos veinte años en Chile: Fogwill, autor de «Muchacha punk». Fueron varios los viajes del argentino a nuestro país, y cuenta la historia que fue en uno de ellos que Fogwill le contó a Alejandro Zambra que la mejor cuentista viva en Argentina era, en verdad, Hebe Uhart, la autora de «Guiando la hiedra» y «Querida mamá».

La lista de Alfaguara no incluía a una sola mujer.

Volvemos a la imagen del comienzo: Hebe callejeando por Santiago. Recorriendo el zoológico con Diego Zúñiga, autor de los cuentos de *Niños héroes* (2016). Sentada tomando algo en la casa de Alejandro Zambra. Poco antes de fallecer, en 2018, recibió probablemente el premio más importante de su vida: el Manuel Rojas. Se lo entregó Michelle Bachelet en La Moneda. Ese día la acompañaban sus talleristas argentinos, pero también varios de sus amigos chilenos, sobre los que escribió en sus crónicas, como Alejandra Costamagna, hija de argentinos y autora de *Animales domésticos* (2011) e *Imposible salir de la tierra* (2016), dos grandes libros de cuentos. Ese día, Hebe ingresó en el elegante salón, precedida de una paloma. Todos lo comentaron, extasiados de que esto ocurriera, pero principalmente de que ocurriera con Hebe, la imaginativa, la forastera, la extraña. La que no aparecía en las listas. Y que sucediera en Chile, en ese lugar calcinado que fue La Moneda.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2013.
- Aira, César. «Sobre Juan Emar». En: Emar, Juan. *Diez*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, 7-11.
- Avaria, Antonio. «Entrevista con Manuel Rojas». Revista *Árbol de Letras*, Santiago de Chile, 5 de abril de 1968, <<http://www.manuelrojas.cl/antonio-avaria-entrevista-con-manuel-rojas/?lang=es>>. [Ref. consultada el 3 de febrero de 2019].
- Bianchi, Soledad. *Lemebel*. Santiago de Chile: Montacercos, 2018.
- Bolaño, Roberto. «Consejos sobre el arte de escribir cuentos». *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2011, 324-325.
- Bolaño, Roberto. «Derivas de la pesada». *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2011, 23-30.
- Borges, Jorge Luis. «La amortajada». Revista *Sur*. Año VIII, agosto de 1938, 80-81.
- Casas, Fabián. «Tarde en la noche, viendo a Cortázar». *Trayendo a casa todo de nuevo. Todos los ensayos*. Buenos Aires: Emecé, 2016.
- Contreras, Roberto. «Piglia compara a Rojas con Arlt». Fundación Manuel Rojas, 5 de diciembre de 2013. <<http://www.manuelrojas.cl/piglia-compara-a-rojas-con-arl/?lang=es>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
- Fernández, Macedonio. «Tantalia». *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977.
- Gligo, Agata. *María Luisa*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1984.
- Libertella, Héctor. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Merino, Roberto. «Prólogo». Lihn, Enrique. *La orquesta de cristal*. Santiago de Chile: Hueders, 2012.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Random House Mondadori, 2014.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Rama, Ángel. *La querrela entre la realidad y el realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Edición, prólogo y notas de Hugo Herrera. Valparaíso: Mímesis, 2018.
- Rojas, Manuel. *El delincuente, El vaso de leche y otros cuentos*. Santiago de Chile: Zig Zag, 2008.
- Tallón, Juan. «El (primer) desencuentro Aira / Bolaño. Crónica de una no relación». Revista Buensalvaje, 1, Costa Rica. <<http://letras.mysite.com/rbol241116.html>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Amorim, Enrique. «Galería de escritores y artistas (1928-1959)». <<http://www.restauracionesfilmoteca.com/cine-extranjero/no-ficcion/galeria-de-escritores-y-artistas-de-1928-a-1959/>>. [Ref. consultada el 3 de febrero de 2019].



A black and white photograph of Ignacio Gómez de Liaño, an elderly man with dark hair, wearing a light-colored button-down shirt. He is shown in profile, looking down and to the left, with a thoughtful expression. The background is softly blurred, showing what appears to be a window or a wall with a grid pattern.

Ignacio Gómez de Liaño:
«Escribir y leer es vivir
más intensamente»

Por Luis Bodelón

Ignacio Gómez de Liaño (Madrid, 1946) es filósofo, escritor y profesor universitario. Es autor de una amplia obra, de la que destacamos *Giordano Bruno: Mundo, magia, memoria* (1973), *Los juegos del Sacromonte* (1975), *Nauta y Estela* (1980), *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo* (1983), *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* (1985), *Gómez de Liaño. Poemas* (1989), *Paisajes del placer y de la culpa* (1990), *El círculo de la sabiduría* (1998), *Filósofos griegos, videntes judíos* (2000), *Iluminaciones filosóficas* (2001), *El camino de Dalí (diario personal 1978-1989)* (2004), *Recuperar la democracia* (2008), *En la red del tiempo 1972-1977* (2013) y *Libro de los artistas* (2016), entre otras.

Poesía, filosofía, lingüística, novela, teatro, arquitectura, arte, sociología, historia, filología... son algunos de los campos que han orientado una labor sostenida y mantenida desde tu temprana juventud, cuando, con diecisiete años, publicas en *El Adelanto* de Salamanca tu primer texto. Contemplando tantos años y trabajos, ¿qué dirías que significa y ha significado para ti escribir?

Sobre todo, vivir más intensamente. Si no escribiera me parecería que no vivo. A veces digo que una de las torturas más duras a que me podrían someter es a la prohibición de escribir y leer. Y ha significado, además de vivir más intensamente, pensar y reflexionar más y mejor; porque escribir es una manera de reflexionar de una forma más reposada. Escribir, como en mi propia obra se puede ver, admite muchas formas de expresión: poesía, novela, filosofía... Y alcanza también la ciencia, en los años, entre 1969 y 1973, que trabajé en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Es decir, que escribir no es algo como un bloque compacto, sino más bien una red hidrográfica.

«Un hombre se parece más a su tiempo que a su padre», dice un proverbio árabe y nos recuerda Ortega y Gasset en su prólogo a la obra de Dilthey, *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. En tu opinión, ¿cuál dirías que ha sido tu relación con la época?

Desde muy joven, desde que empecé a cultivar la literatura, más o menos cuando tenía catorce años, siempre tuve una doble tendencia: la de conocer lo último que se hacía –estar en vanguardia– y, al mismo tiempo, impregnarme de los clásicos. En literatura, frecuenté mucho los clásicos griegos, españoles, la generación del 27... Y, al leer en los manuales de literatura del bachillerato sobre las vanguardias, vi que no se decía mucho. Por eso, al tener acceso, en 1964, a través de Juventudes Musicales de Madrid, en el Conservatorio de San Bernardo, a la actividad que desarrollaba Julio Campal en *Problemática 63*, es cuando pude conocer y relacionarme con lo que se estaba haciendo en la vanguardia poética internacional.

¿Distinguirías distintas etapas, períodos o intereses, en tu trabajo?

Hay, digamos, esa primera etapa de poeta experimental que comenzó en el 1964 y termina, o más bien culmina, en el 1972. Y después hay una gran continuidad, hasta hoy. Pero como he publicado en muchos registros, en esa continuidad hay mucha variación. En novela, están *Arcadia*, *Extravíos* y *El juego de las Salas de Salas*. En ensayo y filosofía, entre 1973 y 1983, está la traducción que hice de Giordano Bruno y *El idioma de la imaginación*. Entre ambos, *Los juegos del Sacromonte*, de 1975, que incluye historia, poesía, filosofía..., libro dividido en doce estancias, con el tema fundamental de la relación entre verdad y ficción, ya que trata sobre unas fabulaciones moriscas que pretendían hacer una síntesis entre cristianismo e islamismo, lo que revolvió literalmente Roma con Santiago cuando aparecieron, a fines del siglo XVI. Conocidas como *Los plomos del Sacromonte*, esas fabulaciones, supuestamente escritas en el siglo I, se presentaron como auténticas, provocando una enorme polémica y dando, incluso, pie a Cervantes para idear su narración más célebre, cuando hace referencia a esta historia en la última página de la primera parte del *Quijote*. Cervantes dice también que la vida del *Quijote* la conoce por un manuscrito árabe de Cide Hamete Benengeli, lo que se inspira, evidentemente, en el asunto de *Los plomos...* y el interminable problema de la traducción de esos libros. La estancia que dedico en *Los juegos del Sacromonte* al *Quijote* se titula precisamente «Estancia del Caballero de los Libros». *Los juegos del Sacromonte* obtuvo el Premio de la Nueva Crítica de aquel año. Luego, detrás de este desarrollo mío clásico, está también la atracción por la

vanguardia, hacer de la poesía algo vivo, aunque es verdad que con el tiempo me formalizo y no tengo aquellas explosiones experimentales de tipo poético de cuando tenía veintipocos años.

SIEMPRE TUVE UNA DOBLE
TENDENCIA: LA DE CONOCER
LO ÚLTIMO QUE SE HACÍA
–ESTAR EN VANGUARDIA– Y, AL
MISMO TIEMPO, IMPREGNARME
DE LOS CLÁSICOS

A partir de tus años de facultad, ¿qué maestros, qué personas, han sido más importantes en tu formación?

Muy importante para mí, personalmente, fue la pasión por la lingüística y la literatura. Lo que me llevó a la poesía. En cuanto a maestros, en la facultad tuve precisamente a Rodríguez Adrados como profesor en Clásicas y sus excelentes libros sobre filología y estructuralismo, aunque luego me decanté por Filosofía. Más tarde, al desplazarme a Londres y Cambridge para estudiar inglés –estando en el último curso de carrera–, escuché y conocí personalmente a Chomsky, hablando con él al final de una conferencia suya en el edificio Sterling (Biblioteca de la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge). Y después, en 1976, conocí a Paulino Garagorri, de quien fui ayudante en la asignatura de Filosofía y Metodología de las Ciencias Sociales, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Adrados y Garagorri han sido dos maestros importantes para mí en épocas muy distintas.

En literatura, se puede decir que me formé a mí mismo. Y, dentro del vanguardismo, con quien hice mucha amistad fue con el poeta Henri Chopin, a quien conocí en París en 1966 y después en Inglaterra, porque tuvo que salir de Francia por participar en el Mayo del 68. Me alojé varias veces en su casa y en su revista *OU Cinquième Saison* publiqué lo que puede decirse es mi primer manifiesto vanguardista: «Abandonner l'écriture».

Otra influencia importante que tuve a partir del año 1964 fue la de los filósofos de la escuela de Fráncfort: Adorno, Marcuse, Horkheimer... Y también Walter Benjamin. Conocí al traductor de *Disonancias*, de Adorno, Ricardo de la Vega y tuve amistad con el gran pianista Pedro Espinosa que intervino con el piano en conferencias de Adorno.

En 1964, 1967 y 1968 vives los años de la poesía visual, concreta, la *performance* en la calle, creando en Madrid un núcleo artístico de vanguardia que recuerda al París de los caligramas de Apollinaire o al Zúrich del dadá, Hugo Ball y Tristan Tzara. ¿Qué poetas, qué poesía, influyó más decisivamente en ti en aquellos años? ¿Y ahora mismo? Ocurrió que en el otoño del 1964, en *Problemática 63*, que llevaba Julio Campal, nos pusimos en contacto con el equipo Noigandres, de Brasil, equipo fundador de la poesía concreta y, por otro, con Pierre Garnier que publicaba en Francia la revista *Les Nouvelles Lettres*, órgano de la poesía concreta-espacialista. Yo hice mis primeros poemas concretos, de tipo espacialista, en aquel otoño de 1964 y una revista belga, *Labris*, que dirigía Paul de Vree, los publi-

có en 1965. Por eso, puede decirse que son los primeros poemas de esa nueva vanguardia, de tipo concreto y espacialista.

Hoy en día, dentro de lo que podríamos llamar poesía experimental, los poetas que más me interesan son Alain Arias Misson, Eduardo Scala, y Julien Blaine. Y, dentro de la poesía más tradicional, los poetas actuales que aprecio y conozco son Luis Alberto de Cuenca, Antonio Colinas, Ángel Guinda, y José María Párra.

En general, para mí ha sido y es muy importante la poesía de fray Luis de León, Juan de la Cruz, el conde de Villamediana, Góngora... También la figura de Ramón de Campoamor y, por supuesto, Antonio Machado, Dámaso Alonso y otros.

HOY, COMO ME HE HECHO MÁS FILÓSOFO, EL INSTANTE TIENE QUE VER MÁS CON UN MATIZ CONCEPTUAL Y DE COMPRENSIÓN DE LA REALIDAD, ES DECIR, QUE SIGUE TENIENDO QUE VER CON EL DESCUBRIMIENTO Y LA ILUMINACIÓN

Entre 1969 y 1970 y en relación con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, aplicas la gramática generativa de Chomsky a la arquitectura, buscando una sintaxis básica en los elementos articuladores –concretamente, en los patios platerescos–. ¿Qué recuerdas de aquella etapa? ¿Cuáles dirías que son o fueron los frutos de aquel período?

Fue una época muy importante para mí. Precisamente ahora se está celebrando el cincuenta aniversario. Se han hecho exposiciones: hace dos años, una. Y ahora mismo en Orleans, al sur de París; estuvimos en la inauguración Florentino Briones, Seguí de la Riva, y mi colaborador, Guillermo Searle, quien después se dedicó a la informática... Y el artista José Luis Alexanco. En aquellos años, yo coordiné el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas y realicé dos investigaciones. La más importante fue la gramática generativa de los patios platerescos, a partir de los que hay en Salamanca, Guadalajara, Alcalá de Henares y otros sitios; el resultado fue un sistema lógico-matemático e informático con el que generar esa clase de arquitectura y, eventualmente, toda clase de arquitectura. Yo era entonces profesor de Estética en Arquitectura, de modo que fui con mis estudiantes a visitar los distintos patios, para tomar medidas, hacer fotografías y, finalmente, elaborar los diferentes morfemas de que se compone cada patio. Una vez informatizados, todos esos datos pasaban al plóter –o máquina de dibujar– para que pudiera hacer otros patios, además de los que nosotros habíamos fotografiado; del mismo modo que, a partir de la gramática básica de una lengua, se pueden hacer infinitas frases. Una línea que puso las bases del sistema arbóreo, seguido después por la informática. Y la otra investigación consistió en insertar las figuras de *Los apóstoles* de El Greco en una retícula cartesiana, y ver en qué momento dejaban de ser reconocibles sus fisonomías según se iba neutralizando la información gráfica contenida en la retícula. En otras palabras, lo que hice

fue poner las bases a la pixelización, en el año 1970. Ese trabajo se expuso, en la primavera de 1972, en los Encuentros de Pamplona. El texto correspondiente, «Pintura y perceptónica», se publicó a comienzos de 1973, en el Boletín del Centro de Cálculo.

«Psicología y persona hacen aguas, su solidez heliomórfica, tallada a fuerza de martillazos del lenguaje se licúa, y lo que aparece es el instante» –«tacto de la corriente de agua», lo llamaba Leonardo–, escribe un Ignacio Gómez de Liaño en 1972, con veintiséis años, en las páginas de *El Urogallo*. En esta «aparición» del instante podemos vislumbrar el *Fausto* de Goethe –«detente, instante, eres tan bello»–, pero también la contemplación oriental... O el eterno instante de la *philosophia perennis*. ¿Cuál es el instante de aquel Gómez de Liaño? ¿Y del actual?

El instante yo lo vivía como un momento de iluminación, de encantamiento, de visión, que de algún modo superaba el aspecto continuista del tiempo, la simple memoria a la que a veces reducimos la vida, nuestra personalidad. En aquella época, repito, el instante tenía que ver más con la visión poética de la realidad. Hoy, como me he hecho más filósofo, el instante tiene que ver más con un matiz conceptual y de comprensión de la realidad, es decir, que sigue teniendo que ver con el descubrimiento y la iluminación, pero se trata más de un descubrimiento filosófico y moral que poético. Más que con un deseo de reinventar la vida, tiene que ver con un deseo de conocer a fondo la vida.

«La verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como poesía; la verdadera poesía –o música– es tanto pintura como cierta divina sabiduría», recuerdas en tu preliminar a la obra de Giordano Bruno que tú mismo traduces en 1973. Este sentido polivalente de las artes no lleva, sin embargo, a Bruno a una divinidad trascendente, sino immanente, cósmica. ¿Podríamos entender a Bruno, en la estela de la Academia florentina, de Ficino, Mirandola, y, más lejos, Dante, como un renacentista que no quiso tener «mano izquierda», esto es, que quiso enfrentarse directamente con una Iglesia intolerante y pagó con su vida?

Por supuesto que Giordano Bruno no habría podido desarrollar su filosofía sin lo que había hecho Ficino, que tradujo a Plotino. Aunque a Plotino se le representa como un idealista y a Bruno como un materialista, en realidad coinciden en que Bruno traslada a la materia muchos de los aspectos que estaban en la idea plotiniana de la realidad, de modo que la materia aparece a sus ojos investida de muchos rasgos ideales. Así que Bruno viene a ser un materialista idealista, pues considera que el mundo está dotado de inteligencia y de vida, lo que no quiere decir que Bruno rechace la existencia de un creador. Al contrario, porque el mundo ha sido creado por un ser inteligente e infinito, él mismo debe gozar de una cierta forma de inteligencia e infinitud. El efecto de la creación debe tener correspondencia con el creador que la ha causado.

En cuanto a Bruno y su relación con la Iglesia, ésta vino a darle en el juicio un papel que si hubiera firmado, aceptando

la Trinidad y volver al convento, le habría librado de la muerte. Pero Bruno, como hombre riguroso y un punto intransigente, quería llevar adelante su reforma religiosa de tipo, según él decía, egipcio y dijo a los cardenales que le estaban juzgando: «Tembláis vosotros más al pronunciar la sentencia que yo al escucharla».

Bruno, no conviene olvidarlo, tuvo conflictos con luteranos, calvinistas, anglicanos... Era un hombre muy discutidor.

A mí me interesa, sobre todo, su filosofía de la imagen y sus diagramas mnemotécnicos, o sea, la importancia que da a los lugares y las imágenes en el funcionamiento de la psique... De ese modo, no reduce la realidad y la vida a la palabra, al concepto. Estas ideas me abrieron muchos campos, como se ve en mi obra, desde *Los juegos del Sacromonte* y *El idioma de la imaginación*.

«El hombre es aquello a lo que mira, aquello a lo que aloja», escribes en 1973, en *Mundo, magia, memoria*. Algo que explica la falta de televisión en tu *living*. Pero, ¿somos lo que vemos o vemos lo que somos?

Lo que quiero decir con eso es que el ser humano no puede construirse a sí mismo como un ente solipsista, sino que se construye a sí mismo porque está con otros, otros que le enseñan a habitar, a decir, a hacer, a moverse incluso... Pero, también, porque el ser humano está en relación con los sentidos, con lo que ve, con lo que oye. Por eso, no concibo al ser humano como un ser solipsista, separado del mundo. Sus potencialidades están siempre en relación con lo otro, con el mundo.

Llegamos ahora a una de tus principales obras, *El idioma de la imaginación*, donde vuelves a Platón, a Bruno, y al significado de la memoria, con calas en Proust y la japonesa Murasaki Shikibu. ¿El yo es, para ti, ante todo, memoria? ¿No es más importante la voluntad, la acción en la vida, y eso lo que da el propio sentido –personal– a la vida? ¿No apuntas tú mismo en esa dirección cuando terminas el libro con Kierkegaard y la verdad del instante, la decisión, como lo más importante en la vida humana?

Los dos polos de la persona son, primero, el instante de decisión, que es expresión de la voluntad, del libre albedrío, y, segundo, la memoria, sin la cual no sabemos ni quiénes somos ni qué es el mundo. Y esos dos polos, la memoria y el instante de decisión, son lo que nos constituye como personas. Si no tuviéramos la facultad de almacenar nuestras experiencias nunca seríamos la persona que somos. Pero si no tuviéramos la capacidad de decidir los actos de nuestra vida, tampoco tendríamos la posibilidad de ser la persona que somos. Son los dos polos de ese libro. El que ocupa más espacio es el que se dedica a la memoria, la imaginación, las imágenes. Pero la coronación del libro está en el último capítulo, que trata sobre el «instante de decisión», inspirándome en Sören Kierkegaard. Mientras que los anteriores tienen como autores de referencia a Platón, Plotino, Giordano Bruno y Giambattista Vico.

La separación de la Iglesia y el Estado, la verdad civil y la verdad religiosa, es una conquista aún reciente –habría

que decir– en gran parte de las democracias occidentales, pero, ¿no es toda verdad personal, pese a tantos poderes interpuestos? ¿No es éste el conflicto que pones de relieve en tus obras de teatro dedicadas a Hipatia, Giordano Bruno y el conde de Villamediana?

En la Antigüedad, como se ve en Egipto, Mesopotamia, Grecia, Roma..., el poder político siempre se revistió de ornamentos, liturgias y leyendas religiosas como forma de hacerse lo más persuasivo y aún coercitivo posible. Es verdad que en el cristianismo se estableció una separación; la famosa frase: «Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios», evidencia una separación entre el poder político y el religioso. Si ahí está la base de la separación entre Iglesia y Estado, es verdad que ambos poderes han procurado asociarse para sostenerse mutuamente, y, también, hay credos religiosos que se acercan más a la política y otros menos.

Dentro del cristianismo, es en el luteranismo donde están más unidos poder religioso y poder político. Incluso, en el mundo anglicano, la reina es la máxima representante del poder religioso, mientras que en el mundo católico hay una evidente separación, como se ve en las diferencias entre el rey emperador Carlos I y el Papa, que llegaron hasta el saco de Roma por las tropas imperiales... Pero, donde está más claramente la unión de ambos poderes es en el islam y en la vida del propio Mahoma, quien estableció la simbiosis total de religión y Estado en la forma del califato. Y lo utilizó, ya fuera, primero, por la persuasión, o, luego, por la guerra, a fin de que todo el mundo se convirtiese al islam, como se puede ver en la vida de Mahoma según la refiere la

tradición musulmana, en el Corán, y en el hadiz –recopilación canónica de hechos y dichos de Mahoma–.

Respecto al luteranismo, podemos destacar estos rasgos: primero, la inserción del poder político en el religioso; segundo, que se da más importancia a la fe que a la razón; tercero, cierta tendencia a la negación del libre albedrío; y, cuarto, que el propio Lutero se ve a sí mismo y obliga a sus seguidores a verlo como el dictador definitivo de la verdad suprema, o sea, de la interpretación de las Sagradas Escrituras. Todos estos rasgos le aproximan enormemente al islam. Por otro lado, se adelanta al nazismo en el odio y la persecución de los judíos. Los nazis utilizaron el busto de Lutero aureolado con la esvástica.

RESIDÍ EN CHINA, EN 1989 Y
1990, Y VIAJÉ MUCHO POR ESE
PAÍS, QUE ES CASI TODO UN
CONTINENTE Y QUE RECORRÍ
DE UN EXTREMO A OTRO
EXTREMO

Recordando la actitud de Bruno con la Iglesia, ¿no ocurrió lo mismo con Villamediana y el poder político de su tiempo?

En efecto, pero, así como Bruno quiso llevar al último extremo su concepción de la filosofía, Villamediana hizo lo mismo con su concepción de la poesía..., como se vio cuando salió a la plaza Mayor de Madrid con la librea llena de reales de plata y el lema «Estos son mis amores». ¿Qué quería decir? ¿Mi amor es el dinero? ¿Mi amor es la reina? O

como cuando prendió fuego al escenario en la representación de una obra suya de teatro, *La gloria de Niquea*, en los jardines de Aranjuez, y sacó a la reina en brazos, apareciendo como su salvador... Hizo algunas provocaciones más en este deseo suyo de llevar la poesía a la vida. Y, por eso, un 21 de agosto de 1622 fue asesinado en la calle Mayor de Madrid. Y Góngora recuerda en una carta suya famosa que sus últimas palabras fueron «¡Esto es hecho!». De modo que si Bruno fue un filósofo de acción, podríamos decir que Villamediana fue un poeta de acción...

La atracción por la Antigüedad clásica, el viaje a Delfos, en la juventud, y, después al Extremo Oriente, en la madurez, son hitos importantes de tu biografía, ¿hablarías de cambios personales en tu modo de ver o pensar sobre el mundo antes y después de ambas etapas?

Sí. Has citado dos fases viajeras. Una se remonta a la primavera de 1975, cuando, desde París, puse rumbo a Florencia y desde allí, con el poeta Francisco Pino y su familia, a Nápoles, donde me impresionó mucho el Museo Arqueológico y, visitando la región, las ruinas de Pompeya y de Paestum... Lo que me hizo viajar a Grecia, incluso antes de visitar Roma. Tomé un barco en Brindisi que me llevó a Patras, y luego seguí un itinerario que comenzó en Olimpia y terminó en Delfos, con centro en Atenas y Eleusis. Este viaje dio pie a mi primera novela, *Arcadia*, que se publicó cinco años después; con esa novela me formé como narrador o novelista. Y con ese viaje me formé como viajero. Se puede decir que

toda novela es una forma de viaje. En mi *Diario* aparecen notas y dibujos del viaje que hice... Aquello fue un momento de formación y renovación personal. De algún modo, al hilo de los yacimientos arqueológicos, yo excavaba en los yacimientos de mi psique. Aquel viaje fue importante porque supuso el inicio de mi labor narrativa y también me preparaba para el viaje que hice unos diez años después, a Japón, desde donde fui a Filipinas y a China, en la primavera de 1985. Más tarde residí en China, en 1989 y 1990, y viajé mucho por ese país, que es casi todo un continente y que recorrí de un extremo a otro extremo. Fueron viajes muy significativos para mí porque viví otras formas de concebir el mundo, el trabajo... Pero, sobre todo, esos viajes fueron muy importantes para mi obra de tipo filosófico.

¿Por qué?

Porque cuando yo empecé a trabajar, en el año 1972, en el arte de la memoria, de Giordano Bruno, los esquemas o diagramas que utiliza para facilitar la recordación me hicieron pensar en los mandalas budistas, concretamente, en los mandalas del tantrismo y el budismo vajrayāna («vehículo del rayo»), que ya conocía. De modo que cuando, poco después de llegar al Japón, visité una gran exposición, que allí había, de esculturas de Gandhara –zona que se encuentra entre Pakistán y Afganistán–, y vi todas aquellas esculturas, me quedé impactado..., porque descubrí un nexo entre mi procedencia cultural y el Japón, ya que el origen de la iconografía budista se basa en el arte helenístico (y después helenístico-romano). Cuando comenzó este

arte budista de influencia grecorromana ya habían pasado trescientos años desde el comienzo de la llegada de los griegos a la región de Pakistán y Afganistán con Alejandro Magno, lo que dio lugar a la fundación de los reinos indogriegos –lo que se llamó la Bactriana–, una zona que, cuando en el siglo I pasa a ser regida por el reino de los kusanos, se verá muy influida por el Imperio romano, porque ambos, kusanos y romanos, tenían como rivales a los persas.

Cinco años después fui a China, mi primer viaje fue para ver las figuras budistas del gran acantilado de Yungan, que está en Datong, a bastantes cientos de kilómetros al noroeste de Pekín, en una zona desértica por donde se ven trozos de la muralla china; esas esculturas budistas fueron hechas hacia el año 400 y representan la penetración del arte de Gandhara en China. De ahí, siglos después se abrirá camino hacia el Japón y otros países del Asia oriental influidos por el budismo.

Pensé entonces que existía la posibilidad de que los esquemas icónicos, topológicos, o sea, los diagramas utilizados en el arte clásico de la memoria llegaran asimismo a Oriente. Una hipótesis que dio pie a mi trabajo en *El círculo de la Sabiduría*, donde demostré que, efectivamente, esos diagramas llegaron con las escuelas gnósticas de los siglos I y II d. C. y con el maniqueísmo del siglo III, que se basan en el mitraísmo del siglo I a. C., en el cual se utilizaron los diagramas mnemotécnicos basados en los doce signos del Zodíaco y los trescientos sesenta grados de la eclíptica ideados por Metrodoro de Escepsis en la primera mitad del siglo I a. C.; Metrodoro fue el consejero y

tutor del rey Mitrídates que patrocina la religión mitraica.

Leonardo ve en la pintura la dilatación del punto. La astrofísica apunta que el *big bang* –o gran explosión– nació de un punto. Pero, frente al espacio, el universo, la *res extensa*, ¿qué es la creación para ti? ¿Un punto que se dilata –o emerge– en el tiempo, una perspectiva? ¿Un espacio vacío...? ¿Una proyección de conciencia...?

La creación nace de un punto que está dotado de virtualidades, en cierto modo, infinitas. Una de ellas es la espacial, otra, la temporal; virtualidades que implican la existencia del movimiento. Y junto a esas virtualidades, está la formación de los elementos que constituirán lo que llamamos materia, materia-energía... Y ese punto del principio tiene también la virtualidad de manifestarse en forma de conciencia, es decir, la de ser un punto que tiene la capacidad de mirarse a sí mismo, de reflejarse, de reflexionar. Ése es el *punto* en el que se encuentra actualmente la creación.

***El Caballero o la Muerte*, de Durero, *La Tempestad*, de Giorgione, *El jinete polaco*, de Rembrandt, *Las Meninas*, de Velázquez, son pinturas bien conocidas. ¿Qué pintura u obra de arte guarda en tu memoria un lugar especial? ¿Y por qué?**

En eso voy a ser bastante, si se me permite, vulgar, porque el cuadro que se me ha venido a la memoria y de manera más fuerte ha sido precisamente *Las Meninas*. Hay un libro muy interesante de interpretación de esa pintura, de Ángel del Campo y Francés (me lo recomendó

Buero Vallejo en una carta), que rebate la visión muy simplista que hace Michel Foucault sobre la idea de que el espejo refleja a los reyes que se encuentran delante del pintor... Pues no, refleja a los reyes proyectados, a través de un dispositivo de linterna mágica, en el gran bastidor que Velázquez tiene delante de sí, y es esa imagen de los reyes la que se refleja en el espejo que hay al fondo del cuadro, y que la infanta contempla al mirar el espejo que Velázquez ha puesto delante de ella, en el lugar donde se encuentra el espectador que mira el cuadro en el museo. El ingeniero Ángel del Campo y Francés traza diagramas, vectores y perspectivas para demostrar su tesis en un trabajo extraordinario. *Las Meninas* es, pues, una pintura en la que hay toda una filosofía de la pintura, pero es una filosofía hecha con la propia pintura y en la que hay un secreto: que es el cuadro que está pintando Velázquez, que no se ve; y es el reflejo de los reyes en el espejo; y el caballero que desaparece en el umbral del fondo mientras sostiene un gran espejo con el que proyecta la luz del balcón... Es un cuadro que hace una reflexión y una filosofía sobre la pintura desde la pintura.

«Los medios naturales del arte son acciones por medio de las cuales el hombre muestra al exterior su interior», escribe Wilhelm Schlegel en 1795, y, también, adelantándose casi un siglo al formalismo de Konrad Fiedler: «Todo aquello por lo que lo interior se manifiesta al exterior con razón se denomina lenguaje». ¿Estarías de acuerdo con este acercamiento a la naturaleza del arte?

La palabra lenguaje es polisémica. Lenguaje, en sentido estricto, es el uso que hace el ser humano de las palabras con arreglo a unas reglas sintácticas y morfológicas a fin de poder comunicar su manera de ver el mundo y aun de cobrar conciencia de esa manera de ver el mundo. En un sentido más genérico se puede utilizar la palabra lenguaje como expresión de órdenes diferentes de la realidad en la pintura, la música, y así hablamos del lenguaje de la pintura, del lenguaje de la música, del lenguaje del comercio, etcétera. Y podemos referirnos a esos lenguajes porque los contenidos de los campos a que hacen referencia observan de alguna manera un orden sintáctico y morfológico.

DALÍ Y YO TUVIMOS
CONVERSACIONES MUY
VARIADAS: FILOSOFÍA, ARTE,
LITERATURA... SE PUEDEN VER
EN MI LIBRO *EL CAMINO DE DALÍ*

La manera de expresarnos es una parte –parte importante– de nuestras capacidades humanas. Pero la oposición interior-exterior a mí no me gusta, porque lo exterior es también interior y lo interior, exterior... Hay casos en que el mundo se nos ofrece a todos por igual y otros casos en los que se trata de imaginaciones personales. ¿Llamamos a eso interior...? Bueno, pues llamémoslo interior. El doblete interior-exterior tiene su fundamento en la condición espacial del mundo. Pero, ¿nuestros pensamientos ocupan espacio? Respuesta: Evidentemente, no; al menos espacio físico sen-

sible. Por lo tanto, no puedes atribuirles los conceptos de interior-exterior, salvo que se refieran a lo relativo al espacio físico. En lo relativo al pensamiento o los sentimientos, no puedo atribuir esa competencia al espacio, porque se trata de realidades no mensurables.

A raíz de tu encuentro con Dalí en julio de 1978, entablas con el pintor una relación amistosa de encuentros y conversaciones en Cadaqués, Madrid, París, Púbol, Figueras... ¿Qué recuerdas con más claridad de la personalidad de Dalí? ¿Cuál era, si me permites la pregunta, el hilo principal de vuestras conversaciones?

El comienzo de nuestra amistad vino dado por mi libro *Los juegos del Sacromonte*, que yo llevaba conmigo cuando le visité en su casa, en julio de 1978. Él me preguntó por ese libro y yo le dije que era sobre los libros apócrifos redactados por moriscos en Granada en tiempos de Felipe II. Él me preguntó también sobre mi impresión del Museo Teatro de Figueras y yo le contesté que me recordaba el *Teatro de la Memoria*, de Giulio Camillo...

Eso nos llevó a hablar de la importancia de las imágenes y de los lugares para la recordación y, sobre todo, a comentar su cuadro de los relojes blandos, llamado también *Persistencia de la memoria*. Es decir, que la memoria era un tema común e importante para ambos. Esto me permitió descubrir el lado filosófico de la personalidad de Dalí como escritor, según se ve en varias obras suyas, como *El mito trágico del Angelus de Millet*, *La vida secreta* y la novela *Rostros ocultos*.

Dalí y yo tuvimos conversaciones muy variadas: filosofía, arte, literatura... Se pueden ver en mi libro *El camino de Dalí*,

donde aparece la transcripción, que hacía en mi diario personal, sin intención de publicarla, de las conversaciones que tuve con él.

Galileo describió el lenguaje –y el diálogo– como el mayor de los descubrimientos humanos. Es a partir de él que la conciencia (o las conciencias) se descubre a sí misma y a los otros. Pero, ¿hasta qué punto el lenguaje, los lenguajes: arte, ciencia, literatura, etcétera, no ocultan a los ojos la realidad del mundo, nuestra unidad con él, nuestro sentimiento de ser parte del mundo?

Los lenguajes que has citado –la pintura, la poesía, la literatura, la ciencia, etcétera– manifiestan el mundo, pero lo hacen de una forma parcial. Sin esos lenguajes, tendríamos un conocimiento muy primario del mundo. Por eso, no se puede decir que las manifestaciones lingüísticas nos oculten la realidad. Si alguien sostiene esa teoría cae en la megalomanía, pues pretende que se puede tener la capacidad de conocer la realidad sin la necesidad del arte, la matemática, el lenguaje, los sentidos, etcétera. Evidentemente, ésa es una pretensión ridícula. En referencia a Galileo y el diálogo: evidentemente, el lenguaje no es de naturaleza solipsista, sino que ha sido creado por la necesidad del hombre de comunicarse y cooperar con otros seres humanos. Dicho de otro modo, la capacidad de expresarse del ser humano ha nacido de la necesidad de comunicarse y cooperar con los otros. Incluso cuando escribimos para nosotros mismos, lo que hacemos es dialogar con nosotros mismos.

«Hasta que sobre todos los rostros, entra el hombre en un cierto secreto y místico silencio», escribe Nicolás de Cusa y citas en el escrito titulado «Máquinas poéticas», comentando acerca de ese «rostro de todos los rostros: pues sin velo y sin enigma no se nos dará el poder contemplarlo». ¿Qué dirías hoy acerca de la verdad y sus velos? ¿Hablarias de una verdad inteligible y de una verdad sensible?

A lo que hago referencia es al más allá del pensamiento. Y al *plus ultra* de la existencia. Pues se trata de algo que no es pensamiento, sino otra cosa. Yo creo que, en el arte, y en la historia en general, siempre tenemos que estar dispuestos a ir más allá, a tratar de contemplar ese «rostro» que está más allá de todos los rostros.

«Un mundo colonizado por la charla cuando se encuentra ante el silencio no lo entiende» has escrito alguna vez, pero, ¿existe verdaderamente el silencio? ¿En algún sitio, algún lugar? Porque en la pintura, la escultura, la música, la naturaleza misma, todo vibra, todo está «diciendo cosas». En definitiva, ¿quizá queremos decir calma, serenidad, armonía, cuando decimos silencio?

Sí, se puede entender así. El ruido en que nos vemos envueltos nos impide escuchar las voces interiores. El silencio es el medio ideal para pensar correctamente las cosas, para pensarse a uno mismo a fondo; a lo que, ciertamente, contribuye la cultura en su sentido más amplio. El ruido, al contrario, no te deja pensar correctamente y viene a ser estar fuera de uno mismo... Yo pienso mucho en Ra-

món y Cajal y en su soledad, en su silencio y en el tiempo –horas, días, años– que pasaba trabajando y observando los tejidos neurológicos con los ojos puestos en el microscopio. Confieso que no puedo escribir con música, porque me veo impedido a escuchar la propia música de las palabras, su música interna. ¿Y cómo compondría un músico sus obras musicales si viviese rodeado de ruidos? De ahí que el silencio sea una condición fundamental para la formación de la persona. Pero también es cierto que la dedicación a un arte como la pintura admite el acompañamiento musical o de las palabras, debido, pienso, a la enorme distancia que hay entre el objeto de la pintura y el de la música.

En relación con la historia de la filosofía, ¿quiénes serían los filósofos a que te sientes más cercano?

Me siento muy próximo a las concepciones de Heráclito, Platón, Aristóteles, Plotino, Bruno, Bergson, Ortega y Gasset, y Zubiri. Y si hubiera de incluirme en una escuela, sería en la de los escépticos pirrónicos, que se origina en la nueva Academia de Platón. A esa escuela y su ramificación en el budismo mahayánico dedico casi cien páginas en la segunda parte de *El círculo de la Sabiduría*.

¿Podríamos entender que hay una historia y una filosofía oficiales en las que los aspectos de una tradición que va de los presocráticos y Plotino, a Averroes, Moisés de León, Ramon Llull y Nicolás de Cusa, hasta Pico de la Mirandola, Spinoza y otros, han sido preteridos por otras historias y filosofías,

o visiones del mundo más convenientes?

Algunos de esos filósofos pueden haber sido preteridos: Ficino, Mirandola, no fueron grandes filósofos, pero sí tuvieron la virtud de acercar a la gente a Platón y Plotino. Yo más bien lo que haría es no reducir la filosofía al simple discurso racional de palabras, sino llevar también la filosofía al «curso mnemónico» o filosofía práctica sobre la importancia que tienen la imagen y los lugares en que se sitúan esas imágenes para la configuración de la personalidad y la psique. Ya en el gnosticismo y en el estoicismo se hablaba de los misterios, porque había ritos, liturgias, que expresaban un uso místico o ritual de la palabra; pero esta otra cara de las escuelas filosóficas tradicionales fue prácticamente anulada, porque fue el cristianismo el que se convirtió en filosofía práctica..., y ritual. De modo que el interés que tienen filósofos en la línea de Bruno, Giulio Camillo o, en la Antigüedad, los griegos mitraístas, gnósticos y maniqueos, es la formación que dan mediante diagramas e imágenes.

En *Iluminaciones filosóficas*, apuntas: «Para remontar la dificultad que presenta la conexión mente-materia, sentiente-sentido [...], ¿no debo admitir que no hay dos términos antagónicos, radicalmente heterogéneos, sino sólo uno, sentir-entender?» Inteligencia sensible, sensibilidad inteligente, superando la dicotomía de Kant, o, incluso, la división de Platón, mundo sensible-inteligible. ¿No nos acerca esta posición al *nous* de Protágoras, al *Deus sive natura* de Spinoza, a la

mente-materia de Bruno, al mismo Husserl, cuando escribes: «El sentir-entender es la realidad radical, un sentir-entender que siempre va referido a algo sentido-entendido»?

Lo que quiero decir es que la realidad se nos ofrece gracias a que la podemos sentir, pensar y entender. Es eso, para nosotros, la realidad. El entender las cosas es la culminación del sentir. Y, justamente, es en ese punto donde los seres humanos sobresalen por encima de los animales que no tienen capacidad de pensar, razonar y entender, aunque sí de sentir e imaginar. Esa capacidad de entender del hombre viene sobre todo dada por el desarrollo del lenguaje, pero no hay que excluir que haya capacidades de entender superiores a las que tiene el hombre actual, gracias, sobre todo, a que ese hipotético ser humano tuviese más capacidad para almacenar recuerdos e información, y más capacidad para establecer relaciones entre esos recuerdos o informaciones y acertar con los caminos más convenientes en las diferentes situaciones que se le presentan.

En 1989 publicas *La mentira social. Imágenes, mitos y conducta*, desarrollando un tenaz análisis de las circunstancias e imposturas que retratan la humanidad contemporánea: publicidad, *show business*, moda, televisión, «estrellas» de Hollywood... De modo que la cultura misma, el saber, el conocer, parecen convertirse en apéndices exóticos de una sociedad entregada al entretenimiento y la diversión. ¿Somos, pues, islas, naufragos, quienes trabajamos por la

cultura, en balsas a la deriva, de un barco que hace tiempo se hundió?

Es mi temor que los representantes de la cultura, en su sentido más noble, se conviertan en islotes insuficientes para dar acogida a la ingente cantidad de naufragos que el infantilismo está produciendo. Importa mucho averiguar en qué medida las sociedades contemporáneas, incluidas las democráticas que se creen libres, están sometidas a condicionamientos tan fuertes que, en la práctica, han hecho de la libertad de elección una ilusión. En el libro que has citado, y que está a punto de reeditarse revisado a fondo, trato de utilizar el conocimiento sobre el uso de imágenes y espectáculos, con los que los diferentes poderes condicionan la conducta de la gente, a fin de instrumentar una especie de terapia con la que inmunizarnos a esos condicionamientos.

ES MI TEMOR QUE LOS REPRESENTANTES DE LA CULTURA, EN SU SENTIDO MÁS NOBLE, SE CONVIERTAN EN ISLOTES INSUFICIENTES PARA DAR ACOGIDA A LA INGENTE CANTIDAD DE NÁUFRAGOS QUE EL INFANTILISMO ESTÁ PRODUCIENDO

«Socialización», en el sentido de Durkheim, se da en la medida en que el individuo participa de la sociedad y se supera naturalmente a sí mismo, tanto cuando piensa como cuando actúa. «Individuación», en el sentido de Jung, es justamente -y aparentemente- lo contrario. Pero, ¿hasta dónde

podemos hablar de desarrollo social o individual cuando son tantos los desajustes y diferencias entre unos individuos y otros, unas sociedades y otras?

La doctrina de Durkheim, que en eso se parece mucho a la que desarrolló Ortega en *El hombre y la gente*, es que la sociedad se basa en el conjunto de reglas –Ortega los llamó *usos*– que regulan la conducta de los individuos por el hecho de vivir en una sociedad. Es decir, vivir en una sociedad es algo que hay que aprender; como se aprende un lenguaje, así se han de aprender los distintos usos sociales. De modo que las relaciones sociales no son relaciones interpersonales, puesto que en éstas uno se relaciona desde uno mismo a otro que es para nosotros una persona concreta, mientras que en las relaciones sociales uno sigue pautas de actuación genéricas, como ocurre con las normas de circulación..., uno no piensa en el guarda de tráfico como persona, sino como agente social.

Ahora bien, aunque vemos que la vida en sociedad está contrapuesta a la vida personal, es gracias a las reglas de convivencia que establece la sociedad por lo que las personas pueden formarse a sí mismas como tales personas, siempre y cuando las reglas sociales contribuyan a ello dejando espacios de libertad y de educación.

En 1534, Ignacio de Loyola, militar guipuzcoano, funda la Compañía de Jesús, aprobada seis años más tarde por el Papa como orden religiosa, útil contra la Reforma protestante, o, más tarde, contra Galileo y el heliocentrismo. ¿Qué dirías de la intolerancia de

los poderes fácticos o establecidos? ¿Cómo superar sus miedos?

No se puede equiparar a Lutero con Galileo. Lutero fue un fanático de la religión, que prohibía que se interpretara la Biblia de manera diferente a como él lo hacía; no tenía el menor aprecio por la ciencia, y, para colmo, revistió al poder político con el religioso. Por lo tanto, no lo pongamos a la altura de Galileo, el cual, a diferencia de Lutero, no provocó las terribles guerras que éste provocó en la Alemania de la época.

En cuanto a la Compañía de Jesús, contribuyó enormemente al conocimiento del mundo y a difundir valores que están en la base de los derechos humanos. Y fue mucho menos intolerante que la mayor parte de los poderes políticos de la época. Ahí están figuras tan singulares y esclarecidas como Francisco Javier, Suárez y Kircher.

Ciertamente, yo sostengo que hay que ser intolerante con los intolerantes; con aquellos que combaten valores y derechos fundamentales no se puede ser tolerante. De este tema trato mucho en mi último libro, *Democracia, islam, nacionalismo*.

Muy relacionado con el presente, ¿verdad?

El origen del libro está en la preocupación que me produce ver que muchos piensan que los desarrollos científicos y tecnológicos conseguidos en nuestras sociedades van inexorablemente acompañados de la promoción de valores humanos y derechos políticos. Desgraciadamente, no es así. Sociedades tecnológicamente muy adelantadas pueden ser víctimas de la peor de las tiranías. Lo

hemos visto en la Rusia comunista y en la Alemania nacional-socialista.

El libro comienza con el estudio de ideologías que han sido tan importantes en el siglo XX, que se convirtieron en religiones políticas; me refiero al comunismo marxista, al fascismo de Mussolini, al nazismo de Hitler, y a todas sus variantes. En ese contexto vi el carácter eminentemente político que tiene la religión fundada por Mahoma a comienzos del siglo VII, el islam.

Dada la importancia que tiene el islam, aunque sólo sea por el número de sus fieles –más de mil doscientos millones–, analicé, sobre todo, los aspectos políticos de esa religión en diferentes epígrafes: la idea de Dios, como ser todopoderoso y no especialmente racional que tiene el islam; la idea de Mahoma, como profeta definitivo, con la última palabra sobre todo lo humano y lo divino; la idea del islam de la guerra santa, la *yihad*, como lucha por la conversión de todos los seres humanos al islam; si no es posible por la persuasión, entonces por las armas; la discriminación hacia todos los que no son musulmanes; la discriminación, dentro de la sociedad islámica, de las mujeres, en inferioridad respecto a los varones; la persecución a la que condenan a los que abandonan el islam, etcétera. De ahí que sea un tema sociopolítico, religioso, de la mayor trascendencia.

El otro tema que trato es el del nacionalismo, que sufren tantos países de Europa. En particular, me fijó en el nacionalismo vasco y catalán y en la ideología totalitaria, y aporté el luminoso diagnóstico que hizo Ramón y Cajal sobre el nacionalismo catalán.

Y, por último, trato de dos cuestiones fundamentales: la relación en que ha de verse el individuo y el Estado y lo que yo llamo «reconstruir la democracia». Es decir, qué medios arbitrar a fin de hacer sostenible un Estado democrático plenamente de derecho.

España es un país donde brillan obras individuales de mérito, ¿cómo explicar, sin embargo, las pocas consecuencias sociales que tienen esas obras? ¿Será el individualismo español un arma de doble filo?

La contribución social de España es una de las más importantes de la historia de la humanidad. Basta con estudiar la historia de América, y más concretamente los trescientos años que duró el imperio español en América, para ver hasta qué punto contribuyó al engrandecimiento de su población. Hacia 1800, al final del imperio español en América, el nivel de renta de los virreinos era superior al que tenían las naciones europeas más avanzadas, como lo puso en evidencia el geógrafo Alexander von Humboldt, y un siglo y medio antes el británico Thomas Gage, a pesar de que abandonó el catolicismo y América, en sus memorias reconoce que la ciudad de México era mucho más impresionante que el Londres de la época.

La contribución cultural española en los campos de la lingüística, la antropología, la etnología, la arqueología, la botánica, la ingeniería, la construcción naval y en otros campos, como las bibliotecas, el urbanismo, etcétera, ha sido enorme; y eso, teniendo en cuenta que la población española era numéricamente inferior a la italiana, la francesa o la alemana.

Te propongo un pequeño juego psicológico, a la manera de Wertheimer y Jung, que fueron los primeros en aplicarlo. Se trata de responder con una palabra o una frase, lo que se te ocurre, a cada una de las palabras que escuches. ¿Preparado? Bien, adelante: ¿Centro? El origen de toda perspectiva. ¿Arquitectura? Habitabilidad. ¿Radio? Comunicación. ¿Mujer? Deseo. ¿Hombre? Inteligencia (contestación provocativa). ¿Misterio? Oscuridad. ¿Lenguaje? Expresión. ¿Historia? Relato. ¿Filosofía? Reflexión. ¿Alma? Movimiento. ¿Razón? Inteligencia. ¿Herramienta? Trabajo. ¿Sexo? Necesidad. ¿Bruno? Memoria. ¿Abierto? Democracia. ¿Cerrado? Tiranía. ¿Amor? Deleite. ¿Vida? Superación. ¿Muerte? Negación. ¿Arte? Juego. ¿Realidad? Ojos, la vista. ¿Salamanca? La Atenas española. ¿Belleza? Esplendor. ¿Divinidad? Lo supremo. ¿Destino? Iba a decir fatalidad, pero en latín *fatum*, hado, significa un mal destino.

OSTINATO RIGORE. CREO QUE HE DE MANTENER ESA POSICIÓN, LA DEL RIGOR. PERO CAMBIANDO EL OSTINATO POR LO CAPRICHOSO DEBIDO A LA EVENTUAL APARICIÓN DE LO INESPERADO, A LA QUE UNO DEBE ESTAR SIEMPRE PREPARADO

Hay varios lemas que sueles recordar en tu obra, uno de Giordano Bruno:

In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. Y otro de Villamediana: Más penado, más perdido, menos arrepentido. Y aún un tercero, de Leonardo: Ostinato rigore, que modificas por: Caprichoso rigor. Los tres pertenecen a tu primera época. ¿Los mantienes aún? ¿Añadirías alguno?

En efecto, son muy expresivos de mi pensamiento de entonces, pero también lo son de mi personalidad de ahora. Comenzando por el de Bruno: ese lema nos anima a ver los sentimientos más opuestos de modo que se atemperen y neutralicen recíprocamente. En cuanto al segundo lema, el de Villamediana, indica que cuando uno tiene una idea en la que cree, no puede renunciar a ella o arrepentirse de ella por encontrarse de pronto en una situación difícil. Sigo compartiendo ese punto de vista. Y en cuanto al lema de Leonardo: *Ostinato rigore*. Creo que he de mantener esa posición, la del rigor. Pero cambiando el *ostinato* por lo *caprichoso* debido a la eventual aparición de lo inesperado, a la que uno debe estar siempre preparado. No debemos olvidar que caprichoso viene de cabra, y que la cabra tira al monte. Pero sin olvidar el rigor... Es decir, que se trata, no de un capricho cualquiera, sino de un capricho investido de rigor. ¿Qué lema adoptaría actualmente? Quizá uno que utilicé como ex-libris, y que me dibujó el gran artista José Hernández. Ese lema es: *Meliora latent*, que significa, traducido: Lo mejor está oculto.



Entre visillos, testimonio y proyección

Por Adolfo Sotelo Vázquez



«Algunas de estas mujeres de posguerra que escribieron sobre la “chica rara” eran, a su vez, chicas a las que alguna vez los demás habían llamado raras, en general porque se juntaban con chicos raros. De extracción casi siempre burguesa y provinciana, buscaban en la gran ciudad de sus sueños, más que la aventura o el amor, un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación. Y la verdad es que muchas lo consiguieron. En ninguna época de la historia de España se han publicado tantas novelas firmadas por mujeres como en las tres décadas que abarcan de los años cuarenta a los sesenta. Novelas de una venta aceptable y, muchas veces, avalada por la concesión de un premio literario prestigioso, aunque ninguna terminase con el beso final de rigor».

CARMEN MARTÍN GAITE, *Desde la ventana*, 1987

I

Se anuncian las fiestas de una ciudad provinciana en el mes de septiembre de cualquiera de los primeros años de la década de los cincuenta, y una joven de familia acomodada está escribiendo en un cuaderno sus impresiones diarias. Son poco más de las nueve de la mañana; Candela, una chica con uniforme de limpieza, está extrañada porque Natalia, pese a la «música de pitos y tamboril» del exterior no sale al balcón. La llama y Natalia, tras desperezarse, «levantó un poco el visillo». En este punto se inicia una novela, cuya historia y cuyo relato, además de ser contumaz testimonio del presente –los años cincuenta–, son una proyección en la futura trayectoria novelística de Carmen Martín Gaité, que habría de afianzarse con novelas tan relevantes como *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), y más adelante en la serie de novelas que ven la luz en la década de los noventa, empezando por *Nubosidad variable* (1992).

Entre visillos (1958), novela ganadora del Premio Nadal de 1957, tiene el denominador común de otras iniciales producciones de los narradores del medio siglo, Aldecoa, Fernández Santos o Ana María Matute: su inspiración en las mediocridades de la burguesía de posguerra, que en caso de la novela de Carmen Martín Gaité se circunscribe a la óptica realista de la estrechez de la vida provinciana. El crítico más oportuno y más brillante de la novela a su aparición, Antonio Vilanova, escribía en *Destino* (15-III-1958):

Este empeño de veracidad y realismo, aplicado con un riguroso prurito de objetividad a la vida cotidiana y vulgar de un grupo

de amigas de la buena sociedad provinciana, en el marco de una vieja ciudad castellana, probablemente Salamanca, y el deseo de dar por vez primera autenticidad humana y calidad literaria a un mundo desolado y melancólico, que existe en todas las ciudades de España, es, sin duda, el que ha inspirado a Carmen Martín Gaité la excelente novela que hoy comentamos.¹

Es evidente que en esta novela la calidad de testimonio de un mundo provinciano cerrado por el que deambula una amplia gama de personajes femeninos es indisputable, pero como la propia novelista ha dejado entrever al revivir su relación con Ignacio Aldecoa en un libro memorable, *Esperando el porvenir* (1994), esa calidad no es la única, ni quizás sea la más apasionante en una lectura actual de la novela. Carmen Martín Gaité, analizando los cuentos de Aldecoa, indica cuál es la cantera de la inspiración del narrador vasco y, a la vez, señala cómo su pupila narrativa se adentra en los escenarios interiores:

*Las mezquindades de las burguesía de posguerra, anquilosada en sus prejuicios y temerosa de cualquier mudanza, nos suministró a los prosistas de entonces una gran cantera de inspiración. Yo sigo siendo mencionada por mucho como la autora de *Entre visillos*, mi novela de 1957, y a mucha honra. Pero en el caso de Ignacio, no sé si la crítica ha explorado con suficiente atención lo que supuso para él, tan entendido en el asunto, meterse en algunos comedores y cuartos de estar a espiar unas conversaciones donde más tarde o más temprano alguien acababa arrugando la nariz con desconfianza.²*

Basta trasladar ese deber crítico desde Aldecoa a la propia autora de estas palabras, para preguntarse qué supuso para Carmen Martín Gaité ese continuado dar cuenta de forma objetiva, a través de un extraordinario empleo del lenguaje coloquial, de la pequeñez abrumadora de las conversaciones de un grupo de personajes ordinarios y sin especial relieve de una ciudad de provincias. Creo que en la respuesta está la calidad de proyección de *Entre visillos* en la narrativa de Carmen Martín Gaité, porque aunque la novelista se mueve con tino en el neorrealismo, lo periférico de su posición en dicho dominio estético se corrobora por la apuesta que hace en la novela por un tema –la búsqueda de la verdadera comunicación– y por unos procedimientos del relato –tales como el diario o la narración en primera persona– que se consolidarán en su novelística posterior hasta el punto de convertirse en parte de las señas de identidad de su universo narrativo.

Entre visillos tiene hoy –sesenta años después de su publicación– una doble calidad: la de ser un eslabón de la novela testimonial y objetiva que tan cara fue a los novelistas del medio siglo, y la de proyectar hacia adelante unos aspectos narrativos y unas preocupaciones temáticas esenciales en el quehacer de Carmen Martín Gaité.

En la agria e injusta reseña que Ortega y Gasset dedicó a la novela de Gabriel Miró, *El obispo leproso* (1926), el gran maestro plantea un problema acerca de la representación de la realidad en la novela que me parece particularmente pertinente para desentrañar la doble condición de testimonio y de proyección de la novela de Carmen Martín Gaité. Ortega postula para el novelista que busca en la novela representar realidades dos obligaciones de diferente dificultad y de distinta jerarquía. La primera obligación, si de representar señoritas provincianas se trata, es que la novela no se convierta en un artefacto caprichoso y delirante, y para ello el novelista «no tiene más remedio que contar con lo típico». Es decir, el lector debe sentir como verosímiles a los personajes, remitiéndolos a su clase: una señorita provinciana participará en alguna manera de la clase o especie «señorita provinciana». Es el pacto de la verosimilitud que obliga a la novela a no presentar continuamente personajes heteróclitos sino queremos ver desvanecerse por completo la verosimilitud.

Pero lo real, que, por cierto, en el universo de Carmen Martín Gaité no niega nunca la fantasía, tiene una plenitud maravillosa e inagotable que no puede quedarse en la representación artística de lo típico, de lo común, de lo ordinario. Todo espíritu alerta –dice Ortega– «aun sintiéndolos dentro de sí, menosprecia esos *tipos* y percibe su sordidez, su falseamiento, su convencionalismo». Y por ello tiene una segunda obligación decididamente más importante y en la que radica su esfuerzo genuino. Si el novelista quiere presentarnos a un personaje femenino que es una señorita provinciana, es preciso que cree sus rasgos individuales pero, sobre todo, tiene que crear un tipo, una idea genérica de ser señorita provinciana más aguda que la vulgar. El verdadero talento del novelista está en la creación de una muchacha de provincias más exacta, más recóndita que la que la mirada vulgar puede atisbar:

En suma, el novelista, si se quiere, tiene que copiar la realidad; pero en ésta hay estratos superficiales y estratos hondos a que aún no había llegado nuestra mirada. Es buen novelista quien posee perspicacia bastante para sorprender estos estratos profun-

*dos y gracia suficiente para copiarlos. La novela es casi ciencia: quien no sepa de la vida más que lo vulgar, lo tónico, fracasará irremisiblemente. Una monja de novela tiene, claro está, que ser monja; pero de una monjedad inaudita hasta entonces y mucho más verídica.*³

El lector de *Entre visillos* asiste a las idas y venidas de unas señoritas provincianas que –en el más estricto valor de lo típico, emparentable con la novela rosa– sueñan con el marido ideal, con el vestido blanco, con la marcha nupcial de Mendelssohn. Las rutinarias acciones de personajes como Gertru, Goyita, Marisol o Toñuca así lo atestiguan. Es el testimonio de un momento histórico captado con impecable pulcritud mediante numerosas páginas presentativas, articuladas mediante sucesivos diálogos que dejan entrever lo pacato y lo angosto de esas existencias.

No obstante, Carmen Martín Gaité ha dotado a ese universo narrativo (Pablo Klein, al margen) de un personaje, Natalia (algún otro como Julia y, sobre todo, Elvira también participarán de algún modo de ello), que encarna a una muchacha de provincias, provista de una condición genérica inaudita y auténtica, que va mucho más allá de lo tónico, y que se proyecta en la inadaptación y en la búsqueda de una comunicación sincera, de un interlocutor verdadero, que es lo mismo que decir que se proyecta en el camino narrativo de Carmen Martín Gaité.

Este segundo aspecto de *Entre visillos* que únicamente se puede aquilatar en su complementariedad narrativa con la vertiente presentativa de lo cotidianamente rutinario y anodino, anotado en su reseña de 1958 por Antonio Vilanova, ha sido reivindicado por la propia novelista en una conferencia incluida en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987). En la última conferencia del tomo, «La chica rara», Martín Gaité recordaba la profunda impresión que le produjo la lectura de *Nada* de Carmen Laforet, porque Andrea era una chica rara e inaudita que se convirtió en paradigma de la mujer que pone en cuestión la «normalidad» de la conducta típica de la mujer que la sociedad mandaba acatar. Carmen Martín Gaité vincula el paradigma de Andrea con Lena, la protagonista de *Nosotros los Rivero* de Dolores Medio, con Valba, la adolescente retratada por Ana María Matute en *Los Abel* y también con Natalia y Elvira, los personajes femeninos de *Entre visillos* que no «viven en un entorno familiar que cuestione las normas de convivencia habituales, sino todo lo contrario. Y, sin embargo, ellas, cada una a su manera, sí lo hacen.

Las dos chicas son raras y su comportamiento está presidido por el inconformismo». ⁴

El verdadero talento de Carmen Martín Gaité y el mérito de *Entre visillos* está en la creación de estos personajes femeninos que buscan una comunicación sincera al margen de los cánones de la novela rosa o de las vivencias anodinas que trasponen los diálogos. Ciertamente el retrato de la ñoñez y el provincianismo forman parte del universo que recrea *Entre visillos* y que atiende a la ética-estética de un determinado momento histórico-literario, pero personajes como Pablo Klein, Natalia y Elvira, creando, cada uno a su modo, unos cronotopos imaginarios apuntan al personaje central de *Ritmo lento*, David Fuente, («una reescritura exasperada de Pablo Klein», ha escrito José-Carlos Mainer); ⁵ a Carmen, el *alter ego* protagonista de *El cuarto de atrás*; o a Sofía Montalvo y su cuaderno de deberes de *Nubosidad variable*. Han variado el personaje y la edad, pero la medular preocupación por explorar sus recónditas señas de identidad, por construir un imaginario propio –los cuentos y los sueños de Cecilia y Paca del relato breve «La chica de abajo» (1953), ubicado en la salmantina plaza de los Bandos– y por anhelar un interlocutor está ya preconfigurada en *Entre visillos*, punto de partida indiscutible y solidario de la narrativa toda de Martín Gaité.

II

Entre visillos es el centro del primer círculo de la obra narrativa de Martín Gaité. En la órbita neorrealista, la novela ganadora del Nadal está casi equidistante de *El balneario* (Afrodisio Aguado, 1955) y de *Las ataduras* (Destino, 1960). Todos los relatos de este momento participan de un peculiar modo de inscribirse en la órbita del realismo objetivo o social: el latente desacuerdo con unas formas narrativas que decían basar su significado en la mera transcripción de la conducta humana o del vivir externo. Martín Gaité, como el inicial Antonio Machado, que se sentía a disgusto en el solipsismo modernista, parece ahogarse en el paradigma del realismo objetivo y nutre su modo de narrar de unas temáticas y un diseño de discurso que escapan –la literatura es una forma de escapismo– de la verdad objetiva, para atisbar la subjetividad, la memoria y la conciencia; para columbrar lo vivido, lo soñado, lo imaginado y sus indecibles fronteras. Al bucear en *El balneario*, *Entre visillos* o *Las ataduras* se descubren sobrados indicios del modo de novelar que edificará años después en dos obras maestras de la novela española de la segunda mitad del siglo xx:

Retahílas y *El cuarto de atrás*. Lo mismo sucede con los relatos breves de la década de los cincuenta, en los que hay una voluntad de aprendizaje narrativo señalada por su autora años después al prologarlos (1978) para su recopilación: «Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas».⁶

Nótese esa «mirada atenta» y esos «oídos finos» porque son indicadores del acercamiento a la realidad y de la querencia testimonial de esos años. Mirada atenta y oídos finos sin los que *Entre visillos* no existiría, porque su poética testimonial acepta la cámara registradora de la charla intrascendente y del cotilleo banal como imagen de la vida –toda novela lo es, Galdós bien lo sabía– de una ciudad provinciana.

Pero, al mismo tiempo que los cuentos de los años cincuenta convocan el realismo testimonial, proyectan temas y formas narrativas que vertebrarán, andando el tiempo, la escritura de la novelista, como ella misma –crítica de finísimo bisturí– señaló en el prólogo de 1978:

*Lo que más me ha llamado la atención es lo pronto que empezaron a aparecer en mis tentativas literarias una serie de temas fundamentales, que en estos cuentos van casi siempre combinados, a reserva de que predomine o no uno de ellos: el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al sufrimiento del ser humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse».*⁷

Acompañaban a *El balneario* (Madrid, Afrodísio Aguado, 1955) tres relatos breves: «Los informes», «Un día de libertad» y «La chica de abajo». Antonio Vilanova ya advirtió en 1958 (*Destino*, 11-I-1958) la dualidad del volumen. *El balneario, nouvelle*, por su tono poemático e intimista y por el entrecruce entre sueño y realidad le recordaba el influjo de Kafka, aunque la novela corta se abría con un epígrafe unamuniano. Los tres cuentos de la segunda parte del volumen, cuya temática pivotaba alrededor de la comprensión del dolor humano, los ubicaba Vilanova en «la fórmula naturalista del trozo de vida, en torno a momentos o situaciones desgajadas del fluir temporal por su especial emoción y dramatismo».⁸ Realidad y

sueño, vida cotidiana, anodina y vulgar, e ilusiones, quimeras y ensueños latían en las primeras páginas narrativas de Carmen Martín Gaité impresas en libro. La reseña crítica de Vilanova y la relectura de la propia autora más de veinte años después coincidían en enfatizar aspectos similares. Sabemos hoy que dichos aspectos se han convertido en elementos perennes del itinerario narrativo de Carmen Martín Gaité. Quiero, al aire del carácter de testimonio y proyección de su primera novela, insistir en algunos presagios de *El balneario* y sus compañeros de la edición de 1955.

Empecemos por la *nouvelle*. Si *El balneario* hubiese querido ser tan sólo un relato objetivo, bastaba la monótona rutina del juego de cartas, pero la vocación de la novela corta era otra, como recordó en *Diario 16* (27-V-1988) la propia Martín Gaité, indicando que ya por entonces no veía nada claras las fronteras entre el sueño y la realidad y vertebró el relato en el filo de esas fronteras: «Lo convertí en literatura sin comprender que, al renegar de esa realidad, me metía por un camino de los que no admiten marcha atrás. Para bien o para mal, era mi sino».⁹

Y, en efecto, lo era, porque la invocación paratextual a *Niebla* no era baladí. Si el gran don Miguel –insoslayable pórtico de la modernidad de la literatura española y acicate constante de la creatividad de Martín Gaité– rescató el género novela de las exclusividades en que lo había sumido el realismo alicorto –que no es el de Leopoldo Alas ni el del mejor Galdós– para enfrentarlo con el ser humano y con su irrenunciable adentro, la novelista salmantina construyó en *El balneario* un universo que aunque convivía con el neorrealismo marcaba un alejamiento sustancial de sus prácticas narrativas. El dique del realismo objetivo no podía contener una torrenciosa narrativa que se ha consolidado de modo gradual e incesante. Carmen Martín Gaité citaba un pasaje del capítulo xxxi de *Niebla* en el que dialogan Augusto Pérez y don Miguel. Las palabras citadas corresponden a Augusto y eran éstas: «Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?».

El lector con el equipaje de la lectura de la *nouvelle* podía contestar al interrogante del protagonista de *Niebla*, debía elaborar el significado y el sentido de *El balneario*. Pero la clave que abría el camino narrativo de Martín Gaité se silenciaba en la cita. Bastaba simplemente con proseguir la lectura del diálogo de *Niebla*. Contestaba don Miguel:

–¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? –le repliqué a mi vez.

–En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez, ¿de qué manera existe él, como soñador que se sueña, o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que, al admitir esta discusión conmigo, me reconoce ya existencia independiente de sí.

–¡No, eso no! ¡Eso no! –Le dije vivamente– Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.

–Y acaso los diálogos que usted forje no sean más que monólogos...¹⁰

Sin apenas opacidad alguna, este diálogo propone alguna de las líneas directrices de la evolución de Martín Gaité, advirtiéndonos del carácter de proyección de *El balneario*. En un pasaje de la segunda parte («El sombrero negro») de *El cuarto de atrás* se alude a dicho carácter. Prescindiendo de las referencias específicamente autocríticas a las que me referí en la introducción a *Retahílas*,¹¹ quiero subrayar que Carmen recuerda en el momento de su llegada al balneario orensano de Cabreiroá una premonición: «Aquel sitio no era aquel sitio. Y tuve una premonición: “Esto es la literatura. Me está habitando la literatura”». ¹² Ciertamente, y la literatura que la habitaba saltaba desde sus inicios las bardas del territorio neorrealista. El juego de adivinanzas comenzaba, el desafío a la lógica por insuficiente, también. En el dominio del discurso del relato, la combinación de la focalización interna de la primera parte con la alternancia de la focalización entre el lugar cero y la externa de la segunda parte de *El balneario* corroboraban los rasgos de proyección a los que me he referido.

De los tres cuentos que acompañaban a la novela corta quiero mencionar «La chica de abajo», que Vilanova resumió críticamente así: «El fino y sutil análisis de la íntima rebelión y orgullo que suscitan en el alma de una adolescente que se convierte en mujer los prejuicios de clase que la separan para siempre de su compañera de juegos de la niñez». ¹³

Es este cuento un espléndido ejemplo de narrativa testimonial, cuyo final abona claramente su finalidad: la afirmación del orgullo de quien se atreve a ser una misma y el deseo de igualdad y solidaridad sociales. Paca, la hija de la portera, la chica de abajo, sube a la azotea y al compás del alegre vendaval de las campanas se siente ella misma, mientras la narradora apostilla:

Arreciaba un glorioso y encarnizado campaneó, inundando la calle, los tejados, metiéndose por todas las ventanas. Más, más.

*Se iba a llenar todo, se iba a colmar la plaza. Más, más -tin-tan, tin-tan-, que sonaran todas las campanas, que no se callaran nunca, que se destruyeran los muros, que se vinieran abajo los tabiques y los techos y la gente tuviera que escapar montada en barquitos de papel, que sólo se salvaran los que pueden meter sus riquezas en un saquito pequeño, que no quedara en pie cosa con cosa.*¹⁴

Y al mismo tiempo que su condición de testimonio, el lector actual no puede echar en saco roto los elementos y temas que anidan en el cuento y que reverberan en la trayectoria de la novelista. Y no sólo porque Martín Gaité lo ha dejado certificado en un conocido «Bosquejo autobiográfico», fechado en junio de 1980, sino porque desde el cuaderno gordo de tapas de hule que Cecilia guardaba en una caja con chinitos pintados a la descripción de objetos en sucesión de modo detallado, muchos aspectos del cuento remiten al arte perenne de Carmen Martín Gaité.

Si *El balneario* ofrecía señales inequívocas de un mundo narrativo que no podía ser atenazado por el marbete que una fácil historia literaria ha propuesto, *Las ataduras*, novela corta que en la primera edición (Barcelona, Destino, 1960) iba escoltada por seis relatos breves, adelantaba, mediante la relación de Alina, la protagonista, con su abuelo –en el fragmento tercero–, el tema central de *Retahílas* y un motivo obsesivo de todo su quehacer narrativo: «Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día, si tuviera quien me escuchara. Mientras hablo, estoy todavía vivo, y le dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto. Entiende esto, hija».¹⁵

Sea éste un dato más para contemplar la constante unidad de la andadura narrativa de Martín Gaité y la lenta forja que en su ideario novelesco tiene el interlocutor como acicate de la vinculación entre vida y literatura, al margen de algunos esquemáticos planteamientos realistas. Y valga también esta breve cita de *Las ataduras* como muestra del punto de partida de un hilo conductor de su novelística: la memoria, cuya presencia en la diégesis narrativa va de la mano de la progresiva interiorización de ese mismo universo espacio-temporal designado por el relato y cuya configuración plena ofrece *Retahílas*.

III

Entre visillos es obra que se inscribe en la línea testimonial del neorrealismo en cuanto presenta una visión crítica del ambien-

te cerrado y agobiante de una ciudad de provincias. La propia escritora la consideró como «mi única contribución al realismo objetivo o social».¹⁶ La novela, sin embargo, es más que la tentativa de presentar un grupo de personajes femeninos en la rutina cotidiana de sus acciones, la inclinación a adentrarse en la historia de unas almas inconformes como las de Natalia y Pablo, que comparten los límites de esa colectividad desde su inadaptación y su desacuerdo.

De este modo *Entre visillos* presentaba bajo la ansiedad influyente de *La Regenta*,¹⁷ un cuadro del mundo social de una ciudad de provincias atada a «los visillos, el mirador, la mesa camilla, las galletas de limón, la feria, los toros, los paseos por la plaza Mayor, los cotilleos de las jovencitas, los bailes en el casino, la angustia de las solteras, el “atrevimiento” de algunas reuniones sofisticadas, el hastío de las tardes dominicales, la ambición impotente de la mujer que anhela ser distinta, la enmohecida autoridad paterna, la aislada madurez de una conciencia adolescente».¹⁸ Y dentro de este cuadro, asimilable en su técnica narrativa al neorrealismo y asentado sobre la maestría del empleo de los diálogos, dos discursos enhebrados desde narradores homodiegéticos y con una focalización interna. Son dos cauces narrativos en primera persona: el del diario de la adolescente Natalia, una rebelde inadaptada, y el de su profesor de alemán, Pablo Klein.¹⁹ Son dos conciencias que se expresan por sí mismas y que alternan en la configuración del relato con «la objetiva cámara registradora»,²⁰ poniendo de manifiesto la voluntad de Martín Gaité de presentar, con ademán aprendido en *Nada* de Carmen Laforet, la insatisfacción ante las convenciones y los prejuicios de la adolescente Natalia y del profesor Klein, si bien con unos valores declaradamente intimistas y subjetivos en el caso de la joven y más escrutadores e inquisitivos en la mirada de Klein, sobre todo si se tiene en cuenta que es su punto de vista el conductor del relato homodiegético (capítulos 2, 4, 6, 8, 11, 15 y 18) frente a Natalia (capítulos 1 y 16).

La dualidad entre testimonio y proyección que ofrece *Entre visillos* nace de varios aspectos de la historia y del relato. El primero se advierte al comenzar la novela: el trozo de vida provinciana que la cámara registradora, tan atenta al oído como a la mirada, va a presentar viene precedido por dos capítulos en que el relato nace de Natalia y de Pablo. Creo que es sobremano interesante recordar que el escenario provinciano se abre desde el texto del cuaderno de Natalia: «Tenía las piernas dobladas en

pico, formando un montecito debajo de las ropas de la cama, y allí apoyaba el cuaderno donde escribía. Sintió un ruido en el picaporte y escondió el cuaderno debajo de la almohada; dejó caer las rodillas». ²¹ Y también desde la conciencia memorialística de Pablo, que desde un impreciso momento recuerda lo sucedido: «Llegué hacia la mitad de septiembre, después de un viaje interminable» [25].

La objetividad de la zona presentativa de la novela con el tedio continuo de diálogos, con la multiplicidad de puntos de vista que transmiten la información al lector y que necesitan de ese complemento indispensable en el quehacer de Martín Gaité que es la anotación sobre el comportamiento gestual, viene determinada por la subjetividad de dos conciencias: la emergente del diario de Natalia y la retrospectiva y memorialística de Pablo Klein. El testimonio está condicionado por unos procedimientos narrativos que años después serán fundamentales en el arte de la autora. Por otra parte, al correr de la novela, tal y como advirtió con lucidez el profesor Gonzalo Sobejano, «se da una progresiva interiorización que expresa la convergencia de los protagonistas hacia el reconocimiento mutuo de su diferencia respecto al ambiente: ambos dialogan, para sí y entre sí, bajo el rumor de las charlas ajenas». ²² A esta luz voy a anotar algunos elementos configuradores de los personajes de Natalia y Pablo.

Natalia es una chica rara. Desde el comienzo hasta el final de la novela, el lector tiene constancia de que encarna una subjetividad distinta e inadaptada. Su diario es el exponente de sus confidencias, de los monólogos que buscan interlocutor. El mosconeo de las charlas y conversaciones penetra en ese diario como necesaria explicación de su subjetividad diferente. Natalia está siempre «en otro lado» del ir y venir de las muchachas provincianas, cuyo aburrido palpito conocemos mediante los sucesivos diálogos. Cuando acepta salir de su círculo y por su amistad con Gertru –una muchacha convencional– acude al casino, pronto se sabe extraña, extranjera, en ese espacio metafórico de lo inauténtico y de lo vacío de la vida provinciana: «Natalia salió a la calle. Se sentía arrugadas las medias de cristal, arrugado el vestido de seda rojo» [70-71].

Idéntica situación se repite en el cóctel de petición de Gertru, primera ocasión en que las tres hermanas –Mercedes, Julia y Tali– van juntas. Tras poner muchos inconvenientes –«Le ponéis un pretexto vosotras, le decís que me he puesto mala» [237]– Natalia acude y pronto «se sintió encogida y con muchos deseos de

marcharme» [239]. Sólo el cariño y la amistad hacia Gertru le hacen resistir en un ámbito en el que se siente arrugada, encogida, indiferente e inadaptada. Ese ámbito es el polo opuesto del diario, refugio cuya escritura le resulta gustosa y agradable. De un lado, el mundo que lleva dentro de sí, el adentro y su escritura; de otro, el mundo que ve y que oye, especialmente el que oye a través de las conversaciones del escenario interior en torno a tía Concha. El hiato es evidente:

En el salón no es que se esté mal. Por las mañanas, vaya. Me han puesto una camilla pequeña al otro lado del biombo, y como el biombo es grande, me puedo aislar bastante bien. Lo malo es por la tarde, cuando vienen visitas, esas horas desde que salgo del instituto hasta que cenamos, que son tan gustosas para escribir el diario y copiar apuntes. A lo primero creía que ni me verían las personas que entrasen por lo larga que es la habitación, pero en seguida lo noto, que están mirando para la luz de mi lámpara, como si quisieran curiosear lo que hay al otro lado de una ventana desconocida. Les oigo el mosconeo de los que hablan, y no me importaría nada, si estuviese segura de que no estaban hablando de mí, pero me entra la impaciencia de estar siendo vigilada y entonces me distraigo y me pongo a atender a lo que dicen, y resulta que sí, que casi siempre están hablando de mí, más tarde o más temprano [217].

Por su parte, Pablo Klein es ajeno al mundo provinciano. Su llegada y su marcha, separadas por cuatro meses, abren y cierran la historia de *Entre visillos*. Es un joven extravagante que busca en su estancia en la ciudad recuperar la memoria de algunos años de infancia pasados allí. Hijo de un pintor alemán viudo, llega a la ciudad para hacerse cargo de las clases de alemán del instituto de enseñanza media, y precisamente desde su testimonio en primera persona y en tiempo pasado el lector tendrá la visión complementaria de la cámara registradora de los otros espacios de la narración. Esa visión está ejercida por un ojo analítico y crítico.

El extranjero Pablo Klein, a medida que va entrando en relación con el mundo provinciano, va notando que se le quiere encasillar, que se le quiere clasificar en uno de los compartimentos de ese mundo. En su primera salida de la pensión en la que se aloja para visitar a la familia del difunto Rafael Domínguez, el director del instituto que le había facilitado la posibilidad de enseñar alemán, y tras una conversación con Emilio del Yerro, novio de Elvira, joven hija huérfana que intentará huir de la rutina mediante Klein, el recuerdo de Pablo informa del siguiente diálogo:

Por la calle de la Catedral, unos niños se disputaban en el suelo a mordiscos y patadas un pedazo de hielo que se había caído de una camioneta. [...] Yo me paré a mirarlos y a Emilio le interrumpieron su discurso.

—Qué chicos —dijo con antipatía, subiéndose a la acera—.

Luego vio que yo me reía y me imitó, desconcertado. —¿Te gustan los niños?— Hacía preguntas continuamente y me miraba con ojos ansiosos como si quisiera clasificarme, encasillarme.

—¿Qué niños? Según qué niños. —Eres una persona rara— dijo después de un poco.

Languideció la charla y de pronto me pareció que no tenía ningún sentido nuestro paseo, que todo había sido forzado y postizo [61-62].

Pablo es tachado de raro, reflejado en un espejo cautivo de las prevenciones provincianas, tales las de Emilio (un poeta que prepara oposiciones a notarías), mientras que en su subjetividad, en su adentro, sabía de lo falso de esas imágenes. La distancia entre su visión del mundo y la de su interlocutor ocasional, pero paradigmático, nunca se salvará. Pablo no encontrará en la ciudad el buen espejo del que hablaba Martín Gaité en 1970. Las miradas que se asomarán a su subjetividad lo harán desde lo más fuera posible, empenándose en un proceso que la novelista ha descrito así:

Las miradas que se asoman a nuestro recinto se empuñan en ordenar desde fuera, con arreglo a normas previas y postizas, se aplican a rectificar lo que ven, a colocarlo e inventarlo de modo definitivo a penas se dibuja el más mínimo escorzo que pudiera animar a la exploración o a la contemplación. Hacen eso: se asoman desde lo más fuera posible, justamente desde la rendija que basta para poder meter un poco las narices más que los ojos y pegar una nueva etiqueta expeditiva, «ya está, a ése ya le he entendido, ya puedo hablar de él, larguémonos con la música a otra parte, a otra rendija, éste está ya archivado, paranoico, invertido, reprimido, lo que sea, cuestión zanjada». Son miradas que se asoman, que no se aventuran a internarse, que no permiten desahogo a los objetos amontonados en aquel interior para que se revelen en una sucesión lenta y autónoma de imágenes fieles a su propia confusión, a su propio desorden: son miradas que abominan lo intrincado.²³

Producto de estos malos espejos y del desencuentro con Elvira, Pablo decide su marcha al comenzar las vacaciones de Navidad, en el cierre de la historia y del relato de la novela. Únicamente

ha conocido dos buenos espejos: la animadora Rosa y su carmín amargo, y la adolescente Natalia.

Al mismo tiempo podríamos convenir que la investigación neorrealista ha terminado y que las subjetividades de Pablo y de Natalia encontrarían desarrollo en las novelas posteriores: de *Ritmo lento* a *El cuarto de atrás*, donde Martín Gaité se adentra en los caminos de la interioridad y de la introspección, dotando de un papel relevante a los recuerdos del pasado, que afluyen a la memoria del narrador-personaje de un modo fragmentario e inconexo.

Siendo como son Pablo Klein y Natalia, dos almas gemelas en la medida en que manifiestan su conflicto con una exterioridad banal e hipócrita, el elemento más relevante de la novela, tanto por lo que afecta a su sentido como por lo que supone de proyección, es el fuego que quiere encenderse entre el profesor y su alumna; es la convergencia de sus diferencias que no pueden cristalizar pero que anuncian los monólogos comunicantes de su obra maestra. Creo que el mejor mérito de *Entre visillos* reside en esa insinuación que anuncia una comunicación auténtica y sincera como antídoto del tejido de unas relaciones personales intrascendentes y anodinas. Insinuación que viene reforzada por el viaje que Julia inicia al mismo tiempo que se aleja Pablo. Julia va al encuentro de Miguel, el guionista de cine madrileño con el que mantiene una difícil relación sentimental, debido a la opacidad del mundo provinciano que anquilosa la vida de la hermana de Natalia. El arte de Carmen Martín Gaité ha sembrado el texto de la novela de una serie de referencias inequívocas para la consideración que estoy formulando. Elijo dos por su exacta pertinencia. Miguel visita inesperadamente a Julia y, ante una serie de reparos que ésta le hace sobre la apariencia de su comportamiento exterior, Miguel con «voz segura y decidida» –según acotación del narrador– le dice: «–Te he dicho, Julia, que voy bien como voy. Si quieres presumir de novio delante de tus amigas, yo no soy ningún maniquí. Te buscas uno» [86].

Miguel se configura novelescamente como la liberación de Julia, hacia la que ésta acude en la escena final de la novela, tomando el mismo tren en que se aleja Klein. Pues bien, en la importantísima conversación que Natalia sostiene con su padre y que conocemos desde la focalización de la adolescente, ésta que se ha arrancado «a hablar no sé cómo» [229], saca lo del novio de Julia y «me puse a defenderle y a decir que era un chico extraordinario. Yo no le conozco, pero eso papá no lo sabe, me estaba

figurando que era yo la que quería casarme, y de pronto me di cuenta de que no pensaba en Miguel, que veía la cara del profesor de alemán» [229-230].

El encuentro entre Natalia y Klein se produce tras la tercera clase. Natalia vislumbra al interlocutor que ansía, pero no acepta la invitación del profesor; de inmediato se arrepiente y el relato focalizado desde el yo de la protagonista no admite ambigüedades. Frente a la casa propia donde «me ahogaba en lo oscuro» [185] y a la que vuelve «tía Concha, del rosario, con otra señora», se da cuenta «de lo maravilloso que era que me hubiese invitado y me entraron ganas de marcharme con él» [185]. E incluso, adelantando el discurso de la protagonista de *El cuarto de atrás*, mientras baja hacia el río, se imagina «cómo sería nuestra conversación si me lo encontrara. Desde luego no estaría tan sosa, ni tendría nervios, ni recelo. Hablaría con él sería y tranquila, como había hablado Alicia, y le miraría a la cara de vez en cuando» [186-187].

El segundo encuentro que es una segunda conversación viene focalizado desde Pablo Klein, quien recuerda «que me escuchaba con los ojos muy abiertos» [215]. La insinuación de una verdadera comunicación ha crecido hasta lo posible. Ésa es la lección de la novela, desde nuestra perspectiva que sabe de la andadura narrativa de Martín Gaité. Klein ha sido el catalizador de una liberación fracasada, la de Elvira (es el dominio del testimonio), pero es también el vehículo de una autoafirmación que anuncia una luz y un fuego auténticos (es el dominio de la proyección). Una chica rara como era Martín Gaité había alumbrado en *Entre visillos* tres aspectos fundamentales de la ética de su trayectoria narrativa. El primero, el testimonio furioso de la alienación y el ahogo de las jóvenes mujeres de la España de los años cincuenta. Las palabras son de Elvira y el receptor es Pablo; el contexto, la primera visita de Klein al domicilio de la huérfana:

—Aquí tendría que estar usted hace diez días de la mañana a la noche, aquí en esta casa, a ver si se ahogaba o no se ahogaba, como yo me ahogo. Oyendo como le dicen a uno de la mañana a la noche pobrecilla, pobre, pobrecilla. Día y noche, sin tregua, día y noche. Y venga de suspiros y de compasión, para que no se pueda uno escapar. Y compasión también para el muerto, compasión a toneladas para todos, todos enterrados, el muerto y los vivos y todos [55].

El segundo aspecto es la proyección que la novela brinda desde la afirmación que Natalia le hace a su padre: «le he dicho que si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir».

El último aspecto al que quiero referirme viene definido por Pablo Klein, quien, a pesar de su enigmática personalidad, supone un estímulo para hacer navegable la autoafirmación de Natalia y un cauce para su íntima rebeldía. Se ejemplifica en él un supuesto de cabal importancia en el arte narrativo de la novelista que glosó en la conferencia «Buscando el modo»:

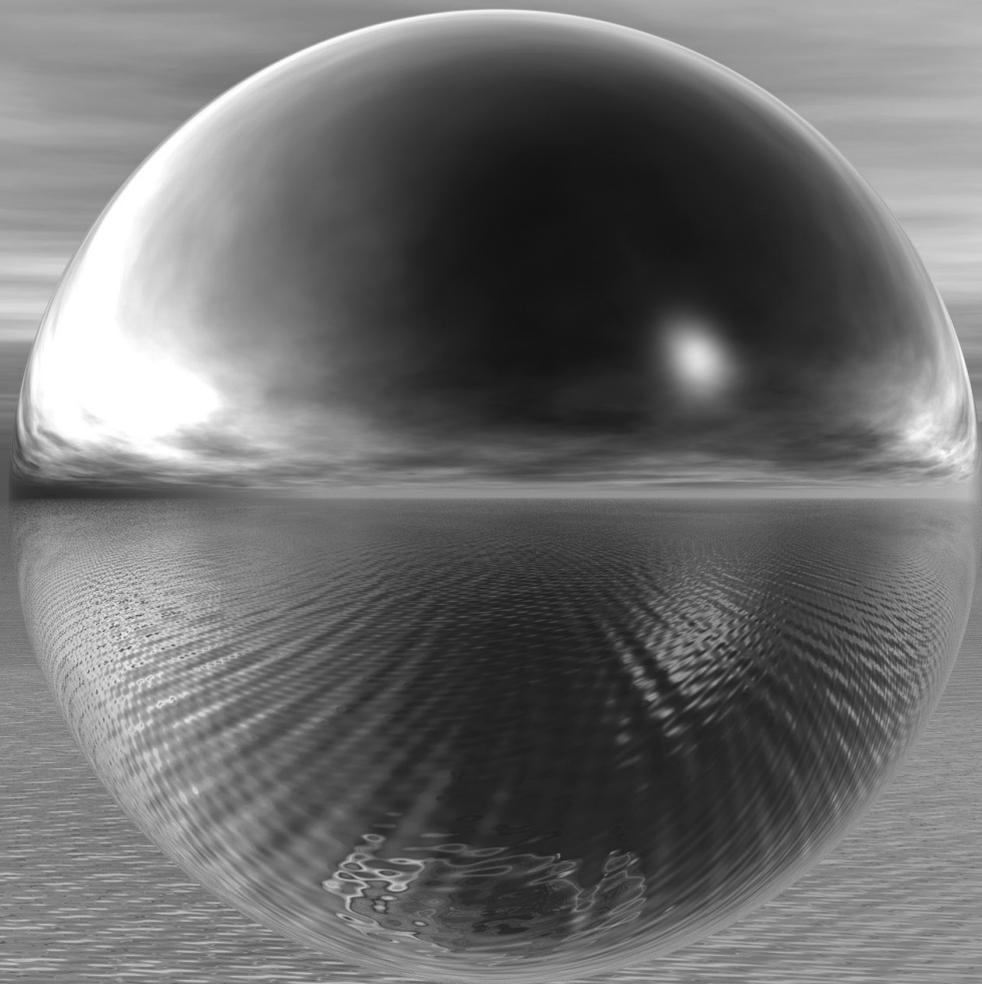
Con quien más gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones, a quien se supone interesado por recibir una respuesta más florida que la del rechazo o un conciso «amén». Pero si desaparece o no ha existido nunca ese «tú» ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confianza, lleva a inventarlo. O, dicho con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese «tú», el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento.

Este postulado que enlaza con una de las ideas axiales del quehacer narrativo de Carmen Martín Gaité está anunciado en *Entre visillos*, que se nos ofrece como un eslabón imprescindible en la busca de la contienda interior de la novelista y en el acercamiento a unas señas de identidad que se me aparecen como unas de las más radicalmente femeninas de las letras españolas contemporáneas, porque han sido capaces de crear una serie de diégesis narrativas, que al margen de cuál sean sus historias, se originan en el derecho a esgrimir la luz y el fuego de las palabras que dan testimonio de una época, fe de una intimidad, de la necesidad de un desahogo, de la voluntad de pegar la hebra, de la exigencia de escuchar su retahíla de mujer. Como uno más de sus impenitentes lectores, no dudo en afirmar mi porfiada vocación de espejo.

NOTAS

- ¹ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995; pp. 383-384. José Jurado en un libro excelente, pero con algunas inexplicables ausencias bibliográficas, *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura* (Madrid, Visor, 2015) sostiene: «Para [Vilanova], *Entre visillos* busca el testimonio de una época desde la óptica de unas jóvenes muchachas ancladas a una ciudad provinciana. El tiempo parece haberle dado la razón, pues toda la crítica posterior ha insistido en que la intención última de la salmantina era justamente la indicada por este» (p. 232)
- ² CMG, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1994; p. 147.
- ³ José Ortega y Gasset, *Ensayos sobre la generación del 98* (ed. Paulino Garagorri), Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1981; pp. 286-287.
- ⁴ CMG, *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; p. 100.
- ⁵ José Carlos Mainer, «Introducción» a CMG, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996; p. xxxvii.
- ⁶ CMG, «Prólogo» a *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994; p. 7.
- ⁷ *Ibidem*; p. 8.
- ⁸ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*; p. 381.
- ⁹ CMG, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993; pp. 34-35.
- ¹⁰ Miguel de Unamuno, *Niebla* (ed. Germán Gullón), Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1990; p. 238.
- ¹¹ Cfr. Adolfo Sotelo Vázquez, «Introducción» a Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1996, pp. v-LXXIII.
- ¹² CMG, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978; p. 49.
- ¹³ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*; pp. 381-382.
- ¹⁴ CMG, *Cuentos completos*; p. 279.
- ¹⁵ *Ibidem*; p. 109.
- ¹⁶ Celia Fernández, «Entrevista a Carmen Martín Gaité», *Anales de Narrativa Española Contemporánea*, 4 (1979); p. 167.
- ¹⁷ Cf. Carmen Alemany Bay, *La novelística de Carmen Martín Gaité* (Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990): «La novela se puede clasificar dentro de la línea de novelas crítico-realistas sobre la estrechez provinciana que tuvo como ejemplo supremo *La Regenta*» (p. 67).
- ¹⁸ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975; p. 495.
- ¹⁹ Cf. «El diario de la adolescente Natalia, una rebelde mansa, sin objetivo fijo, y el de su profesor de alemán» [Emilia de Zuleta, «Imagen primera de Carmen Martín Gaité», en *Carmen Martín Gaité* (de Emma Martinell), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993; p. 78].
- ²⁰ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*; p. 495.
- ²¹ CMG, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1958; pp. 12-13. En adelante citaré la novela en el propio texto, indicando entre corchetes la página.
- ²² Gonzalo Sobejano, «Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité», en *From fiction to meta-fiction: essays in honour of Carmen Martín Gaité* (eds., M. Servovideo/ M. Welles), Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984; p. 312.
- ²³ CMG, «Los malos espejos», *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973; p. 15.

La Micropedia de Ignacio
Padilla: obra total de un
físico cuántico



Por Ana Pellicer Vázquez

Se ha escrito que a veces construimos nuestros paraísos
sobre infiernos ajenos.

IGNACIO PADILLA

La *Micropedia* del escritor mexicano Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968-Querétaro, 2016) constituye uno de los proyectos narrativos más compactos, autorreferenciales y planificados de la literatura en español de las últimas décadas. El autor se inscribe en la estirpe de aquellos escritores que conciben una obra total y la van componiendo con tesón a lo largo de los años como un todo narrativo. Sin duda, podemos afirmar que la solidez del proyecto cuentístico de Ignacio Padilla lo sitúa a la cabeza entre los narradores de su género. Nada era casual en la obra literaria de nuestro autor, y por eso situó su magno edificio narrativo, su *Micropedia*, en el lugar central en su producción. Y no se podría entender al Ignacio Padilla narrador sin conocer algunas características concretas de su manera de concebir la literatura, sus planteamientos metaliterarios o la vinculación imprescindible con su grupo, la generación del *crack*. A lo largo de las siguientes páginas trataremos de explicar la naturaleza de esa excelencia y originalidad literaria –por qué podemos afirmar que Padilla es el maestro del cuento contemporáneo– y cuál es la poética conceptual que permite construir este proyecto literario de magno alcance. Se autocalificaba como «físico cuéntico» y, como iremos viendo, esa definición contiene los pilares de su universo literario y vital.

1. IGNACIO PADILLA Y EL GRUPO DEL *CRACK*

No se puede entender la figura literaria ni la trayectoria vital de Ignacio Padilla sin inscribir ambas en el proyecto ambicioso que conformaron los miembros del grupo del *crack*. A pesar de su proverbial individualismo y su voz narrativa tan original (que no se parece a ninguno de sus coetáneos), Padilla siempre entendió su tarea literaria en términos de compañerismo e intercambio con sus amigos del *crack*. Es bien sabido que en los veinte años que el grupo duró, compartían, discutían, intercambiaban y, sobre todo, hablaban largamente de sus proyectos. Así, es difícil deslindar sus respectivas producciones de lo que supuso ese apoyo mutuo. Los primeros que entablaron amistad fueron Jorge Volpi y Eloy Urroz, en la preparatoria del Centro Universitario México. En 1984 y ya con un apasionado deseo de escribir,

decidieron presentarse al mítico premio de cuento de su colegio, que había ganado en su momento Carlos Fuentes (la leyenda decía que había conseguido los tres primeros premios con seudónimos distintos). Volpi y Urroz consiguieron el tercer y quinto premio tras un compañero, un año mayor, llamado Ignacio Padilla. Lo buscaron para encararse con él (esa furia adolescente) pero enseguida se hicieron amigos inseparables los tres. A decir tanto de Volpi como de Urroz, sus cuentos eran perfectamente prescindibles pero el de Ignacio Padilla no, de hecho, si se lee ahora «El héroe del silencio», se confirma que ha sobrevivido muy bien y que en él ya hay un pulso narrativo muy firme y el germen de un cuentista medular. Afirma Jorge Volpi: «Sus primeros cuentos, de 1984 o 1985, ya tenían el estilo y la voz del Nacho maduro. Nadie en mi generación ha sido, en este sentido, tan talentoso ni tan precoz».¹

La amistad se consolidó y al grupo se añadieron tres jóvenes aprendices de escritores más, Ricardo Chávez Castañeda y Pedro Ángel Palou, que empezaron a reunirse todos los sábados en el Sanborns de San Ángel para hablar fervorosamente de sus lecturas y de sus primeros textos. En el año 1996 escribieron juntos el provocador *Manifiesto del crack*² e inauguraron la generación del mismo nombre. Los cinco eran: «un grupo de autores, casi de la misma edad, que desde el primer café compartiera lo que hoy todavía las reúne: la literatura».³ Se configuraron como grupo en torno a ideas que resultan rupturistas y subversivas en su contexto: literatura ambiciosa, estructuras metaliterarias complejas y múltiples, ampliaciones exponenciales del espacio literario y del papel del lector, renovación del lenguaje, preponderancia del humor y la parodia. Las propuestas estéticas y su proyecto literario exigente sitúan al grupo del *crack* en un lugar central de la literatura mexicana de los últimos veinte años.

El *Manifiesto del crack* resulta ser un texto heterodoxo en fondo y en forma: porque no es una declaración de intenciones compacta escrita a cinco manos sino que son cinco textos en torno a un planteamiento supuestamente común pero que tiene distensiones (parte de ese planteamiento común tiene que ver con la mirada humorística y desmitificadora). Es importante señalar que sus autores plantearon el texto como un juego, como una parodia quijotesca y, sin embargo, la crítica mexicana no lo interpretó en esa clave, sino más bien como crítica demoledora hacia el *establishment* patrio. Ignacio Padilla en su texto «Septenario de bolsillo»⁴ abunda en la idea de que hay un discurso estético

agotado. Reivindica «la comedia, la risa y la caricatura» en una actitud eminentemente cervantina, (que señala explícitamente: «Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes»). Él mismo resulta desmitificador cuando dice que el *crack* es «simple y llanamente, una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta», y de alguna manera está dinamitando los textos previos, de Palou y de Urroz, que mantenían un discurso absolutamente convencido de su seriedad y relevancia. En algún momento dice «esto es un juego, como todo lo que vale en literatura». Padilla es, desde esta época, el más cuestionador del discurso unitario.

En el año 2004 los miembros del grupo junto con Alejandro Estivill (que había formado parte del antecedente del *crack*, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, en 1989), Vicente Herrasti y Tomás Regalado (crítico literario especializado en la obra conjunta) publicaron un libro interesante titulado *Crack. Instrucciones de uso*, en el que hacían un balance de su trayectoria y en el que mantienen el tono paródico y desmitificador. En él, Jorge Volpi segura que: «El *crack* es, antes que nada, una broma literaria, es decir, una broma en serio»⁵ y Ricardo Chávez hace una crítica reposada a cierta ingenuidad grupal cuando señala que «requirieron de un manifiesto para crear un espejismo de homogeneidad estética, sabedores de que una temática común no puede generar ni un estilo, ni un movimiento literario».⁶ Si la clave del grupo era «escribir una literatura de calidad; obras totalizantes, profundas y lingüísticamente renovadoras; libros que apuesten por todos los riesgos, sin concesiones»⁷ pero era también compartir una idea de la literatura y del trabajo intelectual, la muerte de uno de sus miembros quiebra el proyecto, sin duda.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA *MICROPEDIA*

La vocación cuentística de Ignacio Padilla, que como ya hemos dicho aparece desde sus inicios literarios, es clara y teorizada: declara que el cuento le parece el género más completo y más arriesgado. De ahí su provocadora e irónica autocalificación como *físico cuéntico*: «Soy un contador de historias, un *físico cuéntico*, escribo porque no podría no escribir, porque estoy enfermo de escribir, porque me hace muy feliz contar y leer historias».⁸ Y también tiene que ver con su vocación de exactitud y de querer aquilatar bien su universo literario. De hecho, le fascinaba la idea de que su obra tótem (que se sabía de memoria tras escucharla en audiolibro más de cien veces), *El Quijote*, había empezado

siendo un cuento en la mente de Cervantes: «Yo soy demasiado neurótico, soy quijotesco, no me quiero equivocar. Por eso le entro al cuento». ⁹ En uno de sus últimos ensayos, publicado ya póstumamente, afirma (y espanta su tono casi premonitorio, como de despedida): «Me queda al menos el consuelo de que, en este imperio ultramoderno de la novela como contingencia, al cuento se le concede todavía un puesto honorario. En nuestra tradición el relato sobrevive como un rey viejo, fantasmal y providente que con frecuencia estima necesario parecerse a su vástago enloquecido para que éste no olvide su alcurnia y se venga de quienes quisieron matarlo». ¹⁰

La idea de la *Micropedia* surge pronto, según afirma Jorge Volpi, y empieza a darle forma en su etapa salmantina, mientras escribía su tesis doctoral sobre el diablo en la obra de Cervantes. En el nombre ya se contienen las pautas de lo que va a ser este personal universo literario y este proyecto medular en su obra. La palabra remite a la *Micropaedia* ¹¹ de la *Enciclopedia Británica*, neologismo creado por Mortimer J. Adler y proveniente del griego antiguo significando *micro-* (μικρο) «muy pequeño» y *-paedia* (de παιδεία) «educación», y nos lleva también al concepto enciclopédico y universal de una herramienta como la enciclopedia. Esta vocación omnívora y totalizadora, que lo emparenta con Borges y sus laberintos/alephs, tendrá su máxima expresión en la *Micropedia* que será, al fin y al cabo, una enciclopedia de lo mínimo, de lo inesperado, de lo pequeño, de lo excéntrico.

El hecho cierto es que, desde sus inicios literarios, Padilla ya concibe un proyecto completo, cerrado y autorreferencial compuesto por cuatro libros de cuentos que se pueden leer como un todo aunque cada uno de ellos tiene dos temas y cada título formaría un octosílabo. Así, el resultado es: *Las antípodas y el siglo* (publicado originalmente en Espasa en 2001 y reeditado por Páginas de Espuma en 2018), *El androide y las quimeras* (Páginas de Espuma, 2008), *Los reflejos y la escarcha* (Páginas de Espuma, 2012) y *Lo volátil y las fauces* (publicada la primera parte, *Las fauces del abismo*, en Odisea en 2014 y la versión completa editada por Jorge Volpi en Páginas de Espuma en 2018).

Lamentablemente, esta conciencia creadora y de construcción calculada de la propia obra se vio truncada con una muerte trágica el 20 de agosto de 2016. En ese momento, Jorge Volpi se convierte en su albacea literario (Ignacio Padilla se lo había pedido unos años atrás, de manera inesperada, en una cena en Nueva York) y junto con su editor, Juan Casamayor, emprenden la tarea

de reconstruir la última parte de la *Micropedia*, «Lo volátil» (recordemos que «Las fauces del abismo» había sido publicado en 2014), para tratar de unirlo a la parte inicial y conformar lo que sería *Lo volátil y las fauces*, tratando de imaginar el manuscrito ideal que Padilla habría entregado a su editor. En esta tarea detectivesca, Volpi se valió de los textos que el autor ya había enviado a Juan Casamayor, de los textos que pudo rastrear en su ordenador y de los que en algún momento Padilla le había hablado. Todo ello para consolidar ese «todo orgánico» que es la *Micropedia* en palabras de Volpi. En una entrevista así lo relata:

Tras tantas y tantas conversaciones con Nacho a lo largo de más de tres décadas, siempre me quedó claro que la obra maestra de Nacho era esta Micropedia y que él sabía que lo era. Siempre quiso que los cuatro libros se publicaran juntos, como un todo orgánico al que él le concedía especial importancia (...) El mayor trabajo consistió, pues, en encontrar el manuscrito final del último volumen, en elegir el orden que él hubiese preferido y en corregir unas cuantas erratas. Para mí es un acto de amistad, pero también de justicia literaria, que la Micropedia al fin aparezca del modo más parecido a como él la imaginó.¹²

Juan Casamayor recordó, además, que su autor siempre pensaba en la *Micropedia* de manera física, como un «cofre» real en el que se depositara la tetralogía, y así lo hizo (añadió, además, un cuadernillo con textos de sus amigos). De hecho, el resultado final de la *Micropedia* resulta un bello y cuidado homenaje a un autor que concebía la literatura como tesoro, como reto y como desafío. Es, a la vez, el mejor testamento literario posible.

3. LA NATURALEZA DE LA MICROPEDIA

Si la *Micropedia* supone la obra narrativa central de Ignacio Padilla es porque en ella se reúnen todas las características fundamentales de su narrativa y donde van a alcanzar su versión óptima. Como ya hemos dicho, Padilla compartía con sus amigos del *crack* una idea de la literatura como estructura autorreferencial, ambiciosa y compleja. Por eso, su producción cuentística se caracteriza por los siguientes elementos que enumeramos y pasaremos a describir de manera más detallada a continuación: una imaginación portentosa y una capacidad fabuladora inaudita, la concepción de lo fantástico como forma subversiva y revolucionaria, un extraordinario uso del lenguaje contemporáneo y del lenguaje barroco, el empleo permanente y abarcador de un hu-

mor particular, una mirada excéntrica que busca lo cosmopolita, lo extraño y lo marginal, un mundo poblado de datos apócrifos y verdaderos que se funden de manera indisoluble e indiferenciable, un cuestionamiento de la racionalidad canónica. A todo esto, cabe añadir una característica fundamental en la cuentística de Ignacio Padilla: la creación de un bestiario particular y de unos espacios extraños, en los que, sin embargo el lector puede entrar y habitarlos con naturalidad. Porque ésa es la clave del universo creado por Padilla: la posibilidad de transitarlo con asombro tranquilo y extrañamiento normalizado. Esto último tiene que ver con que las peculiaridades que tenía Padilla como creador pero también como individuo: en él había siempre un *continuum* entre realidad y ficción, entre vida y obra. Para los que lo conocieron y lo trataron, había en Ignacio Padilla una línea muy difusa y muy voluble entre lo vivido y lo imaginado. Contaba, vivía y creaba con la misma naturalidad y con todos los planos diferentes integrados en un macroplano general e indiferenciable. Uno nunca acababa de saber qué en Ignacio Padilla era realidad, ficción o era un híbrido majestuoso y brillante de ambas cosas. No es anecdótico, baladí o extraliterario señalar este aspecto fundamental de Ignacio Padilla como creador porque determina absolutamente su obra y su manera de narrar.

De hecho, su cosmovisión creadora determina sus resultados siempre: ese acercamiento a lo fantástico, a lo extraño se hace siempre desde la «normalización» y la calma, como si ese plano de lo extraordinario pudiera estar absolutamente integrado en la realidad cotidiana, como para él lo estaba. Era el escritor total, el escritor verdadero. No sabíamos dónde empezaba el hombre y dónde acababa el escritor. Lo que Jorge Volpi denomina como los célebres «datos Nachito» eran parte indisoluble de su vida y de su obra: eran los ladrillos que fueron formando esta *Micro-pedia* recién concluida en la que el lector empieza buscando en el diccionario o en internet cada nuevo elemento desasosegante hasta que deja de hacerlo porque se da cuenta de que lo fundamental es que todo ese universo existe porque existe en el texto y porque el texto ya ha cobrado vida. Ignacio Padilla era un omnívoro coleccionista de todo lo nuevo, diferente e inquietante. Era un alquimista y experimentador. En palabras de Rosa Beltrán: «Nacho estaba habitado por esos mundos simultáneos y, hoy me doy cuenta, su escritura es esa necesidad y la verdadera posibilidad de habitarlos todos». ¹³ Afirma Fernando Iwasaki que lo que tienen en común los cuatro libros son sus «narradores escondi-

dos y derrotados o bien narradores que han contemplado reconstruidos una lucha encarnizada y deciden escribir la versión de los vencidos: la caída de un reino, la extinción de las tribus o el fin de un mundo que cifra todas las postrimerías». ¹⁴

Las antípodas y el siglo se inicia con el cuento del mismo nombre que inaugura magistralmente el tono y el universo narrativo que va a articular la tetralogía. Así, ya se habla de espacios borrosos y mágicos (entre el desierto del Gobi y Edimburgo), de larguísimos viajes y de protagonistas perdidos en un mundo misterioso e inabarcable, ininteligible en mapas imprecisos «y es que nadie, en realidad, podía saber a ciencia cierta en qué exacto meridiano se encontraba la ciudad de tantos delirios». ¹⁵ El libro está recorrido por personajes europeos de fines del siglo XIX (Donald Campbell, sir Richard de Veelt, Maurice Wilson, el coronel Richard L. Eyengton, el hermano Jean Dégard, E. A. Talbot, Lord Gronogham), excéntricos y desubicados en las convenciones europeas de la época, que recrean el asombro de sus viajes a unas antípodas salvajes, misteriosas, poéticas y en cuyos espacios encuentran el sentido de su existencia. El tono épico de las narraciones nos retrotrae a una escritura decimonónica y precisa, permeada siempre de un exquisito y sutil humor anglosajón (que cita fuentes apócrifas y legitima sus historias amparándolas en «las crónicas de la época» y en supuestos archivos de la Real Sociedad Geográfica), que se funde magistralmente con la portentosa imaginación fabuladora que crea historias siempre sorprendentes. Así, la recreación e impostura literaria de Padilla es total: la construcción de un mundo paralelo es completa. Dice el protagonista del relato «Darjeeling»: «Los héroes de nuestro tiempo, me diría más tarde Bailey en el barco que nos trajo a Londres, están irremisiblemente condenados a ser hermanos del absurdo» ¹⁶ y el narrador del relato «Hagiografía del apóstata» explica bien cuáles son los temas claves del imaginario micropédico:

La naturaleza del mal o el conocimiento, la existencia de Dios y sus vínculos con la nada, la impotencia de un ser omnipotente para crear una piedra tan grande que ni él mismo pudiese cargarla, la predestinación y, sobre todo, la disyuntiva entre el perdón y la culpa, fueron sólo algunos de los dilemas que transitaron en el interminable juego del hermano Jean Dégard. ¹⁷

«Desagravio en Halak-Proot» es un relato especialmente significativo en cuanto a la construcción de «paraísos clausurados» y autónomos. Cuenta la historia de un joven de Cardiff que no

consigue aprobar el examen para ser médico del ejército de británico y por eso emprende un viaje a la jungla de Nueva Zelanda, donde se le encomienda administrar un hospital psiquiátrico en el que «aunque no faltaban entre los internos algunos colonos de excentricidad más bien moderada, lo cierto es que ahí todo vestigio civilizado o civilizador se disolvía en una masa indistinta de espectros babeantes que se limitaban a caminar en círculos en torno a sus galerones».¹⁸ De nuevo, el protagonista encuentra, en el lugar abrasador y extraño, la resolución del conflicto emocional y la integración real en una realidad propia. En «Rumor de harina» aparecen por primera vez seres inventados (que inauguran la tradición de ese bestiario particular y único de la *Micropedia*), los erilios, «seres tan pobres en belleza aunque tan ricos en entendimiento»,¹⁹ que en una hambruna terrible en una recóndita colonia asiática se alimentan sólo de los desechos de sus pobladores y que «no podían ser considerados humanos y [...] no dejaban al morir más que esa harina blanca que ese día cubrió la plaza de punta a cabo y que hoy resulta tan agradable al paladar».²⁰

El segundo volumen de la *Micropedia*, *El androide y las quimeras*, tiene, a su vez, subtítulos para cada una de las dos partes: «El androide en nueve tiempos» y «Quimeras de tres orillas». Aquí aparecen la numerología y la aritmética como elementos vertebradores de este universo y cobran mucha importancia los espacios definidos (Brighton, Chalons y Galápagos), que ya pueden ser europeos. En la primera parte tienen especial protagonismo los seres no humanos pero que pueden cobrar vida de manera misteriosa y desasosegante: las muñecas parlantes («Las furias de Menlo Park»), los autómatas («Las entrañas del turco»), los siniestros artificios de magia de «Viaje al centro de una chistera» («en la magia se consagra una transgresión que no por vislumbra da ha de quedar impune. [...] Una maqueta del infierno»)²¹ Se consolida esta idea de lo fantástico como lo que escapa al canon de racionalidad convencional y lo que emerge de los lugares desconocidos y misteriosos (como el azar destructivo en «Guía de ruso para principiantes» o el brutal humor negro de «Antes del hambre de las hienas»). Y aparecen seres obsesionados por este límite entre la realidad y la ficción que enloquecen es sus búsquedas, como Thomas Edison o la niña Mary Anning, que dedicaba sus días a la búsqueda de fósiles de dinosaurios, en «Romanza de la niña y el pterodáctilo», o Lewis Carroll y su obsesión por la niña Alicia:

*Esclavizado por el opio desde hacía varios años, sujeto a un agudo cuadro paranoico, y ampliamente dotado para dar forma precisa a los monstruos de su imaginación, el escritor contaba con todo lo necesario para provocarse un eclipse a la medida de sus miedos y deseos. Lewis Carroll había creado un mundo subterráneo habitado por orugas humeantes, gatos evanescentes, sombreros locos.*²²

De hecho, en este segundo volumen de la *Micropedia* aparece para quedarse la idea de lo apócrifo y de lo real ficcionado, con esta incursión en biografías y trayectorias inventadas de personajes reales. En el citado relato, «Las tres Alicias», Padilla plantea la existencia de una *tercera Alicia* (un último volumen tras *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*), versión definitiva del clásico de Lewis Carroll. Toda esta poética de lo fantástico y de lo inquietante se explica muy bien en este fragmento de «Of Mice and Girls»:

*La realidad, añadió, es en sí misma perturbadora, aunque esto sólo podemos descubrirlo merced a ciertos cambios de perspectiva. La mente nos protege de la realidad, pero el ángulo del horror se encuentra siempre a escasos grados de nuestra rutina, aguardando el momento en que algo o alguien nos empuje de golpe a verlo todo desde una dimensión distinta, desde ese punto secreto en el que de pronto ha ocurrido una inversión acaso mínima, acaso risible, que sin embargo termina por exhibir una verdad inquietante.*²³

La tercera entrega, *Los reflejos y la escarcha*, resulta el volumen menos asimilable a los planteamientos generales de la *Micropedia* y fue el que más tardó en escribir, como explica el autor en la parte final del libro:

*Este volumen de imaginaciones y conspiraciones fraternas se gestó en un lapso amplísimo, significativamente mayor del que exigieron sus predecesores, y acaso también del que va exigiendo el volumen que creo le sucederá en este cuarteto. La obsesión que conjunta y genera estos relatos es casi tan antigua como mi convivencia con mis hermanos de sangre y mis hermanos de letras, a quienes agradezco su conspiración vital.*²⁴

Si la característica fundamental de la cuentística de Padilla en la *Micropedia* es que funciona prácticamente como un bloque formal y temático que se articula en torno a unos motivos fundamentales, podríamos señalar las excepciones o los *versos sueltos*

en algunos de los relatos de *Los reflejos y la escarcha* y en algunos de los planteamientos que aparecen en este libro y que resultan excepcionales en el análisis general de la tetralogía. De hecho, aparecen aquí los relatos más narrativos y contemporáneos, los que ocurren cronológicamente en lugares no detallados pero que parecen más cercanos al autor, y que se marcan deliberadamente como menos exóticos, menos en esas antípodas literales en las que ocurrían la mayoría de los relatos anteriores. Hay en muchos de ellos reflexiones filosóficas que parecen menos ajenas a nuestra realidad, como en el primer relato, «Pesca de rojo y cielo»: «De repente todo, el pez, sus padres y hasta su pasado en la playa, comenzó a desquebrajarse con un crujido apenas perceptible pero suficiente para que por una grieta mínima pudiera escucharse ya la floración de esa amargura que, en los días, por seguir, los cercaría hasta estamparlos en la incandescencia de lo irrecuperable».²⁵

Además, la línea de tiempo también parece contemporánea al autor. De hecho, hay un relato, «Lápidas, círculo sexto», en el que encontramos, por primera vez, unos rasgos estilísticos desconocidos hasta ahora: es un cuento narrado como un largo monólogo interior en clave dialógica y con unas herramientas orales marcadas por un coloquialismo mexicano anómalo en la narrativa de Ignacio Padilla (que, como sabemos, siempre huyó de localismos y se recreaba en un barroquismo formal deliberado): «y el abuelo en el solar con su mirada de otro siglo y su escopeta resbalándole del hombro, madre, nuestro pobre abuelo loco con su sonrisa de prócer olvidado que le hablaba a las sandías como si fueran reos de muerte, jurándoles que las enviaría al infierno, hijos de la chingada, al infierno he dicho».²⁶ También en «Desiertos tan amargos» encontramos una recreación al más puro estilo del realismo sucio que resulta muy nueva. Estas derivas coloquiales, autóctonas, que a veces recuerdan a Juan Rulfo, son anómalas en el proyecto compacto de la tetralogía y a la vez demuestran la multitud de registros que Padilla podía cultivar con maestría.

Los reflejos y la escarcha es también el volumen en el que se transparenta más el autor de carne y hueso que hasta ahora se escondía siempre tras las máscaras de las evasiones espaciotemporales. Aparecen relatos en los que podemos volver de ese extrañamiento intencionado en el que el autor nos había colocado anteriormente. Sobre uno de los relatos más interesantes y sobrecogedores, «El año de los gatos amurallados», dice el au-

tor: «El relato, al margen de las virtudes o defectos que el lector pueda hallar en él, es importante para mí, y mucho. Escribí esta historia hace más de veinte años, y aún no deja de sorprenderme su sordidez, aquella decepción hacia mi gente y mi ciudad que en mi habían sembrado los sismos de 1985 y sus brutales secuelas».²⁷

De nuevo aparece la obsesión por el análisis del mal y sus vertientes posibles, en «Síntomas de un mal patibulario»: «Matar era para mi padre lo mismo una obligación que un privilegio»²⁸ o en los siameses diabólicos de «El carcinoma de Siam». En el relato «Trampantojo», la recreación de un asesinato en clave policiaca esconde una denuncia sutil pero muy concreta a la pederastia en el seno de la Iglesia católica (estas críticas políticas a la realidad contemporánea no habían aparecido hasta ahora). Siempre están asociados estos desarrollos con el uso del humor macabro, de raigambre muy barroca pero que en este volumen se actualiza de manera más contemporánea. Por último, los relatos «La balada del pollo sin cabeza» o «El largo sueño de las cifras» suponen ejemplos magníficos de itinerarios fantásticos y desasosegantes que entroncan con el Padilla más micropédico y que resumen muy bien en este volumen su tono humorístico y distópico habitual.

Por fin, el cuarto volumen de la *Micropedia*, *Lo volátil y las fauces*, supone la consagración de esta personalísima apuesta literaria. Parecería que el campo de pruebas y el laboratorio de experimentación han terminado aquí, en la versión más enrevesada de la tetralogía y que es también la versión más filosófica. Es también el volumen más extenso y complejo (al que habría que añadirle la complejidad ya señalada de la reconstrucción y edición que llevó a cabo Jorge Volpi). Cada una de las dos partes consta de nueve relatos y se podría decir que es éste el verdadero bestiario de la *Micropedia*. En *Lo volátil* encontramos un despliegue portentoso e imaginativo sobre ornitología fantástica (el relato «Tragarlos vivos», que es un verdadero tratado de ornitofagia, con sus «derivaciones, sus perversiones y hasta sus herejías»²⁹ y «Bardolatría de los estorninos», resultan ejemplos emblemáticos). De nuevo encontramos los juegos de ingenio (bombas asidas a murciélagos cayendo sobre Osaka en la Segunda Guerra Mundial en el delirante «Proyecto Rayos X»), la inteligencia como tótem, los lugares exóticos, como «La Isla de los Pájaros», en la que «al llegar allí verás cosas que nunca viste»³⁰, los mundos autorreferenciales (en el relato «El gabinete del coleccionista»), los impostores y las

nuevas genealogías de explicación del mundo (versiones apócrifas de la historia del pensamiento o de la cría de palomas como única vía de salvación del alma en «Sino sus alas»), como en este fragmento del primer relato, «Santa Elena en ayunas», que enmarca a la perfección la macropoética de todo el volumen y dice: «la escuela evolucionista de Cambridge sostiene que el hombre procede no de los primates sino de las aves, o mejor: de un volátil reptil jurásico».³¹

En la invención de animales extraordinarios encontramos el ornícalo, que emite «cantos afrodisíacos de poder nunca antes visto»³² y que muere a los cuarenta y cinco años:

*El ornícalo se lamenta, se adormece en el aire esperando que la muerte le permita disfrutar por una vez su propio canto, como un sordo redivivo ante una flauta. Ascende luego hasta el primer cielo y suspende de improviso su frenético aleteo. Emite su última nota, que los durmientes destazarán entre sueños. Desmantelada, la nota del ornícalo muriente nunca basta para saciar las pesadillas del mundo: el silencio triunfa, el ave muere triturada por la ausencia, y cae cadáver al vacío.*³³

Y el humor, que siempre ha presidido la cosmovisión creadora de Ignacio Padilla, también aparece, a la manera borgiana con enumeraciones caóticas y contradictorias, en el relato «Interdicto»:

*El comunicado octavo del segundo congreso revolucionario prohíbe cosas que causan placer y otras que causan displacer. Entre las primeras estás los papalotes y las peleas de perros, la carne de alce, los alces, la miel de maple, cualquier cosa fabricada con dientes humanos o cabello, los juegos de pelota, el ajedrez, los coturnos, los destilados de semillas declaradas impuras en el inciso quinto, todo aquellos que produzca música armoniosa, los afeites de manos y cara, los petardos, las estatuas ecuestres con tricornio o espada, los catálogos de alta costura, cualquier imagen no autorizada de la gran señora y, señaladamente, los remedios contra la calvicie.*³⁴

En la segunda parte del volumen, *Las fauces*, Padilla muestra su catálogo de monstruos (algunos muy humanos, como las bestias de Zaqueo) y seres extraordinarios como las tortugas kaní de «Animalia de espejos», el mnemofronte o qunvar «que es la única vía para conocer el nombre de Dios» del relato «Tres arañas y una cuarta improbable» o las anfiptas (seres inmor-

tales), el pez volante (que nace y crece en el aire), el horcolus (el mayor ejemplo de fealdad), el negral o gamia o los lúmenes que eran «animales asquerosos de ver: vivían de bosta y carroña, y tenían como una cresta de pelo que refulgía según se les enfadaba. Si alguien se untaba orina o baba de ese animal, tendría pesadillas sobre íncubos que se saltaran los ojos para hacer con ellos juegos de abalorios y retacar con ellos unas filacterias que llevaban al cuello».³⁵ Desarrolla, siempre con una pátina de humor corrosivo, las reflexiones del demonólogo que siempre fue (su obsesión por el mal absoluto como tema lo comparte con Jorge Volpi y Eloy Urroz), como en la cita de «Tres arañas y una cuarta improbable»: «el infierno no es otra cosa que la imposibilidad igual de la memoria y el olvido»³⁶, y en «La rueda inversa de Zaqueo el Geraseno»: «tres clases de hombres, se ha dicho, no conocerán el infierno, los que tuvieron una esposa impaciente, los que sufrieron males intestinales y quienes padecieron la tiranía de los romanos».³⁷ También están los juegos de espejos, el doble, la idea de la escritura como máscara, como dice Edmundo Paz Soldán: «Padilla sugiere que uno puede ser más humano a través de la máscara. La máscara no nos esconde sino más bien nos revela».³⁸

4. LA POSTMICROPEDIA

Poco tiempo después de la muerte de Ignacio Padilla, en uno de los múltiples homenajes que se le hicieron, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Jorge Volpi proclamó que con esa desaparición había muerto el grupo del *crack*. Nunca sabremos cómo habría sido el *Manifiesto del post-crack*, que pensaban escribir precisamente en una reunión prevista de todos los miembros en esta misma FIL, la de 2016. «Ya no pudimos hacerlo. En vez de estar leyendo el manifiesto estamos aquí recordando a Nacho (Padilla) y dándonos cuenta de que, con su muerte, el *crack* ahora sí termina»,³⁹ declaró Jorge Volpi. Como ya sabemos, desde ese momento, se empleó a fondo en la tarea titánica de recuperar la *Micropedia*, que nos hemos encargado de analizar a lo largo de estas páginas, y cuyo análisis no querríamos terminar sin señalar la relación que tuvo la obra narrativa de Ignacio Padilla con su obra ensayística. A dos años de su fallecimiento y con la perspectiva que da poder entremezclar las lecturas de sus obras, vemos con claridad la importancia que tuvo todo su trabajo académico y de investigación a la hora de configurar el universo narrativo. Fue Padilla un eminente cervantista

y esto explica muchas de sus obsesiones literarias, muchas de sus querencias. No sabremos ya qué habría pasado al terminar la *Micropedia*, qué nuevo edificio literario querría inventar, pero sí sabemos que era un creador y un inventor sin tregua, un físico cuéntico de fórmulas cercanas al infinito. En el cuadernillo de homenaje que acompaña a la *Micropedia*, Jorge Volpi escribe: «Un amigo como Nacho es un espejo en el que te reflejas y contrastas, te descubres y ruborizas, te enardeces y reconcilias. [...] Sin Nacho, me resulta más arduo saber quién soy». ⁴⁰ Podríamos terminar este intento incompleto de aproximación a la obra de Ignacio Padilla con las últimas líneas de *Lo volátil y las fauces* que hielan la sangre y que, quizás, suponen el último guiño humorístico y terrible de nuestro autor:

Antes de desmayar, alcancé a oír el sonido inconfundible de una piedra pequeña que rodaba a mi lado entre los muebles. No supe más: cerré los ojos y me dejé embarcar al reino de las sombras. ⁴¹

NOTAS

- ¹ Entrevista a Jorge Volpi en el dossier que elaboró Páginas de Espuma con motivo de la publicación de la *Micropedia*, que se puede leer en <http://paginasdeespuma.com/wp-content/files_mf/1542113827DossierPadillaMicropedia.pdf>
- ² Chávez Castañeda, Ricardo; Estivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Regalado, Tomás; Urroz, Eloy y Volpi, Jorge. *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2004, pp. 209-226.
- ³ *Ibidem*, pág. 11.
- ⁴ *Ibidem*, págs. 216-220.
- ⁵ *Ibidem*, pág. 175.
- ⁶ *Ibidem*, pág. 143.
- ⁷ *Ibidem*
- ⁸ Adolfo Córdova: *El físico cuántico: Nacho Padilla, La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, octubre de 2016.
- ⁹ David Marcial Pérez: *Todos los monstruos de Ignacio Padilla, El País*, 13 de diciembre de 2018.
- ¹⁰ *Ignacio Padilla: el accidente de la novela moderna*, Revista Luvina, Universidad de Guadalajara, año 20, no. 84, otoño de 2016, pág. 22.
- ¹¹ Los 12 volúmenes de la *Micropædia* son una de las tres partes de la decimoquinta edición de la *Encyclopædia Britannica* junto con el volumen de la *Propædia* y los 17 tomos de la *Macropædia*. La *Micropædia* aparece en 1974, en la edición número 15, y tiene 10 volúmenes con 102.214 artículos cortos, con un estricto límite de 750 palabras cada uno. La *Micropædia* quiere servir de base para una consulta rápida con entradas que ocupan menos de una página.
- ¹² Entrevista a Jorge Volpi en el dossier que elaboró Páginas de Espuma con motivo de la publicación de la *Micropedia*, que se puede leer en <http://paginasdeespuma.com/wp-content/files_mf/1542113827DossierPadillaMicropedia.pdf>
- ¹³ VVAA, *Homenaje a Ignacio Padilla. De monstruos, dobles, autómatas y quimeras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018, pág. 15.
- ¹⁴ *Ibidem*, pág. 35.
- ¹⁵ Ignacio Padilla: *Las antípodas y el siglo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018, pág. 14.
- ¹⁶ *Ibidem*, pág. 53.
- ¹⁷ *Ibidem*, pág. 69.
- ¹⁸ *Ibidem*, pág. 78.
- ¹⁹ *Ibidem*, pág. 85.
- ²⁰ *Ibidem*, pág. 90.
- ²¹ Ignacio Padilla: *El androide y las quimeras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pág. 60.
- ²² *Ibidem*, pág. 34.
- ²³ *Ibidem*, pág. 69.
- ²⁴ Ignacio Padilla: *Los reflejos y la escarcha*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014, pág. 129.
- ²⁵ *Ibidem*, pág. 17.
- ²⁶ *Ibidem*, pág. 104.
- ²⁷ *Ibidem*, pág. 130.
- ²⁸ *Ibidem*, pág. 25.
- ²⁹ Ignacio Padilla: *Lo volátil y las fauces*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018, pág. 83.
- ³⁰ *Ibidem*, pág. 49.
- ³¹ *Ibidem*, pág. 23.
- ³² *Ibidem*, pág. 34.
- ³³ *Ibidem*, pág. 36.
- ³⁴ *Ibidem*, pág. 57.
- ³⁵ *Ibidem*, pág. 218.
- ³⁶ *Ibidem*, pág. 150.
- ³⁷ *Ibidem*, pág. 185.
- ³⁸ VVAA, *Homenaje a Ignacio Padilla. De monstruos, dobles, autómatas y quimeras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018, pág. 42.
- ³⁹ <<https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-generacion-del-crack-murio-con-ignacio-padilla-afirma-el-mexicano-volpi/20000009-3112889>>
- ⁴⁰ VVAA, *Homenaje a Ignacio Padilla. De monstruos, dobles, autómatas y quimeras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2018, pág. 10.
- ⁴¹ *Lo volátil y las fauces*, pág. 220.



Las tres justicias de Calderón

Por Blas Matamoro

En 1636 dio a estrenar Calderón de la Barca su «comedia famosa» *El garrote más bien dado*. Hoy la conocemos como *El alcalde de Zalamea*. Durante siglos ha sido muy bien leída y releída. Las páginas que siguen intentan hacerlo desde la filosofía jurídica y política. Ambigua como toda buena obra de arte, más aún tratándose de una autoría barroca, rica de sugerencias de diverso tipo, me ha parecido interesante averiguar lo que se refiere a los tres tipos de justicia que en ella aparecen. No lo hacen de modo explícito pues el texto no es doctrinal sino una ficción escénica pero el arte piensa y, si se trata de Calderón, de modo sustancioso. Lo ficcional del asunto afecta a los personajes históricos que en ella se muestran: Felipe II, Pedro Crespo y Lope de Figueroa. Al pasar a la escena, se tornan escénicos y como tales conviene considerarlos.

La sociedad que exhibe el texto es, en principio, una sociedad estamental, la también llamada sociedad de brazos. Hay allí hidalgos (nobles) y villanos (plebeyos). A los primeros pertenecen Lope de Figueroa, Álvaro de Ataide y don Mendo. A la segunda, Pedro Crespo, sus hijos (Isabel y Juan), su sobrina Inés, el criado Nuño y los cómicos Rebolledo y la Chispa. A Felipe II le doy lo que la gente de teatro suele denominar *cartel francés*, por su aparición tardía y decisiva según se verá. Hay también algunos soldados y un sargento, poco activos en la trama pero a los cuales, como quien no quiere la cosa, Calderón adjudica ciertas opiniones populares en voz baja sobre los dirigentes. A Lope, animoso y valiente, se lo considera desalmado, jurado, renegado del mundo (áspero, maldiciente) y favorecedor injusto de sus amigos. A Crespo, rico labrador: vano, pomposo, presumido como todo villano venido a más.

La figura hidalga más «correcta», es decir más ajustada a una ética estamental, es don Lope de Figueroa, el jefe militar del caso. Según Huizinga, frente al culto de la pasión y la devoción del sentimiento propios del plebeyo, el aristócrata es inexpresivo de sus afectos, frío, reservado y, en definitiva, estoico. Una impasible dureza es el fundamento de su fuerza y se traduce en una autoidad respetable. Si se quiere, es el tópico europeo del español renacentista, así como el explosivo rodomontista y matamoros lo será del español barroco. En esta dualidad es fácil leer la oposición entre Lope y Pedro Crespo.

Figueroa se considera apoderado por el rey para juzgar a los suyos y, viceversa, se cree pertenecer al mismo brazo nobiliario

que el monarca. De ahí que piense siempre descuenta el solidario favor regio respecto a sus actos. Luego se verá que el drama calderoniano desvía esta convicción en tanto su Felipe II no funciona como voz estamental sino estatal.

Álvaro de Ataide, al revés que este paradigma nobiliario, es el señorito que «se porta mal» pues, a pesar de sus prejuicios de casta, manifiesta sus sentimientos en público y se encapricha por una villana, gracias –conviene apuntarlo– a unas tiradas líricas que le acerca el mejor Calderón. Cree que las villanas se diferencian radicalmente de las damas y es en este punto donde se produce su excitación. La provoca la bella hija del alcalde, Isabel. Es despreciable por plebeya y le está prohibido al señorito requebrarla. Pero, justamente, es esta irregularidad lo estimulante de su capricho, según el clásico principio amoroso trovadoresco de que sólo es atractivo en el amor lo ilegítimo del vínculo. Otro paradigma del Barroco español, don Juan Tenorio, también seduce a unas campesinas a partir de su diferencia social. A los dos señoritos –el uno auténtico y el otro tal vez falso– los empuja su afán burlador: deshonorar a la mujer. En Álvaro se llega al colmo: secuestro y violación.

El seductor se sorprende cuando Isabel se le resiste como si fuera hidalga, poniendo en cuestión la eminencia social del supuesto noble. Lo mismo ocurre cuando se enfrenta con Juan, el hermano de Isabel y le pregunta «¿Qué opinión tiene un villano?» a lo que el otro contesta: «[...] la misma que vos; / que no hubiera un capitán / si no hubiera un labrador». Hay aquí un sutil rasgo de crítica social por parte del escritor. No basta la pertenencia al estamento y es así que un aristócrata puede ser innoble. Es lo que ocurre con Juan, fascinado en principio por Álvaro y motivado por tal para hacerse militar mas que, al enterarse de la violación de su hermana, quiere matar al culpable, obligando a su padre a detener su arrebato.

No parece gratuito, en la misma línea, el retrato de don Mendo, el típico hidalgo pobre, *de palillos falsos*, que anda mascando un palillo para fingir que acaba de comer cuando, en realidad, está pasando hambre. Sus vestimentas son elegantes pero están raídas y su siervo, Nuño, trata en vano de convencerlo para que se case con una villana rica, capaz de comprar sus títulos y sacarlo de la miseria. Don Mendo se opone con obstinación. Para él, la pureza de la casta es lo principal y si, como Álvaro, está prendado de Isabel, reprime su encanto al considerar una posible *mésalliance*. Isabel, desde luego, segura de sus atractivos, encuentra

ridículo y desdeñable a este señorito sin fortuna, alimentado sólo por fantasmas y prejuicios. Desde un punto de vista plebeyo, en efecto, un titulado sin blanca es apenas una máscara.

Los primeros villanos que aparecen son Rebolledo y la Chispa, unos cómicos de la legua que vagabundean sin fijarse en ningún lugar, divierten a la soldadesca con jacarandas y serenatas y, lo principal del caso, se ponen fácilmente al servicio de las intrigas innobles del señorito. Son plebeyos de perfil lumpen. Calderón los extrae de la novela picaresca pues el pícaro, por su talento de *homo viator*, de errabundo, y su facilidad para el disfraz, encaja bien en una pieza barroca, donde aporta comicidad a una historia de almendra trágica, acentuando la bipolaridad tragicómica también propia del barroquismo. Vale observar la simetría calderoniana: don Mendo caricaturiza la hidalguía y Rebolledo con la Chispa, la villanía.

Pedro Crespo centra la parte plebeya de la historia. Gracias a su trabajo ha llegado a la riqueza pero no quiere comprar con ella ejecutorias nobiliarias, lo que él denomina «el honor postizo». Tiene honra, que no se compra ni se vende, y con ella le basta para identificarse, tanto ante los suyos como ante los otros. Esto convierte el desnivel social en equidistancia y así lo confirmará la final decisión del rey.

La honra en primer plano es obsesiva en Pedro y se fija en la honestidad de su hija, a la cual sabe hermosa y codiciada. En este punto se advierte que su noción de la honra no es personal sino tribal. Es el honor de la tribu el que está depositado en el sexo de su vástago mujer. De ser violada o consentida se producirá un crédito honorable, la culpa o deuda de sangre –ambas categorías se unen en la *Blutschuld* del antiguo derecho germánico– que podrá ser cobrado por cualquier individuo de la tribu, convenientemente habilitado.

Con todo, no deja de ser dramática por contradictoria esta honorabilidad plebeya. En efecto, una vez violada la hija por Álvaro, Pedro le ofrece toda su fortuna a cambio de que se case con la violada, limpie su mancha y tenga los nietos de reglamento. Se arrodilla y llora ante el señorito, que lo desprecia y se niega, diciendo que llorar es propio de seres inferiores como los niños, los viejos y las mujeres. Conste que Pedro no comparte este juicio respecto al sexo femenino, al cual enaltece porque todos somos hijos de alguna mujer.

La justicia tribal estalla en el tenso diálogo de estos personajes. El villano amenaza al hidalgo, que lo considera incompetente

para juzgarlo y, ante su radical negativa, hace que el alcalde jure vengarse, invocando precisamente aquella justicia. Subrayo el hecho de que Álvaro perdona la vida de Crespo pues se considera con derecho de condenarlo a muerte en razón de su superioridad social.

Más evidente es la situación en el vínculo de Pedro y Lope. Tienen tres encuentros que, dada la cercanía del Barroco con la ópera que en él se origina, pueden compararse con el tripartito de un dúo operístico: recitativo dramático, cantable apacible y *cabaletta* marcial. Ambos personajes se encuentran y se tensan al pasar. El hidalgo considera testarudo al otro, que a su vez lo juzga caprichoso. Luego se amigan y conversan tranquilamente. Pedro consuela a Lope por los dolores que le produce la gota –enfermedad regia, dicho sea de paso– y lo convida a cenar aunque lo sigue viendo altanero y mandón, en tanto el otro lo observa ladino y prudente. Los dos se aproximan por el deber/derecho a la hospitalidad. Es un asunto que preocupa al alcalde, ya que rodea la casa de soldados y lo obliga a encerrar a su hija por las dudas.

El núcleo trágico de la pieza se da en el duelo verbal entre Pedro y Lope a causa de quién debe juzgar al violador. Es una escena francamente shakespeariana, lo cual hace pensar, de vuelta, cuánto de Calderón hay en Shakespeare. Influencia mutua directa, ciertamente ninguna. Convergencia barroca, toda.

Lo trágico se da por el conflicto de leyes en juego. Hegel define la tragedia, justamente, como el choque de dos legalidades igualmente legítimas, lo cual elude toda conciliación. Al respecto conviene observar que la tragedia cuenta con un contexto pagano y politeísta, donde cada dios o diosa tiene su propio código. Calderón, desde luego, trabaja en un contexto cristiano y mono-teísta, donde el Dios único legitima la ley única. No hay tragedia sino drama, algo que es resuelto en la pieza por la intervención regia. Entre tanto, Lope quiere llevar a Álvaro ante un tribunal compuesto por sus iguales, enarbolando la ley de la casta. Pedro invoca la ley de la tribu: el alma es de Dios pero la honra es un valor tribal. Dígase al pasar que, en esta obra como en otras de Calderón, la Iglesia está ausente y los principios del cristianismo, aunque se puedan connotar, no se explicitan. Valga el apunte para sacar a Calderón, en esta zona de su catálogo –incluyo en ella nada menos que *La vida es sueño*– de los estrechos límites que le fija su calidad: un excluyente vocero de la Contrarreforma.

Una digresión antes de continuar. Merece consideración aparte el rol de la mujer en la obra. Isabel es violada, es decir que

no consiente al acceso sexual. No obstante, un par de circunstancias la perturban. Acaso en el primer encuentro con Álvaro, en que él fingió protegerla de un intruso, ella se manifestó deudora y, yendo más lejos, quizás se interesó demasiado en el burlador y en su novelesca aparición. En otro orden, ya no personal sino gregario, su deshonra individual afecta la honra de la tribu, depositada en sus órganos sexuales. Ella es, entonces, objetivamente culpable y así lo entenderá su padre, siempre tan aficionado a encerrarla, cuando la mande ingresar en un convento.

En esto estábamos cuando apareció Felipe II, camino de Portugal y de paso por Zalamea. Siempre tan equilibrado, apacible y prudente, el rey se encuentra con el hecho consumado: hay un hidalgo sentado en la silla del garrote, condenado y ejecutado por un villano. En principio, parece inclinarse del lado de Lope: el violador debió ser juzgado por un consejo de guerra, es decir, por sus pares. Al menos, ser degollado pero no agarrotado, aunque la modestia del lugar sólo permite mantener a un verdugo que no es hábil en decapitaciones. Pero claro está que este razonamiento no revive al muerto. Menos aún cuando los tres personajes están de acuerdo en que hubo violación y merece o mereció tal castigo. Es el punto en que el alcalde de Zalamea convence al rey de la justicia de sus acciones con esta argumentación: «Toda la justicia vuestra / es sólo un cuerpo nomás / si éste tiene muchas manos / decid ¿qué más se me da / matar con aquesta un hombre / que este otro habría de matar?».

El lector ha visto que Pedro actuó ejerciendo la justicia tribal pero su argucia consiste en persuadir al rey de que actuó en su nombre. Enseguida intentaré razonar esto de actuar en nombre del rey sin contar con su poderamiento explícito. Lo cierto es que don Felipe, acaso coincidiendo en astucia con su alcalde, le da la razón y lo designa – con efecto retroactivo, conviene subrayar– alcalde perpetuo de Zalamea. Discurre por la suyas: «Don Lope, aquesto ya es hecho / bien dada la muerte está / no importa errar lo de menos / quien acierta lo demás». Desde luego, don Lope de Figueroa, con toda su hidalguía a cuestas, también es convencido por el inopinado dúo del ejemplo.

La decisión regia da para mucho. No deja de ser un enaltecimiento del villano, puesto a la altura del hidalgo. Tampoco queda lejos de la noción pactista y popular de la monarquía: el rey fue investido en un tiempo mítico por la comunidad del pueblo y sus pareceres deben coincidir con los de aquélla. Hay una suerte de honrado instinto plebeyo de justicia que guarda vasos

comunicantes con la Corona. Pedro y don Felipe convergen no por los arrestos tribales del uno y los sentimientos justicieros del otro, sino por algo que es superior a ambos: el Estado. Sin saberlo conscientemente, el alcalde ha actuado como un personero estatal, es decir: lo mismo que el rey, que lo es en grado sumo. Intento sustentarlo como sigue. Doy por supuesto que el Felipe II del caso no es el histórico, sino un invento de Calderón al servicio de una idea de la monarquía acorde no con el siglo del Renacimiento, sino con la era del Barroco.

Es un tiempo inicial para el Estado moderno. La antigua polis de los griegos (el orden en la ciudad) y el *status* de los romanos (el orden en el imperio), unidos a la noción medieval de pueblo (población y territorio fijos bajo una misma autoridad) desaguan en el Estado como comunidad política. El lazo de unión no es una confesión religiosa ni un dominio patrimonial del señor, sino una abstracción llamada poder. Esta potestad ya no es una cualidad del monarca sino que éste, aunque absoluto, actúa como su vehículo.

En 1589 el italiano Botero pone en circulación la fórmula de la razón de Estado: el conjunto de los medios convenientes para fundar, conservar y engrandecer los dominios del reino o la república. Diego Saavedra Fajardo, el más notorio escritor español de la materia en la época, usa a menudo esta expresión en su ensayo sobre Fernando el Católico y en su texto más conocido, el de las «empresas» contenidas en *Idea de un príncipe cristiano político*. Se trata del orden racional que ha de observar el gobernante, un arte que exige despersonalización, acaso como un actor del teatro barroco. El Estado tiene una razón propia que no se confunde con las razones personales de quien gobierna, ni con sus pasiones o preferencias.

La razón de Estado casa bien con la doctrina de Maquiavelo, a veces simplificada por el apotegma de que el fin justifica los medios, lo cual hace de la política una actividad amoral. Ciertamente, Maquiavelo no desvincula la moral de la política, sino a ésta de la religión. El príncipe maquiavélico no persigue cualesquiera fines sino el bienestar y la felicidad del pueblo, el triunfo en la guerra defensiva y la obediencia que es la base del orden social pacífico.

El maquiavelismo tiene variable fortuna en la España de la época. Saavedra Fajardo lo cuestiona porque lo ve fundado sobre la maldad general del género humano, mientras que historiadores como Altamira y Marañón advierten rasgos maquiavélicos en

la política de Felipe II. Me parece que Calderón rubricaría estas observaciones, al menos respecto a su personaje.

Ortega y Gasset describe la formación de aquella idea como intuición del capitán Contreras en sus memorias. Por su parte, los autores del siglo XVII abundan en el carácter absoluto del príncipe, entendido como un poder no sujeto a ningún otro poder. Así, Ascham, Grotius, Filmer, John Selden y –en especial– Hobbes, siguiendo la noción de soberanía de Bodin. El Estado es una suerte de divinidad mortal que gobierna el mundo en ausencia de Cristo. Su misión es proteger a sus sujetos y evitar la guerra, propia del desorden trágico natural.

La Europa en la cual surgen estas teorías se ha visto devastada por las guerras de religión, que han movido a sus Estados a instaurar un orden como tales. Culminará en el tratado de Paz de Westfalia (1648), en cuyas preliminares de Münster, Saavedra Fajardo representó a España. Se establece un sistema de Estados soberanos que se respetan mutuamente como tales, cada cual con su territorio, sin intervenir en sus asuntos internos. Para ello, se ha evitado fijar un principio moral o religioso común sino lograr el objetivo jurídico y práctico de evitar la guerra continua. A modo de esbozo, se empezó a considerar normal la paz y eventual la guerra, trazando las bases para un derecho internacional que, por lo visto, sigue esbozado hasta hoy. De otro modo, comenta Saavedra Fajardo: «Con la religión disfrazas sus designios, con el juramento los acredita y con sus mentiras los oculta».

No es que las confesiones desaparezcan de la vida estatal sino que se las soslaya en las relaciones internacionales. Así es que caben alianzas entre Estados de distintas religiones: Francia es aliada de la musulmana Turquía y de la protestante Suecia. España reconoce el régimen del regicida inglés Cromwell, y la infanta María estará a punto de casarse en 1623 con el príncipe de Gales, boda frustrada por influencia de Olivares –según opiniones de Marañón y Danvila– con desastrosas consecuencias para España. En rigor, la libertad de cultos sólo se difunde, no sin conflictos, por tierras de Alemania.

Se ha visto que las decisiones regias en la pieza de Calderón carecen de apoyatura religiosa y si Saavedra Fajardo ve conveniente que haya una sola creencia, es por motivos de cohesión y paz social, porque las disputas en la materia conducen a disturbios y caos. Además, es frecuente que se confundan con supersticiones o sirvan para enmascararse en una razón de Estado falsamente natural o religiosa.

En España, la barroquización del Estado se concilia con cierta herencia escolástica, la de Vitoria, Suárez y Hernando de Soto, entre otros. La unidad del cuerpo político se funda en la caridad, una virtud teologal de gran eficacia porque consiste en el amor caritativo que cada individuo vierte en los otros a la vez que lo recibe de ellos. Se logra así unir la sociedad, la «multitud ordenada» de Tomás de Aquino, y vivir en paz. Saavedra Fajardo traslada a la naturaleza y a su luz natural, la razón, esta tarea. La sitúa en la ciudad que concentra y no en el campo que dispersa. Y es ciudadano el escenario donde transcurre normalmente el teatro barroco, la ciudad como obra maestra del artificio al que llega la naturaleza humana gracias a una paradoja de la historia.

El hombre barroco es un ser inconstante que busca, sin hallarla, la manera estable de convivir. Es la única especie que hace la guerra contra sí misma y estima como un profesional al guerrero. Finalmente, *El alcalde de Zalamea* enfrenta a un sector de la casta noble, el militar, con un tribuno de la plebe. Tribuno: representante de la tribu. El rey que falla el pleito es por antonomasia prudente y la prudencia es la más alta virtud en la escala moral. Aúna el bien con la inteligencia, llenando el vacío que distancia la doctrina del caso. Administra una potestad que no es suya sino del Estado, que le plantea el respeto a las leyes de las Cortes y a los fueros tradicionales. Es perspicaz, sabe disimular cuando hace falta y guarda secretos a los que nadie tendrá acceso. De tal modo, juega con la distancia y la cercanía. Si emplea la fuerza, da razón de su empleo. Sabe que cualquier infracción a sus deberes puede convertirlo en un tirano. La comunidad es capaz de romper el pacto inmemorial que lo ha investido, derrocarlo y aún practicar el magnicidio.

Calderón, desde luego, obedece al paradigma barroco de la monarquía, no a su historia. Era un poeta que inventaba criaturas ficticias, tan reales como la vida misma. Emblemas barrocos, empresas y símbolos, jeroglíficos que, como toda obra de arte, nunca acabamos de descifrar.

BIBLIOGRAFÍA

- Francisco Ayala: *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*. Losada, Buenos Aires, 1941.
- Pedro Calderón de la Barca: *El alcalde de Zalamea*. Edición de Ángel Valbuena Briones. Cátedra, Madrid, 1978.
- Johann Huizinga: *El concepto de la historia y otros ensayos*. Traducción de Wenceslao Roces. FCE, México, 1946. Cap. «Problemas de historia de la cultura».
- Georg Jellinek: *Teoría general del Estado*. Traducción de Fernando de los Ríos. Albatros, Buenos Aires, 1970.
- Henry Kamen: *Una sociedad conflictiva. España 1474-1714*. Traducción de Fernando Santos Fontela. Alianza, Madrid, 1984.
- Henry Kissinger: *Orden mundial. Reflexiones sobre el carácter de las naciones y el curso de la historia*. Traducción de Teresa Arijón. Debate, Madrid, 2015.
- José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*. Ariel, Madrid, 1975.
- José Antonio Maravall: *Teoría española del Estado en el siglo xviii*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1997.
- Francisco Murillo Ferrol: *Saavedra Fajardo y la política del barroco*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.
- José Ortega y Gasset: «Prólogo» a: Alonso de Contreras: *Discurso de mi vida*. Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

Santayana: un modo de morir

Por Daniel Moreno



Coincidiendo con el sesenta y cinco aniversario de la muerte de George Santayana (Madrid, 1863-Roma, 1952), ha aparecido, justo al final de 2017, un libro estupendamente editado, en español, inglés e italiano, dedicado al lugar donde yacen los restos de Santayana: *El panteón de los españoles en Roma*, en edición de Eduardo Delgado Orusco con textos de Ángela García de Paredes, Manuel Ruiz Zamora y Amanzio Farris. Una estupenda ocasión para evocar el particular modo de morir de don Jorge, tan filosófico como lo fue su vida.

Fue Daniel Cory, su secretario y albacea, quien dio a conocer las circunstancias de los últimos días de Santayana en su libro *Santayana: The Later Years. A Portrait with Letters* (1963). Cuenta Cory que sólo hacia el final de su vida, en la primavera de 1951, se planteó Santayana el lugar y el modo de su entierro. Desechó ser incinerado porque no lo veía ni católico ni natural, tampoco deseaba que sus restos fuesen enviados a Estados Unidos. Cuando Cory propuso que fuera enterrado en el cementerio protestante de Roma, Santayana respondió que «No lo verían bien mis amigos católicos y, aunque siempre he estimado a Shelley y a Keats, no quiero estar permanentemente cerca de ellos»; de modo que Cory se quedó con la impresión de que su deseo sería ser enterrado en un cementerio católico pero en la zona no consagrada.

Una preciosa anécdota permite ver las dificultades que Santayana tuvo que afrontar en sus últimos momentos. El dominico Richard Butler le visitaba con el objeto de escribir su tesis doctoral sobre el pensador madrileño y, al caer el cumpleaños de Santayana en domingo, propuso celebrar una misa en la capilla de la clínica de ancianos de las Monjas Azules –clínica, que no convento, como se repite habitualmente–, donde Santayana residía desde 1941. Por ello, unos días antes, le envió una nota invitándolo a asistir a la misa y comunicándole que estaría dedicada a él. A Santayana debió de extrañarle la propuesta y al ver que no podía excusarse por motivos de salud, ya que la capilla se encontraba en su mismo pasillo, tras un momento de reflexión, le escribió una nota «en la que –cuenta Cory– le dijo que le parecía una “extraña impertinencia” intentar hacer un “ejemplo público” de él»; nota y actitud que no le sentaron nada bien al padre dominico.

Tras el ya famoso desvanecimiento que Santayana sufrió en los últimos escalones del Consulado español de la Via Campo Marzio, cuando el 4 de junio de 1952 acababa de renovar su pa-

saporte, Santayana no perdió su sentido del humor. A los pocos días le decía a Daniel Cory que el personal del consulado había sido muy amable y que no le había cobrado el taxi de vuelta, acaso porque «creo que apreciaron que yo había hecho ese último esfuerzo para confirmar mi nacionalidad», y añade: «Quizá hubiera sido una buena manera de morir, pero parece que de nuevo estoy en vías de recuperación».

Una semana antes de su muerte, Cory encontró a Santayana despierto y sin dolor, y con cosas importantes que decirle. Él tuvo la precaución de anotar las observaciones de Santayana, que son realmente todo un testamento filosófico, y que están inéditas en español. Santayana comenzó diciendo: «Está, por un lado, el mundo natural, que puede ser parcialmente descrito por la ciencia con sus métodos para la observación controlada. Pero también está el otro mundo –el mosaico de la imaginación–, en el cual yo al menos me siento más cómodo. Lo que es importante recordar, sin embargo, es no *ahogarse* en ninguno de los dos mundos. Ambos son esenciales para una filosofía *digna de su nombre*».

Y continuó diciendo, muy despacio, como si pesara cada frase, observa Cory: «Ten siempre en cuenta que mi naturalismo no excluye la religión; por el contrario, la toma en consideración. Quiero decir que la religión es la reacción inevitable de la imaginación cuando se enfrenta a las dificultades de un mundo hostil. Normalmente es local, siempre es mítica, y es *moralmente verdadera*. La gente realmente cree en sus mitos nativos».

Santayana llevó la conversación al tema de la muerte, diciendo: «No importa lo que haya antes o lo que venga después, y esto es especialmente así cuando uno se está muriendo. ¡Cuán fácil es ahora para mí ver las cosas como si fuesen eternas –en particular ese pequeño fragmento llamado mi vida–».

Al punto de la lágrima, Cory murmuró el célebre pasaje de la carta de san Pablo a los filipenses: «Y la paz de Dios, que supera todo conocimiento». Tras un momento Santayana dijo: «Si supera todo conocimiento es sencillamente nada. No tengo fe, ni busco tranquilidad, intentando imaginar un sentimiento de paz cósmico y ciego». Tras una larga pausa, Santayana añadió: «No lo discutamos más, Cory. Es imposible definirlo con palabras. Prefiero ser abiertamente poético y decir que estoy satisfecho con descansar en el seno de Abraham». Momento en que Cory rompió a llorar como un niño.

Aún vivió Santayana varios días sin comer ni beber. En un momento de lucidez, Cory le preguntó si sentía dolor. Finalmente Santayana respondió: «Sí, amigo mío. Pero mi angustia es sólo física. No hay aprieto moral de ningún tipo». Santayana murió dos días más tarde, el 26 de septiembre de 1952. Las agencias de noticias se hicieron eco del fallecimiento, pero a Cory le preocupaba más cómo y dónde enterrar a Santayana que responder a sus llamadas. Carecía de instrucciones escritas que apoyaran la petición de ser enterrado en una parte «neutral» de un cementerio católico. Puesto al habla con el encargado del cementerio romano de Campo Verano, le dijeron que ya no había ninguna zona no consagrada y que, en cualquier caso, se utilizaba en su momento para suicidas y cuerpos sin identificar. Hay que imaginarse la desesperación de Cory. Pensó enterrarlo en el cementerio protestante, aunque fuera temporalmente. En ese momento intervinieron las autoridades españolas. Esgrimieron que Santayana era español y que no había dejado instrucciones escritas, de modo que era su deber hacerse cargo del cuerpo y que era un orgullo para ellos darle sepultura en panteón español. Acordaron, por un lado, que, de acuerdo a los deseos de Santayana, no hubiera ceremonia religiosa y, por otro, que Cory no dijera a la prensa la hora de la ceremonia.

El entierro fue el martes 30 de septiembre de 1952. Estuvieron presentes el primer vicesecretario de la Embajada de España ante la Santa Sede, entonces Emilio Garrigues Díaz-Cañabate, el Vicecónsul, Robert Schneider y su mujer, George Salerno, y Daniel Cory y su mujer, Margot. Era un día gris y con viento, sobre la tumba había varias coronas. Antes de depositar el féretro en el interior del panteón, Cory pidió permiso para leer el ahora famoso poema de Santayana «The Poet's Testament». Al finalizar todos volvieron a Roma. Se da la circunstancia de que Emilio Garrigues, incluyó su traducción del poema –una auténtica primicia porque en inglés no vería la luz hasta el año siguiente– en el artículo que escribió para *Ínsula*, en noviembre de 1952 bajo el título «La muerte de Santayana». También como filósofo español, por cierto, lo presentó María Zambrano, desde su exilio en La Habana, en el artículo que le dedicó a Santayana –«El español Jorge Santayana», *Bohemia*, octubre, 1952.

Hay que recordar que en el panteón encuentran reposo los españoles que mueren en Roma sin familia, como fue el caso de Jorge Santayana. Desde que él fuera enterrado allí, fueron numerosas las visitas, de modo que la obra pía española en Roma, de-

pendiente de la Embajada de España ante la Santa Sede, decidió encargar la construcción del mausoleo a dos jóvenes arquitectos formados en Roma y muy atentos a los nuevos aires en la arquitectura de entonces, Javier Carvajal Ferrer –enterrado en el mismo panteón, por cierto, tras su fallecimiento en 2013– y José María García de Paredes. La inauguración fue en 1957. El libro que ha dado lugar a estas notas ilustra magníficamente la novedosa propuesta arquitectónica, que sintoniza, por cierto, con uno de los «átomos de luz» santayanianos: «lo abierto es también una forma de arquitectura». A ellos se debe también el relieve de manos y palomas en vuelo hacia la cruz, y la selección de la cita de Santayana «Cristo ha hecho posible para nosotros la gloriosa libertad del alma en el cielo» frase que pertenece a *La idea de Cristo en los evangelios*.

Del poema que se leyó ante la tumba de Santayana, «El testamento del poeta», hay varias versiones, pero me permito acabar con una propia, que fue leída como colofón al acto que tuvo lugar en el panteón, el 26 de septiembre de 2016, organizado por la Embajada de España ante la Santa Sede a iniciativa del Instituto Cervantes de Roma con la colaboración de la Obra Pía-Establecimientos españoles en Roma:

*Devuelvo a la tierra cuanto la tierra me dio,
todo como simiente, nada a la tumba.
Apagada está la vela, acabada la vigila del espíritu;
adonde fueron los ojos no le ha de seguir lo visto.*

*Sólo os dejo el sonido de tantas palabras,
que acaso se oigan en ecos caricaturescos.
Al cielo le canté. El exilio me hizo libre,
de mundo en mundo me llevó, de todos los mundos.*

*Respetado por la furias, pues benignas fueron las parcas,
recorrí los adornados claustros de la mente;
toda época mi presente, todo lugar mi sitio,
ni miedo, ni esperanza, ni envidia mostró mi rostro.*

*Soplara la moda que soplara, mía hice la verdad de los
antiguos,
y la amistad madurada en el rubor del vino,
y la sonrisa divina, de cuyo alado movimiento
se desprenden átomos de luz y lágrimas por las cosas
mortales.*

*A las trémulas armonías del campo y la nube,
de la carne y el espíritu consagré mi culto.
Que la forma, que la música, que el omnivivificante aire
doten de belleza mi imperfecta oración.*





► Sala de lectura de la biblioteca del Parlamento de Canadá, en Ottawa, siglo XIX

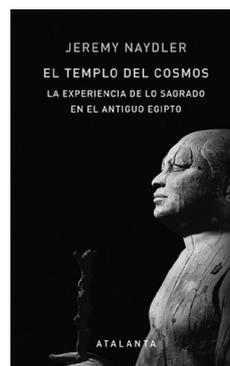
Jeremy Naydler

El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el antiguo Egipto

Traducción de María Tabuyo y Agustín López

Atalanta, Girona, 2019

460 páginas, 27.00 €



Acoger a Horus hoy

Por JULIO SERRANO

Descorrer el velo del tiempo, despejar las ideas preconcebidas o ejercer de revulsivo en aquellas que no revisamos porque las creemos saber –éstas son las más encriptadas– es una tarea reservada para constructores de puentes. Jeremy Naydler, filósofo e historiador de las culturas antiguas, hace una enriquecedora labor con su obra *El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el antiguo Egipto*, un viaje erudito que propone una relación más justa con la antigua cultura egipcia. ¿Por qué más justa si Egipto ha ejercido una gran fascinación en Occidente al menos a partir de las campañas napoleónicas? Porque la comprensión del antiguo Egipto, en opinión de Naydler, se ha visto empañada por dos dificultades. Por un lado, la derivada de sucumbir al anhelo nostálgico de una época con las opaci-

dades que resultan de esa exaltación. Los románticos, que bebieron de las tradiciones hermética y alquímica que reaparecieron durante el Renacimiento y que, en el fondo, nos dice Nayder, procedían de Egipto, exaltaron las maravillas de la cultura del Nilo. Pero la fascinación es una parte, necesaria y posibilitadora, aunque no de por sí suficiente para la comprensión, pues a veces está demasiado ligada al propio deseo. No obstante, no cabe duda de que, una vez comprendido el sistema jeroglífico de escritura descubierto por Champollion en 1822, la puerta estaba abierta, lo que no significa que se pueda entrar. Todos sabemos que la escucha de una obra no es ni inmediata ni general. No basta con publicarla, otro tiene que abrirla. Y no basta con leerla, tiene que producirse el encuentro. Cuanto más,

la comprensión de una cultura tan críptica y lejana como la egipcia.

¿A qué época, aparte de la suya propia, alumbró el *Libro de los muertos*, ese texto místico del Imperio nuevo? ¿O los *Textos de las pirámides* del Imperio antiguo? ¿Y el *Libro del día y de la noche* que aparece en enigmáticos papiros y en las tumbas del Valle de los Reyes? No todo tiempo está capacitado para escuchar a otro. Los vasos comunicantes son rastreables, tienen sus razones de ser, pero son misteriosos simultáneamente. Pero al igual que el renacimiento o el neoclasicismo supieron escuchar al mundo clásico o en el romanticismo el medievo fue visto bajo una luz favorecedora, el mundo egipcio, más lejano y opaco, emana también su onda expansiva.

El otro impedimento que señala Naydler a la hora de interpretar el mundo del antiguo Egipto por parte de la egiptología moderna es que ha sucumbido a la dificultad opuesta de la que veníamos hablando propia del siglo anterior: la de sobrevalorar tanto la propia cultura que ha proyectado presupuestos modernos sobre los antiguos. O incluso que ha permeado la comprensión de un recelo derivado en rechazo. Concepciones que merecen una escucha más fina se han simplificado bajo la etiqueta de supersticiones primitivas de las que nos desprendimos hace tiempo, creyendo haber superado un lenguaje que tiene algo o mucho que decir al hombre de hoy. Naydler considera que la historia de Occidente está ligada *interiormente* al Egipto antiguo y, como ciertos pensadores orientales, piensa el tiempo histórico de modo más cíclico que lineal, recelando de la realidad de la marcha evolutiva siempre adelante de los años y los siglos.

«En gran parte de la egiptología moderna existe tanto una falta de complejidad psi-

cológica como una ignorancia de la metafísica y el esoterismo que tiene como consecuencia inevitable que la espiritualidad de los egipcios se mantenga como un libro cerrado». Su ensayo toma el título de un pasaje de la colección de textos mágicos *Corpus hermeticum*, atribuidos a Hermes Trimegisto, a quien los egipcios conocían como Thoth, el dios babuino de la escritura, el Señor de la Palabra que pronunció los sonidos primordiales. Traducido por Marsilio Ficino en el siglo xv, transmitía enseñanzas mágicas supuestamente de origen egipcio y persa. Cada época establece vínculos distintos y abre caminos que tardan siglos, a veces, en ser escuchados. Ficino y Naydler estuvieron más próximos en la lectura del *Corpus* de lo que Naydler pueda estar nunca, hipotéticamente hablando, con su, por ejemplo, vecino de arriba. Quizá nuestro tiempo contenga ciertas características que permitan emprender un nuevo diálogo con una mentalidad que floreció en una fase anterior de nuestra propia evolución espiritual. «Ahora estamos dispuestos a realinearnos cultural y espiritualmente según un eje que ya no es judeogriego», nos dice, y ojalá lo tuviese delante para preguntarle qué percibe en el hombre de hoy, permeable a una mística aparentemente tan opuesta al mundo que nos rodea.

Lo que sí nos cuenta es que Occidente ha crecido, por una parte, sobre la base de la civilización griega, a quienes debemos la ciencia, el valor central del logos, la democracia –y un largo etcétera– y sobre la tradición israelita por otra, de quienes heredamos el monoteísmo. De paso también nos llevamos la antipatía hacia la superstición irracional y el paganismo desenfrenado. Ya los griegos, pese a su politeísmo, se desprendieron del ordenamiento divino ante-

rior, no estaban interesados en ese modo de conciencia antiguo. Pero lo que nos recuerda este ensayo es que las raíces de nuestra cultura son más antiguas, no sólo históricamente, sino también espiritualmente, de lo que se nos ha hecho creer, porque incluyen aquello de lo que griegos e israelitas se apartaron. Lo que rechazaron también nos constituye. «Egipto nos llama como una parte perdida de nosotros mismos», nos dice Naydler.

Este estudio de lo sagrado en el antiguo Egipto amplía –a legos en la materia, pero también a eruditos– la complejidad de una cosmogonía portadora de una sublime metafísica imaginativa, comparable, quizá, a la de las *Upanishads*. Pero emprender el viaje que propone este libro conlleva un desafío no menor que el que experimentamos cuando queremos situar lógicamente los postulados de la física cuántica. Hay demasiadas barreras mentales entre la conciencia moderna y la antigua. Naydler señala como una diferencia clave entre ellos y nosotros el que: «mientras que la conciencia moderna contiene en sí misma un mundo interior, la conciencia antigua se sentía rodeada por un mundo interior». La conciencia antigua percibía que los objetos contenían y podían revelar un interior metafísico y sobre esta dimensión interior del mundo se sustentó su cosmovisión simbólica. Para nosotros los objetos son opacos e incapaces de transmitir valor trascendente, por lo que es necesario aparcar en la medida de lo posible el materialismo impregnado en nuestra cultura para atender a su lenguaje, así como adoptar una manera de pensar más orgánica y fluida porque los contenidos del pensamiento egipcio fluyen unos en otros en lugar de permanecer separados de modo rígido. El sonido era universo que

se ha hecho sustancia, «el tiempo respiraba como un organismo vivo», lo sagrado era lo real y no lo fenoménico, los mitos eran menos ficción que el hecho. Mircea Eliade decía: «El mito está ligado a la ontología; habla sólo de realidades». La experiencia de lo que era real y lo que no era real era diferente de la nuestra. Por otra parte, cuanto más atrás miraban, más «interior» les parecía el universo: «el estado original del universo era esencialmente interior», por tanto, el tiempo era intrínsecamente degenerativo. En este aspecto deseamos que no estuviesen muy finos por la cuenta que nos trae como especie. Además, todo animal, planta, estrella, río, roca, forma o sustancia, percepción o ausencia, signo o trazo eran dioses o expresiones de los dioses o podían llenarse de poderes divinos. Todo tenía un «dentro», pero ese lenguaje no siempre ha podido ser escuchado. El concepto de idolatría nos hizo durante mucho tiempo sordos a ese animismo o magia.

A partir de ahí, hay toda una compleja sucesión de estados como, por ejemplo, Atum, que es el acto por lo que todo lo que es viene al ser, espacios físico-temporales, rituales, estados psíquicos, mapas, sortilegios y manifestaciones de una gran complejidad simbólica e intensamente imaginativa. Si bien en las *Upanishads* predomina el pensamiento abstracto, en el mundo egipcio lo abstracto tiene una correlación imaginativo-simbólica de gran magnetismo. Las ilustraciones de los papiros y los sarcófagos tienen un poder hipnótico sobre nosotros hoy. Por mucho que las miremos son inaccesibles en última instancia. Naydler propone interpretaciones, sabiendo que son una entre las posibles, invitándonos a «re-descubrir a nuestra manera esa otra mitad de la realidad de la que los egipcios eran

tan intensamente conscientes». Como en el *Libro de los dos caminos* del Imperio antiguo, siempre hay otra posibilidad que nos recuerda que somos parte de una realidad más amplia que nuestras circunstancias.

Circe Maia

Múltiples paseos a un lugar desconocido

Edición de Jordi Doce

Pretextos, Valencia, 2018

256 páginas, 26.00 €



Una poética de la superficie El territorio de Circe Maia

Por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Cabría pensar con cierta candidez que la reciente concesión del Premio Cervantes a Ida Vitale permita volver la mirada a una tradición poética tan rica como la uruguaya, más allá de los nombres más difundidos como Idea Vilariño o Eduardo Milán... o Mario Benedetti, curioso fenómeno de una obra convertida años atrás en *best seller* poético, no precisamente por su calidad literaria. Pero dejando de lado fenómenos como el último, hay que reconocer que se trata de una tradición lírica tan notable como diversa, con voces ciertamente muy distintas (ahí están para demostrarlo Enrique Fierro, Rafael Courtoisie, Roberto Echavarren, Eduardo Espina, Cristina Peri Rossi...). Desde luego, no hace falta insistir en que la lírica de Uruguay no necesita de homenajes ni de premios para despertar

el interés del lector de poesía. Sin embargo, la comunicación entre las distintas tradiciones líricas en español lamentablemente no resulta tan fluida como debiera, lo que no sorprende dadas las escasas tiradas de muchos poemarios y su precaria distribución. Por otra parte –y de eso algo sabemos en España–, esa incomunicación a menudo se da en el seno de un mismo país, por lo que cualquier excusa es buena, si sirve para arrojar cierta luz sobre esa escritura en la sombra, que suele ser la poesía. Claro que toda literatura nacional tiene algo de espejismo y la lírica uruguaya no iba a ser una excepción: de ahí que, a la postre, sean las singularidades las que verdaderamente importen. Es ese el caso de Circe Maia, quien se muestra alejada de ciertos juegos experimentales que se sugiere en propuestas (por

otra parte, de tanto interés), como las de Fierro, Echavarren o Milán, y que pareciera tender a una dicción de corte casi clásico, con cierta tendencia a la brevedad, muy diferente a la torrencialidad de los últimos dos nombres citados. Con todo, ese aparente clasicismo debe ser matizado, como hace Jordi Doce, responsable de esta antología, en un prólogo, que lleva la marca de la inteligencia crítica y la complicidad. Así apunta Doce «Solemos asociar la modernidad a sus movimientos más languaraces o excesivos, pero olvidamos que una de las vetas más productivas del movimiento moderno es justamente su reivindicación de una nueva “objetividad”, una mirada nueva o limpia sobre el mundo, despojada de prejuicios y retóricas fosilizadas: ahí entran tanto la pulsión geométrica o constructiva como la influencia del arte y la poesía orientales, el deseo de brevedad y condensación, la búsqueda de líneas claras y formas tangibles, la lectura depurada de los signos de la naturaleza. Circe Maia representa, en la poesía en la lengua española, la vigencia de ese ideario, cercano, por un lado, a Michaux, Francis Ponge, William Carlos Williams y el Pound *imagista*, y, por otro, a poetas griegos como Yannis Ritsos o Yorgos Seferis, a los que ha traducido y comentado []» (págs. 11 y 12). Y, en efecto, ese deseo de despojarse de retóricas, de conquistar para la visión como para el lenguaje una transparencia, tiene que ver con un empeño por mirar mejor. De ahí, esa precisión de pulidor de lentes que, como una suerte de discípula de Spinoza, esconde Maia. No parecen así casuales las referencias a Vermeer en los poemas de la autora: si el artista de Delft es un maestro a la hora de crear atmósferas, en hacer de la luz una suerte de alquimia de lo cotidiano, algo semejante encontramos en

ese empeño de visión que atraviesa la obra de la antologada. Es un mundo (el de Vermeer, el de Maia) en el que está «Todo al mismo nivel de vida intensa. / No hay prioridades. No hay jerarquía» (pág. 87), como se apunta en el poema que lleva como título el nombre del pintor. Así como en otro texto, «Discreción en Delft», se insiste en «la transparencia del vidrio» (pág. 184), transparencia que parece ser perseguida con especial tenacidad por la poeta.

La paradoja fecunda de esta poesía es querer llegar, al modo casi de una iluminación budista, al no-pensamiento y al no-lenguaje, a través del lenguaje y del pensamiento: descubrir, a la postre, que «el azul intensísimo es el objeto puro, / el antipensamiento» (pág. 136). Ese afán de objetividad, señalado por el antólogo, puede remitir también a la visión de un Alberto Caeiro, pero desde la lúcida apreciación que ya hiciera Octavio Paz: el heterónimo de Pessoa es quizá, como apunta el mexicano, el escritor que todo poeta moderno quiere ser, pero no puede ser. O para citar la vieja oposición de Schiller entre poesía ingenua y sentimental, el poeta moderno quiere ser ingenuo y, sin embargo, es el territorio de lo sentimental el que parece que le está reservado. Si recordamos que Schiller afirma que el poeta sentimental, a diferencia del ingenuo, es el que siente como una escisión incurable la separación entre el yo y la naturaleza, entenderemos mejor (creo yo) la difícil línea en la que se mueve Circe Maia y su evidente capacidad de seducción. Si Maia se nos muestra como una poeta admirable, lo es no por una suerte de mirada *naive* sobre el mundo, sino por una inteligencia que desconfía de sí misma, de un lenguaje extraordinariamente eficaz hasta el punto de cuestionarse a sí mismo, de sugerir una suerte de desapari-

ción para dejar hablar solamente a las cosas. De ahí ese movimiento de ida y vuelta entre un yo que nunca quiere estar excesivamente presente y un mundo que desborda por su simple estar: sobreabundancia de ser. Un ser que, por otra parte, se sabe al borde de la nada: si la levedad es uno de los rasgos más apreciables de la escritura de Maia, es en gran medida porque la voz poética conoce los precarios equilibrios de las cosas. El yo lírico camina en medio de la existencia, fascinado por un exceso de realidad, pero también por la desaparición que acecha detrás de todo lo existente («Afrontemos ahora / la posibilidad de estar ya muertos /—definitivamente, realmente— / un día de verano, como éste» (pág. 74). Podría hablarse así de una suerte de poética de la fragilidad, pero de una fragilidad extraordinariamente terca en su afán por no romperse, por seguir ahí en su íntegra y humilde perfección. El poema así opone una temporalidad al devenir que nos arrastra hacia la muerte, una temporalidad que no es otra que la del instante. Tienen muchos de estos poemas, así, la desnudez del haiku, su prodigiosa capacidad para detener el presente. Captar tras la diacronía de un tiempo que pareciera negarse a sí mismo, la sincronía del ahora. Y precisamente en el poema «Sincronías» se pregunta: «¿Cómo se hará para estirar la mano / y atraer hacia aquí todo el presente / y atarlo?» (pág. 138).

En este sentido, pienso que no hay que apresurarse a la hora de valorar el peso que la formación filosófica alcanza en la poesía de la uruguayo. Ese aprendizaje filosófico está no tanto en las referencias a nombres como Anaxágoras, Campanella o Platón, como en una forma de situarse ante la vida, que aún lucidez y pasmo: «¿Dónde apoyar el pie que no resbale / hacia pozos-misterios, / incógnitas-arenas movedi-

zas?» (p. 102). El asombro que Aristóteles consideraba el origen de la filosofía es también la raíz de la que brota el caudal poético de Circe Maia. No menos importante es la conciencia de que esa facilidad, que tanto sorprende y fascina en sus poemas, es el fruto de una laboriosa actividad del lenguaje. Lenguaje que no desdeña el trabajo de la imaginación, de una imaginación que se esconde tras la aparente transparencia del decir, pero que está ahí, realizando su tarea en la sombra: «Trabajo en lo visible y lo cercano /—y no los creas fácil—. / No quisiera ir más lejos. Todo esto / que palpo y veo / junto a mí, hora a hora, / es rebelde y resistente. / Para su vivo peso / demasiado livianas se me hacen las palabras» (pág. 47). No resulta así tan sorprendente que, al igual que junto a los textos dedicados a Vermeer, encontremos un poema en torno a un artista tan alejado del realismo como Paul Klee, un texto que, sin embargo, se centra en el peso que lo geométrico y lo cromático tiene en la pintura de este último. Como si a la postre se reconociera que pensar y ver no son acciones tan opuestas como cierta tradición nos ha hecho pensar —y como sugiere Maia en algunos de sus poemas—, sino dos modos de esa natural respiración de la inteligencia de la que hablaba Borges.

Desde esa impresión de facilidad, desde esa (aparente) ingenuidad trabajosamente conquistada, Circe Maia parece una poeta de superficies. La suya es una poesía de quien sabe que no necesariamente la superficie esconde menos verdad que el fondo. «Todo está afuera, / nada queda dentro» (pág. 103), leemos en el poema titulado significativamente «Exterior». Y, con todo, pareciera como si su obra estableciera una sutil dialéctica entre superficie y profundidad, un camino de ida y vuel-

ta, pero sin olvidar nunca que para tocar fondo hay que haber atravesado la superficie, que aquí es menos barrera que una puerta. Hay un antiplatonismo de fondo, una confianza casi nietzscheana en lo que otros llaman apariencias y aquí no son sino el rostro de las cosas, su constante desbordar el lenguaje.

Así, el territorio que parece trazar la voz de Circe Maia es el que sugieren esos «Múltiples paseos a un lugar desconocido», título de un poema del libro *Dos voces* que Jordi Doce ha elegido con acierto también

para su selección. Pues la obra de la autora lleva el signo del retorno, de la fidelidad a lo terrestre: es en lo familiar donde aguarda lo inaudito, es en lo cotidiano donde, como un secreto a voces, se muestra sin disfraz lo extraordinario. Pero el enigma persiste, como en la laguna visitada tantas veces que es evocada en el poema: «Y aún así, aún así, sientes que la laguna escapa / invisible, invisible, desnuda de miradas, / envuelta en sus altos árboles guardianes» (pág. 123). Lo real como complicidad y como resistencia. Así también estos poemas.

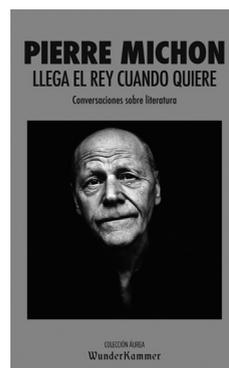
Pierre Michon

Llega el rey cuando quiere. Conversaciones sobre literatura

Traducción de María Teresa Gallego Urrutia

Wunderkammer, Terrades (Girona), 2018

160 páginas, 21.00 €



Un robinsón textual se hace a la mar de la vida

Por CRISTIAN CRUSAT

A estas alturas, la historia es tan conocida que prácticamente no hace falta volver a contarla. A comienzos de febrero de 1984, la editorial Gallimard publica el primer libro de un autor desconocido y provinciano (es decir, educado lejos de la capital, en un entorno rural; más en concreto, en el departamento de la Creuse, en el puro centro del hexágono que dibujan las fronteras de Francia). El autor, llamado Pierre Michon, está a punto de cumplir los treinta y nueve años y durante casi dos décadas, básicamente desde que sucedieron los acontecimientos de Mayo del 68, ha encontrado demasiadas excusas para integrarse en la vida civil, hasta el punto de llegar a vivir, como él mismo confesó, «de la caridad pública». Pero *Vidas minúsculas* –así se titulaba el libro– asombra de inmediato por su sostenido so-

brecogimiento, por su flaubertiana incomodidad escritural, por su ferviente anhelo de «resucitar» textualmente a un puñado de personajes anónimos. El libro se alza pronto con el Prix France Culture y Pierre Michon se convierte en un autor insoslayable de la literatura francesa, amén de un celebrado representante del milagro de la literatura, tan caro a las sociedades espectaculares: «El milagro era sencillamente poder, casi con cuarenta años, festejar que se hubieran acabado mis duelos. Era que mi desastre íntimo se resolviera en proeza; mi incapacidad, en competencia; mi melancolía, en júbilo; en resumen, todo en su contrario. Pero ya conseguido y demostrado todo eso, ¿qué hacer con esa competencia y ese júbilo?».

Desde entonces, el quehacer literario de Michon ha consistido en indagar, mediante

una particular estética de la identidad oblicua, en los destinos de una serie de personajes en trance de construirse a sí mismos o de conquistar su propio sentido. En general, en su proyecto narrativo abundan los creadores: escritores y pintores que, inmersos en la búsqueda de su mito personal, tienen en la creación su principal drama y único valor.

Pero antes, mucho antes, todo comenzó con aquellos célebres personajes «minúsculos». ¿Quiénes eran? Ocho existencias modestas que gravitaban alrededor del propio autor, acosado permanentemente por las amenazas del fracaso, la indignidad y la impostura; un autor que apenas lograba escribir y que se había transustanciado en una suerte de «Charlot que glorifica a los tontos del pueblo y los duelos familiares, que se inventa una genealogía, que recurre a un padre desaparecido, que escribe para los muertos con la devota esperanza de que van a responder (quizá, en cierto modo, sí han respondido)». Desde el principio hubo algo ardiente en la escritura de Michon, un desesperado afán de reconciliación con el áspero mundo que lo rodeaba.

Al diseminar elementos autobiográficos en los textos de *Vidas minúsculas*, Michon halló un modo mediante el que afirmar su quebradiza e inestable identidad literaria y, al mismo tiempo, conjurar los más profundos temores estructuralistas (cabe recordar que en 1969 Barthes decretó la muerte del autor, aunque en 1973 matizó su dictamen y, ya en 1975, publicó un libro de elocuente título, *Roland Barthes par Roland Barthes*: el muerto se empeñaba en regresar a la vida). Conjutando tales recelos y fetiches teóricos, Michon, a su manera, halló el modo de reencontrarse de nuevo con un mundo del que se había ausentado tras

años de aislamiento y extravío en un árido islote levantado a base de textos e imposibilidades: «Puede ser que ese acto de surgimiento que fueron las *Vidas minúsculas* me abriera los ojos al mundo, me permitiera ver; y no cabe duda de que entre los quince y los treinta y cinco años no vi literalmente nada. Me aparté tanto de todo lo que había sido mi calvario, mi imposibilidad de escribir, y el mundo se me apareció, como quien dice. El mundo y las imágenes, que son el mundo del mundo».

El milagro de este robsón literario, como suele ocurrir con la mayoría de los milagros, encerraba una descomunal paradoja: había encontrado el éxito al narrar de manera tan descarnada como sublime su propio fracaso de escritor mediocre de provincias. Era imposible continuar por esa senda. Michon, en consecuencia, optó por rastrear las sospechas del fracaso y las causas del milagro artístico entre los pintores y escritores que, a lo largo de la modernidad, habían convertido la creación en uno de los grandes mitos de nuestro tiempo (y sin el cual, tal vez, no hubiera tenido lugar el éxito de Michon). En resumen, se dedicó a examinar lo que aconteció tras el viaje de Rimbaud a Abisinia y la llegada de Van Gogh a Arles.

Para llevar a cabo este proyecto, Michon se encomendó a su reconocible estilo —«la literatura es una forma venida a menos de la oración, la oración de un mundo sin Dios»—, a su predilección por el retrato —«me parece la forma más acabada, más frágil, más conmovedora del gran arte de Occidente»— y a su esencial «iconolatría» o culto de las imágenes —«lo que busco es un arte de la evocación, un arte de la aparición»—. Y así, tras *Vidas minúsculas*, Michon dio a la imprenta en 1988 *Vida de Joseph Roulin*, un

memorable texto sobre la figura de Vincent Van Gogh, si bien contemplada a través de los ojos del factor Joseph Roulin, el muy socrático vecino y empleado de los servicios postales franceses que trabó amistad con el pintor holandés a su llegada a Arles. Mediante su oblicua estrategia de la aparición (toda vez que Roulin no deja de ser un testigo «minúsculo» del milagro artístico), Michon presenta al lector el renovado inventario de preocupaciones de Van Gogh, cuya muerte se describe de manera conmovedora gracias a una dislocada yuxtaposición de motivos procedentes de varios cuadros del pintor. Esta «vida», por lo demás, inauguró una serie de retratos de pintores que incluye a Francisco de Goya, Antoine Watteau, Piero della Francesca y Claudio de Lorena, «donde se habla de forma flagrante de la representación, de su vanidad y de su necesidad, pero donde lo más importante, sin duda alguna, fue para mí la revisión del valor, la búsqueda del mínimo denominador común de la humanidad que existe entre mentes excepcionales indiscutibles, Van Gogh, Watteau, y un factor simplón o un sacerdote cortesano melancólico». En el volumen *Señores y sirvientes*, publicado por Anagrama en 2003, encontrará el lector esta fantástica galería.

Entre las ficciones sobre escritores (Bekett, Faulkner o Balzac, incluidos en *Cuerpos del rey*), destaca por razones obvias *Rimbaud el hijo*, de 1992, cuya leyenda se reelabora bajo las siguientes premisas: «¿Cómo hizo usted esas obras no siendo sino lo que era? ¿Cómo hace usted de negatividad virtud?». A partir de un recorrido vital inamovible –Charleville, París, Harar–, es decir, de un referente firme y bien establecido, el retrato de Rimbaud por parte de Michon cautiva por la elección de los deta-

lles, determinados por el punto de vista que adopta la narración: «En mi *Rimbaud*, por ejemplo, intenté ver en qué punto mi propia persona y la suya concuerdan». En cierto modo, el libro es un espléndido cara a cara entre dos adolescentes de provincia que, a la postre, arroja luz sobre la mítica juventud del autor de *Una temporada en el infierno*.

La literatura de Michon se ha nutrido asimismo de los archivos y crónicas municipales, elementos indispensables para realizar su proyecto reparador. En cierto modo, es como si este autor francés se hubiera propuesto la escritura de la autobiografía del género humano: «Busco hombres en los archivos, los encuentro e intento volver a darles vida». A este empeño responde un título como *Mitologías de invierno*, cuya edición española se acompaña de *El emperador de Occidente*, otra breve narración de finales de la década de 1980 que tiene como protagonista a Prisco Atalo, un personaje histórico con el que Michon se topó en *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, de Edward Gibbon. Por su parte, una de sus obras más recientes, *Los Once*, que recibió el Gran Premio de Novela de la Academia Francesa en 2009, también abreva en uno de los periodos más significativos de la historia moderna: la última década del siglo XVIII, los años 1793 y 1794, el Terror, donde «intento enfrentarme con el nudo de las artes y de la política, el eclipse de Dios, el asesinato del padre y la matanza recíproca de los hijos, y la impotencia de las artes para dejar constancia de ello, todo ese lío. O también: ¿por qué la Revolución no produjo obras de arte a la altura del acontecimiento?».

Sobre todas estas obras y sobre otras como *El origen del mundo* dialoga en profundidad, matizando aseveraciones y alumbrando nuevas regiones de su pensamien-

to literario, Pierre Michon en *Llega el rey cuando quiere*, publicado por la editorial Wunderkammer, cuyo catálogo constituye un audaz dialecto literario. Este libro, además, inaugura la llamada «Colección Áurea», que se suma de esta forma a los títulos que ya alberga la «Colección Clásica» (Pierre Loti, Raymond Roussel, Julia Kristeva, Villiers de L'Isle Adam...). Todas las citas entrecorridas que se han asperjado a lo largo de la reseña proceden de este valiosísimo libro de conversaciones, cuya mayor dificultad reside en deslindar qué frases decide uno no subrayar.

Traducido pulcramente por María Teresa Gallego Urrutia –quien ha vertido gran parte de las obras de este autor al español–, *Llega el rey cuando quiere* constituye un privilegiado umbral por el que acceder a una parcela literaria de singular importancia. Su habitante, ese náufrago de los archivos que responde al nombre de Pierre Michon, es un

autor que nos recuerda que los autores de ficción narrativa son privilegiados intérpretes de la experiencia humana que, en lugar de ofrecer interpretaciones, crean objetos artísticos cuyo sentido debe ser descifrado oportunamente. De ahí la duda, el misterio, el temor, el milagro.

Resulta difícil no sentirse interpelado en la mayoría de las repuestas de Michon, que gravitan en torno a los motivos fundamentales de su obra y, en general, en torno a las habituales dudas que se presentan ante el fenómeno literario. Pero, también, ante nuestro esforzado día a día: «Creo que las obras mayores son opacas y añaden opacidad al mundo. Se convierten en una parte del mundo, y como tales las conocemos sin por ello entenderlas, como a los árboles o los peces». Así se asentaron en mitad del mundo los libros de Michon, y así nos ayudan a revelar su sentido estas extraordinarias conversaciones.

Pilar Adón

La vida sumergida

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017

160 páginas, 17.90 € (ebook 11.99 €)



Habitar en la imposibilidad

Por SÒNIA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Algunos de los cuentos del último libro de Pilar Adón (Madrid, 1971) inquietan ya desde el mismo título, no sólo por el misterio que pueden sugerir («Las jaulas», «La invitación», «Un mundo muy pequeño», «Gravedad»), sino también porque invitan a espacios morales no siempre cómodos o incluso con frecuencia hostiles, a los que el posible lector no siempre puede estar predispuesto a adentrarse («Virtus», «Fides», «Pietas»). Y si merece la pena detenerse en los títulos es porque funcionan a modo de algo así como una alerta disuasoria para aquellos a quienes no les interese una literatura indagatoria. Pueden leerse también como una suerte de preparación previa al ejercicio de adentrarse en un territorio cargado de significados cuya fuerza puede arrastrar o zarandear al visitante, que corre

el consiguiente riesgo de no atender a los sucesos verdaderamente importantes.

Se ha destacado la narrativa de Pilar Adón por su admirable capacidad para crear atmósferas que reflejan el atormentado interior de personajes que bien pueden simbolizar o representar al ser humano contemporáneo. A veces esas atmósferas son como capas o velos que envuelven a los desconcertados personajes y que se instalan como una barrera de neblina entre ellos –mayoritariamente encontramos personajes femeninos, aunque no exclusivamente– y los objetos o demás sujetos que conforman la realidad. La nebulosa les protege a la vez que los aísla, y ahí se presenta como una clave para entender su desnortado comportamiento. El título del volumen, *La vida sumergida*, también hace referencia a esa es-

pecie de envoltorio o líquido amniótico en el que mujeres y hombres tratan de aprender a respirar mientras constatan si realmente hay alguien o algo al otro lado de su cordón umbilical o si ya está definitivamente cortado.

La respiración y otros movimientos del cuerpo son acciones en las que recae la atención de los personajes y la narración. Cualquier detalle es importante en lo que se nos describe, ya sea acerca de los objetos o ya sea de los gestos y reacciones de los personajes. Y precisamente en esa escritura detenida, casi preciosista, que la escritora conforma con esos detalles se intuye y se teme la amenaza, porque de repente todo puede suponer una complicación. Por las dificultades que experimentan los protagonistas para manejar los objetos y para entender el funcionamiento de cualquier rudimento, así como por los obstáculos que surgen al moverse por el espacio, el lector acaba por sentir el peso de esa atmósfera sobre la propia piel. La protagonista de «Vida en colonias», a quien su hermano llama Pequeña Leo, está convencida de que «todo iba a chocar contra ella». Por ese motivo le cree cuando le asegura que la llevará a un lugar donde sea posible «alejarse de todo lo que pudiera representar una falta de significado», donde los rezos «no consistían en pedir ayuda ni en solicitar favores, sino en dar. En ofrecer y repartir devoción sin exigir nada a cambio».

El deseo y los esfuerzos de los personajes por intentar mantener bajo control las posibles amenazas se traducen para el lector en tensión inquietante. Según como se mire, todas esas dificultades también pueden llegar a ser interpretadas como una enfermedad, una incapacidad o incluso una tara incomprensible para quienes no han

sentido nunca que, de pronto, en cualquier momento, el suelo puede abrirse a sus pies. Se trata de buscar medidas más o menos desesperadas para resistir, como la de la protagonista de «Recaptación», para quien «darían con la medida adecuada de su dosis y ella podría presentarse en el exterior sabiendo qué bolso llevar, qué color preferir, qué impulsos obedecer a la hora de elegir plato en un restaurante y qué tono de voz sería el más adecuado cada vez que alguien se dirigiera a ella». O la voz narradora de «Plantas aéreas», ofuscada por «toda esa perorata sobre la personalidad y el ánimo, y tantas, tantas palabras, tantos argumentos y suposiciones», hasta el punto de que decide «sonreír como si todo lo que el destino me hubiera preparado fuera una inmensa y duradera felicidad, y repetirme que si estoy aquí es por algo. Por algo importante que no debo olvidar jamás».

La incapacidad de los seres representados por Pilar Adón para identificar la realidad, para moverse entre las actividades, las construcciones y demás convenciones que forman la sociedad es uno de los aspectos más atractivos de su escritura. Son criaturas inadaptadas porque entre ellas y el mundo se extiende una capa aislante. Es decir, están encerradas. Los cuentos se desarrollan en interiores de casas claustrofóbicas: residencias, una abadía, una cabaña invadida de pájaros, o salones y alas de edificios señoriales. Hay, por tanto, una densidad en el ambiente que refuerza la sensación de aislamiento de los inadaptados. De la misma manera que se busca aire limpio para respirar, se busca algo de liviandad capaz de hacernos elevar por encima de la insatisfacción. En algunas ocasiones se echa de menos un poco de luz que, aunque no pueda guiar hacia la salida, sí que ilumine algo un

camino del que, pese a todo, no queremos abandonar. La buscan los personajes y también el lector, como quien sube a la superficie a tomar una bocanada antes de volver a sumergirse para seguir la exploración y disfrutarla con el oxígeno necesario.

Hombres y mujeres añoran la naturaleza en un doble deseo: por un lado, como vía de escape para salir de su encierro; pero por otro, porque son conscientes de que la materia que les conforma es la misma que modela a piedras, tierra, árboles, hojas o animales. Se da aquí, en Pilar Adón, un deseo también presente en otros autores y autoras de volver la vista hacia lo rural. De nuevo, en «Vida en colonias», se nos dice que el hermano de Leo «le había hablado de lo esencial que sería aquel regreso a lo básico. A lo primitivo y lo original»; el protagonista de «Un mundo muy pequeño» se instala en una colonia tolstoiiana «que el propio Lev Nikoláievich había aprobado antes de morir, donde se dedicaría al estudio y a la contemplación».

En la naturaleza y la cultura (hay en las narraciones muchos libros, música y artes plásticas) se encuentran las posibilidades de huida y redención de los personajes de Pilar Adón. Sus referencias a la literatura y a la estética funcionan a modo de trampantojo, es decir, resultan decorativas para contribuir a la creación de su característica atmósfera y de una cierta filiación cultural, pero a la vez amplían los muros y las propias fronteras de la narración así como el territorio imaginativo en el que se desarrolla la narración y conducir hacia algunos rincones de los otros territorios extendidos por los creadores mencionados.

Es comprensible pensar que la destacada labor de Pilar Adón como traductora (de John Fowles, Penélope Fitzgerald, Joan Lindsay, Edith Wharton o Henry James) le

ha obligado a un trabajo cuidadoso con el lenguaje, a un disciplinado acercamiento a las palabras, sus trampas y sus epifanías. Un trabajo similar al que también ha debido de realizar para su poesía. Sus cuentos no deben leerse con precipitación, ni siquiera con descuidado relajamiento. Estamos hablando de literatura indagatoria, de la que construye, que solicita al posible lector compañía en los descubrimientos a cambio de aprender, de entender algo más del engranaje en el que fuimos encajados al nacer y, sobre todo, de expandir los límites que dábamos por inamovibles. Por todo ello, sus cuentos han sido incluidos en numerosas antologías y ha recibido premios como «El ojo crítico» de RNE.

La literatura de Pilar Adón comparte muchos rasgos con Berta Vias, también traductora (de Joseph Roth, Stefan Zweig o Arthur Schnitzler) y cultivadora de una narrativa exigente que, como Eloísa, la protagonista del cuento «Dulce Desdémona» del libro de Adón, reclama para sí la pertenencia a un linaje privilegiado, europeo y cosmopolita. Las dos autoras han sabido anclarse a una estirpe que las sitúa lejos de cualquier tentación de actualidad o inmediatez. Especialmente en el caso de Adón, sus narraciones se sitúan en coordenadas de espacio y tiempo poco detalladas, pero perfectamente reconocibles, porque su objetivo apunta hacia lo que la esencia tiene de invariable. Sin embargo, no se produce una desconexión total de la realidad, sino que en los cuentos «Gravedad» y «Dulce Desdémona» la presencia del padre de las protagonistas, asesino de su esposa, la madre de ellas, se encuentra una amarga referencia a cómo las mujeres asesinadas acaban convirtiéndose en una cifra que se maneja y maneja en los medios de comunicación: «Ante

ella estaba el hombre que había matado a su madre y que había hecho de su madre la víctima número treinta y tres de un año medido por las estadísticas». La autora otorga a una de las hijas el poder de la venganza, que ella no lo declinará, porque muchos de los seres que habitan estos cuentos están esperando su momento para, si no vengarse, sí hacerse oír: «Cuando su padre de sangre se atrevió a pronunciar el término referido a la niñez, a los pocos años, al poco cuerpo y a la mucha dependencia, Eloísa, joven aspirante a la dinastía Vallet, liberó su brutalidad acumulada y se convirtió en una salvaje».

En su encierro, estos hombres y mujeres aislados han estado observando minuciosamente cuán extraña es a veces la existencia, como esas hormigas que se desplazan de un lado a otro e invaden la cama de Eloísa, han soportado los agravios y la angustia que supone no entender nada; por lo que,

en muchas ocasiones, su respuesta es violenta, como lo es en el cuento que quizá expresa más claramente la amenaza exterior que acecha a los protagonistas, «La primera casa de la aldea»: «Ese tono servicial y complaciente me exaspera. Lo destroza todo. Los seres salvajes no han nacido para ser felices y se lo repito cada vez que me suplica que no cierre la puerta. También sé que debo controlar la rabia y el odio, las pasiones destructivas e improductivas que se apoderan de mí cada vez que le veo, a pesar de que parezca que hemos pactado una tregua y a pesar de que parezca que hemos aceptado las condiciones que deben darse a nuestro alrededor para estar tranquilos». Finalmente, en la mayoría de ocasiones, los personajes acaban aprendiendo a hacerse oír, sea con los resultados que sea, y, gracias a la poderosa literatura de Pilar Adón, sentimos que nos concierne directamente todo cuanto nos dicen.

Jaime Rosal y Jacobo Siruela

El lector decadente

Atalanta, Girona, 2017

592 páginas, 30.00 €



Querencias y regresos El lector decadente

Por JULIO CÉSAR GALÁN

CABEZAS LAUREADAS TRAS UNAS REJAS

Vayamos al contexto: este libro supone un gran acierto desde un punto de vista editorial porque aporta una recopilación de textos sobre el decadentismo tanto francés como inglés. A partir de este punto de partida, vemos pasar una galería de autores que van desde Baudelaire hasta Jean Lorrain, pasando por Isidore Ducasse o Jules Barbey d'Aurevilly; y en el lado anglosajón, comenzamos con William Beckford, autor que adelanta la fecha de las propuestas decadentes, y avanzamos hacia escritores como Eric Stanislaus de Stenbock o Oscar Wilde hasta llegar a Aleister Crowley. Y, además de estas píldoras agridulces, están las ilustraciones de Odilon Redon y Aubrey Beardsley. Toda una confluencia bien avenida, con ese aire de familia y con ese

imán temático que da coherencia a la selección.

Vamos a otro contexto: el del propio decadentismo, cuya radiografía surge de varias rupturas (como todo lo que engrandece la literatura), las sociales con la derrota del ejército francés en la batalla de Sedán durante la guerra franco-prusiana, la caída de Napoleón III y la proclamación de la Tercera República (también y no menos importante: la progresiva confrontación entre burguesía y proletariado); las literarias: la rotura del movimiento naturalista y la proyección de una senda que será calificada despectivamente como *decadente* (con ese mal de siglo a cuestas). Menosprecio que se hará bandera. A esta capa se irán añadiendo otras como la fundación del periódico *Le Décadent littéraire et artistique*, con inten-

ciones bien definidas: «Dedicamos esta publicación a las innovaciones venenosas, a las audacias estupefacientes, a las incoherencias, a las treinta y seis atmósferas en el límite más comprometido de su compatibilidad con las convenciones arcaicas etiquetadas bajo el nombre de moral pública». Toda una declaración de propósitos, de promoción de doctrinas, de lanzaderas de novedades o revoluciones que presentan un programa como propuesta, y que exhorta al lector a mirar en otra dirección. Siempre con la querencia de fundar campos literarios que no estuviesen trillados. Algo pomposos e iconoclastas. Eso sí, había que vivir una época nueva y no limitarse al halago, a lo ortodoxo y al conformismo.

Cada vía literaria que surge posee una necesidad de crear palabras poco usadas y el decadentismo no va a ser menos en este sentido. De hecho, será el punto de referencia para crear formas novedosas, ambientes distintos y, sobre todo, un estilo diferente. Pero más que romper con la tradición, los autores decadentes ahondan en ciertos constituyentes del Romanticismo, el realismo y el naturalismo; de un modo más concreto, podemos decir que profundizan en los «extraños desvaríos» del alma humana, dando lugar a lo malsano, a lo ambiguo y a lo tremendista. Esta madera se convertirá en el ariete contra el enemigo: la sociedad burguesa y sus lastres. Fin de siglo y principio de una edad nueva.

Muchos de sus miembros, como los que concurren en esta edición, comenzaron en otros movimientos, tal fue el caso de Jean Moréas, quien lanzó el manifiesto del simbolismo en 1886, o de Théophile Gautier, quien estuvo adscrito al parnasianismo. Estos dos últimos movimientos impulsan, según mi parecer, el esteticismo de la línea

decadente, ese exotismo de aires orientales y esa evasión de puertas para adentro, un ejemplo, lo tenemos en la novela *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans. Pero recordamos unas palabras de Anatole Baju para ilustrarnos: «los decadentistas son una cosa, los simbolistas son la sombra de esa cosa». Y aún más aclaradora la observación de los recopiladores para dilucidar definitivamente esta cuestión: «En el dominio de la estética, el decadentismo es una manera de vivir y, como tal, abarca diversos aspectos que incluyen, obviamente, la literatura». Vida y arte convergen como necesidad de abrir las ventanas, como medios para la experimentación contra el conformismo y lo desfasado. Esa confluencia la podemos observar en la figura del dandi, quien lleva aparejado, más allá de su vestimenta, costumbres y modos, el problema de la identidad o cuestiones como la ironía y el sarcasmo.

MANERAS DE VIVIR, MANERAS DE ESCRIBIR

Está claro que un nuevo modo de decir necesita de unos moldes, y esos paradigmas iniciales se centrarán principalmente en el «desarreglo de los sentidos», proyectado por los paraísos artificiales, el sexo en sus versiones excesivas y parafilicas, lo esotérico con sus bifurcaciones satánicas o los asideros fantásticos en forma de vía de escape. Como bien nos dicen Jaime Rosal y Jacobo Siruela, el decadentismo es una «forma de sentir» y aunque numerosos escritores pasaron por sus ramas tenemos un conjunto de lugares frecuentes: «la búsqueda de lo aristocrático, lo pretencioso y lo oriental como epítome de lo exótico –*El Jardín de los Suplicios* es una muestra excelente de ello–; sus desmedidos empeños por alcanzar una estética altamente refinada, enfermiza; su

artificiosa originalidad, que los aparta de los modelos clásicos, pues, a su entender, no es posible continuar inspirándose indefinidamente en ellos; su tremenda erudición, [...]». De todos ellos participan los autores integrados en *El lector decadente*.

Si cogemos la lupa y la ponemos en alguno de ellos a modo de referencia, podemos detenernos algunos instantes en las figuras de Isidore Ducasse y Marcel Schwob, con un enlace entre ambos: la otredad. El primero pasa por diversas fases de autoría, desde el anonimato del «Canto I» hasta la seudonimia de la edición belga como conde Lautréamont. La autocensura como mordaza, como técnica para borrarse el rostro. Con *Los cantos de Maldoror* (1869) avanza en el camino de Baudelaire y de Sade. Si antes habíamos aludido a la congregación entre vida y literatura, en el perfil de Ducasse este hecho se acomoda con gran determinación. En esta edición de *El lector decadente*, el receptor encontrará, en cada escritor seleccionado, un pórtico biográfico que supone un gran acierto por centrarse en lo esencial. A partir de aquí se perfila su descenso hacia la abyección y el estrecho vínculo con su obra maestra. La puerta se abre con el «Canto I» que da paso al otro, al lector, a quien se le increpa de manera insultante, llamándole *monsieur*, advirtiéndole de lo que se va a encontrar y de las posibles consecuencias. Toda una ascesis de vaciado de la identidad, ésa que se mantiene siempre en lo más oscuro. Una faz partida en dos mitades: «Daré por sentado en unas líneas que Maldoror fue bueno durante los primeros años, en que vivió dichoso; ya está». Poco a poco, Isidore Ducasse va desgranando sus propósitos: detallar los deleites de la crueldad, ejercitar la santidad del crimen o establecer al-

gunos pactos con la prostitución. Toda una invitación a mirar el lado salvaje del ser humano.

De Marcel Schwob, conocido por su obra *Vidas imaginaria*, se escoge «Lucrecio, poeta». En relación con el nexo común que habíamos apuntado anteriormente hay que señalar un elemento fundamental: la conjetura, la existencia como un camino posible, es decir, la unión de lo verdadero y lo ficticio. A través de semblanzas de diferentes personajes históricos se nos expone el retrato brillante de datos y de probabilidades. Es posible tratar las fronteras de la historia como ficción porque no son una verdad incuestionable ni un ámbito definitivo. Unos otros posibles desde unos otros reales. Hurgar en las zonas ocultas de la identidad equivale a la exploración profunda de sus alteridades. Para ello se muestra toda la amplitud procesual del palimpsesto identitario. La sensación de reconstrucción se renueva en relación con el pasado y con las posibles evocaciones, sin lastrarse en cada una de sus biografías. Ese mundo de la posibilidad hace hablar a las diferentes vías de la invención. Jorge Luis Borges nos dijo que el valor de *Vidas imaginarias* reside en el vaivén que va desde lo real, pasando por lo fabuloso, hasta lo fantástico. Algo que ocurre en todos los decadentistas, en menor o mayor grado.

LOS CONVIDADOS DE LAS ÚLTIMAS FIESTAS
Con *El lector decadente*, Jaime Rosal y Jacobo Siruela hacen de la selección de textos literarios una experiencia gustosa y una invitación a seguir ahondando en estos temas. Ambos crean una referencia esencial para quien quiera conocer esta veta literaria y artística que ejerció una gran influencia durante el siglo xx y cuyo impulso aún perdura.

Al hacer este tipo de selecciones, se corren diversos riesgos, los cuales han sido totalmente anulados por toda una visión coherente, eficaz y poderosa. Con esta muestra de artistas ultrarrefinados, como los definió Paul Valéry, se da visibilidad a una serie de biografías literarias a través de momentos textuales de gran valor por su aportación, por su desobediencia y por su valentía, en fin, instantes de classicidad que no hay que perderse. Este libro solicita un lector con buen paladar.

Emeterio Díez Puertas

*Cine y comunicación política en Iberoamérica.
Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen*

Editorial UOC, Barcelona, 2018

244 páginas, 24.00 € (ebook 24.00 €)



Cine español y política

Por JULIO MONTERO-DÍAZ

Cine y comunicación política en Iberoamérica es un libro práctico. Y su potencialidad se fundamenta en que el autor es un investigador con resultados probados en el ámbito del cine, especialmente desde un enfoque que atiende a sus aspectos sociales: quién hace cine, para qué se hace cine, y cómo influye el cine en las audiencias. Indudablemente tras estas sencillas (aparentemente) cuestiones se arremolinan procesos, intentos de uso, formas de resistencia, respuestas sorprendentes de los espectadores... porque los procesos de influencia y persuasión no están tan controlados como quisieran los políticos, ni son tan poco eficaces como pudieran pensar algunos espectadores cultos.

He anticipado el mayor mérito del libro: el conocimiento profundo de la materia por parte del autor. También lo es su clari-

dad expositiva. No se ha de buscar un trabajo novedoso en los resultados de investigación. La colección en que se publica lo anuncia con claridad en su título: «Manuales». El objeto es abordar alguno de los temas de esa amplia escala de posibles utilidades políticas del cine (y del mundo de la comunicación, esencialmente la prensa, en este caso, por la cronología escogida) mediante la exposición de diez casos de estudio, diez ejemplos en los que podemos ver como el aparato político ha usado el cine en el ámbito iberoamericano. Precisamente, el conocimiento profundo de los casos ha permitido al autor una buena selección, la cual se presenta dividida en dos partes: la Segunda Guerra Mundial y nuestra Guerra Civil, por un lado; y la otra *guerra*, la Guerra Fría, por otro.

En el primer bloque predominan los temas propiamente españoles e iberoamericanos. Primero la utilización de la prensa escrita como apoyo a la difusión de una película (documental en este caso), *Fuego en España* (1937), con una tesis de propaganda republicana bien establecida. Es casi un proceso clásico. Medido, previsible y trabajado con eficacia y hasta con sencillez. Todo un éxito en Argentina, especialmente en Buenos Aires.

En segundo lugar se aporta un planteamiento de interés y hoy poco valorado por los especialistas: el papel de los noticieros cinematográficos en la construcción de la opinión pública sobre un hecho o proceso. En este caso se analiza el papel de *Sucesos argentinos* en la difusión de lo que hoy llamaríamos un encuadre: la importancia de la paz y, consiguientemente, de la victoria ya anunciada de los franquistas. Viendo *España ante la historia* (1940), el espectador iberoamericano deduce fácilmente que la mejor solución para la paz mundial en ese momento es la victoria de Franco, el más próximo a ella.

Se entra luego a la utilización política de Simón Bolívar: todo un procedimiento habitual en la comunicación política, la personalización de una idea. El autor señala como el intento de producir una película sobre su vida desde una comunidad, bien nacional, bien iberoamericana, no concluyó precisamente con éxito por las divergencias entre Ecuador, Venezuela, México o España sobre lo que fue su figura. Quizá demasiados objetivos a la vez y demasiados públicos muy diversos.

Más hábil se mostró Franco como protagonista en la producción de un filme: *Raza*. El dictador fue el creador de la historia trasladada luego a un guión. Y el éxito, aparte

de los apoyos en su difusión, fue contar una historia sencilla, fácilmente reconocible por el gran público y que coincidía con la versión oficial de los hechos que se transmitía continuamente.

Cierra la primera parte, un análisis de los esfuerzos de la Embajada Española en Estados Unidos por reconducir la producción de *Por quién doblan las campanas* (1943) en su versión cinematográfica. La novela ya era conocida. Nada bueno cabía esperar de su exhibición para el régimen. Los esfuerzos franquistas se encontraron frente a las directrices norteamericanas sobre la presentación de la Guerra Civil española como antesala y prólogo de la mundial, con los mismos bloques de protagonistas. Esto «metía» al franquismo en el bloque fascista; precisamente cuando (1943) la diplomacia española intentaba que se le sacara. Pero no hubo nada que hacer. La película siguió básicamente la novela de Hemingway, a pesar de los esfuerzos de los diplomáticos españoles. Sólo quedaron la prohibición del filme y el castigo de la productora (la Paramount), que hasta 1952 no volvió a colocar una película en cines españoles.

En el segundo bloque, vemos como la Guerra Fría cambió el panorama internacional y España fue aceptada (con todos los recelos que se quiera) entre los países del bloque occidental. Eso no eliminaba necesidades de relaciones públicas internacionales entre sus propios «aliados» y, a la vez, planteaba nuevas necesidades para la política interior de comunicación gubernamental (propaganda) por la permeabilidad que suponía ser aliado de democracias que podían contaminar el autoritarismo dictatorial español. Una de las iniciativas que promovieron los valores del franquismo a nivel popular fue la promoción de películas que fomentaran la

difusión de estos puntos de vista. Ahí se deben situar, como hace muy bien el autor, las películas que se declararon de «interés nacional». Otra de esas iniciativas es el refuerzo del uso de NODO, como se ve en el caso que el autor estudia: el viaje de Eva Perón a la España de Franco en 1947, casi en plena condena internacional del régimen.

Los capítulos restantes se centran en los problemas de la comunicación política interior y exterior de la dictadura de Franco. Uno modo de resaltar que las apariencias de libertad de expresión acaban chocando con la realidad de la censura, que, en la medida en que queda al descubierto, desprestigia a quienes la utilizan. Así algunas maniobras de «aperturismo» acabaron subrayando la existencia de lo que se pretendía negar: la realidad de la falta de libertad de expresión; además, en el ámbito de la creación artística, lo que hacía más manifiesta la condena. El caso que se escoge es el de *Viridiana* (1961) y su tortuoso proceso de exhibición.

Dos casos más muestran las acciones de las autoridades franquistas. Uno a través de la censura que se aplicó a las referencias, formales o supuestas, a los principios de la Institución Libre de Enseñanza y de uno de los autores vinculados a ella (Alejandro Casona) de cuyo valor hablaban ya hasta los propios manuales de historia de la literatura española, que autorizaban el régimen para bachillerato. Un absurdo intento de prohibir el nombre de uno para evitar las «ideas» de la otra, en cauces de una amplia difusión como era por entonces el cine.

Se cierra la segunda parte con otro caso de seguimiento de la producción y distribución de un filme antifranquista: *Y llegó el día de la venganza* (1964). A pesar de las fechas (casi veinte años después), el régimen se encontró haciendo lo mismo que hizo en *Por quién doblan las campanas*. Ante el fracaso de los intentos «diplomáticos» de liquidar del guión y el montaje todo lo que pudiera parecer ofensivo para el franquismo, la solución desemboca en lo mismo: el boicot a la productora norteamericana. En este caso, Columbia. Ni siquiera la respuesta de ésta (cierre y despido de un centenar de trabajadores de la sucursal española) logró cambiar. Pero el resumen fue malo para difundir una vez más la idea de apertura del régimen en los ambientes internacionales.

Estamos, en definitiva, ante un libro de interés para todos los interesados en los temas de la comunicación política y, en especial, para estudiantes universitarios que cursen materias (en estudios de grado de facultades de comunicación) como Historia de la Comunicación Social o Historia del Cine. También Política y Comunicación en las mismas facultades o en la de Ciencias Políticas. Más útil aún puede resultar en los másteres que abordan tanto el cine como muy especialmente la Comunicación Política, que se imparten en multitud de universidades españolas con muy diversos enfoques. Igual utilidad presenta para los mismos estudios en universidades iberoamericanas.

ESTA ES LA CLAVE:

**En una sociedad
conviven muchas
memorias sobre la
historia; en nuestras
sociedades globalizadas
lo hacen cada vez
más. Son memorias a
menudo divergentes,
contradictorias, incluso
en lucha entre sí.**

MARISA SIGUAN



**ESTA Y OTRAS
CLAVES EN**



**Dirigida por
Fernando
Savater**

A LA VENTA EN KIOSCOS, LIBRERÍAS Y VERSIÓN DIGITAL EN 

SUSCRIPCIONES
Tel.: 902 10 11 46
suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

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

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5 €

