

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



DOSIER

MARÍA ZAMBRANO Y CUBA
Coordina José Prats Sariol

ENTREVISTA

Ignacio Vidal-Folch

MESA REVUELTA

Jorge Brioso, Gustavo Guerrero
Sergio Navarro, José María Herrera
David Lorente Fernández,

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Angeles Moreno Bau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Magdy Martínez Solimán

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Elena González González

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

MARÍA ZAMBRANO Y CUBA

- 4 *Abilio Estévez* – Como un secreto viejísimo:
María Zambrano, Virgilio Piñera y los límites del delirio
- 17 *Alberto Garrandés* – Hacia el bosque sagrado: los peregrinos frente al monolito
- 27 *Madeline Cámara* – María Zambrano y Gustavo Pittaluga: una sизigia habanera
- 42 *José Prats Sariol* – ¿Cómo leía María Zambrano a Cuba?
- 50 *Pío E. Serrano* – La Habana en su andar errante



ENTREVISTA

- 64 *Carmen de Eusebio* – Ignacio Vidal-Folch: «No me gusta explicarme»



MESA REVUELTA

- 76 *Jorge Brioso* – Epístola dirigida a cualquier estudiante de nuestro tiempo...
- 86 *Gustavo Guerrero* – La historia francesa de una novela cubana
- 104 *David Lorente Fernández* – Escribir como Humboldt
- 112 *Sergio Navarro* – Mapas de la existencia: los poemas de Álvaro García
- 120 *José María Herrera* – El caso Esterházy



BIBLIOTECA

- 134 *Ana Sánchez Huéscar* – Mortales y eternos
- 138 *Manuel Alberca* – Un cervantista liberal, progresista y masón
- 142 *Laura Freixas* – De la biografía como pariente pobre
- 146 *Gustavo Valle* – Los pliegues de lo cotidiano
- 150 *Sebastián Gámez Millán* – Eliot en traducción
- 154 *Alex Gómez-Marín* – Los hábitos del cosmos
- 159 *Esther Ramón* – Las sílabas del daño
- 163 *Carlos Javier González Serrano* – Música romántica y filosofía
- 167 *Danil B. Bro* – La dignidad humana y la teología
- 171 *Julio Serrano* – La sonrisa y su laberinto



María Zambrano y Cuba

Coordina José Prats Sariol





▲ Ilustración de Carmen Itamad

Por Abilio Estévez

Como un secreto viejísimo: María Zambrano, Virgilio Piñera y los LÍMITES DEL DELIRIO

*Podía haber cerrado la puerta, sabiendo, como se sabe, que yo
ni la he de cerrar, ni la he de abrir; esa puerta de mi condena
seguirá así, como la han dejado.*

MARÍA ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*

He ahí mi puerta, la puerta de no partir.

VIRGILIO PIÑERA, *Electra Garrigó*

1

El sábado 23 de octubre de 1948, en la sala de la escuela Valdés Rodríguez en El Vedado, La Habana, tuvo lugar el estreno de la pieza teatral de Virgilio Piñera *Electra Garrigó*. La obra había sido escrita siete años antes, lo cual significaba un verdadero récord entre escritura y puesta en escena para un país donde las cosas de la cultura marchaban a ritmo de retreta municipal. A su modo, aquel estreno significó un éxito rotundo, es decir, un fracaso que en rigor expresaba un éxito. A aquel estreno, el crítico Rine Leal lo llegó a calificar, con frase que hizo época, como «nuestra modesta batalla de *Hernani*». Casi como en el estreno de la obra de Victor Hugo, un siglo antes en la Comédie-Française, la obra de Piñera despertó grandes pasiones a favor y en contra y, algo aún más importante, marcó un antes y un después en el teatro cubano. En carta a José Rodríguez Feo (1991, p. 130) y con cierta malevolencia inevitable en él, en ellos, José Lezama Lima comenta: «La crítica, idiota y burguesa, le ha sido tremendamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las protestas, chillidos y zanahorias lanzadas a los románticos, a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sa-

broso escandalito». El carácter fundacional, la extraordinaria dimensión dramática de *Electra Garrigó* para el teatro cubano es ahora fácil de advertir. Sin embargo, salvo sutiles excepciones, y, acaso como era de esperar, los críticos de la época no tuvieron la mirada oportuna para descubrir qué significaba la propuesta de Piñera, cuánto revelaba un texto como aquel a la hora de desbrozar caminos dramáticos. Y así fue cómo, luego de dos noches de función, las críticas no se hicieron esperar. Un estomatólogo, periodista y diplomático asturiano refugiado en Cuba, dramaturgo sin éxito él mismo, llamado Luis Amado-Blanco, fue el más agresivo. En un ataque aparecido en el periódico *Información* el lunes 25 de octubre escribió:

En el hacer teatral, Electra Garrigó es una patente muestra de hasta dónde los poetas concéntricos, los poetas herméticos, están incapacitados para decir un mensaje de manera absoluta (sic). Su trabajo, su premio, es darnos ese ligero soplo que a veces los conmueve; su palabra llena de recóndita intención, pero coja de pensamiento; su pensamiento labrado en profundidad, pero desarticulado de otros pensamientos consecuentes. En esto radica su gloria, y nada más ni nada menos que en esto. Y esto, todo esto, absolutamente todo, es antiteatral (sic) hasta el máximo, incapaz de saltar las candilejas y de abrazar, temblante (sic), al público atento. Querer substituir la flecha, el disparo certero de la flecha, por desplantes de arco o por movimientos inusitados, es acudir al juego y al rejuego de lo novedoso, y eso estaba bien allá por los heroicos años del novecientos veinte, y no por este del cuarenta y ocho, abrumado de negras certezas (Amado Blanco, 2020).

Cierto, hubo críticas menos desafortunadas. En un texto aparecido en *Noticias de Hoy*, la poeta y profesora Mirta Aguirre alababa la pieza, aunque no dejaba de destacar los versos de la «Guantamera» –en este caso, cantada por la repentista Radeunda Lima–, sustituta del coro, que para ella eran «verdaderos ripios». No se percató, pocos se percataron –quizá no se percatan aún– de la intención de Piñera, de su voluntad de banalizar, de mal escribir las décimas, como una prueba más de algo que se proponía en la obra: iluminar nuestro lado insustancial, la improvisada manera de aproximarnos a la cultura, en un país donde el chillido de una gallina anuncia el Ángelus –«País mío, tan joven, no sabes definir. [...] ¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar! / ¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar! / Como la luz o la infancia aún

no tienes un rostro...» (Piñera, 2009)–. Es justo tener el cuidado de saber que *Electra Garrigó* y *La isla en peso* se escribieron muy próximas en el tiempo, en la misma circunstancia, con idéntica obsesión, en medio del insomnio que provoca saber que, en una isla, «el agua rodea como un cáncer». Hubo, por supuesto, otras críticas más o menos favorables. No obstante, el texto trascendental, perdurable, de cuantos provocó el estreno de *Electra Garrigó* fue un ensayo aparecido en la revista *Prometeo*, ese mismo año de 1948. Lo firmaba una mujer que había asistido al estreno, una malagueña exiliada que había hecho de La Habana, Cuba, y de San Juan, Puerto Rico, las catacumbas de su centro espiritual. Con su hermoso nombre de poeta y de filósofa, María Zambrano se hizo cada vez más imprescindible.

2

Tal vez no cueste mucho, en estos tiempos que vivimos, imaginar, entender, revivir la década de los años treinta y cuarenta del siglo xx. Por razones diversas, se diría que continuáramos en la devastación. «Nosotras, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales», escribió Paul Valéry en 1919. Un siglo después, otros caminos –que son el mismo–, nos han llevado a una circunstancia diversa que debe de ser semejante. En cualquier caso, los brillos oscuros de aquellos años llegan hasta nosotros. Sentimos sus consecuencias. Después de un interminable siglo xix, que acaso comenzó en 1789, Europa se sumió en el caos con el pistoletazo de Gavrilo Princip en Sarajevo. Una guerra que disolvió imperios, desestabilizó el continente, trajo más de diez millones de soldados muertos, el mismo número de civiles, veinte millones de muertos por hambre y un número incalculable de hombres y mujeres desplazados. Guerra civil en Rusia, una Revolución con la creación de un estado totalitario, la Unión Soviética, que provocó hambrunas durante Lenin y durante Stalin –el famoso Holodomor–, que mató de hambre a más de un millón de personas. Guerra civil en España; enfrentamiento ideológico llevado al extremo y que marca buena parte de su historia reciente –hasta hoy–; número elevadísimo de muertes provocadas por uno y otro bando; número elevadísimo de esos muertos vivientes que fueron (son) los exiliados. Luego, invasión alemana a Polonia, inicio de la Segunda Guerra Mundial que hizo saber de qué escandalosas atrocidades era capaz el mismo ser humano que se conmovía con Dostoievski, disfrutaba con los Ballets Rusos de Diáguilev y se enaltecía con Beethoven. Fue el descubrimiento

definitivo de qué niveles de infamia podían alcanzar las lecturas de un Nietzsche tergiversado y las exaltaciones nacionalistas. El horror llevado a límites insospechados –el huevo de la serpiente–. Lejos de Europa, bebiendo de Europa, en un archipiélago de las Antillas, la situación era tal vez menos dramática aunque igualmente descorazonadora. Luego de una independencia de España, lograda con dificultad y con ayuda norteamericana, en Cuba ocurre lo que aproximadamente sobrevino en el resto de la América hispana: corrupción administrativa, guerras raciales, caudillismo... Un fracaso tras otro que han conducido a la situación cubana actual. En semejante marco histórico, parecen explicarse las dos visiones artísticas –cercanas en la pregunta, disímiles en la respuesta– de María Zambrano y Virgilio Piñera. Dos repuestas para una misma angustia. La una, aferrada a la afirmación de Dios, «la sed de Dios», el alma, la piedad; el otro, irreverente, descreído, arriesgado y obstinado en el no, entendiéndolo que la vida, sucesión de puros hechos, no condena ni salva porque no hay erinias, porque los dioses son no dioses y la única puerta es la forzosa puerta de no partir.

3

María Zambrano había llegado a La Habana por primera vez en 1936. Virgilio Piñera lo hizo un año después. Ella tenía treinta y dos años. Él, veinticinco. Ella llegaba de la crispada España republicana, de paso, camino a Chile, donde su esposo, Alfonso Rodríguez Aldave, había sido nombrado por la Segunda República secretario de la Embajada en Santiago. Como una especie de Eugenio de Rastignac, Piñera huía de la provincia, de la Zambrana, aquel barrio de la ciudad de Camagüey donde transcurrió su adolescencia, y se preparaba para cursar estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Ella se dejó seducir bien pronto por las islas, Cuba y Puerto Rico, las Catacumbas, como las llamó, ese espacio de salvación, de ocultamiento y salvación, en medio del desastre europeo. Él, en cambio, sentía la desesperanza de quien salía del término municipal para llegar a la provincia. Zambrano entendía la existencia como la afirmación de un diálogo, por medio de la piedad, entre Dios y el hombre. Piñera, por el contrario, partía de la negación: no hay erinias, no hay premio, no hay castigo, la vida no condena ni salva, no hay diálogo o, en todo caso, un ruidoso, «misterioso balbuceo: ba, ba, ba, ba...». Zambrano (1992, pp. 5 y 9) cree en la trascendencia y afirma paradójicamente: «El hombre es el ser que padece su

propia trascendencia». Piñera (2009) tiene la idea de los hechos, los puros hechos, y niega cualquier trascendencia: «Nadie piensa en implorar, en dar gracias, en agradecer, / en testimoniar. / La santidad se desinfla en una carcajada». Para Zambrano (2019, p. 62), la creación es un acto de fe: «Puro acto de fe el escribir, porque el secreto revelado no deja de serlo para quien lo comunica escribiendo». Piñera (2015, pp. 317-318), por el contrario, considera que lo importante no es «tener fe», sino «dar fe»: «El mundo se divide en dos grandes mitades, si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los que “dan fe...”. Los primeros, por su condición de creyentes, no pueden dar fe de esta fe (la limitación para esto es su fe misma), que sería dar cuenta de la marcha del mundo. Los segundos no podrían tenerla porque precisamente solo sirven para dar fe de esa marcha del mundo. Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos, el de artistas». Sin embargo, este modo radical de entender la relación del hombre con el mundo, con Dios y con el resto de los hombres es en el fondo –y casi en la forma– dos modos diferentes de practicar una misma honestidad, una ética que nace de una raíz análoga. A diferencia del resto de los poetas de Orígenes, María Zambrano sí fue capaz de percartarse del extraño vaso comunicante. Apegados a la cotidianidad de la vida habanera, sentados en la caverna platónica de la vida habanera, los poetas católicos de Orígenes –salvo excepciones; Lezama Lima sabía bien, ¡por supuesto que muy bien!, a quién tenía delante, a quién veía y leía– solo pudieron descubrir el reflejo maligno de Piñera que se reflejaba en las paredes. Zambrano, por el contrario, que venía de cruzadas mucho más trágicas, y no se sentía en condiciones de detenerse en cominerías más o menos poéticas, más o menos literarias –o, mejor dicho, extraliterarias– fue capaz de «ver más allá». En un texto dedicado a la relación entre Zambrano y Piñera, ha escrito Jorge Luis Arcos (2009, p. 186): «Tuvo siempre María la sabiduría de la piedad, que es la de saber tratar con lo otro, lo diferente que, a la postre, nos completa». Y tiene razón. Porque ya antes de ser una mujer en viaje, antes de apropiarse de la sabiduría de la errancia, María Zambrano tenía la capacidad de distinguir el todo que queda del todo que pasa y la certeza de que había otro, un prójimo, que podía tener razón o, en última instancia, merecía la comprensión y la escucha. que acaso mostraba razones atendibles. Ya sabemos que todo el que no duda y rechaza las razones del otro se cree en posesión de la verdad absoluta. Lo cierto es que María Zambrano era una mu-

jer de una inteligencia tan sutil que no podía permitirse la atrocidad de la intransigencia, y dio prueba de una profunda agudeza y de una gran capacidad de entender que lo ajeno no era exactamente lo ajeno. Supuso en Cuba su patria prenatal. Fue una revelación, algo a lo que da forma en aquel famoso y hermoso texto aparecido en el número veinte de la revista *Orígenes*, «La Cuba secreta» (1948), donde declaró un origen anterior al origen a partir de un libro que a ella le pareció un despertar: una antología de poetas que le reveló a Cuba, la isla como «sustancia visible ya». El libro, *Diez poetas cubanos (1937-1948)*, fue una compilación de Cintio Vitier para ediciones Orígenes y a Zambrano le produjo «un raro vislumbre», el de «una tierra dormida que despierta a la conciencia». Analizó allí a los poetas antologados, y los párrafos que dedicó a Piñera son altamente reveladores. Es evidente, ya Piñera había iniciado su abandono de la tutela de Lezama Lima. Piñera se había convertido ya en la «oveja negra» de Orígenes, en «la oscura cabeza negadora». Piñera se había desligado de la aceptación origenista y había tomado el camino de la negación. Era un «hombre rebelde, un hombre que dice que no». Piñera, el negador, se convirtió, como es fácil deducir, en un hombre que afirmó desde otro lugar. El *no* entraña otra afirmación. A partir de la publicación de *Las furias* en 1941 se descubrió meridianamente claro que Piñera traía en mente «la patada de elefante». Así lo hacía explícito en su «Terribilia meditans», los editoriales con los que abre los dos únicos números de su revista *Poeta* (1942): «Dejémosnos ya de frases, de lemas, de exlibris, de prólogos, de manifiestos... Destruyémosles porque están hechos de lo hecho, de lo acabado, repujado o cincelado; de lo que se encaja u obliga. Gran necesidad de la patada de elefante a ese cristal hecho para el anhélito de los ángeles. Después de la patada, la reconstrucción del cristal, gránulo a gránulo, proclamará que solo es posible la cordura por la demencia o la suma por la división» (Piñera, 2015, p. 81). En disconformidad con el resto de poetas de Orígenes, enfrentándose a intelectuales como Jorge Mañach (*et alii*), María Zambrano se situó en el camino de la comprensión. No importa si desde el lado opuesto –si es que existe un tal lado opuesto en un espacio como el de la sensibilidad de esta mujer–. Bien mirado, a nuestros ojos de hoy, el fragmento que Zambrano le dedica a Virgilio Piñera en «La Cuba secreta» es quizá el más sucintamente elogioso. No se la ve en esos párrafos, como en el caso de los otros poetas, apoyándose en la poesía para entender la poesía. Piñera la hace olvidarse de Orfeo, de los «órdenes angélicos», del

«acudir de alas», de «las oscuras cavernas del sentido», de «los estados de gracia». Como ella descubre:

No es música ni canto la poesía de Virgilio Piñera. Y no por otro motivo que por decidida voluntad. Todo poeta –todo el que intenta crear– puede practicar el ascesis indispensable por dos modos, o bien en su intimidad personal o en su poesía. Virgilio Piñera es de los últimos. [...] Ha querido que el poeta esté por su ausencia, que es la más persistente manera de estar. Y así tiene su poesía mucho de confesión al revés, en que retrayéndose el poeta presenta a las cosas sueltas, diríamos, declinando su responsabilidad. Poesía de alguien que es cuestión para sí mismo, sometido a crítica, ante sí, en la raíz de su existencia (Zambrano, 1948).

Y, de inmediato, cree Zambrano descubrir la mirada «novelesca» del Piñera poeta. Novelesca, la llama, en la medida en que hace desaparecer el sujeto. Como era de esperar, no piensa tanto en Flaubert como en Faulkner. La figura de Faulkner aparece por una razón que sospecho remite a lo que poco a poco Zambrano ha podido vislumbrar en relación con la novela y el hombre contemporáneo: la negación del hombre contemporáneo y su renuncia a la conciliación de lo sagrado. Al «hacer desaparecer el sujeto», el Piñera poeta se acerca al novelista. Gracias a la desaparición del sujeto –algo que aproximadamente es posible identificar con la mirada que sale del yo y se ocupa de abrir la ventana hacia el «afuera», lo que está «más allá», con sus «hábitos y sus maneras»–, puede el novelista entrar en el alma de los sucesos y las cosas. El detalle interesante es que de inmediato agrega que en Cervantes y Flaubert esa indiferencia es el «último y más sutil grado del amor», mientras que en Faulkner es simplemente indiferencia. ¿Esa falta de amor significa para Zambrano la ausencia de Dios? «La poesía de Piñera por su actitud roza la novela de un Faulkner, de Kafka, en las que el mundo, dejado a su albedrío, se convierte en máquina. Mas rompiendo con el musgo la indiferencia de la piedra, brota en la poesía de Virgilio Piñera una realidad de la vida diaria, y entonces, cuando parece más novela, es también más poesía, como en el logrado –perfecto– poema “Vida de Flora”» (Zambrano, 1948). La relación de Piñera con Kafka es apreciable. Mucho más notable resulta que Zambrano subraye la analogía de la poesía de Piñera con la narrativa de Faulkner. ¿Semejanza en lo grotesco? ¿Será que, al fin y al cabo, Cuba, la cultura cubana, se encuentra geográfica y espiritualmente tan próxima al *Bible Belt*? ¿Querrá Zambrano destacar que la «indiferencia

hacia el sujeto», como decide ella llamar a ese rasgo novelístico que implica la observación minuciosa de la «pequeñez» de las cosas, es al fin y al cabo ausencia de amor, de Amor? Es extraño, me resulta extraño, que no se percatara de cuánto «amor» se esconde en la «indiferencia» de Faulkner. Recuerdo ahora el párrafo de un hombre brillante, lúcido como Lionel Trilling (1956, p. 47): «[...] Nadie quiere a las personas por su esencia, por sus almas, sino porque tienen un cuerpo determinado, o ingenio, o idioma: ciertas relaciones específicas con las cosas y con las demás personas. Y también las queremos por una continuidad de existencia que descontamos en ellas: las queremos porque están en nuestro mundo».

3

Como casi siempre sucede, el ensayo aparecido en la revista *Prometeo* a propósito del estreno de *Electra Garrigó* revela mucho sobre Virgilio Piñera, pero bastante más sobre María Zambrano. Ella, desde bien pronto, tenía obsesión por Antígona y su delirio. El texto se abre con una afirmación indiscutible: «La tragedia griega tiene la virtud de ser algo así como el eje cristalino en torno al cual los occidentales seguimos haciendo girar nuestros conflictos» (Zambrano, 2009). Sin embargo, no parece absurdo reconocer que la carga de la presencia de Dios se haya sustituido por otras cargas igualmente intolerables. Y aun sin Dios, o con un Dios cambiante, incierto, aun con diferente temor y temblor, en medio de la orfandad y el desamparo, el hombre de Occidente vuelve una y otra vez a la tragedia griega, acaso como un modo de tantear una y otra vez los nuevos conflictos y sus posibles explicaciones. Nuevos conflictos que, no obstante, parecen ser los conflictos eternos. Zambrano se pregunta por qué esa recurrencia porfiada. Y cuando se responde es para sospechar que tal vez por la propia condición de «pasividad» de los propios conflictos, para resolver que «a la tragedia de los tiempos actuales parece faltarle el sujeto, el *quien* o el *alguien* que la vive y padece, tragedia desasida, abstracta y que, por ello, no conduce a la libertad» (Zambrano, 2009). Es así como inicia su análisis sobre *Electra Garrigó*: entendiéndolo que esa Electra no es en rigor un personaje, sino un vacío. Electra Garrigó es «ese helado cristal de la persona», respondería Piñera. O como esta Electra –la que conoce la cantidad exacta de los nombres, la que procede fríamente con hechos, la que no dejará huella ni el rastro más poético, porque no compone elegías ni ve pasar a los amantes– grita de manera

rotunda, teatral: «¡Yo soy la indivinidad, abridme paso!» (Piñera, 1960, p. 54). Y Zambrano (2009) responde: «En la tragedia clásica el crimen venía a ser la última explicación, el desentrañarse del conflicto entrañable que solo por la sangre hallaba su salida. El poeta trágico recogía el crimen y lo transformaba en tragedia extrayéndole su sentido. En esta *Electra*, encontramos el crimen sin más, convertido, para apurar su falta de sentido, en un “hecho, un puro hecho”». Y de inmediato, y porque no puede evitarlo, apostrofa al propio Piñera: «Pero... ¿y si los electrones no fueran ciegos, poeta? ¿Si en su vibración se generara ya eso que llamamos conciencia? ¿Si en ellos estuviese esa aspiración a la luz o la sede de la luz misma? ¿Por qué no sentir en los electrones una aspiración a la vida íntima y personal, a la vida que pasando por su oscura cárcel humana llega a hacerse luminosa, en vez de ver en la persona una conciencia que se deshace en pura y ciega vibración?» (Zambrano, 2009). En este punto, Zambrano y Piñera se sitúan en las antípodas. A diferencia de los críticos que respondieron al estreno de *Electra Garrigó* con descalificaciones –«No plantea un tema cubano», obra «vulgar sobre una niña maleducada», obra «sin pensamiento directriz», obra «coja de pensamiento», etcétera–, María Zambrano la comprende extraordinariamente bien y va al centro del problema, a la «pura negatividad, de “eclipse de Dios”», y le recuerda a Piñera lo que cerca de veinte años después repetirá George Steiner en *La muerte de la tragedia*: «La negatividad, el eclipse de Dios cubre con su sombra el aire todo de esta tragedia actual, pero bastaría al poeta caer en la cuenta de que ni siquiera la tragedia existe, cuando no existe Dios» (Zambrano, 2009).

4

La tumba de Antígona apareció de manera definitiva en la editorial Siglo XXI, México, en 1967. Su gran estreno se produjo veinticinco años después, en el Teatro Romano de Mérida, bajo la dirección de Alfredo Castellón y con la actriz Victoria Vera en el papel principal. Aunque Zambrano había muerto el año anterior, conocía el proyecto de Castellón y confiaba en la versión del zaragozano. Antes, en 1983, se habían representado algunos fragmentos en el Convento de los Padres Dominicos de Almagro. Un año después, tiene lugar otra puesta en escena por el Teatro-Estudio de Málaga, bajo la dirección de Juan Hurtado. En su excelente edición de *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Virginia Trueba Mira da nota de es-

tas puestas en escena y habla del testimonio de Miguel Romero Esteo, publicado en la revista *El Público* el 17 de febrero de 1985, a partir de la versión malagueña de Hurtado, que había sido recibida por la crítica especializada con un estruendoso silencio. La obsesión de Zambrano con el personaje de Antígona venía, como ya he dicho, de lejos. Aquel mismo año 1948 del estreno de *Electra Garrigó*, María Zambrano había publicado en la revista *Orígenes* un ensayo breve titulado «Delirio de Antígona». La palabra *delirio* parece designar una experiencia límite, una proximidad al *abismo* –palabra de Rilke, de Lezama Lima, de la propia Zambrano–. Como afirma Virginia Trueba Mira (2015, p. 38): «El delirio deviene, pues, lenguaje nacido del más hondo sentir ante el abismo de la existencia. Grito primordial que al articularse encuentra, no obstante, el sentido, pues lo individual entonces se universaliza». Y la propia Zambrano (1967, p. 240) nos habla de la muchacha, Antígona:

No tuvo tiempo de detenerse en sí misma; despertada de su sueño de niña por el horror del crimen paterno, entró en la plenitud de la conciencia. Pero nunca la volvió sobre sí. Por eso el conflicto trágico la encontró virgen, y su virginidad de mujer se adecuaba perfectamente con su conciencia lúcida. [...] No; Antígona, la piadosa, nada sabía de sí misma, ni siquiera que podía matarse; esa rápida acción le era extraña y antes de llegar a ella –en el supuesto de que fuera su adecuado final– tenía que entrar en una larga galería de gemidos y ser presa de innumerables delirios; su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. Su vida no vivida había de despertar. Ella tuvo que vivir en el delirio lo que no vivió en el tiempo que nos está concedido a los mortales.

Ahí, en ese ensayo aparecido en *Orígenes*, puede rastrearse el germen de la pieza teatral *La tumba de Antígona*. ¿Por qué una filósofa tan cercana a la poesía se decide a escribir teatro? ¿Por qué una poeta tan cercana a la filosofía se decide a escribir teatro? Y, pensando en Piñera, ¿por qué un poeta y narrador se decide a escribir teatro? Y sucede que ambos poetas conocen el extraordinario presente del teatro. Todo, pasado, presente y futuro es presente frente a un público que aspira –a veces sin saberlo– a su ascesis. Para Zambrano (1986), «el teatro, caja de resonancia de lo más íntimo de la condición humana, necesita de la amplitud de los cielos y de la tierra tal como el hombre de carne y huesos, de dolor y esperanza, lo necesita». Para Piñera (2015, p. 302), es un proceso de desenmascaramiento: «Sé que estoy representando

en la vida un papel y, al saberlo, estoy en condiciones de valorar mi acto y si lo valoro le doy un sentido moral y, al dárselo, me estoy salvando y justificando en tanto hombre. Esta religiosidad de ambos cuerpos –en sí misma una unidad existencial– opera una doble función: ese cuerpo-teatro nuestro, al despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y huesos, nos convierte en «je suis un autre», que decía Rimbaud. Ya no soy más el que avanza enmascarado –*larvatus prode*o, según el decir de Descartes–, sino el que avanza a cara descubierta...». Ambos, pues, coinciden en lo necesario para revelar la verdad de esa criatura que aparece en escena para expresar su palabra, su destino, su delirio. Ambos recurren al mito para entender la propia realidad. Él, su condición de isleño, el fracaso de una historia que entiende como fracaso total; ella, su vida de exiliada, de un lado a otro, sin casa, en busca de una tumba donde se pueda sepultar a la hermana, al hermano muerto: ambos parten del desgarramiento, de la atracción que provoca el cercano abismo. Decía José Lezama Lima, a propósito de un personaje trágico del siglo XIX cubano, el poeta Juan Clemente Zenea, que se hacía preciso recorrer una gran desolación antes de alcanzar algunas claridades. Así, Zambrano y Piñera sitúan las figuras trágicas en otra dimensión histórica. Piñera (1960, pp. 67-68) hace aparecer a Electra en medio de la desesperanza de una familia cubana y en una ciudad donde «los gimnastas y los parlanchines forman la casta superior. Y no cuento –dice Orestes– las armas disimuladas bajo la ropa». Una ciudad, como responde el Pedagogo, «tan envanecida, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. [...] Se trata de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado» (Piñera, 1960, pp. 67-68). Zambrano, por su parte, da testimonio de otro desgarramiento: el exilio. Un desgarramiento que poco a poco se convierte en condición humana. El exilio, único destino posible. Así exclama Polinices en *La tumba de Antígona*: «Vengo a buscarte. Vine a buscarte, Antígona, hermana, para irnos a una tierra nueva, libre de maldición; a una tierra fragante como tú, para empezar la vida de nuevo» (Zambrano, 1967, p. 212). Con diferente luz, y con semejante iluminación. La luz enceguecedora de *Electra Garrigó* (1960, p. 54): «¡Atrás, fantasmas de los antiguos dioses! ¡Dioses de nada con ojos de nada! Vais a caer en el centro de esa luz, y giraréis eternamente como la parte de un todo que no se compadece nunca de sí mismo». La misma luz implacable que aparece en *La isla en peso*,

por la que «todo un pueblo puede morir de la luz como puede morir de la peste» (Piñera, 2009). La luz de Antígona es, por el contrario, luz de vida que persigue en la muerte. No desintegra, como en *Electra Garrigó*. La luz de Antígona atosiga y apremia. Dos luces terribles, porque si la una deshace la materialidad de las cosas, la segunda recuerda que la vida está allá afuera y hace aún más evidente el espanto.

Y ese rayo de luz que se desliza como una sierpe –dice Antígona–, esa luz que me busca, será mi tortura mayor. No poder ni aun aquí librarme de ti, oh, luz, luz del Sol, del Sol de la Tierra. ¿No hay Sol de los muertos? Has de perseguirme hasta aquí, Sol de la Tierra, he de saber por ti si es de noche, si es de día... [...] Y mientras te vea, luz del Sol, me seguiré viendo y sabré que yo, Antígona, estoy aquí todavía, al estar aquí y al estar todavía sola, sí, sola, en el silencio, en la tiniebla, perseguida aún por ese Sol de los vivos que todavía no me deja. Sola y perseguida por ti, luz de los vivos, la de mis propios ojos que solo a ti y a mí misma estarán viendo (Zambrano, 1967, pp. 176-177).

Ambos, Piñera y Zambrano, lograron sendas piezas innovadoras. La de Piñera abrió camino a la dramaturgia cubana. La de Zambrano se mantuvo y mantiene en esa zona del olvido que es propia de la frivolidad en que vivimos, a pesar de su extraordinaria teatralidad. Una teatralidad que no viene, por supuesto, por el conflicto convencional, sino cuyo drama nace de la propia palabra (estuve a punto de escribir «grito»). La palabra como fuerza dramática. Una palabra en la que también existe un inevitable silencio.

5

La errancia de María Zambrano se corresponde con el exilio interior –la muerte civil– de Virgilio Piñera. Cada uno a su modo, se convirtieron al propio tiempo en víctimas y triunfadores ante la historia. Conocieron el destierro en vida –dos modos diferentes de destierro–, y supieron cómo sobrevivir a la condena. Toda forma de exilio parece ser tan trágica como creadora. Ambos escritores tuvieron, qué duda cabe, la fuerza suficiente para transformar el horror y encontrar la provocación necesaria y la posible respuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado-Blanco, Luis. «Electra Garrigó I y II», *Información*, 27 de octubre de 1948, La Habana (en *Rialta Magazine*, rialta.org, México, 2020).
- Arcos, Jorge Luis. «María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad», *República de las Letras*, Madrid, octubre de 2009.
- Piñera, Virgilio. «Electra Garrigó», *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960.
 - , *La isla en peso*, Tusquets, Barcelona, 2009.
 - , *Ensayos selectos* (seleccionados y editados por Gema Arieta Marigó), Verbum, Madrid, 2015.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*, Era, México, 1991.
- Trilling, Lionel. «Sherwood Anderson», *La imaginación liberal*, Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
- Trueba Mira, Virginia. «Introducción», *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (María Zambrano), Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2015.
- Zambrano, María. «La Cuba secreta», *Orígenes*, La Habana, 1948 (en *Rialta Magazine*, rialta.org, México).
 - , *La tumba de Antígona*, Siglo XXI, México, 1967.
 - , «El origen del teatro», *Diario 16*, 1986, Madrid. En línea: <<https://ovejasmuertas.wordpress.com/>>.
 - , *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, 1992.
 - , «Crítica de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (*Prometeo*, La Habana, 1948)», *República de las Letras*, Madrid, octubre de 2009, pp. 191-194.
 - , «¿Por qué se escribe?», *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Madrid, 2019.

Hacia el bosque sagrado: LOS PEREGRINOS frente al monolito

1. El silencio fue lo primero y después la reunión frente al monolito. La peregrinación hacia el monolito como un hormiguelo instintivo donde la semántica de los ideogramas era lo que contaba. Dicen que en las escrituras semasiográficas un signo A se junta con un signo B y esa mera vecindad produce un signo C, que es otro «ardor de sentido». Adyacencias, indicios, emblemas. Los ardores de sentido son efables hasta cierto punto. Pueden escribirse si *escribir* es una noción que se mantiene. Si escribir tiene que ver con aquello que no puede decirse y que hay que intentar decir, de acuerdo con el pensar de María Zambrano.

2. A riesgo de circunvalar un sentimentalismo de la peor especie, mas sin ánimo de someter el sentimiento a la tonta suspicacia de quienes creen estar siempre de regreso, un creador puede decir que el mundo de hoy, lleno de sueños rotos y paraísos por venir –los sueños donde la utopía resbala sobre sus imperfecciones y supercherías, los paraísos democráticos que titilan en la lejanía–, es lo suficientemente dúctil y proteico como para que jamás, a pesar de todo, dejemos de amarlo, o dejemos de entenderlo como una dádiva marcada por lo bello. En 1820, un año antes de morir, John Keats aseguró en un poema célebre que la verdad es bella y que la belleza es intrínsecamente verdadera. Advirtió, incluso, que eso es todo lo que sabemos y subrayó, para colmo, que tal saber es suficiente en sí mismo.

3. Desde esa Cuba secreta entrevista como realidad firme y ensueño práctico por María Zambrano, lo racional queda superado por una especie de amabilidad filosófica que no hace más que

regresar a sus orígenes arcaicos. La razón se hace poética y hunde sus raíces nuevas en una *poiesis* de tipo universalista. Y, como Zambrano bebe de la mística –el ápice y el *humus* de la religiosidad–, de los saberes poéticos adjudicados por la metáfora a lo largo de milenios y de la filosofía, lo que queda es el paisaje de lo humano en su vínculo con la finitud, la vida inmediata, lo sagrado y lo divino. Aquí, al no dudar, aparece una suerte de «masa crítica». Los peregrinos encontraron la suya.

4. Esa sobrearticulación de Keats con el mundo de hoy –o, más bien, con la idea que nos hacemos de él– pasa, es obvio, por el lenguaje. Y los creadores, que intentan apresar las realidades invisibles de la existencia y las singularidades de la vida en tanto prácticas efables, son receptores de estos procesos e inventores gozosos del magma en que se asientan. Las palabras sostienen la inteligibilidad del mundo y este sobrevive, por así expresarnos, en sus interlocuciones. Más allá de esa mirada abarcadora y que invita a generalizar sin perdernos en el bosque negro de la cultura donde el sol se adentra por donde puede –es decir, por los claros del bosque–, se encuentran los peregrinos ante el monolito. Cuba, creación, libertad, cultura. ¿Por qué debería la creación inventar o hallar, y hasta resolver, sus andaduras cargando a hombres una idea fija de país, y hasta de nación, que se confunde con la idea de una revolución que se confunde, a su vez, con la idea de una utopía en crisis?

5. María Zambrano alude a una dignidad de lo humano como hacerse continuo en la poesía. Creo que, en ese sentido, ni siquiera habla de ejercicios poéticos, sino de algo que trasciende al lenguaje, aunque regrese al lenguaje, porque se refiere, en rigor, a un *potens* –muy en los meandros de José Lezama Lima, por supuesto– en el que la *poiesis* se reúne con el poema o va produciéndolo. Uno puede oír o no ese poema: un texto, un tejido. Zambrano indica, además, la presencia del campo de la posibilidad, de una aurora, de un nacimiento perenne no solo en el ámbito de la meditación, sino en el del mismo ser. Un ser, digámoslo sin irnos por las ramas, que se padece a sí mismo porque se examina o debería examinarse de continuo y que alcanza a cumplirse a sí mismo en sí mismo mientras germina, vive y existe y es.

6. Estos presupuestos buscan y promueven un logos de cuya existencia los peregrinos ante el monolito acaso no eran

conscientes. Los hombres y mujeres del 27N en La Habana, creadores-interrogadores frente a los dogmas de la razón, se parecieron mucho, por un momento, a la criatura humana de Kafka frente a la ley, en ese espacio que disfunciona en la vida y solo existe en las mentes de quienes lo enuncian. Pero ese momento pasó y llegó el examen y la contrastación: el rizoma activo de la *poiesis* le habla a lo sagrado por muy material que aquella sea –el yo, por ejemplo, deviene sagrado cuando se aferra al misterio transitorio de la existencia, como sugiere pensar Zambrano–. El señorío de la *poiesis* interpela al poder. Se trata de una potestad móvil, corpórea o incorpórea, que renuncia, a causa de su propia naturaleza, a esas autotelias estériles que se sumergen y mueren ahogadas por su falta de empatía. No hay que definir ahora lo sagrado. Tan solo entender por qué es lo que es bajo el resplandor de la libertad y la belleza, que tienen un sentido útil, muy horaciano, en su asociación inexorable con la vida.

7. No pasa un día sin que pongamos a prueba la lasitud y la resistencia de nuestras escrituras de arte –los pintores, los artistas visuales, los cineastas, los músicos, los escritores, los dramaturgos– en relación con la vida o el mundo. Y cuando hablo de escrituras me refiero sobre todo a las fluencias pretextuales que habitan dentro de nosotros como incoaciones o pulsiones destinadas a brotar, alguna vez, entre el deseo y la espera, entre la intelección y la predicación. Keats escribió su poema «Oda a una urna griega» en medio de un incipiente *romantic milieu*, y, sin embargo, aun cuando se trata de una oda y una urna –griega por demás–, su declaración se libra del emplazamiento histórico del Romanticismo para inscribirse en un movimiento lógico de la sensibilidad, ese ir y venir transhistórico donde se refundan la universalidad del espíritu y el «saber sobre el alma».

8. Los peregrinos ante el monolito no eran románticos del tipo quejumbroso, donde hay, ¡lástima!, una tipología del «dejarse aplastar» por la melancolía y sus lugares comunes. Más bien eran románticos de la luna y adoradores paganos del sol. Si alguien sonriera, despectivamente, ante la mansedumbre de esta lucubración, respondería aludiendo a un fenómeno cultural innegable: el Romanticismo es el movimiento transhistórico por excelencia, y ellos, ante el monolito, ejercían un derecho milenario a la revelación y el enjuiciamiento desde perspectivas muy contemporáneas y con la mirada puesta en el porvenir.

9. La martirización es el umbral terrible de la testificación. Voy a la raíz griega de ese concepto. Lo que ha pasado después de la peregrinación, en términos de amenaza y castigo, no hace más que oponerse persistentemente a un «saber sobre el alma». Y, evocando a María Zambrano, ¿qué saber poético, desde la *poiesis*, está detrás de lo que en los jóvenes creadores e intelectuales se vive hoy en Cuba? Respuesta posible: un saber sobre el yo, sobre el otro y sobre el ofrecimiento –de revelación y enjuiciamiento, enfatizo– que le hace el arte al cuerpo de la sociedad. Una sociedad impaciente, efusiva, atrevida, compleja, vital y vivaz. Si la refundación no es un proceso que se aleja de la continuidad y del inmovilismo, no habrá poesía, o habrá, sí, pero en un orbe del deseo infinito. «Aquel que desea y no obra engendra pestilencia» (William Blake). Si un dogma no acaba de morir y la aurora no acaba de presentarse, se produce una crisis.

10. Lo que vendría después del 27N sería, de acuerdo con Zambrano, una revulsión poética, una revolución desde la *poiesis*. Lenguaje visible e invisible, legado de la alianza de lo muy vital con lo sagrado, pues solo en condiciones de creación incesante lo sagrado alcanza su sacralidad. ¿Ser auroral? Sí, por supuesto. ¿Estamos acaso tan lejos de Zambrano que no podemos juzgarla nuestra coetánea espléndida, aleccionadora, matricial? Dice en *Claros del bosque*: «[...] El que inaugura su libertad como suya, su profundidad, puede vislumbrar y ver y sentir. Y esto, ver y sentir, percibir, le vuelve al amor preexistente». Toda búsqueda de libertad es una curación, una reparación, un intento de regresar al estado óptimo de la creación, allí donde los dogmas se hacen precisamente más fieros.

11. Los discursos del arte y la literatura se constituyen en escritura fonocéntrica y no fonocéntrica, aunque el lenguaje, como también sugiere Zambrano, sea al mismo tiempo inicio y destino, pulsión, viaje y ceniza. Y observa en una de sus lecciones, con esa dosis de misterio o de respeto por el carácter abstruso de lo efable: «Hay cosas que no pueden decirse, y es cierto. Pero lo que se tiene que escribir es lo que no se puede decir». Aquí alude, creo, a la inefabilidad y sus paradojas. Y, de cualquier forma, también se refiere a la exclusividad del logos de la poesía, que expresa aquello que no podrían expresar ni la filosofía, ni la escritura de la historia, ni el mero periodismo, ni los testimonios.

12. En condiciones de crisis el dogma se aferra a sus emblemas, pero podría desentenderse de los peligros que ve en esa exclusividad a que me refiero. Sin embargo, si la persona del creador entra en el ruedo civil blandiendo explícitamente la libertad de su *poiesis*, el dogma se siente amenazado. Y entonces recurre al ejercicio del poder material. Tras publicar *Cómo es*, a Samuel Beckett le preguntaron: «¿Qué quiso usted decir con su novela?». Y respondió: «Exactamente lo que he escrito».

13. El sentido de la libertad creativa solo deviene legítimo y esplendente si supera con naturalidad, luego de los discernimientos de qué es transitorio y qué es imperecedero, todas las regulaciones y normas que a un poder le urge decretar como si tal cosa en nombre de la libertad misma o en nombre de una tradición secretamente dañada por una lectura que se avecina a lo sórdido. Si nuestro compromiso es con la belleza y la verdad, entonces tal vez deberíamos entenderlo como la expresión de determinados «actos de lenguaje» –actos, en definitiva, forzosamente específicos– por medio de los cuales la vida se hace más comprensible y transformable en la medida en que gana –o pierde– sus entresijos. De nada sirve sacarnos de adentro una obra que anhele adscribirse al credo de una cultura de lo humano y de la vida si, al cabo, esa obra no celebra, mínimamente, su propia existencia como epifanía, o acaso como una victoria íntimamente sacramental.

14. Traeré al presente esta proposición de Zambrano: «[...] La realidad sostenida por la libertad y con la palabra en vías de decirse, de tomar cuerpo». En relación con sus más perentorias ideas, no es algo nuevo sentir con cuánto énfasis subraya otra vez, en relecturas dispersas que uno alcanza a hacer, el imperativo racional y poético de un «nacer siendo» que ocurre cuando el yo se sabe «deudor perenne del otro», en el sentido de que el yo se sostiene incluso como algo único en su vínculo, a menudo inconsciente, con el otro. Zambrano indica incluso de qué manera casi epifánica el yo existe cuando espeja en el otro, o en otros, como re-nacimiento y como re-configuración de la identidad fuera de sí. Y pensando en las ramificaciones que en el hoy cubano se observan como descubiertas desde la perspectiva de una nueva «Cuba secreta», casi sería imposible negar que existe una articulación entre algunas de sus ideas y lo que subyace en ese peregrinar desafiante –meditativamente retador, diríamos– frente al monolito, entre una fe espuria y una fe visceral.

15. Keats, belleza, verdad y una racionalidad que vive emancipada e insubordinada –e infidente con respecto al poder– dentro de la *poiesis*. Enfrentadas en un espacio que busca no ser abstracto, belleza y verdad convocan o reactivan una ética de la articulación de significados bajo la cual yace la vida misma y la experiencia del creador despierto. La escritura, fonocéntrica y no fonocéntrica, es eso que se desliza con mayor o menor suavidad –con mayor o menor rispidez– por encima de un análogo de nuestra piel, o por encima de otro análogo: el espejo donde solemos contemplarnos, ese documento en estado de insurrección en el que anhelamos convertir «lo ajeno» después de una debida apropiación. Allí pervive una emulsión de cultura y experiencia vital, un tipo de materia que habita y subsiste, por así fantasear, en la sangre del creador despierto, pero que se asimila a su cuerpo entero, a la totalidad de su pensamiento.

16. Los hechos del peregrinar hacia el monolito no tendrán aún un testificador impávido y sereno que sepa extraer las interioridades, de aurora y emancipación, que los peregrinos han suscitado y avivado. Todavía no existe una narrativa de los hechos textualizada en disímiles puntos de vista. Contar es diferir, es aplazar. Pero contar también se asienta y emplaza en el acto de alumbrar lo insólito. Los hechos de esa nueva Cuba secreta están a la mano, pero sin interpretaciones lo suficientemente conexas y densas que reproduzcan o produzcan ese tejido esencial que no se ve porque es tejido naciente o por nacer.

17. Reflexionar sobre la libertad de creación en la Cuba de ahora mismo es un acto de irreverencia punible tras el cual podría aparecer, como de hecho lo hace, la figura de José Martí, el hombre solar que también estuvo, más allá de la contemporaneidad poética y sus tendencias, en quienes dieron vida a esa Cuba secreta de María Zambrano. Martí se renueva como aurora y es hoy el sublevado, el levantisco, el sedicioso mayor. Es, precisamente, el hombre que estuvo al frente de una guerra por la libertad, pero que también se opuso al racionalismo pernicioso, ese que no deja ver los claroscuros del alma y el espíritu. Como se aprecia en Zambrano, ¿de veras sobrevive aquí una *ratio* de la pasión y la intuición puesta al servicio de un logos incorporativo de lo humano? Efectivamente. Y la humildad de la audacia. Y la audacia de la humildad.

18. Desde la perspectiva de la libertad, María Zambrano realiza una distinción que haría pensar al poder, a cualquier poder que anhele regular la creatividad en busca de un consenso con respecto a sus maneras de ver lo real y la creación. En *Claros del bosque* asegura Zambrano: «La casa, la modesta casa a imagen del corazón que deja circular y que pide ser recorrida, es ya solo por ello lugar de libertad, de recogimiento y no de encierro». La diferencia entre recogimiento y encierro es reveladora. Implica la presencia de la voluntad en libertad, de la razón liberada de sí misma. Pensar así, y suponer e imaginar una Cuba de todos los cubanos, no solo deviene una agresión al poder, sino un concepto cuya puesta en práctica resulta incompatible con la idea de la cultura que el poder enarbola.

19. Estas cuestiones son hoy puntos de polémica y piedras de escándalo. Tantos años de fijar pautas y adecuar posiciones dentro de la mecánica básica de eso que suele llamarse «cultura revolucionaria» han desaguado en un territorio de desbande, de escape, de dispersión. Y no me refiero a un territorio físico –aunque también lo es, por supuesto–, sino a un espacio mental. ¿Arte y literatura no revolucionarios? ¿Arte y literatura contrarios a la Revolución? ¿Arte y literatura de y con la Revolución? No hay ni que precisar. Ya sabemos que la casa de recogimiento a la que se refiere Zambrano es la de un tipo de expresión que rebasa esas mezquinas etiquetas. Y también es así porque Zambrano siempre regresa a las formas más augustas e íntimas de la libertad, que ella insiste en clarificar una y otra vez, incluida la libertad de interpe-lación de lo indecible.

20. La ideología cultural de la Revolución ha optado, me parece, por metamorfosearse, anclada a sus espejismos, para sobrevivir dentro de sus propios esquemas. Esa ideología parece que habla del sueño, del amor, de lo romántico y de la libertad, pero en privado solo acepta un racionalismo práctico inmediato que exige beneplácito y fe permanentes. Los peregrinos del monolito enuncian, sin embargo, algo nuevo: la verdadera discrepancia en favor, ahora sí, del sueño, del amor, de lo romántico y de la libertad. Si no hubiera allí un manifiesto, tampoco habría necesidad de escribirlo o revelarlo. Los peregrinos hablan, con Zambrano, de una praxis auroral para los tiempos de Facebook, Telegram y WhatsApp. O, al menos, la vislumbran y la advierten. La ven

venir. Y todo porque, *mutatis mutandi*, unen dentro de sí, sin saberlo casi, lo mismo que unió dentro de sí en articulación dinámica la autora de *Delirio y destino*: racionalidad, poesía e historia. Y lo sagrado de la libertad junto con la creación incesante de la persona desde el yo múltiple y abierto.

21. Frente a un Wittgenstein que, con cierta razón, vacila ante el acto de pensar lo que no se puede pensar a partir de la lógica del lenguaje y sus límites –porque lo real es su lenguaje más su no lenguaje–, María Zambrano se atreve a pensar lo impensable. Dice Wittgenstein: «Todo aquello que puede ser dicho puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Y ella, en la iluminación y la metáfora, no se calla. Sabe que la metáfora y la poesía no se constituyen, como suele rumiarse, en contemplación descriptiva o exploración sin actuar, sino más bien en acción pura que espera encarnarse precisamente en condiciones de libertad.

22. Pensemos en esta declaración, tan cabal, escrupulosa y tal vez irresoluta, cuando Zambrano escribe sobre «[...] los instantes privilegiados, los éxtasis dados a todos los mortales, en el dolor sin límites, y en la plenitud de la vida en que los contrarios, o al menos divergentes, amor y libertad, razón y pasión, se unifican». Pensemos en eso que no implica andar por los aires, sino vivir con la paz del ardor en lo inmediato. Y en cuanto al arquetipo –símbolo de la llegada, del arribo y del destino de un saber íntimo y plural– formado por el «claro del bosque», ¿acaso la poesía, lejos de las formas del poema, no se nos presenta allí, además, como una *poiesis* del pensamiento sobre la libertad donde las palabras invitan a construir un umbral lejos del autoritarismo?

23. La lógica de una recepción en la Cuba inmediata de la isla de ciertas ideas de Zambrano es, obviamente, una lógica del enjuiciamiento en tanto médula de la crisis. La vida ha de ser examinada. Si no lo fuera, no valdría la pena vivirse. Esta idea platónica –que una vida sin examen no es vida– viene, sin embargo, de ese Platón que glosa y describe cierta alocución de Sócrates ante sus jueces. Platón nos cuenta cómo Sócrates defiende su derecho al examen, al juicio, al discurso, incluso en las condiciones del destierro o de la inminencia de la muerte. Y, en la intimidad de los detalles, lo que defiende es un logos que necesita tan solo

de la metáfora y la poesía para crear una expansión renovadora del alma. Si la vida se examina también se vive y se proyecta y se hace otra. Y si la vida se presenta en condiciones de libertad creadora, las cosas se hacen ígneas, incluso en presencia de los magistrados, los árbitros, los prefectos.

24. La vida es intransferible y es una oportunidad única, extraordinariamente única, y en el fondo de todas las filosofías lo que se advierte es la conciencia de la finitud, como sugiere pensar Cornel West. Ese resplandor trágico implica el hacerse constante del yo creador en libertad. Zambrano vive allí, en el deseo que le planta cara a la muerte y a los frágiles experimentos democráticos. Tan cerca ella del pensamiento de san Juan de la Cruz, casi habría que hablar de esa noción de «pego» sagrado que Zambrano subraya en «La Cuba secreta». Sentir a Cuba poéticamente, no como explican esos jenízaros de la cultura cuando se refieren al mercenarismo. «¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria?», pregunta Zambrano en aquel memorable ensayo publicado en 1948 en el número de invierno de la revista *Orígenes*. Es una interrogación desafiante. Y añade: «En medio de la vida de Cuba tan despierta, la Cuba secreta aún yace en su silencio». Y sigue: «Cuando una generación es fiel a su destino, apura hasta lo último la fidelidad a la situación que le ha tocado en suerte». Zambrano también explora la «contra-angustia», y cabría decir hoy que en su noche inaugural los peregrinos representaron justo eso: el ir contra la angustia desde y con la poesía. Y agrega: «La poesía no es contemplativa primariamente, puesto que es acción antes que conocimiento». Aquí también habla María Zambrano de la conversión de la nostalgia en esperanza. Y cierra: «[...] Surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno».

25. Hay una memoria de María Zambrano en Cuba –memoria de la libertad y memoria de la sinceridad a pesar del miedo–, y regresar a ella es un gesto compendiador. Regresar por un camino en un viaje –creación en libertad– que implica una meta, pero sobre todo una manera de viajar: un *methodos*. «El pensamiento rebelde no puede prescindir de la memoria», observa Albert Camus. Por su lealtad a la existencia, a la vida inmediata, es que uno agradece a la poesía, porque ella es la única actividad humana donde esa fidelidad se manifiesta de veras plenamente: poesía más allá del

lenguaje. Entendidas así las cosas para la poesía y la libertad, no hay duda, pues, de que la conciencia de la libertad y del destino es el único logro verdaderamente milagroso de lo humano.

En La Habana de la oración apotropaica, 2020-2021

María Zambrano y Gustavo Pittaluga: una SIZIGIA HABANERA

Hace años que sigo el rastro de esta relación. Desde que leí que ambos habían compartido en un atardecer en La Habana el rayo verde, esa dádiva que el astro Sol dispensa raramente. Pittaluga lo rememora en una de sus cartas a Zambrano; las suyas no están disponibles y solo podemos pensar que ella también lo guardó como un bello recuerdo. Ese y otros, porque la amistad que los unió por décadas se compone de sombras y luces, como los atardeceres. Expondré, entonces, mis pesquisas sobre el singular vínculo que atrajo a dos extranjeros que se convirtieron en inseparables para siempre en la capital habanera.

Escribo acerca de un eminente epidemiólogo y una filósofa comprometida y trato de recuperarlos en sizigia. He marcado los hitos de mi narrativa sobre Zambrano y Pittaluga con subtítulos que crean una suerte de señales de los senderos que sigue el texto. Hablemos, entonces, de dos grandes intelectuales, en paridad en la obra, buscando entender el vínculo que contrajeron en la experiencia compartida del exilio.

I. LA SYZYGIÁ

Lo escribo como lo escribía Zambrano en sus cartas a Agustín Andreu y como lo dejó anotado entre los inéditos que custodia la fundación que lleva su nombre. Ella retomaba el término de la nominación en latín, *syzygia*, pero lo escribía tal y como lo pronunciamos algunos. Este término esconde sus orígenes en la antigüedad porque proviene del griego *συζυγία*, donde significa unión. Siglos más tarde, hacia el II de nuestra era, ya lo encontramos en manuscritos gnósticos, donde *sizigia* significa la unión del Logos y la Vida: Cristo y Sofía (la Sabiduría), pareja emanada

de eones de Dios, para decirlo con el lenguaje usado dentro de esa cosmología. Valentín fue el teólogo gnóstico que más elaboró el término y parece ser la fuente de donde lo toma Zambrano, siempre según Andreu, cuya correspondencia con la filósofa recogida en *Cartas de La Pièce* compone un libro peligroso, de esos que una vez abiertos nunca se abandonan, pues sus secretos no cesan de brotar. Uno de ellos es el gnosticismo de Zambrano dentro de su peculiar cristianismo. «Una gnóstica precoz, alejandrina gnóstica», así la caracteriza Andreu (Cámara y Hurtado, 2015, p. 306).

En este ensayo me centro en cómo experimentó la sizigia María Zambrano con Gustavo Pittaluga. La de ella fue una vida de transmutación de formas de conocimientos: intuitivo, revelado y vital. Quiero, entonces, que leamos en sus palabras su apropiación del término: «[...] La *syzyguía* o pequeña comunidad con la cual soñamos Ara [su hermana] y yo desde niñas, sin por ello hacer el voto que Lou Salomé cumplió “tan despiadadamente” hasta que deje de cumplirlo tan turbiamente. No, las cumplidas nupcias no deberían de ser ostaculo (sic) para la célula comunitaria que no comunista» (14 de noviembre de 1974, en Andreu, 2002, p. 123). Zambrano escribe estas cartas a Andreu con 70 años, y se refiere a «sueños» que compartía con su hermana en la infancia, revelando que sentía nostalgia de uniones igualitarias entre hombre y mujer, sin excluir el matrimonio, que ambas hermanas practicaron.

Otro dato de valor para entender los orígenes de esta visión del vínculo entre los sexos en Zambrano se encuentra en una correspondencia dirigida al que fue su novio, el capitán Gregorio Campos. «Setenta cartas y misivas, escritas en los años veinte del novecientos», según dice en nota de contraportada la editora, María Fernanda Santiago Bolaños. A partir de una carta datada en 1924, donde Zambrano cuenta a Campos que hace tres años que se conocen, podemos reconstruir en el tiempo una relación íntima pero no matrimonial que tuvo varios aspectos trágicos: la pérdida de un hijo en común, la separación y la muerte de Campos en el batallón de fusilamiento en 1936. Suponemos que la futura filósofa es una muchacha en sus veinte. Esta joven Zambrano (en Bolaños Santiago, 2012, p. 56) escribe: «Y es imposible que la naturaleza humana, tan frágil, esté siempre en vela, por eso cuando dos personas se asocian en su fin común, cuando duerme una la otra debe velar y cuando una caiga de las fatigas del camino, la otra debe recogerla y prestarle fe y esperanza. Esto es lo que yo

creo debe existir en una unión buena, y esto no son “cargas”, a mí me parece, ni lo tuyo tampoco, ¿verdad?». Ya estaba «aprendiendo a ser María Zambrano», como diría la prensa reseñando este libro que, sin embargo, recibió el silencio por parte de los estudios académicos zambranistas reacios a descubrir la intimidad de la escritora. Por primera vez leemos a una Zambrano que usa el lenguaje popular –abundan los diminutivos para llamar a Gregorio, su «feíco», «guapico», «nene», etcétera–, lo que obviamente muestra que eran cartas coloquiales; no las que suponemos que escribió a Pittaluga veinte años después, que no están a disposición del público o simplemente ya no existen. Queda en el aire el misterio, pero la incursión, indiscreta o no, en su experiencia amorosa con Campos sí nos indica que era una preocupación de juventud el asegurarse de que su pareja entendía las expectativas que ella tenía dentro de la «unión».

Llegamos justo al año 1936 y la encontramos casada con el historiador español Alfonso Rodríguez Aldave. Ambos parten por un periodo breve a Chile, donde él tiene cargos diplomáticos. Me he ocupado de esta estancia y de su matrimonio con Aldave en otros trabajos (Cámara, 2014), pero, en este recorrido por sus relaciones de pareja anteriores a la que forma con Gustavo Pittaluga, quiero acotar que, muy pronto –tan solo diez años–, el suyo no fue un matrimonio feliz. Hacia 1948 ya se habla de divorcio, y parece que se consumó en 1953. No obstante, su buen amigo en Puerto Rico Ricardo Alegría me contó en el verano del 2010 que no vio una relación «doméstica» en la pareja desde los cuarenta, precisamente sus años en el Caribe. Lo cierto es que tampoco fueron años insoportables, al menos para ella, pues se sabe por carta a Rosa Chacel que estaba orgullosa del esposo que regresaba a España para unirse al Ejército Republicano. Luego, en los primeros años del exilio, se cuenta que Aldave mecanografiaba sus cartas, evitaba a María el bochorno de sus tipos –que, sin embargo, los lectores perdonamos– y corregía esa ortografía dudosa por la que recibía regaños de Lezama Lima. Más duros fueron los años después de la muerte de la madre de Zambrano y la enfermedad de Araceli, cuando Aldave no la proveía de manutención económica en momentos en que la necesitaba mucho. Tampoco fue así luego de duros litigios durante el divorcio. En conclusión, no fue el matrimonio un camino que permitió a Zambrano realizar su añorada sizigia. ¿Lo fue, entonces, la amistad con Gustavo Pittaluga?

II. EL REENCUENTRO EN LA HABANA

Ambos eran exiliados del régimen franquista, que había robado la democracia a España durante la cruenta Guerra Civil (1936-1939). Juntos habían luchado en las trincheras intelectuales que apoyaron a los republicanos desde las filas de la Federación Universitaria Española (FUE), así como desde la Liga de Educación Social (LES). En alguna asamblea de estos grupos debieron conocerse, y sugiere Rogelio Blanco (2007, p. 43) que ya comenzaba una «relación que va más allá de lo intelectual». Pittaluga llegó a La Habana procedente de la Francia ocupada por los nazis en 1937; Zambrano, exiliada desde 1939, llegó de México en 1940. Cuando se reunieron en Cuba, España era un país al que ninguno de los dos podía regresar. Para él, suponía la pérdida de la patria adoptiva, pues había nacido en Florencia, Italia, en 1877; Zambrano, se quedaba sin su tierra. Como sabemos, nació en Vélez Málaga en 1904, 27 años después que Pittaluga.

Quizás esa diferencia de edad contribuya a explicar que él dijera en una carta que la quería «como a una hija» (Pittaluga, 2007, p. 47), mientras que ella lo veía como «gran amigo y compañero» (Zambrano, en Andreu, 2002, p. 71). Para el momento en que vuelven a verse, existe otra diferencia que podía influir en la posición paternal que parecía haber asumido Pittaluga: él tenía tras de sí una carrera definida por varios libros y había realizado trabajos investigativos que avalaban aportes científicos reconocidos en varios países; Zambrano, por su parte, tuvo que abandonar España sin terminar su tesis doctoral sobre Spinoza, aunque con el prestigio de haber pertenecido a la famosa Escuela de Madrid y de haber sido discípula de Ortega y Gasset. También había publicado artículos relevantes en la *Revista de Occidente* y tres libros, uno en España y dos en México.

En 1941 Pittaluga y Zambrano trabajan juntos en las comisiones del importante encuentro de intelectuales Plática de La Habana, donde se examinó en profundidad el tema «América ante la crisis mundial» –obviamente refiriéndose a la Segunda Guerra Mundial, entonces en curso–. El documento final de la asamblea, «Declaración de La Habana», es un testimonio indispensable para entender esta sombría época, sus debates políticos y la esperanza en juego de la democracia. Participaron pensadores de América como Alfonso Reyes y Germán Arciniegas, junto a importantes intelectuales cubanos como Fernando Ortiz, Jorge Mañach y, entre otros, Juan Marinello, con quien Zambrano tuvo un acalorado y revelador debate que muestra como ella ha ido cambiando su ideo-

logía política. María Zambrano ha dejado atrás el antifascismo beligerante de los años treinta para dar espacio a un nuevo discurso sobre la importancia de la ética individual dentro de la política, llegando incluso a invocar el ejemplo de Cristo y a aludir a su «pasión y padecimiento» (Comisión Cubana de Cooperación Intelectual, 1943, pp. 106-107 y 226-227). Todo ello en abierto enfrentamiento con las tesis del intelectual comprometido de Marinello, que años atrás, en 1937, ella mismo celebró en el número X de la revista *Hora de España* (pp. 72-74). Resumiendo, Zambrano adelanta en este ágape la tesis de su libro de 1958 *Persona y democracia*: la primera exigencia del régimen democrático es el cultivo de la persona. Su relevancia dentro del importante cónclave de ideas se nota más cuando constatamos que participan solo dos mujeres, Zambrano y la periodista norteamericana Freda Kirchwey, que tuvo una intervención mínima. Por su parte, el doctor Pittaluga, pese a que su nombre está en la lista, no parece haber realizado ninguna intervención sustancial o, al menos, no se recoge en las memorias, que tuvo la gentileza de obsequiarme ese gran estudioso del exilio español en Cuba que es Jorge Domingo Cuadriello.

Permítaseme ahora acercar más mi lente a la obra de Pittaluga. Es indispensable para reconstruir esta sizigia habanera tratar de explicar qué tenían en común el maduro científico y la joven filósofa, qué los llevaba al placer de contemplar juntos el rayo verde. Estimo que la diferencia en el estado de sus respectivas carreras, y quizá también la cuestión de género, se dejó sentir en el modo en que fueron recibidos Pittaluga y Zambrano en el ambiente académico cubano, por entonces renuente a incluir extranjeros. Por esta razón, al doctor Pittaluga se le obligó a revalidar sus méritos internacionales para poder dar clases en la Universidad de La Habana, y sus entradas de dinero provenían más de conferencias constantes y publicaciones, tanto científicas como en revistas culturales como *Carteles* y *Bohemia*. «Pero le faltó grandeza y patriotismo al ambiente médico cubano de aquel momento, vieron en él no ya al gran maestro, sino al competidor que afectaría sus intereses económicos y prefirieron rodear su labor con un muro de indiferencia hasta llegar a anularla» (García Delgado, 1983, p. 161), se ha dicho en *Cuadernos de Historia de la Salud*, otra publicación cubana que lo ha honrado. No obstante esas dificultades, Pittaluga mostraba una gran vocación por las humanidades y un gran amor por la cultura cubana, que probó a través de un intenso trabajo cultural, que extendió incluso a dar charlas radiales en la popular *Universidad del aire*.

¿Pesaban además circunstancias personales? Es muy posible. Pittaluga era descendiente de un reputado linaje de médicos italianos y contaba con su propia familia, establecida desde hacía años, pues estaba casado con la madrileña María Victoria González del Campillo y era padre de tres hijos. Su casa en El Vedado, que ahora lleva una placa con su nombre, muestra aún con decoro un estatus social que Zambrano nunca tuvo en Cuba. Ella transitaba por casas de amigos que la acogían –entre otros, Lydia Cabrera– o vivía en apartamentos alquilados de modo provisional. También estaba casada, pero su esposo era un historiador sin trabajo y había tenido que dejar atrás, en París, a su hermana y a su madre enferma, a las que enviaba toda la ayuda monetaria que podía y por cuya separación penaba profundamente. No puedo menos que pensar que la inestabilidad económica y la fragilidad emocional conspiraban contra su productividad intelectual. Aun así, se abrió paso, publicando y dando charlas en varios prestigiosos medios. En particular, se destacó la estrecha colaboración que mantuvo con el grupo Orígenes y con la revista del mismo nombre. Todo ello ha sido documentado prolijamente en las páginas de *Islas*, una antología y estudio de Jorge Luis Arcos, y demuestra que Cuba fue el primer peldaño de la carrera literaria y filosófica por la que se la reconoce años más tarde, en 1988, con el Premio Cervantes de la Lengua Española.

Se aprecia en el currículo de Pittaluga toda la gama de preocupaciones que podría motivar esas largas conversaciones con Zambrano, y que tanto echa de menos en las cartas que veremos seguidamente. En la bibliografía del italiano destacan obras ensayísticas sobre temas psicológicos y éticos como *Seis ensayos sobre la conducta* (Buenos Aires, 1944), aunque las más relevantes, de carácter científico, están dedicadas al mundo de la investigación biológica. En particular, a lo referido a la sangre, al punto de que se le ha llamado «el fundador de la moderna hematología» (García Delgado, 1983). El interés surge cuando las preocupaciones filosóficas y los acercamientos mítico-culturales comienzan a cruzarse, desbordando el compás de la hematología. Pongo como ejemplo su ciclo de conferencias pronunciadas en La Habana donde el tema de la sangre adopta tintes antropológicos y simbólicos, lo cual se deduce de algunos títulos: «El mito de la sangre», «El linaje de la sangre» y «La risa y la sangre». Por eso no deben conducirnos a asombro libros totalmente disociados de sus intereses científicos como el especulativo y divertido *Coloquios interplanetarios* (1952), de temas varios entresacados de su tra-

bajo como articulista, o el bien argumentado *Diálogos sobre el destino* (1954), que dedica a la cultura cubana y tantos elogios mereció en la prensa habanera de entonces. No obstante, Pittaluga confiesa a Zambrano en una carta: «Aquí ya están editando, con un prólogo de Mañach, que ha insistido en ello y se ha portado muy bien en todo, el libro aquel de *Diálogos sobre el destino*. No me interesa nada desde el punto de vista intelectual, pero sí el cobro de los discretos emolumentos por la edición de 2000 o 3000 ejemplares» (Pittaluga, en Blanco, 2007, p. 69). Antes le había adelantado sobre el libro, con complicidad: «Le sacaremos algo» (Pittaluga, en Blanco, 2007, p. 59).

III. GRANDEZA Y SERVIDUMBRE DE LA MUJER: LA OBRA EN COMÚN

El libro que le valió más elogios a Gustavo Pittaluga desde el punto de vista literario fue *Grandeza y servidumbre de la mujer* (1946). Todo indica que lo escribió en estrecha y no reconocida colaboración con Zambrano, algo que con tristeza él menciona en una carta, donde, hablando de una reseña que ella publicó, le reprocha: «[...] Las frases despectivas con las cuales rehusaste reconocer toda colaboración espiritual conmigo me han aleccionado, llegándome muy a lo hondo...» (Pittaluga, 2007, p. 53). Este episodio de colaboración fue a la vez productivo y frustrante para Pittaluga.

Algunos antecedentes del interés de Zambrano en el tema se remontan décadas atrás. Ella ya había mostrado signos de su intención de escribir un libro al respecto, según le comenta a Alfonso Reyes en 1939, dato que recoge la antología de cartas entre ambos *Días de exilio* (Enrique Perea, 2006, p. 381). Antes aun, en 1928, había usado la expresión «grandeza y servidumbre» (Zambrano, en Ortega Muñoz, 2007, p. 91) refiriéndose a la mujer en uno de sus artículos publicados en *El Liberal*. Quizá la más cercana interacción entre los dos intelectuales que pudo dar lugar a la escritura del libro debe buscarse en el ciclo de conferencias que en 1940, en el mes de marzo, imparte Zambrano en la Sociedad Universitaria de Bellas Artes bajo el título global de «La mujer y sus formas de expresión en Occidente», y que luego se publicó en los números 45 y 46 de la *Revista Ultra*: «La mujer en la cultura medieval» (1 y 8 de marzo), «La mujer en el Renacimiento» (15 de marzo) y «La mujer en el Romanticismo» (24 de marzo). Esta estructura cronológica se mantiene en el libro de Pittaluga, jalonada por calas informativas sobre figuras

históricas en particular. Andreu (2002, p. 367) no tiene reparos en decir: «Gustavo Pittaluga, su gran amigo, le escribió en *Grandeza y servidumbre de la mujer* (Buenos Aires, 1946) la galería de mujeres y maneras de representar e intervenir estas, desde la prehistoria hasta nuestros días». Blanco (2007, p. 45) es menos directo y dice que en el libro «se siente la mano de Zambrano». Finalmente, Ortega y Muñoz, en su libro *La eterna Casandra*, se declara deudor de los estudios sobre la mujer realizados por ambos. Los tres estudiosos apuntan hacia la misma tesis que defiende, pero insisto en adscribir al carácter de colaboración «espiritual», esa que dolía a Pittaluga que Zambrano no hubiera reconocido. Quizás él pudo haberla escuchado en aquellas conferencias de Bellas Artes, como ella dice haberlo escuchado a él en una conferencia ofrecida en el Lyceum en el año 1943 (Ortega Muñoz, 2007, p. 199). Lo cierto es que, después de publicar en 1947 su reseña en *Sur* –escrita en 1946, como aclara Ortega Muñoz (2007, p. 204) basándose en la consulta del texto original–, la veleña no volvió a abordar el tema de la mujer explícitamente dentro de una reflexión cultural. En mi opinión, su objetivo estaba logrado, el tema se había expuesto y esto era lo importante, lo necesario en el gran cauce impersonal de las ideas donde se mueve el pensamiento zambraniano. No sería este el primer ni el único trabajo donde Zambrano hace de la autoría un palimpsesto de voces. Dejemos este gran tema para otra ocasión y pasemos al marco más íntimo de la relación con Pittaluga, repasando algunas de las cartas recogidas por Rogelio Blanco.

IV. UNA CORRESPONDENCIA SIN SOSIEGO

No tenemos las cartas en que se implica que ella respondiera. Según Andreu (2002, p. 291), María le cuenta que, viviendo en La Pièce, quemó las cartas de Pittaluga, pero quizá solo quemó las de ella, que no sabemos dónde están, o algunas de las escritas por él. Por no haber información disponible, este apartado nos lleva al examen de lo que Pittaluga escribe y Blanco logra recoger. De esta muestra, solo tenemos una certeza: el desosiego de Pittaluga, que duró al menos una década, si juzgamos de la primera carta de 1943 hasta la última de 1953, en la que, estando ella en Roma y él en La Habana, Pittaluga dice escribirle desde una «soledad transatlántica».

Algunos de sus investigadores no dudan en calificar de «amorosa» la relación entre ambos. Así es para Blanco (2007, p. 43) y para Moreno Sanz (2014, p. 73). Aparecen menciones

en la correspondencia entre Andreu y Zambrano, y de forma muy sensible Ortega Muñoz (2007, p. 71) opta por emplear la misma palabra que Zambrano usaba para calificar su vínculo con Pittaluga: «compañero». Solo refiero lo que puedo citar aunque, en más de una ocasión, en intercambios coloquiales o en artículos periodísticos he oído o leído de pasada la referencia a Pittaluga como «el amante» de Zambrano. Sobre este aspecto de la transmisión oral quiero citar una anécdota que debo al estudioso Joaquín Verdú, de quien tuve la oportunidad de escuchar una de esas leyendas hace ya varios años. El 14 de enero del 2014 me decidí a escribirle un correo electrónico. Procedo a transcribir el intercambio.

Le decía entonces a Verdú con demasiado aplomo:

Mi opinión, basada en las cartas de él a ella que publicó Blanco y en mi propia interpretación de la rica personalidad del sabio doctor por sus libros, es que no hubo intercambio carnal entre ellos. Que se encontraran en el cementerio es más que probable. A ambos les atrae el tema muerte/vitalidad y, por otra parte, todo cubano o cubana ha ido a ese lugar a noviar. Ya sabes lo bello que es, lo lleno de tradición y de luz. Entonces, quiero usar la anécdota no como prueba de veracidad, sino de verosimilitud. Ella, en su vejez, revive momentos como los hubiera querido vivir. Quienes la escuchan –tú en este caso y otros que también debieron compartir esta historia– dan credibilidad a lo narrado, pues, en María, sobre todo esa María de los años ochenta, hay espacio para hechos así. Como trabajo con teoría feminista, como sabes, uso el concepto de performatividad para validar construcciones subjetivas. Y esa María del cementerio es real a nivel del texto oral/auroral que se construye entre ella, quienes la escuchan y la figura complejísima de Pittaluga (entonces en el recuerdo).

Me contesta Verdú (14 de enero de 2013):

Te respondo en lo referente a tu pregunta. María me contó una tarde en su casa de Ginebra en un tono festivo y riendo al recordarlo. No recuerdo que pronunciase el nombre de la persona que, por deducción, descubrí más tarde sería Gustavo Pittaluga... María me había contado en esta isla de las vivencias de uno de sus más hondos encuentros amorosos. Y uno de los lugares de sus citas temporales era el cementerio de La Habana. Y la llegada inoportuna de un entierro –lo lógico se transforma aquí en ilógico– al que acompañaban muchos conocidos... La huida apresurada ante aquella indiscreta presencia..., su caída en una de las

tumbas abiertas..., la pérdida de un zapato..., la rotura de medias... Cuando llegué a La Habana quise visitar aquel escenario. La idea que de un cementerio podemos tener en España quedó completamente alejada de cualquier coincidencia. Era un jardín de bellos paseos, rincones, y las tumbas reflejaban un aliento de vida perdida mas vivida..., una comunicación entre muerte y vida... Te lo cuento tal como aparece en mi libro: La palabra al atardecer (Endymion, Madrid, 2000).

Según la pintora Rosa Mascarell, quien fue su secretaria durante los últimos años, Zambrano operaba también por seducción, y por eso le pesaba dejarse ver por sus admiradores al final de su vida, cuando su físico había declinado. El comentario de Mascarell me da otra razón para entender por qué gustaba de compartir historias de tiempos anteriores con quienes la visitaban en su pisito madrileño, anécdotas quizá alteradas por la desmemoria pero que alentaban a los otros a convertirlas en leyendas que la perpetuaban en su juventud, cuando una elegante belleza acompañaba a la inteligencia, cuando conquistaba mentes y corazones... Eso es lo que veo en esta bellísima historia que nos cuenta Verdú. Pero aun así, sin la seguridad de entonces, sin formularlo como opinión, sino como intuición, argumento ahora que, en la correspondencia de Pittaluga a Zambrano, las palabras no me conducen al mundo gozoso de lo erótico, sino a los enrevesados dominios de la intimidad y la complicidad intelectual, donde el contexto del exilio habanero permea todo el intercambio. Pasemos a las citas que tomamos de la compilación de cartas que ofrece el trabajo de Rogelio Blanco.

El primer texto es un escrito de Pittaluga de 1943 que no cabe clasificar como carta, pues no tiene destinatario, pero encabeza la compilación. El tono pesimista puede explicarse por el contexto histórico, mas pienso que estas líneas caen dentro del género del diario por sus observaciones emotivas y también por consignar fecha y lugar al final. Cito algunos fragmentos:

Creo que he llevado a cabo una obra buena, de trascendencia para España... Creo que he conducido la labor colectiva con serenidad y firmeza. Me siento satisfecho de ello, dentro de la gran fatiga que nadie puede medir..., y que procede de otras causas que nadie ha de conocer... Y al propio tiempo, he tenido el supremo consuelo de encontrar uno de los más nobles espíritus femeninos que puedan existir: la forma de un ensueño ideal, que con toda la riqueza de su gracia y de su bondad me ha asistido y me asiste en mi angustia, en el ansia inagotable que compartimos ante la dolorosa realidad

de la vida. Pero esta mujer no me pertenece. No es asequible a mis anhelos sino a través de horribles transacciones de la aspiración a la belleza, incompatibles con la pureza, que es una condición esencial... (Pittaluga, 2007, pp. 46-47).

Otro testimonio aparece fechado el 14 de septiembre de 1944: «He dudado mucho antes de reanudar este diario». Con incertidumbre, Pittaluga (2007, p. 48) se pregunta: «¿Para quién escribo? ¿Qué ojos, torvos en el resentimiento, leerán estas páginas?». Es retórica la pregunta, pues más adelante comienzan las imprecaciones como en un diálogo directo donde reprocha a Zambrano el desdén que le manifiesta. El texto enfatiza «esta mañana» con una conmovedora urgencia de abrirse a la confesión de la pena que se siente: «Y tú sigues altiva tu camino... La lección que me has dado ha sido dura» (Pittaluga, 2007, pp. 48-49). Más específicamente nos enteramos de que ella necesita «serenidad», «impasibilidad», y él añade, culpabilizándola: «Que te son, por lo visto, más gratas o más necesarias que nuestro querer» (Pittaluga, 2007, p. 49). Nos ocuparemos luego de esa incompreensión de Pittaluga hacia la «impasibilidad» que Zambrano había defendido para su vida como una condición del intelectual, incluso entre el excelso grupo de varones reunidos en La Plática de La Habana (Comisión Cubana de Cooperación intelectual, 1943, p. 106).

Ahora prefiero llamar la atención sobre esa expresión coloquial, dulce, íntima –«nuestro querer»– que confirma que estamos ante una relación de mucha cercanía, que le da a él derechos a reclamarle. Es interesante leer que ya «no son las cosas externas, ya no es el cerco, ya no es la esclavitud, el tormento de las circunstancias adversas» –recuérdese que ambos están casados–, sino que «ahora soy yo, es mi yo interior, que no puede, que no debe llamarte. ¿Qué es esto, Dios, qué es esto?» (Pittaluga, 2007, p. 49). Pittaluga nos conmueve con un tono de desesperación que indicaría sorpresa ante lo que está pasando. En realidad, pensamos que él lo sabe y asume.

A nuestro parecer, en estas anotaciones, correspondientes al año 1944, estamos ante un intercambio donde ella controla el nivel de entrega y, por momentos, aumenta la exigencia de la «pureza» que debe regir la relación, pero también inferimos que él acepta el pacto. Sin las cartas de ella, todos los juicios se desprenden de la versión que dan las cartas de él. De estas, creemos que puede derivarse la construcción, por parte de Pittaluga, de una imagen de enamorado fiel casi hasta el sacrificio, pero,

sobre todo, de alguien cuyo amor lo ha convertido en un ser incólume al desprecio. Esta posición discursiva no se abandona en el resto de las cartas (no tenemos espacio para analizarlas, aunque hemos comprobado que resulta coherente). En un nicho seguro, él puede seguir cultivando su papel de amante tanto en su escritura como en sus relaciones prácticas con la filósofa. En varias misivas posteriores, se nota que prefiere escribirle solo de los asuntos prácticos que la preocupan: la salud de su hermana, los libros que tiene en progreso o sometidos a editoriales, las amistades comunes y también las cuestiones de orden pecuniario, frente a las cuales él representa una ayuda. Los asuntos van desde la gestión para que la revista *Bohemia* publique un texto de Zambrano (Pittaluga, 2007, p. 59) hasta el envío directo de dinero a París, aunque no se encuentre él mismo en buena situación económica (Pittaluga, 2007, pp. 56, 63 y 69). Pittaluga evita las zonas de conflicto y alude a su propio matrimonio como «esclavitud» en más de una ocasión (Pittaluga, 2007, p. 51), lo cual puede ser su profunda verdad o una manera elegante de presentar su situación de hombre casado. Respecto a Aldave, se refiere siempre con familiaridad y sin ningún tipo de celo (Pittaluga, 2007, p. 52).

Muchas pruebas se acumulan sobre las estrategias amorosas que despliega Pittaluga durante años para seguir manteniendo la comunicación desde su lugar dentro de la relación, al que él nunca renunciará. Dos años después de la carta-ruptura, el 10 de septiembre de 1946, cuando ella está en París porque su madre ha muerto, él le escribe: «Solo quiero que sepa que estoy allí con usted..., y que quiero tener un sitio en su corazón angustiado. Suyo siempre. Gustavo» (Pittaluga, 2007, p. 47). En 1953, las hermanas se han establecido en Italia y en La Habana continúa su delirio el doctor: «Me veo, hoy, releyéndote, cogido del brazo contigo, subir desde la Piazza al Pincio, y pasear, pasear, pasear. Ensueños» (Pittaluga, 2007, p. 67).

V. ESAS «HORRIBLES TRANSACCIONES DE LA ASPIRACIÓN A LA BELLEZA»

Así consideraba Pittaluga los obstáculos que encontraba a los requerimientos de sus «anhelos», pero Zambrano tenía otras «ideas». María vive y escribe dentro de un «orbe» donde belleza y pureza son sinónimas condiciones del desarrollo del logos. Es imposible referirme a ese «orbe», tratar de explicarlo requiere un

andamiaje de citas para el cual se me acaban las páginas. Pero sugiero este sendero, que otras investigaciones podrían seguir.

Para entender de dónde proviene en su cosmovisión el lugar que ella le asigna a su «amante italiano», debemos remitirnos a la utópica sizigia que desde niña añora Zambrano para mantener su independencia y fuerza como mujer y persona, esa que se logra solo en la unión inter pares. Además, debemos considerar el alto concepto que María Zambrano tenía de la doncellez, que parece que también viene de su juventud. ¿Provenía de su formación literaria clásica o de la parte más íntima de su cristianismo, de su deslumbramiento por la figura de la Inmaculada Concepción? Dejo la pregunta abierta y solo anoto que en su obra se rastrean ambas fuentes en la representación de mujeres; entre otras, figuras mitológicas como las sibilas, religiosas como Santa Catalina, literarias como Ofelia e históricas como las de Diotima y Simone Weil. También se observan estas referencias, con más diapasón, en su ensayo sobre Eloísa, en su obra de teatro sobre Antígona y en su antología de 1987, realizada en colaboración con Edison Simmons y Juan Vázquez, *Sueños y procesos de Lucrecia de León*.

Como no es posible abordar ahora otras fuentes que han tratado el tema, remito mínimamente a la antología de Elena Laurenzi *María Zambrano: nacer por sí misma* y al monográfico sobre lo femenino en la obra de la pensadora de la revista *Aurora* (1999). Aquí se pueden consultar textos que sirven de guía en la comprensión de ese difícil concepto zambraniano de la *doncella*. Lo encontraremos en las figuras mencionadas, pero también encarnado en la experiencia vital de la filósofa, en sus relaciones conyugales y extraconyugales ya discutidas, así como en la huella que pudo dejar su frustrada maternidad, esa de la cual nunca escribió ni comentó nada. La doncellez, como actitud de pureza, como arquetipo humano más allá de la sexualidad, se ha expresado más nítidamente en aquella metáfora con que ella misma se describe de niña, en su escrito «A modo de autobiografía», cuando quería ser «caja de música» y «caballero templario» (Zambrano, 2014, p. 717). De ese texto debo entresacar unas palabras que explicarían a Pittaluga porque su amada anteponía al «querer» la «impasibilidad». Cito de Zambrano (2014, p. 719): «Entonces no tengo más remedio que aceptar que mi verdadera condición, es decir, vocación, ha sido la de ser, no de ser algo, sino la de pensar, la de ver, la de mirar, la de tener una paciencia sin límites, que aún me dura, para seguir pensado...». Nótese que describe su «condición» sexual con alusiones objetuales (una caja de música) o

fuera de su género adscrito (un caballero templario), pero, más importante aún, define su «condición» por su «vocación».

No fue una mujer que practicó la doncellez, pero esta fue para ella un ideal. En 1940, ya lo había declarado en una conferencia ofrecida en La Habana, recogida en la revista *Ultra*, «La mujer en la vida medieval», que se reproduce en Ortega Muñoz (2007, p. 119). La cita reza: «El culto a la virginidad no tiene otro sentido; es la adoración de la pureza absoluta que luego se va a elevar al más alto grado con el dogma de la Inmaculada Concepción». Décadas después, en 1987, en el prólogo al libro sobre Lucrecia de León, sigue Zambrano (1987, p. 14) pronunciándose con admiración sobre este tema: «Es el ser humano puro, lo que quiere decir en potencia, vaso que encierra las más maravillosas posibilidades... Y esta doncella manifiesta así, en cumplida forma, lo propio y esencial de la virginidad como ser más allá de como estado. La fidelidad es el núcleo de este ser, su absoluto. Y es el mantenimiento de esa total fidelidad lo que mantiene a su vez intacta en su ser a la doncella, aunque llegara a ser madre, pues la condición maternal se nutre de esta pureza, actualiza la potencia encerrada en la entera doncella». El «amante italiano» no pudo leerla, había muerto en 1956 en La Habana. Sus restos descansan en el Cementerio de Colón, donde pasaron ambas ingenuas tardes, libres por momentos de la utopía de pureza que trajo a la relación María Zambrano. Pero Gustavo Pittaluga era un hombre que amaba demasiado, y no pudo menos que aceptarla.

VI. «SU GUÍA EN EL EXILIO»

Así lo llamó ella (Zambrano, en Moreno Sanz, 2014, p. 73) y a él quiso dedicar un libro que no llegó a publicar, *El camino del exilio*, según escribe a Andreu en carta del 29 de enero de 1975 (Zambrano, en Andreu, 2002, p. 165). Así también lo ratifica en carta a Laurette Séjourné del 15 de mayo de 1976: «Es la mayor amistad que yo haya mantenido en el exilio» (Fundación María Zambrano, Archivo, Serie Correspondencia Personal), siempre refiriéndose a Pittaluga. Para concluir, veo la necesidad de rescatar de esta historia al Pittaluga que, con amoroso cuidado, la sostuvo en sus momentos más difíciles del exilio; en lo que conocemos de Zambrano, el lugar que ella le concedió en sus afectos y recuerdos en la vejez; de ambas partes, el apoyo mutuo en los procesos de escritura e investigación sobre temas en los que compartían interés y que dieron por resultado aquel libro

que quizás debiera llevar el nombre de los dos. Por décadas, en presencia de alma y cuerpo, con La Habana de trasfondo, fueron interlocutores de esa «soledad transatlántica» que los unió. Cada cual, desde sus convicciones y sus necesidades, brindó al otro un nicho en la «intemperie» que es todo exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreu, Agustín (editor). *Zambrano-Andreu: cartas de La Pièce*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- , «¿Qué haría hoy María Zambrano?», *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean* (editado por Madeline Cámara y Luis Ortega Hurtado), Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Delaware, 2015, pp. 305-309.
- Blanco, Rogelio. «La relación epistolar de Gustavo Pittaluga y María Zambrano», *Revista de Occidente*, 313, 2007, pp. 39-45.
- Bolaños Santiago, María Fernanda (editora). *María Zambrano: cartas inéditas a Gregorio del Campo*, Linteo, Orense, 2012.
- Cámara, Madeline. *Entrevista personal a Ricardo Alegría*, 10 de mayo de 2010.
- , «Chile: la experiencia latinoamericana de la solidaridad en María Zambrano», *Aurora*, 14, 2013, pp. 18-25.
- Comisión Cubana de Cooperación Intelectual. *América ante la crisis mundial. Plática de La Habana*, La Habana, 1943.
- Enrique Perea, Alberto (editor). *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959) y textos de María Zambrano sobre Alfonso Reyes (1960-1989)*, Taurus / El Colegio de México / Fundación María Zambrano, México, 2006.
- García Delgado, Gregorio. «Evocación del profesor Gustavo Pittaluga en el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento», *Cuadernos de Salud Pública*, 66, La Habana, 1983, pp. 149-164.
- González-Bosh, Libet de las Mercedes *et alii*. «Doctor Gustavo Pittaluga Fattorini. In memoriam», *Revista Habanera de Ciencias Médicas*, 13.1, 2013, pp. 11-19.
- Mascarell, Rosa. «Homenaje a María Zambrano», 2020. En línea: <<https://rosamascarell.art/homenaje-a-maria-zambrano>> (Consultado el 23 de octubre de 2020).
- Moreno Sanz, Jesús. «Cronología de María Zambrano», *Obras completas VI* (María Zambrano), 2014, pp. 47-126.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando. *María Zambrano: la aventura de ser mujer*, Veramar, Málaga, 2007.
- Pittaluga, Gustavo. «Cartas a María Zambrano» (editadas y compiladas por Rogelio Blanco), *Revista de Occidente*, 313, 2007, pp. 46-69.
- , *Grandeza y servidumbre de la mujer. La posición de la mujer en la historia*, Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
- Zambrano, María. «A modo de autobiografía», *Obras completas VI*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, pp. 715-727.
- , «Prólogo», *Sueños y procesos de Lucrecia de León*, Tecnos, Madrid, 1987.
- , «Notas a propósito de la Grandeza y servidumbre de la Mujer», *Sur*, 150, 1947, pp. 58-69.
- , Archivo de la Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, Málaga.

Por José Prats Sariol

¿Cómo leía MARÍA ZAMBRANO a Cuba?

Nos leía suelta, sacudiéndose prejuicios, desde la intuición poética –a la vez reflexiva– de los axiomas fenomenológicos. Nos leía mejor que «casi» todos sus coetáneos. Entre los «casi», tuvo la sensatez de hacerse amiga de José Lezama Lima y del grupo *Orígenes*, del que nunca excluyó a Virgilio Piñera y a José Rodríguez Feo. Ni siquiera después de que José Lezama Lima y José Rodríguez Feo rompieran relaciones en *Orígenes*, como muestra, por ejemplo, su sentido texto a la muerte de José Ortega y Gasset en el primer número de la «hereje» revista *Ciclón*. Y, en otro número de la misma revista, una reseña de Julio Rodríguez Luis sobre *El hombre y lo divino*.

Esta reflexión intenta argumentar las noticias anteriores, en la inteligencia de que la crónica y la crítica literaria forman parte de un mismo haz, según se aprende –y cada día más– de los ensayistas de la Escuela de Ginebra, de su perspectiva tan influida por Edmund Husserl y, a la vez, por la crítica que nunca ha excluido al autor y su época. A esta perspectiva le parecen disparatadas premisas como la «muerte del autor» o las fantásticas deconstrucciones, propiciadoras con su relativismo de la mediocridad, que María Zambrano resolvía con un caritativo silencio.

El ensayo-reseña «La Cuba secreta» argumenta sin equívocos su modo de leer, entendida tal artesanía como definitiva de la inteligencia, deslinde clave para saber dónde debe ir cada intelectual. Así lo supo caracterizar Virginia Woolf –tan admirada por la filósofa malagueña– en sus ensayos recogidos en *The Common Reader*. Porque si un texto identifica parte de la influencia de María Zambrano en la cultura en Cuba es precisamente este fajo de escasas cuartillas. Re-

sumirlo y comentarlo casi ofrece un panorama como fenómeno, en 1948, de literatura y literatos cubanos.

Resulta mucho más caracterizador, desde luego, que fotos de banquetes, falsamente remitidos a restaurantes que no existían en 1936; cuando ella, rumbo a Chile, pasa por La Habana por primera vez y dicta una conferencia sobre su maestro José Ortega y Gasset. Sencillamente porque La Bodeguita del Medio se funda en 1942, dato que hubiera sido fácil de verificar y que vale traer a colación no por la miopía al ver la foto –donde es obvio que no se trata de ese sitio que comienza siendo una humilde fonda de barrio plagada de grafitis, y que en realidad se hace atractivo turístico décadas después, tras aquella Revolución de 1959–, sino porque es un indicio de que ella usualmente se movió –a diferencia de Federico García Lorca, en su estancia cubana del 7 de marzo al 12 de junio de 1930– dentro del estrato intelectual y académico de las élites. A ninguno de sus anfitriones, encabezados por el prestigioso y pudiente José María Chacón y Calvo, se les hubiera ocurrido –aun de haber existido seis años antes– ofrecerle una cena de homenaje en La Bodeguita del Medio a María Zambrano y, con ella, a la República Española, que representaba su entonces esposo Alfonso Rodríguez Aldave, nombrado secretario en la Embajada de Santiago de Chile.

Bien se sabe que aquella cena de homenaje es recordada porque allí conoce a José Lezama Lima, de quien queda platónicamente enamorada. También se sabe –y mejor– que serán las largas estancias de ella en La Habana; sus mutuas lecturas, conversaciones e intercambios epistolares –rigurosa y amorosamente recogidos por Javier Fornieles en *Correspondencia* (Espuela de Plata, Sevilla, 2006)–, los que cimentan una de las más hermosas e intensas amistades entre dos intelectuales de diferentes sexos en la historia de las literaturas de habla hispana.

«La Cuba secreta» se halla entre los mejores estudios breves que ha recibido la literatura cubana en su historia. Tal afirmación puede considerarse que ya es un lugar común. Ha contribuido a la fama de los poetas allí reseñados, al grupo y revista *Orígenes* y desde luego que al prestigio de la autora en su papel de crítica literaria. La sensibilidad artística de María Zambrano es el ingrediente clave, aunque su generosa contención al juzgar –su «ciencia de la piedad»– añada un aderezo que edulcora –pero no demasiado, porque deja indicios de que no los sitúa al mismo nivel– el balance de los diez poetas reseñados.

La autora de *El hombre y lo divino* se halla en La Habana cuando escribe y publica «La Cuba secreta», aparecida en el invierno de 1948 en el número 20 de *Orígenes* (pp. 3-9), ampliamente reconocida como la entonces más relevante revista literaria del idioma. La revista, además de su prestigio, pagaba las colaboraciones, «detalle» que exiliados y no exiliados apreciaban sobremanera. Sobre todo aquellos que, como María Zambrano, no gozaban de una holgada situación económica. El dinero provenía, casi en su totalidad, de uno de los escasos mecenas cubanos: el crítico y traductor José Rodríguez Feo, fundador de la revista y entonces amigo de Lezama –véase la hermosa y significativa correspondencia entre ellos dos–; además de representar –junto a Virgilio Piñera– el lado ostensiblemente agnóstico y públicamente gay dentro de la publicación, como se verificará más tarde cuando funden en 1955 *Ciclón*, que también resultó un oasis, por ejemplo, para escritores de otras latitudes como Jorge Luis Borges y Bioy Casares. Estos datos solo son aparentemente periféricos, pues como aún no se había producido ninguna escisión fuerte dentro del grupo *Orígenes*, María Zambrano no realiza ninguna hazaña ecuménica, ni se aparta «valientemente» de ningún grupito, ni es una adelantada –aunque nunca manifiesta prejuicio alguno– en la defensa de los gays, al elogiar a Virgilio Piñera.

Vale recordar que ella fue en extremo valiente, sin concesiones, contra el franquismo. Al punto de negarse a regresar hasta la muerte del caudillo. Fue además una intelectual que siempre se opuso a los regímenes totalitarios, se tratase de una dictadura latinoamericana o de un régimen comunista. En este sentido es higiénico decir que María Zambrano recibió varias invitaciones –por supuesto que con todos los gastos pagados– para visitar la Cuba de Castro. Nunca aceptó. Y eso que algunas de las invitaciones estaban suscritas por amigos muy cercanos, como el matrimonio formado por Fina García Marruz y Cintio Vitier. Ni siquiera respondió con excusas a alguno de aquellos intentos para que «simpatizara» –mediante su presencia en la isla– con la «Revolución cubana».

Ella supo. Ella oyó los cuentos habaneros de feroces actos represivos que le hizo su amigo Calvert Casey en Roma. Ella lloró su suicidio. Ella nunca soltó una frase encomiástica a sistemas fascistas o comunistas, como talentosa discípula rebelde de su maestro José Ortega y Gasset, filósofo que no creyó en divisiones entre derechas e izquierdas, según sugirió en un texto premoni-

torio de la Guerra Civil que María Zambrano conocía muy bien: *La rebelión de las masas*. Allí el filósofo madrileño dijo: «Ser de izquierda es, como ser de la derecha, una de las infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil; ambas, en efecto, son formas de la hemiplejía moral» (Ortega y Gasset, 1956, p. 30). Por supuesto que los sesgos que dibujan a la perspicaz filósofa se hallan en un sitio muy remoto de las hemiplejías morales. De ahí que no aceptó viajar a su amada Cuba después de 1959. De ahí que, en su valoración de los poetas incluidos en la antología que realizó Cintio Vitier –como en cada uno de sus textos de crítica literaria–, nunca cayó en sectarismos filosóficos, en discriminaciones, como seguidamente argumento.

«La Cuba secreta» comienza muy a su delicioso e inteligente estilo socrático con una pregunta que abre las curiosidades: «¿Cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera cómo nos fue descubierto y, más todavía, a la manera cómo sigue permaneciéndonos secreto?». E inmediatamente nos enseña: «Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que al dejar de ser secretos dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado». Y claro, viene la confesión –sus «razones del corazón»– para que sepamos, aunque no sea verdad, de qué se trata: «Porque un secreto es siempre un secreto de amor».

Bajo esta singular tonalidad amorosa se va a desenvolver la recensión. Esta es su disposición predilecta para ver lo que quiere, lo que ama. Así siempre leyó a Cuba y en este caso a diez de sus poetas. Así lo cuenta como preludio a la valoración. Pocas impresiones de extranjeros sobre nuestra isla expresan tanta intensidad emotiva. Al punto de que ella encuentra «en Cuba mi patria prenatal», que asocia a Vélez-Málaga, su pueblo natal cercano a Málaga, bajo el sol andaluz y las luces y sombras, que el también andaluz Luis Cernuda asoció con las caídas de la tarde en el malecón de La Habana.

Comienza, desde luego, con su amigo José Lezama Lima. Quizás el único poeta cubano del pasado siglo –el otro sería José Martí en el siglo XIX– que merece ser considerado un «universo literario», según la escala establecida por Harold Bloom en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Los otros poetas de la antología son «escritores sapienciales en un sentido más limitado», como diría el crítico de *Shakespeare. La invención de lo humano*.

La «unidad de aliento» que forma Lezama con las principales voces incluidas no significa, desde luego, que no sea el más

singular. Y dentro de la poesía del idioma, donde hay que remitirse a Góngora para hallar analogías felices, correspondencias en sus poéticas, sitios de lectura donde «solo lo difícil es estimulante», como gustaba de repetirme Lezama muchas noches del Curso Delfico. Y por supuesto que María Zambrano resalta precisamente esa singularidad, manierista dentro del orbe barroco.

«[...] La poesía de Lezama –afirma ella–, que es acción y no contemplación, se sitúa, a pesar de sus complicadas y a veces cristalinas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad despertándola y despertándose». Porque «no es la transparencia –condición de identidad– el imán de la poesía, sino ese otro indefinible género de unidad oscura y palpitante [...]. “Rapsodia para el mulo” nos parece encerrar en lo posible el secreto de su poesía, la definición más clara de su acción, que brota más luminosa en poemas tales como “Noche insular, jardines invisibles”». Los conocedores de la bibliografía indirecta de Lezama coincidimos en otorgarle a sus apreciaciones un lugar privilegiado, como sostuve en mi ensayo sobre la amistad entre ellos (Prats Sariol, 2015, p. 73 y ss.). Ella leía demasiado bien, rompía de paso en cada apreciación crítica los prejuicios –muchas veces solapados– a su condición de mujer.

Tras Lezama pasa rápido pero con cariño por los poemas del sacerdote Ángel Gaztelu, también traductor de poetas latinos. Aquí estamos ante la primera muestra en miniatura de cómo usa un rápido silencio o la desviación a reflexiones filosóficas o artísticas –a las que, además, era adicta– para no dar un juicio de valor. Aun así, resulta en exceso meliorativa. Sobre todo al final del párrafo, cuando afirma con más bondad y cariño que «la poesía de Gaztelu se desenvuelve, alcanza el canto, llega a ser música, es decir, serenidad, medida, cifra de plena belleza, armonía».

Más breves, casi de un instante, son las palabras dedicadas a Octavio Smith. Aunque entonces, 1948, ya tenía veintisiete años, no había escrito sus poemas más característicos, dueños de una musicalidad que María Zambrano intuye, oye: «Poesía numérica, a salvo de lo numerable».

De inmediato alude a Virgilio Piñera. Lo define y elogia con una nitidez admirable. Con su poesía no escatima palabras. En un largo párrafo, tras caracterizar su modo de ascesis, dice: «Ha querido que el poeta esté por su ausencia, que es la manera más persistente de estar». Y añade: «Y así tiene su poesía mucho de confesión al revés, en que, retrayéndose, el poeta presenta las cosas sueltas, diríamos, declinando la responsabilidad. Poesía de

alguien que es cuestión para sí mismo, sometido a crítica, ante sí, en la raíz de su existencia». No conozco mejores frases sobre los poemas del gran dramaturgo. Aquí sí que María Zambrano, como con Lezama, no limita aclamaciones: «[...] Como en el logrado –perfecto– poema “Vida de Flora”». No creo que este exacto juicio le fuera muy agradable a Cintio Vitier, tan distante en pensamiento y poética de Virgilio Piñera. Pero ella –tal vez al tanto– no detiene sus aclamaciones. Las fronteras de su modo de leer no contemplan concesiones que amordacen sus puntos de vista. No llega a hablar mal –salvo de sus coterráneos fascistas–, pero no calla ponderaciones, sea en *Hacia un saber del alma* o en *Persona y democracia*, en *El hombre y lo divino* o en *La tumba de Antígona...*

Tras Virgilio Piñera se refiere a Fina García Marruz, la más fuerte poeta cubana hasta hoy. Como siempre, su mirada capta en los poemas de la antología la excepcionalidad que dentro de su aparente sencillez deslinda la obra de esta autora, hoy la única sobreviviente del grupo y entre los más relevantes poetas del idioma. De ella dice: «[...] Recogida, envuelta en su propia alma, realiza esa hazaña que es escribir sin romper el silencio, la quietud profunda del ser. Por donde cabe esperar de ella algo que ya ha hecho en la “Transfiguración de Jesús del Monte”, pero también más: una palabra sola, única». El canon de María Zambrano casi nunca falla. Y aquí, en esta recensión-ensayo, nunca se equivoca en las valoraciones de las voces decisivas, es decir, de José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Cintio Vitier.

Tras el párrafo a su querida amiga Fina –tuve el privilegio de llevarle a Madrid una carta de Fina y Cintio, en 1989– se ocupa, sin tanta detención, de Cintio Vitier, que se autoantologa en el volumen. Luego de relacionarlo con la poesía de Gastón Baquero, casi en una insinuación de dependencia, termina con una oración que se refiere a los motivos temáticos, no a la calidad versal: «Nostalgia sostenida por la memoria no del tiempo que corre, sino de las cualidades que lo trascienden». De nuevo demuestra que su modo de leer y comunicar sus impresiones ha sido paso a paso, pensando en los porqué, sin soltar nada gratuito.

Vuelve casi imperceptiblemente el entusiasmo cuando se refiere a Eliseo Diego, en quien admira que se adentre «en las cosas más humildes, en el polvo, en la pobreza misma [...]». Poesía, la de Diego, que resulta tan solo de una simple acción, prestar el alma, la propia única alma a las cosas para que en ellas se mantengan en un claro orden, para que encuentren la anchura de espacio y del

tiempo, todo el tiempo que necesitan para hacer y que en la vida no se les concede».

Después vuelve en una ráfaga a Octavio Smith y su «recatado delirio», con lo que hace obvia la asociación con Eliseo Diego. Y termina mencionando al último de los antologados: Lorenzo García Vega (1926), cuya «alegría» parece otorgar al libro –según el generoso parecer de ella– una «poesía coral que roza por momentos el himno».

Leer «La Cuba secreta» de María Zambrano es abrirnos a la diversidad; concordar con ella en la necesidad de una ciencia de la piedad, que es «saber tratar con lo otro»; agradecerle que haya escrito: «Saber tratar, sí, con lo diverso, con los distintos planos de la realidad que, al ser armonía, ha de ser múltiple. Saber tratar con lo cualitativamente diferente: tender puentes entre los abismos “existenciales”, que hoy se diría. Saber tratar con la mujer, el loco y el enfermo; saber tratar con el mundo que es siempre lo otro –el no yo–. Saber tratar con lo sagrado, poniéndose una máscara cuando hace falta y callar a tiempo; saber de conjuros y de exorcismos; poder descender a los infiernos una y otra vez, y hasta saber morir en vida todas las veces que haga falta. Saber tratar con los muertos y con sus sombras. Y sobre todo, sobre todo, saber tratar con lo otro en sentido inminente: el otro».

Creo que no hace falta releer la Declaración Universal de Derechos Humanos –aprobada y proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, y ratificada por Cuba en esa fecha– para aplaudir el espíritu a favor de la dignidad y de los derechos «de todos los miembros de la familia humana», de convivencia democrática y respeto a la libertad de palabra y de creencias que María Zambrano brillantemente resume en ese «el otro» del párrafo de su carta-polémica con Alfonso Reyes –a propósito del olimpismo imperial de Goethe y su proclamada falta de «prenda a pagar»– que acabo de citar. Ese es el espíritu que observamos como decisivo en su acercamiento a «La Cuba secreta», premisa que la impele en cada una de sus aventuras intelectuales.

¿Cómo leía María Zambrano a Cuba? Resumo la sinécdoque –sus textos «cubanos» por todo lo que escribió–, donde ella coincide en su forma de lectura con el sabio consejo que Harold Bloom toma de su ídolo como crítico literario, Samuel Johnson: no rodar por relativismos apreciativos, generalmente retóricos, hipócritas. Nos leía con la generosidad de un amor que dejaba a sus silencios y aparentes elipsis y omisiones las valoraciones ne-

gativas, reproches y depreciaciones. Nos leía desde su crítica a los racionalismos exegéticos que olvidan las decisivas «razones del corazón». De ahí que su mejor amigo y admirador cubano, José Lezama Lima, le dijera en los versos finales del poema «María Zambrano»: «Vivirla, sentirla llegar como una nube, // es como tomar una copa de vino // y hundirnos en su légamo. // Ella todavía puede despedirse // abrazada con Araceli, // pero siempre retorna como una luz temblorosa». Nos leía «como una luz temblorosa».

BIBLIOGRAFÍA

- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*, Revista de Occidente, Madrid, 1956 (30 edición).
- Prats Sariol, José. «María Zambrano-Lezama Lima», *Leer por gusto*, Pluvia, Hudson (EE. UU.), 2015, p. 73 y ss.
- Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1940)*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1948.
- Zambrano, María. «La Cuba secreta», *Orígenes*, 20, 1948, pp. 3-9.
- , *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011-2016.

María Zambrano, La Habana en su «ANDAR ERRANTE»

Entre octubre de 1936 y junio de 1953 María Zambrano viajó a Cuba a veces de paso, las más estancias prolongadas, pero siempre íntimamente vinculada a la vida cultural –mejor, esencial– de la isla. En la breve escala de ocho días que hizo en La Habana rumbo a Chile durante su primera visita, sin buscarlo, encontró a José Lezama Lima, y de su mano se le reveló una pasión que la acompañaría el resto de sus días: «Sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como esencia misma. Cuba: mi secreto».

María Zambrano, recién cumplidos 32 años, llegó a La Habana unos meses después del inicio de la Guerra Civil. El 19 de septiembre del mismo año, había muerto en combate Pablo de la Torriente Brau, comisario político del Quinto Regimiento y uno de los renovadores culturales de la década del veinte. Esta circunstancia, unida a la simpatía por la causa republicana compartida por un numeroso grupo de intelectuales cubanos y a las noticias –pocas– de su labor como ensayista y profesora, favoreció la grata acogida con que se la recibió. El mismo día de su llegada la invitaron a una cena en un popular restaurante habanero, de cuyo recuerdo extrae: «Fue una cena de acogida, más bien nacida que organizada [...]. Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven de grande aplomo y, ¿por qué no decirlo?, de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí publicado en la *Revista de Occidente* [...]. Era José Lezama Lima. Su mirada, la intensidad de su presencia, su capacidad de atención, su honda cordialidad y medida –quiero decir, comedimiento– se sobrepusieron a mi zozobra; su presencia, tan seriamente alegre, tan audazmente asentada en su propio destino, quizá me contagió» (Zambrano, 2017, p 237).

Días después, poco antes de reembarcar, el 22 de octubre, invitada por el Lyceum y Lawn Tennis Club –una sociedad cultural y deportiva fundada y dirigida por mujeres de alta sensibilidad social–, dicta una conferencia sobre «La filosofía de Ortega y Gasset», presentada por el profesor de Filosofía Antonio Sánchez de Bustamante.

Sabemos adonde iba, pero ¿de dónde venía? María Zambrano llegaba desde Madrid en compañía de su reciente esposo –habían contraído matrimonio en septiembre– Alfonso Rodríguez Aldave, colaborador y amigo del director de Seguridad, Manuel Muñoz, y recién nombrado secretario de la Embajada de la República Española en Chile. Años atrás, en la década del veinte, María Zambrano había iniciado sus estudios de doctorado con Ortega y Gasset en la Universidad Central de Madrid, donde en 1931 impartió clases de Metafísica. Publicó sus primeros artículos y participó en las tertulias de las mujeres más avanzadas de aquellos años –Maruja Mallo, Concha Albornoz, Rosa Chacel, Concha Méndez– y de escritores como Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Valle-Inclán y Luis Jiménez de Asúa. Opuesta a la dictadura de Primo de Rivera, participó activamente en su derrocamiento en 1930 y en el mismo año publicó su primer libro, *Horizonte del liberalismo*. A partir de 1931, como muchos jóvenes intelectuales, rechazó el golpe de Estado del 18 de julio; al tiempo se sumó a la proclamación de la República, se adhirió a la Alianza de Intelectuales y participó en las Misiones Pedagógicas. No se distrajo y publicó nuevos artículos en los que se perfila el germen de su *lógica del sentir*, un método que la distancia de la *razón vital* de su maestro Ortega. Profundizó en sus lecturas de Spinoza, Kant, Husserl, Hegel y Nietzsche. Igualmente decisivos para el desarrollo de su comprensión de la mística fueron entonces Ibn Arabi y Louis Massignon. Este bagaje con que María Zambrano llegó a La Habana justifica la acogida que le brindaron los intelectuales cubanos, reconociendo en ella a la ensayista y representante de la causa republicana.

Con esta primera visita, y durante los aproximadamente diez años que suman sus diferentes estancias en Cuba, María Zambrano encontró los menos dolorosos, más aliviados y satisfactorios días de su «andar errante», rodeada del afecto y el deslumbramiento que producía entre sus amigos y discípulos, al tiempo que recuperaba para sí las más hondas raíces de su existencia, emparentadas con la isla. Al respecto, escribe a Lezama: «En La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio,

y esos sentires que eran al par del misterio y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con la infancia. Gracias por tenerme presente, por no sentirme lejos ni perdida, por saberme de ustedes en modo muy cercano» (en Arcos, 1996, p. 234). Y Lezama (1998, pp. 295-296), todo fervor, responde: «Si, a sus recuerdos de su infancia de Málaga, se unen los del primer día de su llegada a La Habana, donde tuve la alegría de conocerla, todos nos sentimos en buena dicha, en recuerdo disfrutado por adelantado, casi en su magia de adelantarse a la formación de ese recuerdo, el que llega y conoce al que ha llegado, paraíso y abeja, recuerda siempre ese punto alegre de coincidencia en el prodigio de las islas». A su eco se unen Gastón Baquero –«¿Y qué olvidar de aquella manera tan suave pero profunda, acerada, que posee María Zambrano para explicar un texto de filosofía griega o una visión de Séneca?»–, Cintio Vitier –«No solo en ella se aliaban sentir y pensar, sino también creer y pensar, pensar y sufrir»–, Fina García Marruz –«Nunca he oído dar clases así, ya que no “exponía” un pensamiento sino que lo transparentaba, como un cristal»– y Eliseo Diego –«Nos reuníamos en torno a nuestra María, solo por el placer de escucharla. Hasta el propio José Lezama Lima callaba para oírla»–.

A su regreso de Chile en 1937, donde publica su segundo libro, *Los intelectuales en el drama de España* –un texto de circunstancia pero cargado de una ingente reflexión sobre la exigencia intelectual–, Zambrano y su esposo llegan a una España ya en plena Guerra Civil. Él se incorpora al Ejército y ella, en Madrid, colabora con artículos y ensayos en la revista *Hora de España*, donde conoce a Simone Weil, la ensayista que tanto habrá de influir en su pensamiento espiritual, lista para incorporarse como brigadista internacional a la Columna Durruti en el frente de Aragón. Viaja a Valencia para participar en el II Encuentro Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, donde se encuentra con los cubanos Juan Marinello, Félix Pita Rodríguez, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, entre otros. Zambrano atraviesa una crisis originada por el desarrollo de la guerra y a comienzos de 1939 viaja a Francia, en compañía de su madre y de su hermana Araceli, para trasladarse a México con su marido, invitados por la Casa de España en México. Es destinada a la Universidad de Morelia, donde publica uno de sus textos centrales, *Filosofía y vida*, esencial para la comprensión de su razón poética. Pronto siente la angustia que le provoca la necesidad de comunicación,

la cercanía de otros refugiados españoles y la cálida amistad de sus amigos cubanos, y, por segunda vez, viaja a Cuba en 1940, una circunstancia que le permitirá hasta 1946 un ir y venir entre La Habana y San Juan de Puerto Rico. Propiciatoria para este viaje debió ser la carta que en febrero de 1939 Rodríguez Aldave escribió desde París a Chacón y Calvo. En ella anuncia que él y su mujer piensan ir a América y residir un tiempo en Cuba, donde ambos podrían dar conferencias; al tiempo sugiere la intervención de Chacón ante la Hispano-Cubana, la Universidad y el Lyceum para ser invitados. Y añade Rodríguez Aldave que, de ser aceptados, se les adelanten en París los honorarios que se estipulen (Chacón y Calvo, 2009, pp. 154-157).

Ya en La Habana, Rodríguez Aldave, historiador, realiza investigaciones en el Archivo Nacional y dicta varias conferencias. En lo que respecta a María, invitada por diversas asociaciones culturales y por la universidad, la esperan varios ciclos de conferencias. El primero en la Institución Hispano-Cubana de Cultura, fundada y dirigida por Fernando Ortiz, y quizá el centro cultural de la sociedad civil que más cercano se mostró en la acogida de los intelectuales republicanos que llegaban a Cuba, todos necesitados del circunstancial amparo económico que se les brindaba y, sobre todo, del reconocimiento y el afecto con que eran recibidos. Unos años antes, habían sido invitados Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez. El tema sobre el que discutió este primer ciclo de conferencias fue la presencia de la mujer en la historia de Occidente y la necesidad de atender a su voz en los momentos de crisis. Estas se titularon «La mujer en la cultura medioeval», «La mujer en el Renacimiento» y «La mujer en el Romanticismo», y fueron recibidas con entusiasmo por las mujeres cubanas que reclamaban la equidad social y política y que en 1918 lograron la aprobación de una ley de divorcio, entre las primeras en el ámbito hispánico; en 1934, un año después de España, obtuvieron el derecho al sufragio electoral y en 1940, coincidiendo con la llegada de Zambrano, consagraron sus derechos en la recién aprobada Constitución.

José María Chacón y Calvo, director del Ateneo de La Habana y director de Cultura de la Secretaría de Educación, invitó a Zambrano para que impartiese en el Ateneo un ciclo de conferencias sobre «La mística española: san Juan de la Cruz» y un curso compuesto por cinco lecciones sobre «Los orígenes de la ética». El curso incluía una sesión titulada «Ortega y Gasset y el pensamiento español», y Zambrano pidió a Chacón que la

eximiese de la misma: «[...] Ha llegado a mí la posición franquista de Ortega y ya es algo muy por encima de mis fuerzas el hablar sobre él. No me lo imagino. ¿Qué quiere usted? Al lado de ellos no puedo componer su figura, tan venerada, junto con tanta y triste vaciedad espiritual» (Dosil, 2010, pp. 134-135).

Todavía tuvo fuerzas para dictar en el mes de octubre dos conferencias en el aula magna de la Universidad de La Habana y disponer su viaje a Puerto Rico, invitada por la Asociación de Mujeres Graduadas de la Universidad de Río Piedras, donde es cálidamente recibida por el rector Jaime Benítez, por la infatigable gestora cultural Nilita Vientós, el ensayista Tomás Blanco, el antropólogo Ricardo Alegría y, entre otros intelectuales, el escritor Luis Muñoz Marín, que sería elegido primer gobernador de la isla en 1948.

María Zambrano desconoce el reposo. Agobiada siempre por su estabilidad económica, se multiplica en las numerosas y diversas invitaciones que recibe de amigos cubanos vinculados a instituciones culturales cívicas, nunca oficiales, salvo en el caso de Chacón y Calvo desde su posición en la Secretaría de Cultura. Entre otros, sobresalieron por su simpatía y apoyo: Fernando Ortiz, al frente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, donde dicta su primera conferencia y es habitual invitada, y Roberto Agramonte, decano de Filosofía de la Universidad de La Habana, que abre las puertas del aula magna para que Zambrano dicte varias conferencias («El estoicismo desde el punto de vista filosófico», «El resplandor del siglo XVIII», «El existencialismo de Heidegger»), le ofrece participar en sucesivos cursos de verano («Historia del pensamiento español», «La crisis de la cultura de Occidente») y, en el recién creado Instituto Universitario de Investigaciones Científicas y de Ampliación de Estudios, impartir cursos avanzados de filosofía («Filosofía y cristianismo», «Orígenes del hombre y del mundo moderno», «Nacimiento y desarrollo de la idea de la libertad, de Descartes a Hegel», «La idea del hombre, el tiempo y la eternidad en san Agustín», etcétera), compartidos con profesores como Joaquín Xirau, Gustavo Pittaluga y Mariano Ruiz Funes. Al tiempo, Roberto Agramonte favorece que reciba las invitaciones del Instituto de Estudios Superiores de la Universidad de Santiago de Cuba y de la Sociedad Pro Artes y Ciencias de Cienfuegos. A los cursos de Zambrano en La Habana asistieron alumnos que habrían de sobresalir en el ámbito de la filosofía –Rosario Rexach y Gustavo Torroella– y de la poesía –Cintio Vitier y Fina García Marruz–. El profesor

y filósofo cubano Medardo Vitier (en Dosil, 2010, p. 143) resume su importancia: «Su influencia en reducidos grupos de jóvenes es considerable. Ella misma quizá lo ignora. Todos han avivado los intereses filosóficos. Esta clase de influencia no es mensurable. La perciben los que tienen sensibilidad para las finas gradaciones en el largo andar de la cultura».

A estas actividades docentes habrían de añadirse las conferencias dictadas en el Lyceum y Lawn Tennis Club («La filosofía en Ortega y Gasset», «Los conflictos entre la piedad y el amor»), institución en la que fue contratada para impartir un curso de doce lecciones que abarcaba desde la «Biografía de la filosofía: su nacimiento en Grecia» hasta la «Crisis de la filosofía antigua», a la que asistiría un reducido grupo de sus fieles seguidores. Zambrano ejerció también la docencia particular con Mario Parajón, Adrián González del Valle y otros pocos alumnos.

Al margen del ámbito universitario, Zambrano asume nuevos compromisos como el seminario «Los problemas de la vida española desde 1873», organizado por la Asociación de Amigos de la República Española; el Congreso de Cooperación Intelectual, «América ante la crisis mundial», organizado por el poeta y diplomático cubano Mariano Brull, quien en años posteriores procuraría sin éxito vincularla a la UNESCO, y la I Reunión de la Unión de Profesores Universitarios en el Extranjero, que tiene como reclamo el interés del grupo de intelectuales españoles refugiados.

Durante los años que María Zambrano permanece en Cuba colabora en numerosas revistas culturales, atendidos siempre sus textos a las preocupaciones filosóficas y culturales que la ocupaban. Algunas de estas publicaciones fueron la *Revista Cubana* («La mujer en la España de Galdós»), la *Revista de La Habana* («Las catacumbas»), *Ultra* («La mujer en la cultura medioeval», «La mujer en el Renacimiento», «La mujer en el Romanticismo» y «Pensamiento y poesía en la vida española»), *La Verónica* («Las dos metáforas del pensamiento» y «San Juan de la Cruz»), la *Universidad de La Habana* («Unamuno y su tiempo», «La Escuela de Alejandría» y «De la paganización»), *Lyceum* («Para una historia de la piedad», «Una metáfora de la esperanza: las ruinas» y «Una ciudad: París») y *Cuadernos de la Universidad del aire*. Con especial solicitud respondió María a las invitaciones de las revistas de sus amigos originistas: *Espuela de Plata* («Franz Kafka, mártir de la miseria humana»), *Poeta* («Apuntes sobre el tiempo y la poesía»), *Orígenes* y *Ciclón* («La

filosofía de Ortega y Gasset»). Siendo *Orígenes* la privilegiada y Lezama la piedra fundacional de su encantamiento por la isla, a quien siempre saluda en su cartas «mi querido amigo José Lezama», es en esta revista donde se multiplican sus colaboraciones: «La metáfora del corazón» (1944), «El caso del coronel Lawrence» (1945), «Los males sagrados: la envidia» (1946), «Delirio de Antígona» (1948), «La Cuba secreta» (1948), «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» (1949), «El misterio de la pintura española de Luis Fernández» (1951), «Amor y muerte en los dibujos de Picasso» (1952), «Fragmentos: La materia. El cristal. El vegetal. Vivir es anhelar» (1953), «Tres delirios» (1954) y «Dos fragmentos acerca del pensar» (1956) (Índice, 1969, pp. 141-142). Ciertamente que Lezama no dejaba de atraerla aún durante su estancia final en Europa: «No deje de seguir mandando sus escritos a nuestra revista» (carta 7, 1954); «Mándame colaboración tuya y de gente de calidad que podamos presentar» (carta 9, 1955); «Pero quería ahora rogarle me enviara algunas páginas tuyas para el próximo número. Las espero con “ansia mortal”» (carta 10, 1955); «Espero su trabajo para *Orígenes*. Le ruego me lo mande con urgencia, pues estoy en víspera de otro número» (carta 12, 1955). Y María no deja de responderle: «Le mando el original [“Dos fragmentos acerca del pensar”]. Es de lo último que he hecho y no pensaba publicarlo por ser el germen de muchas cosas, pero, por ser para usted, lo doy» (carta 13, 1956) (Jiménez, 2008, pp. 37-45).

La segunda estancia entre Cuba y Puerto Rico fue para María Zambrano la más prolongada y enriquecedora espiritual y sentimentalmente. Pudo, al fin, encontrarse con viejos y nuevos amigos españoles, intelectuales que la acompañaban y alentaban en aquella diáspora de la España errante. La nómina era extensa pero se hallaba sujeta a los vaivenes de los destinos que cada uno se procuraba. La Habana, estación de paso hacia las dos Américas: ¿no estaba acaso esta condición de ciudad-puente presente desde la fundación misma de aquella villa portuaria de los siglos XVI y XVII? A diferencia de México y Chile, incluso de la República Dominicana, que recibieron grandes contingentes de refugiados trasladados en barcos, el Gobierno cubano se mostró renuente a aceptar la entrada masiva de europeos. En 1940 se prohibió el desembarco de los 900 judíos que transportaba la nave alemana Saint Louis. A efectos de los intelectuales, la nueva Constitución, aprobada ese mismo año, excluía a todo aquel que no fuera ciudadano cubano por

nacimiento o naturalización el acceso a cualquier institución oficial, así como los estatutos de la Universidad de La Habana impusieron las mismas condiciones para ser profesor. Solo unos pocos pudieron vencer esas barreras: Gustavo Pittaluga, Juan Chabás, Herminio Almendros y pocos casos más. Y Zenobia Camprubí (1991, p. 153), disgustada por las trabas que impedían el acceso de Juan Ramón a la universidad, escribía en su diario: «El país es bello en un sentido pagano, pero le falta grandeza y diversidad y no ofrece lo suficiente para querer quedarse uno aquí». Para casos excepcionales, se creó un carnet de tránsito de duración limitada. Las instituciones culturales de la sociedad civil aliviaban la circunstancia.

Con todo, María pudo encontrarse con sus amigos españoles de paso por La Habana. El primero fue José Ferrater Mora, con quien compartió algunas de sus conferencias durante los tres viajes que el filósofo hizo a La Habana. Siguieron Joaquín Xirau, Fernando de los Ríos, Juan García Bacca, Francisco Ayala, Pedro Salinas, José Rubia Barcia, Herminio Almendros, Concha Méndez, Juan Chabás... Sin embargo, fueron tres españoles llegados a Cuba en los que Zambrano encontró aliento, refugio y amistad profunda: Altolaguirre, Pittaluga –nacido en Italia– y Cernuda.

Con Manuel Altolaguirre, su coetáneo casi, recuperó la entrañable amistad de los años iniciales de la República, al tiempo que admiraba entonces el entusiasmo con el que fundó, junto a su esposa Concha Méndez, una modesta imprenta, La Verónica, desde la que renovó el placer de la lectura de los queridos autores de su lejana tierra, así como de jóvenes cubanos. En Altolaguirre ella encontraría la alentadora resistencia al olvido, y en su revista *La Verónica* publicaría tres textos: «El freudismo, testimonio del hombre actual» (1940), «Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)», del mismo año, y «Las dos metáforas del conocimiento» (1942).

Gustavo Pittaluga, eminente hematólogo de sólida formación humanística, en 1942 encontró refugio definitivo en Cuba y fue de los pocos republicanos españoles profesionales que, venciendo múltiples dificultades, se hizo de un sitio en la Universidad de La Habana. Fue autor de un acertado libro, *Diálogos sobre el destino*, en general acogido por los intelectuales cubanos como estimulante para el debate nacional. Rafael Rojas se extiende sobre algunas de las ideas centrales de la obra: el tema de la cuestión racial como factor de destino y la necesidad de la isla de crearse una conciencia de destino como nación. En palabras

de Pittaluga (1969, p. 39): «Cuba era un pueblo que ha querido crear una nación. Que es capaz de crearla. Pero que no lo ha logrado todavía. Y no la ha creado todavía porque el signo específico de una nación consiste en tener conciencia de su destino. Y Cuba no tiene conciencia de su destino». Esta última idea de insuficiencia y frustración quizás se acerca a la frase de Zambrano sobre sus amigos origenistas en «La Cuba secreta»: «¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los *Diez poetas cubanos* nos dicen de manera diferente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia» (Zambrano, 2017, p. 93). Bien relacionado con las autoridades académicas, fue para Zambrano un amigo y oportuno protector en sus empeños por establecerse profesionalmente, pero, sobre todo, le ofreció, hasta el regreso de ella a Europa, el reposo sentimental íntimo del que estaba angustiosamente necesitada. Hasta su muerte, en 1956, Pittaluga continuó protegiéndola, insistiendo en que enviara colaboraciones a las revistas cubanas que las pagaban para aliviar sus necesidades económicas en Europa.

Invitado por José Rodríguez Feo para dar varias conferencias, la visita a La Habana de Luis Cernuda entre noviembre de 1951 y febrero del siguiente año devolvió a Zambrano la emotiva amistad, comenzada en los años treinta, con el poeta, cuya obra llegó a considerar «la más alta y pura de la poesía española actual». Los unía el recuerdo de un sentimiento común de entusiasmo inteligente y creador desde los años –pocos– de la revista *Hora de España* y de las jornadas de las Misiones Pedagógicas por algunos pueblos oprimidos de España. En la modesta casa donde María vivía con su hermana Araceli pasaron numerosas tardes alimentando la memoria y abriéndose a largas conversaciones sobre los más variados temas y a lecturas mutuas. Todo ello a pesar del carácter reservado del poeta. Y como ella más tarde recordaría: «Yo tuve la fortuna de que al final te sintieras a tu aire, junto con mi hermana y conmigo, en aquella Habana llena de misterio». Al respecto, escribiría que «fueron felices en La Habana».

Durante esta larga estancia en Cuba, Zambrano expandiría su amistad hacia el grupo de poetas imantados en torno a la revista *Orígenes* por la poderosa atracción de Lezama Lima. Los origenistas –poetas, artistas plásticos, músicos– constituyeron para María el núcleo afectivo central de aquellos años, al tiempo que su pensamiento iluminaba con fervor misional un modo de pensar y de sentir –poesía y filosofía– en los jóvenes origenistas, que

la seguían en sus conferencias y clases, así como en los coloquios que compartían. Con motivo de la publicación de la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos* (1948), María escribe «La Cuba secreta», un ensayo que es una revelación confesional del «apego» hacia esa «patria prenatal»: «Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto» (Zambrano, 2017, p. 93). A la vez, más que reseña, realiza una detenida exégesis de la razón poética de cada uno de los poetas antologados. La relevancia que tuvo la trascendencia de aquella extraña mirada suya en la conformación y el destino del grupo bien puede resumirse en la expresión de Cintio Vitier al calificar «La Cuba secreta» como «el descubrimiento ontológico de Cuba». Al respecto, en carta a Rodríguez Feo (1989, p. 116), Lezama expresa este curioso comentario: «El último *Orígenes* trae el ensayo de M. Zambrano “La Cuba secreta”. El artículo ha traído cierto fermento. Las gentes se ponen furiosas cuando alguien me elogia y, ¡claro!, yo no les voy a decir que no lo hagan para que la chusma se contente».

En 1946, avisada de la gravedad de su madre, María regresa a París para encontrar que ya ha fallecido. Se reencuentra con su hermana Araceli y no se separarán hasta la muerte de esta en 1972. Octavio Paz, amigo desde los días de Valencia, las acoge en la Embajada de México en París. Inicia su amistad con Picasso, René Char, Camus y Artaud. Tras el divorcio formal de Alfonso Rodríguez Aldave, las hermanas viajarán a La Habana en 1948, donde se instalarán en una modesta vivienda. Escribe a su amigo Rafael Dieste: «No sabes lo mal que vivo y lo bien que estoy» (en Moreno Sanz, 2014, p. 56), resumen de sus dificultades económicas y de la felicidad por regresar a su patria prenatal, acogida por sus queridos amigos cubanos y estimulada –aunque fatigada– por los que la reclaman para dictar nuevas conferencias. Con todo, cuenta de nuevo con la ayuda de sus amigas Josefina Tarafa y Lydia Cabrera.

Por esos años, Gastón Baquero, entonces redactor jefe del conservador *Diario de la Marina*, advertido por las amigas de María Zambrano de su necesidad económica, en nombre del presidente de la empresa editora, Jorge Barroso, le ofrece las páginas del diario para que envíe cuantas colaboraciones quiera y sobre los temas que escoja. Baquero recoge la respuesta de María: «Gastón, comprenda que yo no puedo escribir en ese periódico. Agradézcale en mi nombre a su amigo, pero comprenda que me es imposible, absolutamente imposible». Y a continuación añade: «Esto es grandeza moral. Esto es tener un sentido heroico de la

dignidad y de la coherencia ética, de conciencia. María respetaba su ideología política como respetaba el saber filosófico y respetaba la docencia. Colmó su elegancia despidiéndome ese día más cariñosamente que nunca. Fue en aquella ocasión, inolvidable como un texto filosófico de María Zambrano cuando al despedirme me besó en la frente» (Baquero, 2014, p. 414).

Por su parte, Jorge Mañach tejó una estrecha amistad profesional con María Zambrano, y en su condición de profesor titular de Historia de la Filosofía, y fundador y director del programa radiofónico *la Universidad del aire*, coloquios semanales –de domingo– cuyos propósitos eran la difusión de la cultura y el debate «con espíritu fraterno en un noble afán de claridad y de superación» de las corrientes del pensamiento en el mundo actual. Al programa se invitaban figuras intelectuales cubanas y extranjeras, y María dio conferencias en su primera etapa y participó en la segunda, comenzada en 1949, abordando diversos temas de carácter filosófico: «La crisis de la cultura de Occidente», «De Unamuno a Ortega y Gasset», «Ideas y problemas de nuestro tiempo», «Quevedo y la conciencia en España», «El sembrador Rousseau» y «El nacimiento de la conciencia histórica». Estas ponencias fueron recogidas en los *Cuadernos de la Universidad del aire*.

En julio de 1949 regresaron a Europa, alentada María por reanudar en Italia su estudio sobre filosofía y cristianismo, que culminaría en el libro *El hombre y lo divino* (1955), un texto que en 1951 René Char y Albert Camus quisieron publicar en Gallimard bajo el título de *La ausencia*, aunque sin éxito. Previamente había publicado *Hacia un saber sobre el alma* (1950). Conoció a Cioran, compartían el respeto por Simone Weil.

De nuevo regresan a Cuba en abril de 1951. Según escribe desde París a Josefina Tarafa un mes antes de su partida, tiene que volver por dos razones, una económica y la otra, la necesidad de regresar a esa patria prenatal por vocación y destino: «[...] Parte de mi vida y de mi corazón están unidos a América y concretamente a un país, más que a ningún otro, que se llama Cuba. La idea de que yo me despidiese de ella definitivamente me es insoportable y aunque tuviera millones, no lo haría, no podría renunciar a volver a ella, incluso enseñar, sí, a enseñar a esas gentes que me han oído con lo mejor de su alma, con toda su atención, que me han ofrecido lo mejor que tenían y que han hecho surgir lo mejor que yo tenía para ofrecérselo: estoy ligada a él» (en Dosil, 2010, p. 156).

En La Habana, María Zambrano ofrece numerosas conferencias en las instituciones a las que había sido invitada en viajes anteriores –el Lyceum Lawn Tennis Club, el aula magna y la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana– y, de nuevo llamada por Jorge Mañach, recupera sus colaboraciones en la *Universidad del aire*. Escribe una decena de artículos para revistas culturales locales; entre ellos, dos en *Orígenes* y el primero de once que entregaría a la influyente *Bohemia*. Algunos de estos textos, como sucedió con una buena parte de sus artículos, cursos y conferencias concebidos en Cuba, serían anticipos, fermentos de parte de la obra que completaría en Europa. Con su hermana, se instala entonces en el edificio López Serrano, en El Vedado, frente al mar azul, mirando a la bahía. Aquí compartiría con Cernuda horas de remembranzas en 1951, circunstancia que favorecería, por mediación del poeta, la aparición del ensayo «Dos fragmentos sobre el amor» en la revista *Ínsula*, primer texto que Zambrano publica en España desde el exilio.

Durante esta última estancia en Cuba, María estrechó su vinculación espiritual y poética con Lezama, una comunión que se prolongaría después de su regreso a Europa. Aunque la filósofa, cumplidos los 46 años, se sentía estimulada en el desarrollo de sus reflexiones intelectuales y disfrutaba de una cierta seguridad, de nuevo los avatares de la historia darían un vuelco a su vida.

En marzo de 1952 Fulgencio Batista dio un golpe de Estado y estableció una dictadura. Tres meses después, el 9 de mayo, fuerzas represivas irrumpieron violentamente en el estudio desde donde se radiaba la *Universidad del aire*, golpeando a sus asistentes. Para María Zambrano, los días cubanos se ensombrecieron y tomó la desgarradora decisión de regresar a Europa. Ya no volvería a Cuba. Después vendrían Italia, Suiza y Francia.

Sin embargo, el nuevo exilio no interrumpe aquella «fidelidad compartida» entre María y Lezama; más bien, el diálogo epistolar despierta en ellos zonas de novedosas exploraciones espirituales y místicas, intimidades no compartidas hasta entonces, los itinerarios literarios de ambos, el dibujo de los libros que cada cual dispone desde su soledad; comparten los relumbrones, y los dolores y las pérdidas que la vida les va sumando. Así, hasta prácticamente el fallecimiento de aquel, a quien descubrió en «un encuentro sin principio ni final» en 1936. La última carta de María a Lezama está fechada en La Pièce el 2 de julio de 1976 y la de Lezama a María en La Habana, el 25 de mayo. La intimidad de la memoria no desfallecería tras la muerte de Lezama el 9 de

agosto de 1976; comienza entonces la intensa recuperación de su imagen en las cartas que intercambia con su viuda, María Luisa Bautista, prácticamente hasta su fallecimiento en La Habana en 1981 (Jiménez, 2008, pp. 87-121).

María Zambrano regresó a España en 1984. Moreno Sanz (2014, p. 73) ha escrito que, todavía en la primavera de 1987, «habló larga y luminosamente en el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación en Madrid sobre Lezama Lima». María falleció en 1990 habiendo cerrado el ciclo del destierro, pero segura ya de saber adonde debía ir, al lugar inicial: «De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose. Y sí se encamina, se reitera su salida del lugar inicial, de su patria y de cada posible patria, dejándose a veces la capa al huir de una patria que se le ofrece, corriendo delante de su sombra tentadora, entonces inevitablemente es acusado de eso, de irse sin tener siquiera adónde ir» (Moreno Sanz, 2014, p. 57).

BIBLIOGRAFÍA

- Arcos, Jorge Luis. «María Zambrano y la Cuba secreta», *Zambrano*, 1996, pp. 56-61.
- , «María Zambrano o la isla como utopía», *La palabra perdida*, Ediciones Unión, La Habana, 2003, pp. 78-97.
- , «Estudio preliminar», *Zambrano*, 2007, pp. IX-LXXIX.
- Baquero, Gastón. «Recuerdo sobre exiliados españoles en La Habana», *Ensayos selectos* (editado por Pío E. Serrano), Verbum, Madrid, 1995, pp. 400-419.
- Camprubí, Zenobia. *Diario I: Cuba (1937-1938)*, Alianza Tres, Madrid, 1991.
- Chacón y Calvo, José María. *Diario íntimo de la revolución española*, Verbum, Madrid, 2009.
- Domingo Cuadriello, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- Domingo Cuadriello, Jorge y González Martell, Roger. *Sentido de la derrota (Selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba)*, Associació de Autors / GEXEL, Barcelona, 1998.
- Dosil Mancilla, Francisco Javier. «El exilio en Cuba de María Zambrano», *María Zambrano. Pensamiento y exilio* (coordinado por Antolín Sánchez Cuervo, Agustín Sánchez Andrés y Gerardo Sánchez Díaz), Universidad de Michoacán de San Nicolás de Hidalgo / Comunidad de Madrid, Madrid, 2010, pp. 125-172.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- González Cruz, Iván (compilador). «Complicidad de María Zambrano» (cartas anotadas), *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Letras Cubanas, La Habana, 1993, pp. 221-260.
- , «Dos cartas anotadas a María Zambrano», *Archivo de Lezama Lima. Miscelánea*, Centro de Estudios Ramos Areces, Madrid, 1998, pp. 512-517 y 597-601.
- , *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.
- Índice de las revistas cubanas. *Tomo I*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969.
- Jiménez Carreras, Pepita. *Cartas desde una soledad. Epistolario María Zambrano - José Lezama Lima - María Luisa Bautista - José Ángel Valente*, Verbum, Madrid, 2008.
- Moreno Sanz, Jesús. «Preludio. De La Habana a La Pièce: el imán irradiante», *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, vol. I, Verbum, Madrid, 2008, pp. 44-67.
- , «Vida, exilios y confines de María Zambrano», *Edith Stein en compañía. Vidas filosóficas entrecruzadas de María Zambrano, Hannah Arendt y Simone Weil*, Plaza y Valdés, Madrid, 2014, pp. 47-75.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1989.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Pittaluga, Gustavo. *Diálogos sobre el destino*, Mnemosyne, Miami, 1969.
- Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras*, Destino, Madrid, 2010, pp. 241-248.
- Valente, José Ángel. «El sueño creador», *Las palabras en la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 237-248.
- Vitier, Medardo. *La filosofía en Cuba*, FCE, México, 1948, p. 31.
- Vitier, Cintio. «Consideraciones finales», *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, pp. 580-585.
- , *De peña pobre (memoria y novela)*, Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- , *Para llegar a Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1994.
- Zambrano, María. «La Cuba secreta», *Islas* (editado por Jorge Luis Arcos), Verbum, Madrid, 2017 (*Orígenes*, 20, 1948, pp. 3-9).
- , «Breve testimonio de un encuentro inacabable», *Islas* (editado por Jorge Luis Arcos), Verbum, Madrid, 2017.



Ignacio Vidal-Folch: «No me gusta explicarme»

Por Carmen de Eusebio



Ignacio Vidal-Folch (Barcelona, 1956) es narrador y periodista. Fue corresponsal entre 1989 y 1991 de los principales países del Este de Europa, un mundo social y literario muy presente en algunas de sus narraciones y reflexiones. Posteriormente se desempeñó como colaborador independiente y esporádico de *El País* y del semanario *Tiempo*. Fiel a su primera gran afición, en 1977 publicó con Ramón de España *El canon de los cómics*. Entre su obra narrativa cabe citar las novelas *La libertad* (Anagrama, 1995), *La cabeza de plástico* (Anagrama, 1999), *Turistas del ideal* (Destino, 2005), *Contramundo* (Destino, 2006) y *Pronto seremos felices* (Destino, 2014) y los libros de relatos *Amigos que no he vuelto a ver* (Anagrama, 1997) y *Noche sobre noche* (2010). Atento al movimiento urbano y también a la quietud, recogió en *Barcelona, museo secreto* (Alcar, 2009) diversas estampas de su ciudad. Es autor también del diario *Lo que importa es la ilusión, 2007-2010* (Destino, 2012).

Usted comenzó como autor de cómics, y sus primeros libros literarios están marcados por la sátira. ¿Puede contarme esta primera vocación? Sin duda fue, como tantos, un lector de cómics, pero, dígame, ¿qué leía de niño y de adolescente?

Lo que me convenció de que la literatura era «la cosa en sí» empezó con la casual lectura de *La peste*. En el colegio nos habían hecho leer, quizá prematuramente, *El extranjero*, de Camus, con su mítica primera frase: «Hoy se ha muerto mamá. O ayer. No lo sé...». Ahí vi que se dilucidaban cosas que desbordaban las aventuras de los emocionantes libros de la infancia, Karl May, Julio Verne, Salgari. Aquella lectura me inquietó. Quise ver qué había detrás, y leí *La peste* y todo lo que escribió Camus. Quedé deslumbrado, comprendí que la literatura no solo servía para soñar, siendo esto ya tan importante y delicioso, sino para algo más «trascendente». Me temo que vi en ella algo sustitutivo de lo religioso. Las palabras juzgaban y podían defender, explicar y salvar el mundo. Entonces, escribir no trataba

tanto de explicarte cuanto de un asunto de redención. Las dos ideas en el fondo son un error. Penaba en la literatura casi como compensación, o respuesta a, por ejemplo, la guerra de Vietnam. Así que sigues escribiendo como si «alguien», una instancia muy especial, fuera a leerle. No para ti mismo, ni para tus semejantes, ni para la inmortalidad, sino para ese otro extraño lector que es el sentido del mundo. Como ves, Carmen, quería jugar a la carta más alta. Reconozco que hay algo intrínsecamente desviado y hasta ridículo en esto, que me recuerda a esas tribus de indios amazónicos de la novela de Vargas Llosa que se titulaba, creo, *El hablador* –corrígelo si me equivoco, por favor–: son grupos de una tribu que tienen que estar continuamente en movimiento, desplazándose por la selva, porque de lo contrario el cielo se desplomaría sobre la Tierra, y para mantener de alguna manera en comunicación a la comunidad y que esta no se disperse del todo y desaparezca, unos narradores van de tribu en tribu, las reúnen de noche alrededor de la hoguera y les cuentan

historias míticas, su patrimonio mítico; y a la mañana siguiente todos se echan a caminar otra vez... Bueno, el caso es que cerré *La peste* y eso inició una etapa de lecturas furibundas y tan maravillosas que me dije que con ser lector bastaba. ¿Para qué escribir?... Esto me recuerda a una vez que me encontré, en Barcelona, en una tienda, a Ana María Moix, una buena escritora y un ser angelical. Charlamos un poco y me preguntó si estaba escribiendo algo. Le dije: «No, Ana María, porque, como tú dijiste en una entrevista, lo que en realidad nos gusta no es escribir, que es o puede ser difícil, sino leer». Y ella replicó: «Sí, es verdad, pero el escritor que no escribe es infeliz». Me pareció que esa perla de sabiduría la había cultivado en su propia experiencia.

PENSABA QUE A ESCRIBIR
SOLO TENÍAN DERECHO
PROUST O NIETZSCHE,
Y ESOS YA ESTABAN MUERTOS

Mi interés en el mundo del cómic –como medio de comunicación de masas, como lenguaje y como entretenimiento– y mi trabajo en esa industria son cosas de la atmósfera de la infancia al final del franquismo. Entonces llegaban a Barcelona –concretamente a dos kioscos y una librería del paseo de Gracia– dos o tres ejemplares de la revista francesa *Pilote*, donde se publicaban historietas para un público adulto con guiones inteligentes y articulados, con un concepto claro del «producto», con dibujantes virtuosos. La revista era tan buena, compa-

rada con todo lo que se publicaba, que había en la redacción cierta fatuidad, sentido de superioridad y hasta pujos de intervención política. Yo procuraba ser madrugador y conseguir uno de esos escasos ejemplares, que me iluminaban cada semana. A veces, al llegar al kiosco con mis monedas cuidadosamente ahorradas, me llevaba un chasco porque se me habían adelantado dos o tres aficionados, a los que acabé por conocer y con los que, años después, monté la revista *Cairo*, claramente inspirada en *Pilote*. Luego dibujé mis propios tebeos *underground*; un amigo, uno de aquellos madrugadores compradores de *Pilote*, los editaba y se iba a venderlos por las Ramblas. Me encantaba inventar la historias y «realizarlas»: el lado artesanal y zen de aquel trabajo, el papel Guarro, los lápices, la tinta china, etcétera; pasar la noche dibujando a la luz del flexo. Colaboré como guionista y escribiendo artículos con algunas revistas *underground*, donde se publicaba cómic, relatos, artículos sobre literatos de vanguardia hasta entonces prohibidos o ignorados. En esas revistas también me pidieron mis primeros cuentos. Los escribí, pues, por encargo. Como era joven y me daba pánico aburrir al lector, los hice de humor, un festival de humor muy desgarrado y salvaje, inspirado un poco en las comedias bárbaras de Valle-Inclán, en la picaresca española y en el estilo enrevesado y engolado de Bustos Domecq. Acabé trabajando en la redacción de varias editoriales de cómic y de guionista de guardia. Viajaba a menudo a París y a Bruselas para comprar material de los tebeos franceses, así conocí a los autores más grandes, a los que más admiraba yo:

Tillieux, que era un verdadero poeta del dibujo; Hergé, el autor de *Tintín*, que era de una rara modestia y un encanto de persona y con el que pasé inolvidables veladas. Hablé muchas veces con Lauzier; con Hugo Pratt en Venecia, que era cultísimo. Lástima que entonces yo no llevaba un dietario y recuerdo poco de aquellas conversaciones. Estos que te he dicho, son solo por citar a los más grandes. Pero sin salir de Barcelona conocí y pude trabajar con el más grande de todos, para mí: Vallés. No es muy conocido porque es demasiado bueno... Yo estaba la mar de satisfecho y cómodo en ese mundo, en el que, la verdad, llegué a ser un poco un erudito, pero, en cuanto a la literatura, aunque era un lector compulsivo, ni se me pasaba por la cabeza que yo pudiera dedicarme a ella. Me hubiera parecido como officiar misa y celebrar, estando en pecado mortal, la consagración de la hostia y el cáliz. Pensaba que a escribir solo tenían derecho Proust o Nietzsche, y esos ya estaban muertos. ¿Cómo vas a escribir nada después de ellos? ¿Qué tienes que pueda ponerse al lado de su inteligencia, de sus propuestas, de su capacidad de hacer bello el mundo? «Hielo liso / un paraíso / para el que sabe bailar bien», dice Nietzsche. Bueno, bailar ahí no está al alcance de todos. Aun así, cuando tuve varios relatos humorísticos que me parecían verdaderamente graciosos, pensé que podían defenderse solos. Un amigo me propuso editarlos. Pensé: «¿Por qué no?». Y así, imperceptiblemente, rompí el tabú.

El cómic suele ser imagen más texto, y usted fue desplazándose hacia el interés por la pintura y las artes modernas y el

periodismo y la creación literaria. ¿Cómo definiría su interés por la pintura?

No es tanto la pintura como el arte, y concretamente el arte contemporáneo, lo que me interesa. Como decía Duchamp, el óleo está muy bien, es una herramienta formidable, muy útil, pero ya llevamos más de trescientos años con eso, quizá sea cuestión de pasar a otra cosa. Ahora, la experiencia de entrar en un espacio, una «caja blanca», y pasar un rato confrontando tu mente, memoria, imaginación, carga emocional, con las propuestas de determinados artistas como Wallinger..., o João Onofre..., Fito Conesa, Hans-Peter Feldmann –por citar ahora a cuatro que me interesan– es literalmente diferente a cualquier otra cosa que hagas en la vida corriente. Y yo diría que es mejor. Es casi el único sitio donde uno puede salir de una lógica utilitaria, interesada. Hay siempre esa expectativa de saber qué vas a ver. Aunque lo que es diferente es la relación entre tú y la cosa, y la cosa, la obra, es especial, rara, y es el médium del artista, así que también se establece una conversación muda. Claro que las obras están a la venta pero, aun así, veo ahí un espacio de gratuidad, de generosidad. En fin, hay gente que va a otra ciudad y le gusta ir de compras o a la ópera. Yo solía –cuando viajaba, por motivos de mi profesión periodística– contactar con las galerías y los artistas de cada ciudad porque suelen ser oteadores de la contemporaneidad y de un poco más allá. Me emocionó profundamente una pieza que vi en un museo de Tirana, el año antes del coronavirus. No puedo olvidarla, aunque no recuerdo el nombre del artista. En ese viaje pasé de Albania a Serbia y en el mu-

seo de Belgrado me encontré, sin previo aviso, con el vídeo de Rasa Todosijevic ¿*Qué es el arte, Marinela Koselj?*?, de los años setenta, relativamente famoso, en el que se ve la mano del artista sujetando por el mentón y amasando la cara de una chica mientras se oye su voz preguntándole en muchos tonos, generalmente agresivos: «Was ist kunst, Marinela Koselj?». En alemán, que allí es un idioma impregnado de sensaciones de opresión, relacionadas con la invasión y los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué es el arte, Marinela Koselj...? Estas experiencias son largas de definir y de explicar, pero son tan emocionantes. ¿Te imaginas estar en Belgrado, una ciudad con una carga política, histórica y vivencial tan pesada, tan abrumadora, entrar en el museo y descubrir esto? Ese video tampoco lo olvidaré en mi vida. Escribiré sobre él. Aunque, según Gombrowicz, no hay disciplina más tonta que la de describir obras de arte; la écfrasis, según creo que se llama. Estas experiencias son algo que no tiene precio. De alguna forma las ordené en una novela que es un discurso sobre el arte contemporáneo, y que nació de una semana que pasé en Ámsterdam, escribiendo sobre el sistema de vida holandés. Como te decía, en estos casos procuro hablar con algunos miembros de la comunidad artística y ver lo que hacen, y esto me orienta en lo que pasa en ciertos estratos de la sociedad de los que no puedes hablar con políticos ni con intelectuales. Escribí para *El País* el reportaje sobre Ámsterdam, y paralelamente la novela *La cabeza de plástico*.

Usted ha pasado de la sátira al humor; la sátira despierta la risa o la rabia y el

humor, y más el suyo, tiene que ver con un intento de comprensión que va más allá del juicio. ¿Es así?

El humor cruel, que he practicado mucho –sobre todo en mis primeros libros, de los que no reniego; estoy incluso asombrado de las locuras que contienen–, en el fondo y por más que lo uses con un lenguaje sofisticado, como era el caso, no es muy sofisticado, no es muy satisfactorio. Con algunos autores centroeuropeos como Leo Perutz o como Hašek, o luego como Hrabal, descubrí un humor burlón pero a la vez casi cariñoso. Son autores que se enternecen con la necedad de sus personajes, les están agradecidos por su necedad porque saben que les llevará a disparates divertidos. Con Kundera, que me gustó mucho –no sé si ahora me seguiría gustando tanto, pero creo que sí, porque recuerdo algunas historias encantadoras–, por ejemplo, en *El libro de los amores ridículos*, encontramos también ese humor. El humor suave, aunque sea crítico, tiene que ver con la simpatía, con la solidaridad y hasta con la piedad. Pero también hay autores sin humor, agelastas que también me gustan mucho. Por ejemplo, Simenon, Cirlot, Gracq, Junger, Handke...

Hay en buena parte de su obra una mirada de periodista. Me refiero a esa capacidad para poder detectar el aspecto concreto, realista, de facetas muy variadas de lo cotidiano. Lo imagino como un gran lector de periódicos y como un flâneur.

El periodismo está pegado a los hechos y tiene un prurito de objetividad, por falsa que sea, y un compromiso social; la literatura se toma muchas más libertades y se

permite mucha más subjetividad, de ahí que tantos periodistas se sientan en un corsé escribiendo para los periódicos y quieran «dar el salto» a la novela y, cuando lo consiguen, lo consideran un logro, están encantados. Prefieren escribir invenciones que dar fe de lo que pasa, aunque fue en esto en lo que se formaron. Como muchos jóvenes, yo era bastante retraído y narcisista y, gracias al periodismo, aprendí un poquito a ver a los demás, a verlos incluso cuando no me apetecía –o sea, casi siempre– y a ponerme en su lugar, así que el periodismo me enseñó la simpatía. Considero un privilegio escribir en un periódico, por lo menos con las libertades que me tomo, ahora, por ejemplo, en *Crónica Global*. Soy un ser tan periodístico que después de publicar un artículo –con sus inevitables imperfecciones e imprecisiones, o a veces errores–, lo retoco en mi ordenador y procuro persuadirme de que, en realidad, lo que se ha publicado es la nueva y más perfecta versión, almacenada solo en el disco duro de mi ordenador. Ya sé que es absurdo, pero «Dios lo ve»... Yo nunca discuto con nadie sobre política ni sobre literatura ni sobre nada. No me gusta explicarme. ¿Para qué, si lo que pienso, lo escribo? La mayoría de la gente no puede expresarse por escrito y de ahí vienen tantas discusiones entre amigos y entre parientes. Ahora bien, si todos los miembros, sin excepción, de todas las familias dispusieran de una columna periodística en la que vocear sus ideas y contar chistes, como hago yo, no te quepa duda de que la vida sería mucho más armoniosa. Y silenciosa. Aunque tampoco olvido que, en su nota de suicida, Romain Gary decía, como explicación: «Me he expresado completamente».

Hay en buena parte de su obra, tanto periodística como narrativa, un interés profundo por Europa o, más exactamente, por la Europa del Este en ese periodo que va del final de la Guerra Fría a la democracia. De hecho, es el tema de su novela coral *Pronto seremos felices*, donde la ironía aparece ya en el título. ¿Cuál es el origen del interés por Hungría, Rumania, la República Checa, Albania..., que incluye no solo las peripecias históricas sino sus literaturas?

Estuve de corresponsal por esos países, en una temporada no muy larga pero muy intensa. Fue un descubrimiento terrorífico, fue como llegar a casa. Iba por aquellas ciudades y carreteras y me repetía: «Es esto, es esto». Lo terrorífico era pensar dónde demonios había estado antes. Quizá, en general, aquellas ciudades estaban retrasadas respecto a Barcelona, Madrid o las capitales del Occidente varias décadas y me recordaban mi infancia, de manera que donde volvía, en realidad, era a la infancia. No había publicidad. Eran mucho más silenciosas y oscuras. La gente estaba mucho más desocupada. Se dedicaban mucho a esperarse los unos a los otros. También esperaban al autobús, esperaban en la cola de la tienda. Era gente que esperaba. Claro, mientras esperaban, pensaban en sus cosas, de manera que todos parecían filósofos. En todas partes encontraba gente bohemia encantadora. La manera de perder el tiempo que tenían algunos era propia de faraones. Como periodista, yo escribía diariamente sobre gente importante: políticos, intelectuales, etcétera; entrevisté a varios presidentes y a muchos políticos y es algo

frustrante, pura representación y tópicos. Como, además, les entrevistaba en inglés, y el de ellos a menudo no daba mucho de sí—como tampoco el mío, por otra parte—o a veces iba con intérprete, la tendencia a la frase hecha se llevaba hasta el paroxismo. Pero, cuando me puse a escribir novelas y relatos sobre Centroeuropa, pude hablar de la gente corriente, cercana, humana, demasiado humana, sobre la que, por supuesto, no podía hablar en los artículos, pues no es eso lo que uno va a buscar en el periódico: «Entrevista con el dueño de un colmado»; no, por favor. No hay una manera más penosa de empezar un artículo, enviado, por ejemplo, desde una ciudad sumida en un conflicto, que con la frase: «La situación en X es extremadamente confusa. El taxista que me lleva del aeropuerto al hotel...». Al siguiente párrafo te enteras de que el taxista era ingeniero pero la crisis le obligó, etcétera, y desconfía del nuevo Gobierno... Entonces arrojas furioso el periódico a la primera papelera. La situación, a lo mejor, no es «extremadamente confusa»; lo que pasa es que no te has enterado de nada. El taxista que te lleva del aeropuerto al hotel es una aproximación paupérrima al tema, en términos periodísticos. Pero, quizás, por otra parte, ese taxista tiene un interés humano y una historia interesante, y algo de lo que te ha dicho puede realzar un cuento. Ese taxista, en el fondo, me interesaba mucho más que el presidente del Gobierno al que entrevistaría al día siguiente. Escribí *La libertad* y *Pronto seremos felices* para volver a hablar con ese taxista y ese tendero, para recrearme en ellos con ese potencial de simpatía, ese erotismo acariciador que tiene la literatura.

Me ha sorprendido mucho su diario *Lo que cuenta es la ilusión*, una obra de gran valor literario y humano donde aún a las observaciones cotidianas —de la calle a los libros y la música, popular y clásica— a una fuerte voluntad de resolver cada entrada como una suerte de cuento. ¿Fue algo que se propuso así? Y, algo más, hábleme de sus lecturas de este género, que, sin duda, en la literatura francesa, tan frecuentada por usted, tiene una fuerte tradición.

Los diarios y las autobiografías son el género más ficcional y embustero de todos, y lo gracioso es que parezca que presentan al autor desnudo. Al contrario, cada autor de diario esculpe su propio retrato, lo más favorecedor que puede. Hay muchos modelos de diario, pero entre ellos hay dos grandes líneas: uno es el diario del que ha vivido acontecimientos excepcionales, como, por ejemplo, Jünger en *Tempestades de acero*. Pero, afortunadamente, no a todos nos es dado vivir la guerra de trincheras en la Primera Guerra Mundial. Si uno vive tiempos tranquilos y tiene una estrategia y una maestría literaria, puede hacer interesantes experiencias menos extremas. Ahora bien, la psique de los escritores es siempre bastante parecida, y su vida sedentaria parca en verdadero interés. Yo traduje uno de los dietarios mejores de la historia, que es el de Renard, el dietario del hombre moderno. En realidad, publiqué una antología. Me alegra que se vaya reeditando año tras año. Ahora bien, la vida de Renard fue muy poco interesante. Con decirte que envidiaba a Rostand y se trataba con Capus, el cual apenas existió..., pero su estrategia para el diario fue una inspiración. Él lo



reescribía y reescribía; ofrece en cada entrada un rasgo de humor, una observación aguda o una descripción muy cuidada de una conversación. Quería hacer con las experiencias de su vida bastante monótona un artefacto literario fulgurante. Lo conseguí. Recuerdo agudezas como «Releerme es suicidarme» o «Tengo gustos de acróbata solitario. Me gusta darme la espalda a mí mismo». O «Si un día muero por una mujer, será de risa».

Haga lo que haga, creo que usted es fundamentalmente un escritor. Y hay una frase en su diario, una sola a este respecto –creo–, que opera como un vórtice. Es esta: «Lo que de verdad me ocupa y preocupa y constituye no lo puedo comentar ni escribir, y

no porque no quiera, sino porque es indecible». A pesar de la afirmación apofántica, le ruego que nos hable de esa «verdad».

Tiene que ver con las preguntas básicas: quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos. Si somos como creemos ser, como nos vemos en nuestra secreta intimidad, donde se manejan datos, huellas de emociones, miedos, traumas o alegrías que el mundo exterior desconoce o, por el contrario, somos como somos vistos, como los demás creen que somos, o sea, como nos proyectamos en el mundo, los gestos que de verdad hacemos. Le leí a Ayala una declaración en la que decía que no se reconocía a sí mismo no ya en la imagen que los demás tenían, lo cual suele pasarle a todo el mundo, sino ni si-

quiera en lo que él decía, ni siquiera se reconocía en lo que escribía, ni siquiera en lo que pensaba. Es decir, «yo soy otro». ¿Quién es? ¿Dónde está el real Ayala...? En fin, esa entrada alude también al hecho de la insuficiencia del lenguaje, que no se «pega» con exactitud a los objetos y fenómenos que nombra y describe; no digamos ya a asuntos más profundos y nucleares. Es aproximativo. Gide cuenta en sus diarios su desesperación cuando, trabajando durante la Primera Guerra Mundial en una institución de ayuda a los veteranos y heridos que vuelven del frente, él y sus amigos preguntaban a los soldados por sus experiencias; querían una *versión* real de lo que pasaba allá, pero los soldados solo eran capaces de expresar los horrores de su propia experiencia, su propio sufrimiento personal, en los mismos términos tópicos que habían acuñado los gacetilleros... Valverde, que estudió profundamente a los pensadores del lenguaje de la Viena del fin del Imperio, decía que una cosa es lo que tú crees que piensas, otra cosa lo que piensas, otra cosa lo que crees que estás diciendo, otra cosa lo que de verdad estás diciendo y, en fin, otra cosa lo que tu interlocutor entiende. El mensaje se pierde por todas las costuras. Hay algo inefable y, claro, hay que atenerse a la sentencia: «De lo que no se puede hablar es mejor callar». Claro, se da la paradoja de que de eso que no es posible hablar es lo único de lo que valdría la pena hablar. Lo demás es ese cacareo universal.

Usted es un narrador para el que, además de la música, la poesía existe, aunque generalmente nos dé ejemplos de poesía curiosa, irónicamente senti-

mental, canciones sin duda impactantes y originales en sus recursos verbales. Háblenos, por favor, de sus poetas. Bueno, hablar de la poesía sería interminable. Mis poetas son los de todo el mundo. Si tuviera que mencionar uno, diría Aldana: un poeta del Renacimiento, delicioso, sutil, que está en las antologías por una carta a Arias Montano en la que le cuenta que por fin, tras tantos años de bregar como oficial de artillería en las guerras de Felipe II, ha conseguido una sinecura como responsable de la fortaleza de San Sebastián, donde piensa dedicar el resto de su vida al conocimiento, y le invita a reunirse con él allí, donde podrán juntos estudiar, orar, meditar, leer y buscar en las playas las conchas que a Arias le gustaban tanto. En aquella época las conchas era motivo de admiración y asombro como parte de un animal que se juntaba con lo mineral. Bueno, Aldana tiene la convicción de que cayó preso en la trampa del mundo y ha estado perdiendo la vida, y así, en la parte de estas cartas renacentistas bien pautadas que se llama *confessio*, cuenta que «oficio militar profeso y hago baja condenación de mi ventura que al alma dos infiernos da por pago». Pero, por fin, dice: «Pienso torcer de la común carrera que sigue el vulgo, y adentrarme luego –aquí *luego* es *ahora*– jornada de mi patria verdadera. Entrarme en el secreto de mi pecho y platicar en él mi interior hombre, do va, do está, si vive, o qué se ha hecho». Todo el largo poema es maravilloso, bien expuesto, noble. Ahora bien, el ulterior destino de Aldana cuando ya acariciaba esa nueva vida, esa redención, y el placer de vivir entregado a los estudios y la meditación, en vez de ir por ahí asal-

tando ciudades, el destino trágico, arroja sobre ese poema maravilloso, y sobre el conjunto de sus poemas, una luz especial. Le dediqué una novela que se llama *Contramundo*. Ahí detallo la batalla de Alcazarquivir, en la que murió según las crónicas de los supervivientes que pude leer en la biblioteca de la Academia de la Historia, en Menéndez Pidal y en otros autores. Fue una catástrofe europea. Portugal perdió a su rey y a toda su aristocracia, y España a Aldana. O sea, que perdimos nosotros más.

LO MENOS VIGENTE PERO
TAMBIÉN INTERESANTE SON
LOS JUICIOS SOBRE EL VALOR
DE OTROS AUTORES

Lleva unos años traduciendo el monumental diario de André Gide. ¿Cuáles son los aspectos que más le han atraído y de cuáles se ha sentido más lejano o le parecen poco vigentes?

Lo menos vigente pero también interesante son los juicios sobre el valor de otros autores. Cómo envejecen estas cosas. Por lo demás, es una obra descomunal, interesantísima en muchos aspectos relativos a la responsabilidad del escritor con la sociedad, a su lucha por liberarse del corsé de un catolicismo místico que lo torturó durante su primera juventud, a su ética del trabajo, incluso a su «cocina» de escritor. Era todo un carácter que no le veía ninguna gracia a la melancolía y creía que es deber de todos procurar ser feliz. Pero también me han interesado puntuales pasajes episódicos como la historia, en su casa de Cuverville, en

que salva a una cría de mirlo caída de un nido, la «amaestra», la alimenta, le da una alegría de acercamiento al mundo silencioso de los animales y, en fin, hasta el amargo final en manos de los gatos de la casa. Cuenta cosas como esta de forma magistral, de manera que nos hace verlas como una tragedia de dimensiones universales; que en realidad es lo que son.

Hace algunos años que usted no publica novelas, sigue haciendo periodismo, es cierto, pero ¿qué ocurre con sus diarios? No me cabe duda de que usted es uno de los escritores a los que hay que escuchar no solo lo que dice sino desde donde lo dice, porque se ha situado en el lado difícil, problemático, de la comunicación, quiero decir, en un espacio creativo que no se puede reducir. Así pues, ¿qué está escribiendo y cómo se siente hoy como escritor?

Estoy escribiendo una *noveleta*, que según creo es la palabra que usan los cubanos para referirse a las novelas cortas, y que es un término que me encanta; me recuerda a *opereta*, que es una palabra deliciosa, por lo menos para mí, porque me recuerda al edificio en Bucarest donde me alojé durante un tiempo, un edificio que se había levantado sobre las ruinas de la antigua sede musical Opereta, que se vino abajo, creo, en el terremoto de 1977. Al edificio que levantaron en el solar lo nombraron también Opereta. Así que yo vivía en Opereta y, pensándolo bien, sigo viviendo ahí. Y no estoy solo, somos muchísimos los vecinos de Opereta... Es un edificio en el centro, de cierta altura, que también tuvo problemas estructurales y, para evitar que se viniera abajo, lo reforzaron con unas co-

lumnas de metal interiores que lo atraviesan de arriba abajo. Al entrar y salir y al subir en el ascensor, ves esas metálicas nervaduras recordándote la inestabilidad general, la posibilidad de otros terremotos... La opereta que estoy escribiendo trata sobre una composición romántica de Liszt a partir de un verso del libro de Alexandre *La destrucción o el amor*. Tengo entre manos también algunos textos, breves, en el gozne entre lo ensayístico, lo testimonial y lo poemático o lírico. Cuando acabe estas cosas tengo otras en mente, ya veremos. De todas maneras, no tengo prisas por acabar nada, y menos aún por publicar nada. Podría pasar perfectamente sin publicar pero no sin escribir, porque, aunque no frecuento los altares de ningún dios, incluida la diosa de la literatura –que es la zorra, según Pilniak argumenta en «Cómo se escribe un cuento»–, me arrastran todavía algunos vestigios de aquella primera pulsión religiosa o pseudoreligiosa de la que te hablaba antes. Te contaré una última anécdota aunque quizá ya la conozcas. Tiene que ver con el hecho de que no hay palabras rusas que sean agudas. Por tanto, los escritores se llaman Lérmontov, Chéjov, y no «Lermontón» o «Chejón», como solemos llamarlos. O Nabokov. Nabokov estaba cansado de que los americanos le llamasen «Nabokón» o «Navokóff» y, con esa arrogancia suya tan divertida, escribió unos versos para indicarles cómo tenían que llamarle, dónde cae el acen-

to: «The querulous gawk of / A heron at night / Prompt Nabokov / To write». Así que una garza en la noche le impulsó a escribir. Esos versitos son como el lema de un escudo heráldico. Me pregunto si quería decir que la garza le impulsó a escribir una noche determinada o si la garza fue el principio motor de esa dedicación de por vida, que también podría ser; pasan mucho las garzas por el cielo de San Petersburgo. Los motivos por los que hacemos las cosas pueden ser muy variados. Recuerdo que el modisto Karl Lagerfeld era obeso y se sentía frustrado porque no podía vestir la ropa diseñada por Hedi Slimane; no le cabía, Slimane no hacía tallas XXL. Por eso Lagerfeld perdió cuarenta kilos, sometándose voluntariosamente durante un año a una dieta muy estricta, peligrosa y muy sacrificada. ¿Y todo ese esfuerzo por algo tan caprichoso como enfundarse la ropa de un gran modisto? Bueno, la vanidad es un motivo tan respetable y comprensible como cualquier otro, si conduce a hacer algo valioso. Y, desde luego, la satisfacción del señor Lagerfeld al vestirse con aquella ropa tan deseada y por la que había luchado tanto era valiosa, por lo menos para él y seguramente también para la gente de su entorno. En mi caso, me dejó llevar por una inercia juguetona, la diversión de la artesanía, la satisfacción de ordenar y entender una serie de ideas, en vez de dejar que te estén rondando siempre por la cabeza, y el descanso de darles una forma digna.

A detailed engraving of a man with a beard and curly hair, wearing a dark, textured sweater. He is sitting at a desk, leaning his head on his hand while reading a large book. The background shows a stone wall. The entire image is rendered in a fine-line, hatched style.

**Epístola dirigida a
cualquier estudiante de
nuestro tiempo en la que
se defiende la lectura de
una obra producida por
uno de los *dead white men*,
que algunos todavía se
empeñan en llamar
canónicas**

Por Jorge Brioso

Hombre soy, nada humano me es ajeno.

TERENCIO

Si en la década de los ochenta del siglo pasado, momento en que se empezó a ampliar radicalmente el currículo universitario, había que justificar la inclusión en los cursos de obras no consideradas clásicas dentro del canon occidental, hoy estamos en una situación diferente. Lo que requiere defensa es dedicarle varias semanas de nuestras vidas a la lectura del *Quijote*, la obra más canónica, junto con *Hamlet* de Shakespeare y la *Divina Comedia* de Dante, de la literatura occidental. ¿Por qué dedicarle un semestre a una de las obras de los *dead white men* que nos impuso el pasado, algo contra lo que nos rebelamos hoy con muy legítimas razones? ¿No sería mejor leer algo no muerto, no blanco y no exclusivamente masculino?

Tratemos de entender la atalaya valorativa en la que estamos encaramados. La suspicacia hacia el pasado conlleva un criterio diferente respecto a lo que se cree que debe sobrevivir y un cuestionamiento de fondo de la idea de que hay ciertas obras, ciertos autores, ciertas actitudes que merecen la inmortalidad. No se trata solo del hecho evidente de que cada época reescribe las anteriores y agrega nuevos nombres a la tradición, nuevos valores que deben ser tenidos en cuenta para su configuración. Lo que creo detectar en nuestro tiempo es una ruptura con el presupuesto de que entre todos los hombres y todos los tiempos se teje la compleja tela de la historia humana.

Nuestra época ha roto la visión colaborativa y continuista de los tiempos históricos. Si una obra no se adecúa a nuestra idea del mundo debemos dejar de leerla, si una estatua se le erigió a alguien que ofende nuestro sentido moral se debe derrumbar. La actitud se extiende al presente, si el protagonista de una película actúa en una forma que ofende a nuestra idea de la moralidad se puede incluso, gracias a los milagros de la técnica, borrar la parte que le correspondía en el filme y sustituirla con un actor diferente. Nuestra conducta ante las obras canónicas del pasado no difiere demasiado de la que asumió el Califa Omar, en el año 640, ante la biblioteca de Alejandría. Sus palabras se podrían actualizar en los siguientes términos: «Si el canon está de acuerdo con nuestro tiempo, no tenemos necesidad de él; y si se le opone, destrúyelo». Parecemos estar convencidos de haber alcanzado

una altura moral que nos coloca a una distancia inexpugnable respecto a los prejuicios que asolaron nuestra historia. Vivimos en un momento que se ve a sí mismo profundamente disociado, al menos a nivel del ideal ético, de muchas de las normas morales –codificadas en comportamientos, costumbres, leyes– que el pasado nos transmitió, y convencidos, hasta el fanatismo, del credo de nuestro tiempo.

El recelo de lo blanco se debe, entre muchas otras razones, al cuestionamiento del privilegio económico, cultural, simbólico y legal que este grupo tuvo sobre el resto de la humanidad y las consecuencias que ello tuvo sobre la forma en que se construyeron la cultura y los valores que le son inherentes. Por parecidas razones, aunque de consecuencias mucho más drásticas por excluir a la mitad de la humanidad, se impugna la cultura que se construyó en Occidente y puso en sus cimientos paradigmas grabados en piedra, en su mayoría, desde la perspectiva masculina.

Debido a la importancia que tiene respecto a los dos obstáculos antes mencionados, examinaré, a través de esta epístola, la forma que adquiere en nuestra época el odio hacia el pasado ungido por la tradición.

Vivimos en una época incongruente. Probablemente, jamás se desconfió tanto del pasado. Se recela hoy, como nunca, de los valores que nos legó la tradición. Se insiste más en las cuotas de imposición, coerción, injusticia, privilegio que se esconden tras la creación de ideales morales, estéticos o cognitivos que en tratar de entender la novedad, siempre acompañada de ciertas cuotas de emancipación y sujeción que la instauración de valores suele conllevar. Se exige a las obras, las instituciones, las reglas, los monumentos que el pasado nos impuso obediencia a la tabla de valores que nuestra época privilegia. El fracaso ante este empeño suele ir acompañado de una gran furia iconoclasta.

Todas las épocas que abominaron de su pasado creyeron que sería en el futuro donde encontrarían el bálsamo para su inconformidad. No lo ha hecho así la nuestra; ya no se cree más en la capacidad de los humanos de iniciar una historia a la medida de sus deseos, sus sueños, sus anhelos. No se cree más en las revoluciones. Vivimos en un tiempo profundamente antitradicionalista y a la vez escéptico respecto a lo que pueda traer el mañana. El futuro era para la modernidad el lugar donde la palabra y la acción, la esperanza y el cumplimiento, la justicia y la felicidad se reconciliaban; hoy, en cambio, solo es concebible como

catástrofe. Lo que él nos prescribe ahora es una larga cadena de renunciaciones, no de anhelos; se nos habla más de lo que se debe evitar, sea a nivel de las acciones o las pasiones, que de las nuevas posibilidades abiertas a lo humano.

La nueva era que se avecina viene con su ascética, con su disciplina del cuerpo y el espíritu, y sus nuevas tablas de la ley. Hoy parecen estar muy claras, como en las épocas más tradicionales, las consecuencias que tendrá sobre el mundo, sobre la existencia y sobre nuestras vidas lo que consumimos, lo que deseamos, lo que hacemos. Si ayer era la tradición la que le imponía coto a nuestros deseos, hoy es el futuro el que nos exige disciplina, ascetismo, renuncia. La catástrofe ecológica que se nos avecina justifica, sin duda, estas abdicaciones, pero eso no nos exime de la necesidad de pensar las consecuencias que tiene para el mundo occidental la crisis de uno de sus grandes ideales.

Me refiero al ideal que fundó en 1486 Giovanni Pico della Mirandola, en su tratado titulado *Oratio de hominis dignitate*. Me detendré en el más importante reto que propone este texto: el intento de definir la dignidad de una entidad que, como el humano, según Pico della Mirandola, carece de lugar, espacio propio en la jerarquía cósmica.

El hombre es la única criatura sin puesto en el cosmos, para la cual no existe un arquetipo, un modelo a partir de la cual configurarla. El hombre carece de propiedades privativas a su especie. Es el ser que atesora lo común, lo que ha sido dado a todos. Incluso, si somos exactos, hay que aceptar que los humanos no son propiamente una especie. El hombre es el único ser que puede decidir su naturaleza. El hombre es el árbitro de su honor, su modelador y diseñador. No es ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal. Al hombre se le define como Proteo, el camaleón. Pero el hecho de que no sea una especie genera muchas clases de humanidad. Dice Pico: «Si cultiva lo vegetal, se convertirá en planta; si se entrega a lo sensual, será un bruto; si desarrolla la razón, será viviente y celestial; si la inteligencia, en ángel e hijo de Dios. Y si insatisfecho con todas las criaturas se vuelve el centro de su unidad, él, que fue colocado por encima de todas las cosas, las superará a todas, hecho un mismo espíritu con Dios, envuelto en la misteriosa oscuridad del padre».

Esta mirada de entidades que es el hombre siempre puede ser otra cosa, nunca él mismo, pues carece de un lugar propio. La palabra dignidad que le da título al discurso solo aparece en el texto en forma de adjetivo. Aquí lo digno, más que como un

concepto moral, debe ser entendido como una categoría ontológica. Causa admiración la absoluta libertad de un ser que carece de lugar en el cosmos, que puede hacerse a sí mismo, elevarse hasta lo más alto y hundirse en lo más bajo. Y es esa libertad y excentricidad del hombre respecto a su lugar en el cosmos lo que se asocia a su felicidad. El hombre es feliz no porque lo merezca o sea digno –para decirlo con el lenguaje que nos ha impuesto la tradición– de algún tipo de condición o respeto, sino porque es libre de inventarse y destruirse, de elevarse y hundirse, de llegar a ser divino o subhumano.

«Sin rango», titula Giorgio Agamben el capítulo que le dedica al texto de Pico en su libro *Lo abierto*. Allí define al hombre como esa entidad que es «siempre menos y más que sí mismo». Es eso lo que causa asombro en nosotros, que se celebre la dignidad de lo que carece de rango, de lugar en el todo. ¿De qué es merecedor un ser que puede recibir todas las naturalezas, todos los rostros? Si indagamos la etimología de la palabra *dignidad* no dejará de sorprendernos que, para el mundo clásico, *dignitas* y *dignus* están asociados al rango, lo cual nos devuelve a la pregunta original: ¿cómo puede tener dignidad quien carece de rango? *Dignidad* viene de la raíz indoeuropea *dek*, de donde provienen todas las palabras derivadas del griego o el latín que dan origen a nuestros vocablos *dogma*, *ortodoxo*, *docente*, *doctrina*, *decente*, *doctor*, *discípulo*, *disciplina*.

Lo humano será concebido, entonces, como esa entidad que para ser tiene que romper con los dogmas, las ortodoxias, los saberes establecidos, las formas de conocimiento transmitidas de maestros a discípulos, la disciplina y las cuotas de rigor, austeridad y templanza que esta le impone a los apetitos, a los deseos. La acción digna de ser recordada para un ente como el humano, que siempre está ocupado en la tarea de su propia creación, tiene el semblante de la aventura. Actuar supondrá aventurarse a la intemperie de lo real, esa zona no previamente cartografiada por las normas, las costumbres, las creencias.

Muchos de los grandes héroes de la literatura moderna –don Quijote, Fausto, Robinson Crusoe, don Juan, el Lazarillo, Emma Bovary, Anna Karenina, Raskólnikov– son héroes de la autoinvención y la transgresión. El héroe novelesco, para poder inventarse, tiene que sufrir una anomalía, ostentar una extrañeza, exhibir una monstruosidad; es por su negación de lo establecido, de lo aceptado, de lo consensuado que adquiere prestigio, un aura: don Quijote, el loco; Raskólnikov, el criminal; Anna Karenina,

la infiel; el Lazarillo, el delincuente; Robinson Crusoe, el que lo reinventa todo porque vive separado de todos.

A esa forma de la heroicidad le debemos las libertades que hoy gozamos y que nos permiten desafiar el lugar que la economía, el lenguaje, la religión, las costumbres, las leyes, la pertenencia a una cultura e incluso la circunscripción a un cuerpo nos asigna. Porque el hombre no tiene lugar en el cosmos puede afirmar que todo es artificial, histórico, construido y, por ende, susceptible de ser destituido y reinventado. Una entidad como esta, además, que siempre está en proceso de gestación, solo puede mirar hacia adelante, hacia el futuro, nunca atrás, donde habitan los modelos y los arquetipos.

Sin embargo, es esa época que rompió con todos los saberes tradicionales la que hoy despierta nuestras mayores suspicacias porque la libertad humana ha topado con un límite que no puede seguir ignorando. La naturaleza, el planeta, el resto de los seres vivos, la propia existencia humana no puede tolerar el horizonte infinito de crecimiento que abrió una noción de la libertad humana que se concebía a sí misma como carente de un lugar en el cosmos y, por eso mismo, de un rol previamente asignado.

Para nosotros, no solo está muerta la cultura tradicional, la que creía que se accedía a la vida buena a partir de la tradición y las costumbres, sino que también la cultura moderna, la que destituyó los valores consagrados y propuso el ideal del *self-made man*, del hombre que se crea a sí mismo, como el nuevo arquetipo del humano, nos resulta ya anacrónica.

Según la cultura tradicional, un buen ser humano era aquel que obedecía a su rey y su Dios, era fiel a su patria, respetaba las leyes, observaba las costumbres, cuando se atrevía a lo desconocido lo hacía como reclamo a los órdenes consagrados de la existencia, aceptaba el lugar que le había tocado en el mundo y esperaba recompensa por ello en una forma de vida que trascendía a la muerte y a las contradicciones que la vida finita le imponía a la existencia. La modernidad, en cambio, estableció un control más férreo sobre los humanos para hacerlos más productivos y eficientes, pero, a la misma vez, implementó una idea de la originalidad que solo se acomoda a lo excéntrico, al desorden.

Stuart Mill, por ejemplo, al definir la noción de libertad moderna, la concibe como una negación de la tiranía que las costumbres y la opinión pública ejercen sobre nuestro comportamiento, la

concibe como indisolublemente ligada a la excentricidad: «Precisamente porque la tiranía de la opinión considera como un crimen toda excentricidad, es deseable que, para poder derribar esa tiranía, haya hombres que sean excéntricos. La excentricidad y la fuerza de carácter marchan a la par, pues la cantidad de excentricidad que una sociedad contiene está en proporción a su cantidad de genio, de vigor intelectual y de coraje moral. El principal peligro de nuestro tiempo es que haya tan pocos que se atrevan a ser excéntricos».

Arthur Rimbaud, en una tesitura emotiva afín, proclamaba unos años más tarde en su libro *Una temporada en el infierno*: «Terminé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu». Y en ese grito de rebeldía se resumía el espíritu de toda una época: una apuesta por el desorden, por las aporías del sentido, por lo considerado anómalo, herético e incluso abyecto.

Nuestra época no cree en las costumbres, por ser la hija de la modernidad, pero ha perdido también su fe en la aventura. Las costumbres y la aventura han sido hasta ahora las dos vías de acceso a la vida buena. ¿En qué creemos, entonces? Para responder a esto vendría bien dedicarle unos meses de nuestras vidas a un libro que escribió un hombre blanco muerto, donde aparece un héroe cuyo dilema es muy parecido al nuestro.

Don Quijote es ese personaje que ha extremado de tal modo la noción de hijo de sus obras que incluso llega a inventarse una nueva personalidad, un *alter ego* hecho a partir del voluntarismo heroico de sus anacrónicas lecturas. Es ese personaje que renunció a su patria, a su rey, a su propia identidad en nombre de un ideal. Pero don Quijote es también el héroe que se topó con el límite que ese ideal postulaba y que, en el capítulo final de la obra, renuncia a su locura y hace testamento.

De ser un héroe con muchos nombres –don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones– termina con uno solo y un epíteto: Alonso Quijano el Bueno pone en orden su hacienda y su casa y renuncia a la locura, a la radical autoinvención. Y al hacerlo abdica también del heroísmo de la hazaña. El gran héroe de la novela moderna, de la autoinvención, termina aceptando una forma de acceder al bien, a la virtud, vía las *mores*, las costumbres del buen cristiano o el buen burgués. Finalmente, abandona la locura, se confiesa y hace testamento, deja sus propiedades y su alma en orden.

Quijano se reconcilia con sus iguales –el cura, el barbero, el bachiller–, y relega a Sancho al grupo de sus beneficiarios y

subordinados, a los que paga con la protección que promete su testamento la obediencia que le otorgaron en vida. El testamento es la figura emblemática de una noción genealógica del mundo debido a su reverencia al origen, a la tradición, a los ancestros, y por la subordinación a lo doméstico en la que sitúa la circulación de los bienes. Estos se transmiten de modo generacional: de padres a hijos y generalmente por vía sanguínea, o se subordinan a estructuras de poder, válidas dentro del ambiente familiar, teniendo al patrimonio y al *pater familias* como sus figuras emblemáticas. Se podría decir, sin temor a exagerar, que es contra este tipo de noción del legado, de la autoridad y de la circulación de los bienes que se construye el proyecto moderno, y que surge la imagen del hombre que se crea a sí mismo.

Cervantes, como nosotros, parece no poder decidirse entre la innovación y la tradición –él por creer en ambas, nosotros por desestimar las dos–, entre el respeto a los usos o su transgresión, como formas de construir una vida digna de ser vivida. Por un lado, en las postrimerías de su novela y de la vida de su héroe entrega la palabra a los géneros discursivos destinados a lograr que el mundo quepa dentro del orden que impone la religión, la ley y la costumbre; por otro, no se puede obviar que Cervantes se dedica, en los dos libros que configuran su novela, a contar cómo la locura de su caballero cambió la vida de los que le rodeaban, empezando por el propio Sancho, y que además pobló su obra maestra con personajes que se descubren a sí mismos al crearse una nueva identidad: Marcela, Ginés de Pasamonte, Zoraida, Dorotea, etcétera. Su perplejidad, su indecisión, comparte muchos rasgos con la nuestra. Tal vez valga la pena, después de todo, dedicarle un trozo de nuestras vidas a escuchar lo que dice un hombre blanco muerto. Les garantizo que aprenderemos mucho sobre su tiempo, y más sobre el nuestro.

Me gustaría subrayar, para terminar, otra causa por la que un libro tan reverenciado, escrito desde el Imperio más importante en su época y en una de las lenguas más influyentes, el castellano, merece nuestra atención. *Don Quijote*, como quizás ningún otro libro de literatura, nos habla de la belleza, la inspiración, el fervor que genera la aspiración a un ideal sin dejar de señalarnos, constantemente, lo fácil que resulta que ese ideal pueda convertirse en algo grotesco, risible, en simple idolatría.

Pero el *Quijote* nos dice algo más, ya que nos habla de esa indomable ambigüedad que atraviesa al par dialéctico

ideal-idolatría. Don Quijote inventa un mundo heroico, bello, leal, justo, inspirado en libros que hablan de una realidad anacrónica e inverosímil, lo que provoca que todos se rían de él. Los personajes de la obra se solazan en su compañía, pues sus disparates no cesan de provocarles hilaridad. Sin embargo, al seguir al Quijote, se convierten en parte de su mundo, se quijotizan; empiezan a ser piezas esenciales de ese mundo ideal que el Caballero de la Triste Figura pretende restaurar. El *Quijote* nos alerta tanto de lo fácil que resulta que un ideal –una visión sobre lo bello, lo justo, lo bueno, lo verdadero– se convierta en su propia caricatura como de lo opuesto: de cómo las idolatrías, las falsas visiones de la realidad esconden, aunque sea en negativo, un ideal, un anhelo de excelencia.

A nuestro tiempo, que, como al de Omar el Califa, los ideales propios le parecen irrefutables y los que lo anteceden los concibe solo como ecos de sus propias creencias, como pura herejía, le vendría muy bien la lectura de una obra como esta.

Minneapolis, MN

15 de enero del 2020, año de la visión perfecta

P.D.: Feché la epístola, pues me pareció que era un requerimiento del género. Ni yo, ni nadie, podía predecir lo que se avecinaba: una pandemia a escala global, el asesinato de otro hombre afroamericano a manos de la policía que desató protestas por todo el mundo y convirtió a la ciudad donde vivo, Minneapolis, en el epicentro de esta nueva revuelta. Habría mucho que decir sobre lo sucedido, pero eso lo dejo para otra ocasión. Me detengo ahora en uno de los aspectos mencionados: la iconoclasia de nuestro tiempo. La ira contra las imágenes se vierte ahora contra las estatuas confederadas. Nada que objetar respecto a lo despreciable de estas imágenes que se vinculan a la más abyecta de las formas de dominio creadas por el hombre: la esclavitud. Tengo que reconocer, además, que yo no soy ajeno al disfrute que produce la destrucción de íconos. Recuerdo la alegría con que vi la estatua de Lenin que flotaba colgada de un helicóptero en la película donde se le decía adiós a la época que había asolado mi juventud –en el país donde nacimos estaban vetados estos placeres, así que tuve que conformarme con verlo en el cine–. Eso solo demuestra que yo tam-

bién soy un hombre de nuestro tiempo, otro hereje de los *eidolon*. No obstante, urge aclarar que la historia no se debe configurar en función de los agravios sufridos por mí, ni por nadie.



La historia francesa de una novela cubana

Por Gustavo Guerrero

Como tantos otros autores y obras que empiezan a circular entre las dos orillas del Atlántico durante los años del *boom*, José Lezama Lima (1910-1976) y sus libros tienen una historia francesa que les es propia y no solo no está desconectada de su historia cubana y latinoamericana, sino que a menudo se imbrica o se solapa con ellas de un modo decisivo e insospechado. Narrarla supone reconstruir un relato complejo y quebrado que se extiende sobre un periodo de casi tres décadas, entre las últimas etapas de la composición de la novela *Paradiso* (1966) en La Habana y la aparición en París, a principios de 1991, de la traducción de *Oppiano Licario* (1977). A lo largo de este arco de tiempo, los textos de Lezama Lima son editados, traducidos y leídos en Francia con una atención y un cuidado que a menudo se echan de menos en la edición y la recepción de sus versiones originales; hasta tal punto que no sería exagerado hablar de un trato especial o incluso de una suerte de afición gala por el escritor cubano, sobre todo en los primeros momentos de la difusión de su prosa y su poesía.

Efectivamente, críticos, novelistas, universitarios, editores y periodistas de los orígenes y las orientaciones más diversas participan por igual en este amplio proceso de mediación que lo erige rápidamente en una referencia casi obligatoria y le asegura durante varios años un sitio de honor en el canon tanto dentro del circuito propiamente literario como dentro del ámbito de la investigación y los estudios académicos. Todos contribuyen además a que la fortuna de Lezama Lima en Francia sea singularísima, y acaso única, si se la recontextualiza en el mapa y las cronologías de la literatura mundial. Así parece mostrarlo la temprana publicación de la traducción de la ya mencionada *Paradiso* en París, en marzo de 1971, bajo el sello de Éditions du Seuil.

Recordemos que, conocido inicialmente como poeta y ensayista en algunos círculos literarios de la lengua española, el cubano gana renombre y lectores en su propia isla y en el continente con la publicación de esta extensa ficción familiar. Si bien aparece precozmente rodeada de cierto perfume de escándalo por los contenidos explícitamente homosexuales de su capítulo ocho, lo cierto es que *Paradiso* amplía y diversifica rápidamente el radio de circulación de los libros de Lezama Lima, con la consecuente creación de valor que ello comporta, pues la novela no solo se edita en Cuba, sino también en México, el Perú y Argentina. La traducción francesa, que es la primera de las varias que se publican en Europa y Estados Unidos, representa una experiencia piloto cuya influencia resulta, en más de un sentido, determinante

en la proyección internacional del escritor. Y es que no solo lo vincula, en primer término, a los contextos políticos, editoriales y literarios de la Francia de aquellos años –un horizonte de recepción cuya comprensión es indispensable para interpretar la acogida que se le brinda a la novela–, sino que, además y en segundo lugar, lo ubica en una de las vitrinas de mayor visibilidad de la república mundial de las letras: ese prestigioso escaparate parisino donde la mediación editorial francesa se hace eco de la irrupción del *boom*, así como también de las fuertes tensiones literarias e ideológicas suscitadas y alimentadas por la Guerra Fría.

Aunque todavía abundan las lagunas y subsisten las zonas de sombra que hacen de esta narrativa un relato incompleto y accidentado, quizás, desde un principio, el caso de Lezama Lima sea especial a causa de la presencia no de uno, sino de dos destacadísimos mediadores –o si se prefiere *passseurs*, o aun *gatekeepers*–, agentes de enlace entre el autor habanero y el campo cultural francés. Estos reputados padrinos que a mediados de los años sesenta se mueven holgadamente entre dos mundos, abriendo canales de comunicación y tejiendo redes de intercambio y transferencia entre Latinoamérica y Francia, son nada menos que Julio Cortázar (1914-1984) y Severo Sarduy (1937-1993). Ellos fueron indiscutiblemente los primeros en dar noticia y en preparar la edición y la difusión de la obra del cubano. Aún más, ambos actúan simultánea y paralelamente –no hubo en un principio ni cercanía ni coordinación entre ellos– para dar a conocer a *Paradiso* en Francia y crear un horizonte de expectativas favorable a la recepción de la novela mucho antes de que la publique la editorial Seuil.

Cortázar contó en varias ocasiones las circunstancias de su primer encuentro con la literatura de Lezama Lima, pero tal vez el relato más sentido y pormenorizado de aquel descubrimiento fue el que escribió en 1982, unos meses antes de su muerte, y que luego se publicó póstumamente en 1984. El autor de *Rayuela* recuerda:

Yo entré en el mundo de Lezama por el del azar, que siempre ha sido mi mejor camino. Hacia 1957 me ganaba la vida y el hastío traduciendo documentos de la UNESCO. En aquel tiempo, que parecerá prehistórico a los que viven rodeados de maravillas electrónicas, dictábamos nuestros textos a mecanógrafos o, cuando era menos urgente, a taquígrafos. Una tarde llegó a mi despacho un joven que se presentó como cubano y al que le empecé a dictar una larga traducción. Mi aburrimiento databa ya de muchos años y no debía notarse demasiado, pero pronto me di cuenta de que el joven mecanógrafo se distraía a cada momento para mirar por la venta-

na y que su eficacia y velocidad se resentían considerablemente por su tendencia a interrumpir una frase para hacerme notar que una mariposa amarilla acababa de posarse en el borde de la ventana, o que determinada palabra le provocaba inevitablemente una asociación mental con un verso de Góngora donde, curiosamente, no figuraba esa palabra. Me di cuenta de que la única cosa interesante por hacer (excluida la de echarlo y llamar a alguien más competente) era ofrecerle un cigarrillo y hablar de lo que evidentemente le importaba, o sea, de cualquier tema lo más alejado posible del programa de la UNESCO. Supe entonces que se llamaba Ricardo Vigón, que llevaba un tiempo en París, y que en La Habana vivía un poeta admirable, ese que hoy nos ha dado cita aquí. Reconocí, avergonzado, mi ignorancia, y Vigón volvió al día siguiente con un número de la revista Orígenes; conocí esa noche a Lezama Lima en uno de sus textos más admirables, que en la revista se intitulaba Oppiano Licario y que es hoy el capítulo XIV y final de *Paradiso*. Vigón me había dado la dirección de Lezama, ese famoso «Trocadero 162, bajos», después de asegurarme que algunos de mis cuentos le gustarían, y que estaba muy solo en La Habana, donde toda cultura era entonces un riesgo. Pocas veces he sabido escribir a quienes admiro, pero sentí que debía decirle a Lezama que su texto me había dado acceso a un dominio fabuloso de la literatura, y, aunque no sé cómo lo hice, un mes más tarde recibí una y un paquete de libros; entre ellos estaba *Tratados en La Habana con una dedicatoria increíble: «A Julio Cortázar, por su ardido traspasar del paredón en ancho»* (Cortázar, 1984, pp. 11-18).

Dos viajes del argentino a Cuba, en 1961 y 1963, van a sellar la larga amistad que así comienza. A partir de entonces, Cortázar no solo sigue a distancia el proceso de composición de *Paradiso*, no solo defiende la novela ante sus detractores cuando se publica en 1966, sino que además, rodeado del aura de su prestigio, pone a circular ese mismo año por toda América Latina su elogioso y conocidísimo ensayo «Para llegar a Lezama Lima», a través de la revista *Unión*.

Del otro lado del Atlántico, su compromiso no parece menor. Sabemos que, cuando se presenta la ocasión, no duda en mencionar el nombre del cubano y que suele compartir su lectura entusiasta de la novela con amigos y allegados. De seguro, no todos lo escucharon, pero, aun así, habría que tasar en su justa medida la importancia de estas discretas campañas de promoción. Y es que, a mediados de los años sesenta, y tras quince años en París, Cortázar disponía de una red intelectual lo suficientemente extendida y poderoso-

sa como para suscitar un interés más que pasajero por Lezama Lima y su obra. Según se desprende de su correspondencia, en esa nebulosa francesa se encontraban, a la sazón, figuras como Laure Bataillon, Monique Lange, Juan Goytisolo, Claude Couffon, Roger Caillois, Claude Roy, Roger Grenier y hasta el propio Claude Gallimard, el director de la célebre casa que traducía y editaba los libros del argentino. Huelga subrayar que este último era un hombre sumamente influyente en el campo editorial y literario. Cortázar mantenía además con él una relación bastante cercana, como lo atesta el hecho de que, en unos de sus viajes a Cuba, en 1976, lo invita a seguirle hasta la isla y organiza en La Habana una cena privada para presentarle personalmente a Lezama Lima.

De ahí una pregunta que ya se ha hecho en otras ocasiones y que es legítimo repetir, aunque la respuesta no sea tan simple como parece. Es innegable que pocos escritores latinoamericanos se implicaron tanto en la edición y la traducción de *Paradiso* como lo hizo Cortázar, pues se sabe que no solo releyó y corrigió las pruebas de la edición mexicana de la editorial Era, sino que también releyó la traducción francesa de Didier Coste y, más tarde, recomendó a Gregory Rabassa para la traducción al inglés de la novela, siguiendo luego paso a paso su trabajo. La pregunta es por qué, habiendo sido uno de los primeros lectores de *Paradiso*, uno de los principales editores del texto en varias lenguas y uno de los más apasionados valedores de Lezama Lima en la escena internacional, no busca en algún momento hacer traducir y editar la novela a través de su propia casa francesa, Gallimard, y deja que aparezca en París bajo el sello de Éditions du Seuil. No se trata de una pregunta retórica ni tampoco, insisto, de una pregunta que tenga una respuesta simple, tanto más cuando consta en los archivos editoriales que la casa tuvo interés en el libro (Gras, 2020) y que Ugné Karvelis, la secretaria privada de Claude Gallimard, más tarde la segunda esposa de Cortázar y la editora del área hispanoamericana de la colección Du Monde Entier, viaja a La Habana y visita a Lezama Lima unos meses después de la aparición de *Paradiso*, en 1966.

Una parte esencial de la respuesta a esta pregunta está en una remota y curiosa carta del 29 de mayo de 1963 que envía al maestro habanero la entonces directora de Derechos Internacionales de Éditions du Seuil, Jacqueline Trabuc. En ella, tras saludarlo cordialmente, le pide de un modo algo brusco e inesperado que le reserve los derechos de traducción al francés de la novela

que está escribiendo. Algo perplejo, Lezama Lima le contesta con elegancia el 18 de julio de 1963:

Estimada amiga:

En respuesta a la carta que usted me escribió, en relación con mi novela Paradiso, me es grato informarle que dicha novela todavía no se ha publicado, espero a fines de este año haberla terminado, entonces le escribiré a usted para darle noticias sobre los extremos que señala en su carta.

Hace años se publicaron en la revista Orígenes los cinco primeros números de Paradiso, pero, en años posteriores, seguí trabajando en su continuación, esperando en fecha muy próxima poderla terminar.

Su carta me ha alegrado, pues, con las noticias que me da, será un motivo de más para trabajar hasta llegar al final.

Hasta entonces,

JLL (IMEC).

El asunto no para aquí. Existe una segunda carta del 4 de septiembre de 1963 en la que Trabuc reitera su interés y pide a Lezama Lima que le envíe los cinco capítulos publicados en *Orígenes*, así como también todo lo que haya escrito hasta la fecha. Algo incómodo ya, el escritor le contesta el 24 de octubre de 1963:

Estimada amiga:

Recibí su carta última en la que me manifiesta sus deseos de conocer los capítulos publicados de mi novela Paradiso. No me parece que tendría objeto publicar aislados del resto de la novela esos cinco capítulos. Ya a la novela le falta muy poco para su terminación y creo que debemos esperar su publicación entre nosotros, para que apareciese la edición francesa; también podrían aparecer simultáneamente, todo eso puede ser objeto de posteriores conversaciones.

Le envía un saludo muy cordial,

JLL (IMEC).

Más allá o más acá del intercambio de cortesías, no se puede menos que comprobar cómo el proyecto de una edición francesa se inscribe desde muy temprano en la génesis de la novela y forma parte de su horizonte editorial, antes incluso de que se haya terminado el proceso de escritura. Lezama Lima llega hasta a imaginar la posibilidad de que se publiquen al mismo tiempo la edición original en La Habana y su traducción en París, algo que acaso delate la presencia de ese otro interlocutor parisino

que se está moviendo entre bambalinas y que, de pronto, se asoma en una esquina de esta segunda carta. En efecto, al margen del cuerpo del texto mecanografiado, el documento que se conserva en el IMEC lleva unas líneas manuscritas, probablemente de la mano de la propia Trabuc, y en las que se lee con toda claridad: «Sarduy réponds lui», o sea, «Sarduy, contéstale». No sé si lo hizo entonces o si la carta de respuesta se ha perdido, pues no aparece en el dossier editorial ni en las correspondencias de Lezama Lima que se han editado. Lo cierto es que, muchos años más tarde, ya traducida y editada la novela en París, el autor habanero le recuerda a Sarduy en otra misiva: «Antes de la publicación en libro, por el conocimiento de los capítulos publicados en *Orígenes*, ya usted intuía la posibilidad de la obra. Me estimulaba, me hablaba de su traducción al francés» (Lezama Lima, 1998, p. 341). Es imposible saber cuál fue el tenor del intercambio entre ambos en esos últimos años de redacción de la novela, ya que no se guardan las cartas en el archivo de Lezama Lima y, como es sabido, Sarduy quemó toda su correspondencia privada en 1993, unos meses antes de morir. No obstante, parece bastante verosímil que haya habido una correspondencia nutrida sobre el asunto, según se desprende de alguna reseña de Sarduy (15-30 de abril de 1971, pp. 3-4) sobre *Paradiso*, y es seguro que el seguimiento del proceso de escritura de la novela continuaba por entonces, como lo muestra otra carta de Trabuc fechada el 15 de junio de 1965:

Querido señor:

Nos enteramos por S. Sarduy de que su libro está ahora en la imprenta.

¿Podría enviarnos las pruebas tan pronto como estén listas?

Tenemos muchas ganas de leer su obra completa.

Cordialmente,

JT (IMEC).

A todas luces, Le Seuil no quería esperar hasta la aparición del libro para leerlo y hacer una oferta por los derechos de traducción, como es de usanza; ocho meses antes de que salga, piden las galeadas y preparan la solicitud de una opción exclusiva sobre los derechos de traducción al francés. El proceso de contratación es muy rápido: apenas unas semanas después de que *Paradiso* se publique en La Habana, el 26 de marzo de 1966, la opción ha sido formalizada y el contrato definitivo, tras una breve negociación con el autor, se firma el 25 de julio. Le Seuil se compromete en él a editar la traducción en un lapso de dos años y paga cinco mil francos por

los derechos exclusivos de traducción y edición en Francia. Huelga subrayar que estamos ante una política editorial extremadamente voluntarista, diligente y rápida, que apuesta por la anticipación para adelantarse a cualquier competencia y para quedarse con el libro. Ninguna otra editorial francesa tuvo en realidad oportunidad alguna en aquel momento, ni siquiera Gallimard. O, para decirlo de otra manera, cuando Cortázar recibe su ejemplar de la novela y empieza a hojearlo en su casa de Provenza, en julio de 1966, ya se ha firmado el contrato con Le Seuil.

Detrás de esta estrategia de captación, se encuentra evidentemente Severo Sarduy, que se había incorporado a la editorial en 1962 y que, según recuerda su compañero François Wahl, había llegado a París desde Cuba a principios de la década, trayendo entre sus muchos proyectos el de dar a conocer a Lezama Lima en Francia. Para lograr dicho objetivo, que él vivió casi como una misión, no le faltaban recursos ni apoyos, pues, bien vista, su red francesa era perfectamente comparable a la de Cortázar. En ella figuraban los jóvenes neovanguardistas de *Tel Quel*, con Philippe Sollers y Julia Kristeva a la cabeza; el grupo estructuralista capitaneado por Roland Barthes, quien fuera uno de sus más íntimos amigos, y el círculo de activistas e intelectuales de la pequeña casa de la *rue Jacob*, Éditions du Seuil, donde cohabitaban novelistas como Maurice Roche, críticos como Gérard Genette, psicoanalistas como Jacques Lacan y filósofos como Louis Althusser. Habría que agregar a esta lista, si se quiere completar la galaxia parisina de Sarduy, a los escritores latinoamericanos y españoles que, en esos años del *boom*, gravitaban alrededor del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y de la revista *Mundo Nuevo*, una publicación en la que Lezama Lima se convierte por entonces en objeto de disputas, homenajes y polémicas.

Pero Sarduy no es el único artífice de esta política de captación y contratación que se parece a una guerra relámpago. Junto a él, hay que hacerle un lugar a Claude Durand (1938-2015), quien se incorpora a la editorial en 1958 y se convierte en una de las figuras de más peso del equipo, hasta el punto de que algunos lo llaman, entre bromas y de veras, «el emperador Claudio». Claude Durand se había casado con una traductora cubana, Carmen Perea Jiménez, y conocía la literatura de la isla y el continente. Recordemos que Le Seuil publica en 1968, justamente en una traducción de Durand y Perea Jiménez, *Cien años de soledad*, uno de los primeros grandes éxitos del nuevo catálogo latinoamericano de la editorial. Porque se trata de una aventura aún reciente, a principios de los sesenta, cuando despunta el *boom*, Durand se

lanza con Sarduy a la busca y contratación de autores de América Latina y juntos deciden crear una colección cuyo objetivo manifiesto es competir, en este terreno específico y prometedor, con la vieja Croix du Sur de Roger Caillois. Ambos quieren ligar otra idea de la literatura latinoamericana, más vanguardista y contemporánea, a la imagen de Le Seuil. Además, Durand es un hombre de izquierda, fuertemente comprometido desde su juventud con la defensa de los derechos humanos y la autonomía de la creación artística y literaria, lo que le lleva a interesarse en la situación de los autores latinoamericanos y a fundar en la editorial, en 1968, la colección Combats, que inaugura con el libro *Les droits de l'écrivain* de Aleksandr Solzhenitsyn.

Detrás de la edición francesa de *Paradiso*, no está, pues, solo Severo Sarduy, sino también Claude Durand y Carmen Perea Jiménez: dos cubanos y un francés que conoce la cultura cubana y latinoamericana. No en vano, y a diferencia de lo que ocurre en otras editoriales parisinas en aquel momento de efervescencia latinoamericanista, en Le Seuil son conscientes desde un comienzo del valor y la importancia del escritor y el libro que tienen entre manos. Severo Sarduy escribe en su informe de lectura: «En América Latina, Lezama Lima no tiene parangón. Desde el punto de vista del rigor literario y la extensión de su cultura, la única comparación posible es Borges» (IMEC). Por su parte, Claude Durand señala en una nota sin fecha para el departamento comercial: «Este libro es tan importante como *Cien años de soledad*, incluso mucho más desde el punto de vista de la historia literaria» (IMEC).

Le Seuil va a tener, sin embargo, serias dificultades para sacar adelante la edición, ya que el proceso de traducción de la novela pasa por momentos muy delicados que casi dan al traste con el proyecto de publicación por problemas con el texto y con los propios traductores. Originalmente, la tarea se encomienda a Claude Couffon, un reconocidísimo hispanista y, sin lugar a duda, una de las figuras principales de la crítica y la traducción de autores españoles y latinoamericanos en Francia en los años cincuenta y sesenta –recordemos que traduce, entre otros, a García Lorca, Alberti, Neruda y Asturias–. En 1966, Couffon se compromete a entregar la versión francesa de *Paradiso* al cabo de dos años y a principios de 1968 llega incluso a anunciar que ya ha traducido 400 páginas. En realidad, aunque publicó un avance de la traducción de la novela en 1968, en la revista *Les Lettres Nouvelles*, nunca entregó ni una página y Lezama Lima y la editorial lo cesaron de común acuerdo en agosto de ese año.

El nuevo traductor, el poeta y novelista Didier Coste, firma su contrato en septiembre de 1968 y, en principio, debía entregar la traducción completa a mediados de 1969. Lo cierto es que no puede ocuparse de la novela de Lezama Lima antes de varios meses. Según confiesa en la entrevista que se le hizo para el proyecto MEDET LAT en 2018, debía acabar primero, también para Le Seuil, la traducción de *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas que Sarduy y Durand le habían confiado. Por eso, solo a principios de 1970 puede al fin dedicarse a tiempo completo a traducir *Paradiso*. Este nuevo retraso crea una situación bastante tensa que se refleja en la correspondencia entre Lezama Lima y Durand. En enero de 1970 aquel le escribe visiblemente molesto a este: «Supongo, de acuerdo con lo que usted me prometió, que ya estarán las vidrieras de las librerías de París mostrando el *Paradiso*. Si así no fuera, le rogaría me informase cómo va la traducción de Didier Coste, cuántas páginas lleva ya traducidas y para cuándo promete tenerla terminada, pues ya han pasado tres años desde que se comenzó a hacer la versión» (Lezama Lima, 1998, p. 388-389).

Coste dedica todo ese año de 1970 a la traducción de la novela, lidiando con las muchas y diversas dificultades que el texto le plantea. En la entrevista antes citada, señala así que la edición de que disponía para efectuar su trabajo era la mexicana de Era, revisada por Cortázar, una versión que presentaba todavía un sinnúmero de errores y erratas y que, en vez de aclarar dudas, oscurecía a menudo la comprensión de una prosa ya de por sí densa y compleja. Además, al desafío que representaba la endiablada sintaxis lezamiana, se sumaba de trecho en trecho el contrapunto erudito y barroco entre las referencias mitológicas, los localismos cubanos y las numerosas citas inverificables, suscitando frecuentemente problemas de interpretación y equivalencia que no era fácil resolver al pasar a una lengua tan normativa, editorial y literariamente, como la francesa. Coste evoca en la conversación las cuatro largas sesiones de trabajo que tuvo con Sarduy para tratar de solucionar las principales dudas y la lista final de 160 preguntas que se le envió al maestro a La Habana. Valga apuntar que dicha lista, así como una parte significativa de la correspondencia de Coste con Lezama Lima y Sarduy, se encuentra hoy en los Archivos de la División de Manuscritos de la Biblioteca Firestone en la Universidad de Princeton, como parte del legado de Liliane Hasson. Desafortunadamente, y para desconsuelo del traductor, el autor de *Paradiso* solo contesta a la mitad de las preguntas que se le hacen y deja a Coste y a Sarduy decidir libremente en los

demás casos, en función de sus lecturas. Quizás lo esencial dentro del proceso de traducción es la comprensión que el traductor adquiere de la mecánica asociativa y analógica de la prosa de Lezama Lima y del tipo de experiencia, muy particular –y tan cercana a la poesía–, que supone la lectura de la novela. Apartando toda idea de exactitud, Coste lo formula así en la entrevista: «Se trataba de darles a los lectores [franceses], en una lengua diferente al español cubano, unas sensaciones y una manera de pensar análoga a la que el lector hispánico cultivado, con un gran bagaje cultural, podía experimentar leyendo *Paradiso* en español» (MEDET LAT). A la manera de una escritura segunda del texto, el trabajo del traductor de *Le Seuil* recrea de este modo un horizonte de escucha sensible, intelectual y sonoro para la prosa de la novela, que luego se transmite a otras traducciones y otras lenguas, como lo recuerda el propio Coste a propósito de la traducción al inglés de Gregory Rabassa.

Entre los preliminares de la edición francesa de *Paradiso*, una advertencia resume la dura labor de verter al francés la novela y expresa la conciencia de los límites de una traducción que no siempre logra resolver los numerosos problemas que presentaba el original: «A la hora de ver aparecer la edición francesa de *Paradiso* y al término de casi mil quinientas horas dedicadas a esta obra, no pretendemos haber podido resolver todos los problemas que, tanto de fidelidad como de legibilidad, nos planteaba su traducción. Nos gustaría agradecer aquí a Severo Sarduy y al autor por las luces que tuvieron la amabilidad de aportarnos en muchos lugares del texto, así como también a Claude Durand por su atenta lectura de los sucesivos estadios de nuestro manuscrito. DC».

Mientras Coste trata de acabar su traducción entre París y Ostende, Sarduy y Durand trabajan en el programa de promoción elaborando una propuesta de lectura que oriente el horizonte de recepción de la novela. Uno de los datos que debían tener en cuenta era que, para 1970, el nombre de Lezama Lima no era del todo desconocido en Francia, pues, tras el escándalo por las escenas homosexuales del sonado capítulo ocho, había estado circulando abundantemente por las páginas de la revista *Mundo Nuevo* –uno de los espacios de la discusión entre Vargas Llosa, Rodríguez Monegal y Sarduy sobre el tema– y había llegado incluso hasta la sección literaria del periódico *Le Monde*. En ella, la corresponsal Dominique Desati había dedicado un artículo y una larga entrevista al habanero a propósito de la polémica –«José Lezama Lima, poète-romancier du scandale»– y había recogido

sus declaraciones desafiantes: «Si la Revolución es realmente poderosa, puede asimilarlo todo, incluso el *Paradiso*» (Desati, 20 de julio de 1968, p. 27).

Sarduy y Durand no podían ignorar las noticias que ya se tenían de esta polémica. A ellas se agrega, en la preparación del programa de promoción, la idea de que con esta novela no se trata de descubrir a un escritor latinoamericano más, como está ocurriendo con los autores del *boom* en toda Europa, sino de editar a un gran clásico moderno y llenar así una vergonzosa y lamentable laguna en las bibliotecas francesas de literatura cubana, latinoamericana y mundial. Consecuentemente, la introducción de Lezama Lima debía hacerse, con preferencia, por la puerta principal del canon, situándolo desde un comienzo en una lista en la que aparecieran los nombres de algunas de las figuras mayores de la modernidad literaria occidental. En un principio se piensa en sacar *Paradiso* con un cintillo que reza simplemente: «Llegada de Cuba, una novela fabulosa»; esta idea se deshecha pronto en favor de una presentación más compleja que asocie al habanero a autores muy reconocidos y, en especial, a Proust. Y es que no solo se trataba de subrayar las distintas afinidades que podían existir entre ambos, sino también de sacar partido de la intensa actualidad que rodeaba entonces al mítico escritor de *En busca del tiempo perdido* en vísperas de que se celebrara el año de su centenario.

Como instancia privilegiada del paratexto que preside el primer encuentro entre el lector y el libro, la contraportada de *Paradiso* da fe de este esfuerzo por esbozar una propuesta de lectura y preconfigurar el horizonte de escucha que debía orientar la recepción. Así, junto a la clara voluntad de afirmar el valor de un clásico moderno, se destaca el carácter polémico de la novela, un rasgo que se hace depender, por un lado, del ya mencionado escándalo que signa su aparición en 1966 y, por otro, acaso menos visible, del que trae consigo la traducción al francés del célebre libro de entrevistas de Luis Harss y Barbara Dohmann *Los nuestros* (1968). Recordemos que esa conocida serie de conversaciones con los escritores del *boom* sale a la luz en París a fines de 1970 bajo el título de *Portraits et propos* y es el último título de la venerable colección latinoamericana de Gallimard, La Croix du Sud. Su fundador y director, Roger Caillois, pone fin a una aventura de veinte años y se despide de sus lectores con esta compilación a la que se añade un posfacio donde los dos autores hacen un balance bastante crítico y desenfadado de las últimas novedades latinoamericanas. En él, entre otros exabruptos, llegan

a calificar a *Paradiso* de «biliosa novela río», cuya escritura es el trasunto de «una prosa onanista de adolescente tropical» (Harss y Dohmann, 1970, p. 274). Obviamente, para Sarduy y Durand, que están preparando el lanzamiento de la novela en Francia en aquel momento, tamaño dislate no podía caer peor, sobre todo porque, lejos de quedar confinado en las páginas del libro, se ve reproducido en una larga y controversial reseña de *Portraits et Propos* firmada por Claude Couffon (25 de julio de 1970, p. 13), que se publica en *Le Monde*. Es verdad que los dos editores de Le Seuil podrían haberlo ignorado, pero, en vez de hacerlo, decidieron recoger el guante citando literalmente las opiniones de Harss y Dolmann en la contraportada, como para darle otra vuelta de tuerca a una propuesta de lectura que permitiera situar a *Paradiso* no solo entre las obras mayores de la modernidad, sino entre los libros más atacados o perseguidos por la censura, uno de los grandes temas de Durand.

Numerosos autores y críticos consideran la aparición de *Paradiso* como una fecha capital en la historia de la literatura latinoamericana, comparable a la que marca la aparición de las obras de Proust y de Joyce en la nuestra. Uno de ellos agrega incluso: «Exuberante, barroco, representa nuestro loco Tercer Mundo del mismo modo en que Valéry representaba el espíritu europeo en 1930». Para otros, en fin, esta obra maestra no era más que «una biliosa novela río con sus sueños salvajes y su prosa onanista de adolescente tropical».

El libro provocó un escándalo en Cuba: puesto a la venta una mañana de 1966, ya no se encontraban ejemplares esa misma noche. El escritor seguía sonriendo: «Si la Revolución es poderosa, puede asimilarlo todo, hasta el *Paradiso*».

No se trata de una biografía ordinaria. La memoria registra menos los hechos que retiene, restaura o estimula las imágenes. Así, se nutre de sueños y deseos tanto como del anhelo de un paraíso perdido que quizás nunca haya existido. Dicho paraíso es el conocimiento y lo conocido. Además, una erudición prodigiosa, donde confluyen las más diversas culturas, contribuye constantemente al desciframiento de esta vida que es exilio, desarraigo, una forma de mirar la cotidianidad como si fuera algo distante y de mirar lo distante como si pudiera ser abrazado.

¿Es José Lezama Lima, como se ha dicho, el Proust del Caribe? Quizás, entre otras cosas. Pero sin Descartes detrás. Y en la encrucijada de diversos mundos, creencias y civilizaciones. Al igual que su isla donde todas las mitologías han hecho escala.

A principios de 1971, el lanzamiento plantea un problema suplementario. Descartada la hipótesis de un viaje de Lezama Lima a París, evocada en una carta a Sarduy y explorada a través de la mediación de la UNESCO y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, los editores entienden que la suerte de la novela va a depender esencialmente de la reacción de la prensa y los críticos. Durand escribe en una nota interna sin fecha: «Este es un libro que hay que imponer gracias a la crítica» (IMEC). De aquí el cuidado que se pondrá en ofrecer toda la información necesaria para que esos primeros lectores, que son determinantes en la tasación de una obra, se hagan la idea más clara y precisa posible del autor y de las dimensiones de su novela. Junto a las pruebas encuadernadas, las entonces mayores voces prescriptoras de la crítica francesa reciben así, a principios de 1971, un importante dossier de la oficina de prensa de Le Seuil que contiene la traducción al francés de una entrevista inédita de Lezama Lima con Ciro Bianchi Ross; otra con Armando Álvarez Bravo, que se había publicado en *Arca* de Montevideo; una selección de diez frases de Lezama Lima sobre la creación y la poesía sacadas de sus ensayos y, finalmente, un prefacio de Julio Ramón Ribeyro para la edición peruana de *Paradiso*, que acabó convirtiéndose en el artículo «Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Proust» (IMEC).

La edición francesa sale finalmente de la imprenta el 1 de marzo de 1971 y la acogida es sencillamente espectacular: «La sensación literaria de esta primavera –escribe el redactor de *Le Figaro Littéraire*– se la debemos a Cuba. Pronto los lectores se dividirán en dos grupos: los que han leído *Paradiso* y... los otros» (Le Clec'h, 12 de marzo de 1971, p. 26). Ninguno de los medios entonces más influyentes en el campo literario francés deja de reseñar y de celebrar la aparición de la novela: *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine Littéraires*, *Les Nouvelles Littéraires* y *L'Express* dedican una o varias páginas a *Paradiso* y arman incluso pequeños reportajes con entrevistas del autor o testimonios de otros escritores que lo han conocido. Así, en el mismo número de *Le Figaro Littéraire*, Guy Le Clec'h confiesa que sale de la lectura de la novela «roto, feliz y fascinado», y, sin ocultar las dificultades que presenta el libro –un prefacio o una introducción, dice, habrían sido necesarios para acompañar la publicación–, destaca sucesivamente la impronta simbolista y la importancia de la imagen en la prosa del poeta, el contenido nacional y familiar del relato, las afinidades con Proust –«una busca del tiempo perdido y recobrado, salpicado de especias cubanas»– y la diversidad de las experiencias que se

narran y analizan en los distintos capítulos de una novela veladamente autobiográfica. Apoyándose en las opiniones de Vargas Llosa y Cortázar, concluye que tiene la impresión de haber escuchado al fin, cito y traduzco literalmente, «la voz auténtica del continente latinoamericano» (Le Clec'h, 12 de marzo de 1971, p. 26). Su reseña aparece acompañada en las páginas del periódico de una breve entrevista a Alejo Carpentier, presentado como el primer editor de *Paradiso*, quien da cuenta de su vieja amistad con el autor habanero y declara, entre otras perlas, que «Lezama Lima es un poeta escandalosamente católico».

Por su parte, Cortázar escribe la reseña para el suplemento literario de *Le Monde* a comienzos de abril y, retomando algunos temas de su ensayo sobre el escritor, pone de relieve la rica ambivalencia de una obra que se mueve con una impresionante soltura entre el Dios de los teólogos y el erotismo más provocador, entre sus raíces cubanas y una visión enciclopédica de la cultura, entre una historia muy personal y otra que pertenece a todos. Para colocar al autor y a la obra en una perspectiva histórica que haga explícito su linaje heterodoxo, escribe: «Seamos claros: ante un libro que escapa a los cánones más o menos definidos del género novelesco, solo tendrá acceso a *Paradiso* quien entienda que se trata de una novela en el sentido del *Roman de la rose*, las historias del ciclo de Arturo, *Hyperion* de Hölderlin, *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, una parte de los escritos de Raymond Roussel, de Djuna Barnes o de Anaïs Nin...» (Cortázar, 2 de abril de 1971, p. 36).

Cortázar insiste luego, como había hecho en su ensayo, en el tema de la supuesta inocencia que explicaría parte de las ingenuidades expresivas y los errores de erudición que se encuentran en la novela, una suerte de recurso al primitivismo y a la celebración de la espontaneidad con que Lezama Lima abordaría las tradiciones culturales de Oriente y Occidente. «Este libro encontrará su lento y delicioso camino hasta el corazón de aquellos para quienes la literatura es un viaje por esas zonas del espíritu donde un dios con cabeza de Ibis marcha de la mano junto a un tal Canterel, el mago de Raymond Roussel», concluye.

Otras reseñas, como la de Claude Fell para *Les Nouvelles Littéraires*, destacan el largo proceso de gestación de una novela que resulta de más de dos décadas de trabajo. Lejos de hacer de ella una inesperada novedad, la reponen así dentro de la trayectoria de Lezama como el fruto maduro de un escritor que alcanza la plena posesión de su oficio, creando una nueva frontera donde se encuentran prosa y poesía: «Antes que el entusiasmo de ciertos

críticos y un perfume de escándalo despierten un interés por el libro, Lezama Lima había estado elaborando pacientemente una obra capital de poeta y ensayista» (Fell, 8 de junio, p. 14).

Las reseñas de *La Quinzaine Littéraire* y de *L'Express* ocupan un lugar especial en este proceso de recepción, pues los reseñistas no son otros que los editores de la novela: Severo Sarduy y Claude Durand. Por lo que toca a la primera, si, en un principio, era el director de *La Quinzaine Littéraire*, Maurice Nadeau, quien debía escribir sobre *Paradiso*, una nota nos advierte de que prefirió cederle el lugar a Sarduy aunque no fuera uno de los responsables de la edición, ya que se trataba de uno de los mejores conocedores de la obra de su compatriota y de un guía más seguro para adentrarse en sus arcanos. Es así como Sarduy (15-30 de abril de 1971, p. 3) acaba colocando en *La Quinzaine Littéraire* su artículo «Un Proust cubain», que se abre con el siguiente encabezamiento: «Prefiero decirlo de una vez: se trata de uno de los libros del siglo». La reseña busca motivar este juicio con una descripción compleja y cuidadosa de *Paradiso* en tanto texto, relato e imagen que pasan proteicamente por las formas de la ficción autobiográfica, la historia familiar y nacional, el fraseo de una prosa asmática, el culto a la madre, el amor al conocimiento y, sobre todo, un erotismo homosexual cuya teorización sitúa a la figura del andrógino en el origen mismo de la creación y como la fuente primera de la palabra: «El discurso sobre el erotismo se resuelve siempre en una ideología de la escritura: la substancia devoradora de la palabra, que constituye la materia de esta novela-imagen, encuentra su exacta correspondencia en el substrato andrógino de la creación».

Sarduy echa mano, además, de la teoría poética del habanero y de sus figuras principales –la *ocupatio*, el súbito, la experiencia oblicua y el método hipertélico– para dar una visión más equilibrada y profunda de la composición novela, entre su exuberancia manifiesta y el rigor de su diseño: «Se trata –concluye– de uno de esos libros-mundo en los que un escritor puede encontrar aquello que lo proveerá de una gramática para la creación» (15-30 de abril de 1971, p. 4). Como en *Le Figaro Littéraire*, también en *La Quinzaine Littéraire* la reseña se acompaña de una entrevista, solo que esta vez es del propio Lezama Lima, quien contesta a las preguntas de Jean-Michel Fossey sobre las generaciones literarias, la autocensura y la supresión de los derechos de autor en Cuba.

La reseña de Durand (5-11 de abril, pp. 129-130) en *L'Express*, fiel a la matriz de la promoción, lleva un título

análogo a la de Sarduy, «Le Proust des Caraïbes», y describe antes que nada lo que significa entrar en la novela: «Leer *Paradiso* es como encerrarse en una pieza distante, con todas las persianas cerradas, cuando llega la hora de la canícula, y dejar que nuestra lectura se vaya acomodando, como nuestros ojos, a esa penumbra». Durand vuelve luego sobre algunos de los temas tratados en otras notas, como el aspecto problemáticamente autobiográfico de la historia, el delicioso relato de una infancia y una adolescencia cubanas, la nostalgia de la familia como hogar perdido y la utopía de una incondicionalidad de lo poético que anima las discusiones del joven Cemí con sus compañeros universitarios. Y no olvida señalar tampoco que *Paradiso* habría podido ser el primer caso de censura abierta en la Cuba de Castro y que, mientras redacta sus líneas, se acaba de producir la detención del poeta Heberto Padilla en La Habana. Por último, al igual que otros críticos, el editor tiene por entonces la impresión de que la publicación de la novela marca un hito en el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana que se está viviendo en Europa: «*Paradiso* aparece hoy en el momento más oportuno: con este libro enorme, incómodo a fuerza de querer imponerse y no parecerse a ningún otro, no solo parece consumarse el triunfo de las letras latinoamericanas, sino que se puede por fin esperar a que se hable de una obra así con la misma consideración que se le concedería si hubiera sido escrita por un autor californiano o berlinés».

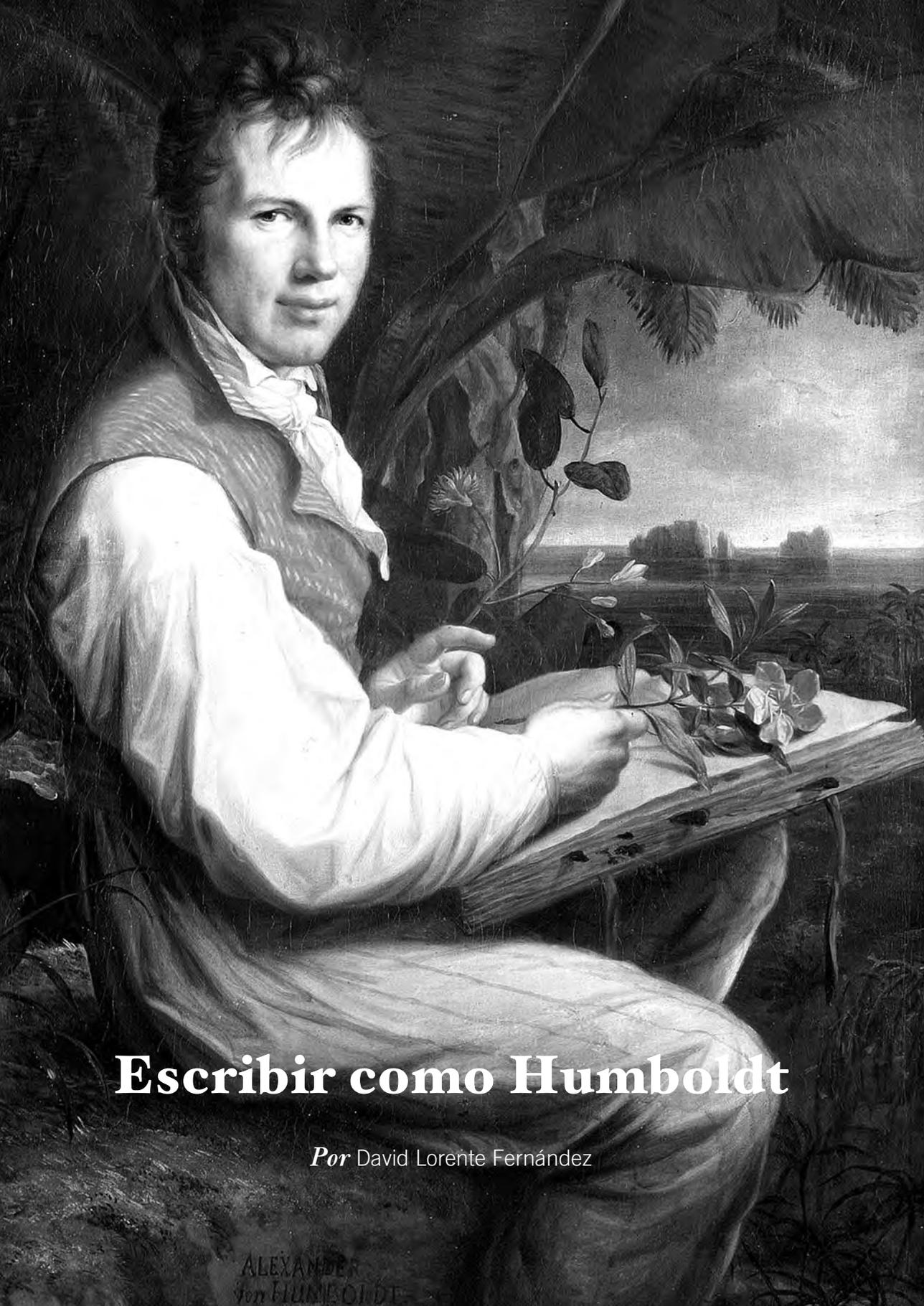
Una primera tirada de cinco mil ejemplares en marzo es seguida por una segunda impresión de tres mil más en mayo. Las ventas son superiores a las expectativas y no solo se ven aupadas por la excepcional recepción de la novela, sino también por su nominación, en abril, para el Premio al Mejor Libro Extranjero, un galardón del que será finalista junto a *La barca de hielo* del argentino Mallea y *Ciudades a la deriva* del griego Tsirkas. Con este éxito crítico y comercial de *Paradiso*, la colección de literaturas extranjeras de Le Seuil, Cadre Vert –literalmente, marco verde, en alusión a su diseño–, consolida su lugar de referencia para la literatura latinoamericana en Francia, justamente el año en que –como ya se dijo– Caillois y Gallimard cierran La Croix du Sud. Además, en aquel periodo final del *boom*, en que se buscan afanosamente nuevas voces y libros latinoamericanos, Le Seuil ejerce una influencia que va más allá del campo cultural francés y se extiende internacionalmente, tal como asienta el testimonio de Durand a su regreso de la Feria del Libro de Fráncfort. En

una carta que envía a Lezama Lima en noviembre de 1971, le dice: «También espero que los numerosos editores extranjeros que nos han expresado su deseo de traducir *Paradiso* a varios idiomas hayan podido comunicarse con usted directamente. Si de alguna manera podemos ayudarlo a este respecto, por favor, escríbame» (IMEC).

A lo largo de esa década, las traducciones de la novela van dibujando una cartografía que va de París a Milán (Il Saggiatore, 1971), de Milán a Nueva York (Farrar, Strauss and Giroux, 1974) y de Nueva York a Fráncfort (Surhkamp Verlag, 1979), antes de que el proceso de internacionalización alcance otras lenguas y continentes en los ochenta, noventa y dos mil. Por lo que toca a Francia, la estrella de Lezama Lima se mantiene muy viva durante los años siguientes gracias al vasto capital simbólico que se ha ganado con *Paradiso*, a pesar de que pasará casi una década antes de que se vuelva traducir y publicar otro libro del autor en París.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, Julio. «Les jardins secrets dans un royaume perdu: *Paradiso* de José Lezama Lima», *Le Monde*, 2 de abril de 1971, París, p. 36.
- , «Encuentros con Lezama Lima», *Coloquio Internacional sobre la Obra de Lezama Lima* (editado por Christina Vizcaino), Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 11-18.
- Couffon, Claude. «Portraits et propos», *Le Monde*, 25 de julio de 1970, París, p. 13.
- Desati, Dominique. «José Lezama Lima, poète-romancier du scandale», *Le Monde*, 20 de julio de 1968, París, p. 27.
- Durand, Claude. «Le Proust des Caraïbes», *L'Express*, 5-11 de abril, pp. 129-130.
- Fell, Claude. «De la somme à la totalité», *Le Nouvelles Littéraires*, 18 de junio, París, p. 14.
- Gras, Dunia. «Transatlantic Literary Networks during the Cold War: Emir Rodríguez Monegal, Reader for Gallimard», *Territories: A Trans-Cultural Journal of Regional Studies*, 2.1, UC Santa Barbara, 2020. En línea: <<https://escholarship.org/uc/territories#:~:text=Territories%20is%20a%20new%20and,the%20field%20of%20regional%20studies>>.
- Harss, Luis y Dohmann, Barbara. *Portraits et propos*, Gallimard, París, 1970.
- Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC). Archive des Éditeurs, Fonds Le Seuil, Cote SEL, dossier José Lezama Lima, referencia *Paradiso*.
- Le Clec'h, Guy. «Lezama Lima est un poète scandaleusement catholique», *Le Figaro Littéraire*, 12 de marzo de 1971, París, p. 26.
- Lezama Lima, José. *Paradiso* (traducido por Didier Coste), Editions du Seuil, París, 1971.
- , *Cartas a Eloísa y otra correspondencia, 1939-1976* (edición e introducción de José Triana, prólogo de Eloísa Lezama Lima), Verbum, Madrid, 1998.
- MEDET LAT, Projet. «Une conversation avec le traducteur Didier Coste», *Entretiens*. En línea: <<https://www.projet-medetlat.com/entretiens>>.
- Sarduy, Severo. «Un Proust Cubain», *La Quinzaine Littéraire*, 15-30 de abril de 1971, París, pp. 3-4.



Escribir como Humboldt

Por David Lorente Fernández

ALEXANDER
VON HUMBOLDT

Humboldt fue también, o además, o en primer lugar, un escritor. En sus libros de viajes hay siempre reflexiones sobre cómo escribir. Intercaladas, diluidas entre árboles selváticos abigarrados de epífitas, ríos y cascadas, se encuentran pepitas de oro que son párrafos enteros dedicados a plantearse a sí mismo y exponer ante sus lectores la manera en que se debía escribir sobre la complejidad de la selva –el modo en que él mismo lo hacía– para resultar eficaz. Como esos escritores que ocultan las claves, pero no tanto –y deliberadamente– para el lector perspicaz, Humboldt no reunió estas observaciones en un texto independiente, sino que las dejó dispersas, tal y como en apariencia habían surgido en algunas de sus obras: piezas de una teoría de la escritura de viajes, de la naturaleza y del paisaje de la Amazonía que él retrató.

El holismo relacionista de Humboldt planteaba un reto en términos narrativos: lenguaje, forma, estructura, tipos de texto. Me refiero principalmente a su *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. También pienso en sus lecciones inaugurales y conferencias o en textos dispersos contagiados de ese tipo de estilo hecho para la selva, para el viaje en los trópicos –que tal vez, para Lévi-Strauss, estaban comenzando ya en ese momento a ser tristes–, distinto de otros tratados suyos más abstractos y expositivos (léase *Cosmos*).

No soy un experto en Humboldt ni pretendo serlo, pero sí un lector interesado y preocupado por la forma en que trató de resolver intelectualmente, y desde un punto de vista emotivo o anímico imbuido de ciertos ecos románticos de su época, el problema de la escritura integral, global, selvática. ¿Por qué es tan fresco y vivaz y fotográfico de diapositivas Kodachrome –él diría «pictórico»– con sus crepúsculos rosados y sus verdes paisajes ecuatoriales? Y no me refiero a la pertinencia de su ecología *avant la lettre* o a las preocupaciones por la devastación humana de la naturaleza, tan modernas o posmodernas, sino al artificio escritural-narrativo-estilístico que diseñó para condensar y plasmar un mundo infinito de biodiversidad, paisajes, escenas, dinamisismos, culturas y tensiones coloniales, produciendo un relato envolvente, embriagante, siempre lleno de luz, de vida.

Humboldt estaba preocupado por los cuadros. *Cuadros de la naturaleza* es el sugerente título de uno de sus libros más conocidos. La pintura no es allí solo metafórica. Esta le interesaba como una forma de expresión englobante para resolver algunas de sus preocupaciones estéticas vinculadas con la manifestación de la vida.

Al narrar la captura de anguilas eléctricas por medio de una estam-pida de caballos salvajes –una de sus vívidas escenas que quedan galvanizadas en la mente del lector–, Humboldt es presa de una frustración expresiva. Extasiado y horrorizado al mismo tiempo ante aquella lucha mitológica entre caballos, peces eléctricos e indios que alancean a las anguilas que se desbordan en las orillas, escribe:

Habría deseado que un hábil pintor captara el momento en que la escena estaba en su apogeo. Los grupos de indios rodeando el estanque; los caballos, que, con la crin erizada, el espanto y el dolor en los ojos, desean huir de la calamidad que les sorprende; las anguilas, amarillas y lívidas, que, semejantes a grandes serpientes acuáticas, nadan en la superficie del agua y persiguen a sus enemigos: todo esto ofrecía, sin duda, un conjunto pictórico. Recordé el cuadro soberbio que representa a un caballo entrando en una caverna, aterrorizado ante la vista de un león: la expresión de su terror no es más fuerte que la que vimos en esta lucha desigual (Humboldt, 1977c, p. 160).

La preocupación de Humboldt por los cuadros trasciende lo pictórico. No parece satisfacerle la mera observación a distancia, que resuelve la escena en una composición esteticista. Esta es una parte de la descripción, el dinamismo, la tensión dramática y la lucha agonística que caracteriza la interacción entre seres vivos tan distintos, artificiosamente coordinados durante lo que semeja más una cacería que un tipo de pesca. Humboldt necesita como científico comprobar la descarga de hasta 600 voltios que son capaces de propinar las anguilas gimnoto enfurecidas:

Los hombres no se exponen temerariamente a las primeras explosiones de un gimnoto muy grande y en alto estado de irritación. Si por azar se recibe un choque antes que el pez esté herido o fatigado por la persecución, este choque es tan doloroso que resulta imposible pronunciarse sobre la naturaleza del sentimiento mismo. No recuerdo haber padecido jamás, por la descarga de una botella de Leyden, una conmoción tan horrorosa que la recibida cuando coloqué los dos pies sobre un gimnoto que acababan de sacar del agua. El resto del día sentí un dolor vivo en las rodillas y en casi todas las coyunturas del cuerpo. Un golpe sobre el estómago, una piedra que golpee nuestro cráneo, una fuerte explosión eléctrica, producen instantáneamente el mismo efecto. Nada se distingue cuando todo el sistema nervioso está afectado de un golpe (Humboldt, 1977c, p. 169).

Mientras un escritor de viajes no suele incurrir en este tipo de experiencias, la escritura es un acto residual en Humboldt, ya que el pro-

pósito principal es la investigación. ¡Pero qué residuo de escritura tan fantástico! Carente de alarde y afán aventurero, Humboldt se expone a los hechos recurriendo a su propio cuerpo como instrumento de análisis. Completa el cuadro visual con el aporte de una experiencia al límite. Intensa para el lector, se suma la vivencia fenomenológica: el interés por lograr una comparación exacta de la electrocución producida por la descarga resulta desconcertante.

Humboldt no se refiere al hablar de «cuadros» a meras composiciones ópticas. Involucra todas las percepciones: el intelecto, las cualidades estéticas y hasta voces de personajes circundantes –indios, colonos, frailes– se suman puntualmente a la escena. Desdice o confirma las opiniones de quienes llevan mucho tiempo conviviendo con el fenómeno, o le aportan matices. Cuando se enfrenta a una escena memorable contenida también en *Cuadros de la naturaleza* –«La vida nocturna de los animales en las selvas primitivas»–, el naturalista construye toda su descripción contraponiendo la explicación, para él poética, de los indígenas –la agitación nocturna de los monos, aves y mamíferos de la selva responde a que «celebran o festejan el claro de luna»– a su propia observación empírica, basada en que se trata de una ruidosa cacera, con un efecto análogo al producido en ocasiones por la descarga relampagueante de una tormenta eléctrica.

Además de vivir la escena, a Humboldt le interesa cómo se logra captar el momento mismo de su desarrollo con el fin de preservar su vivacidad, clave, según él, para lograr lo que considera una transmisión idónea y eficaz. Humboldt habla, alude, se refiere constantemente a sus diarios de viaje como una prueba de autoridad pero también como un instrumento escritural. Son la fuente primaria para transferir emociones y percepciones frescas y genuinas al relato. En el mencionado texto sobre los animales en la vida nocturna selvática escribe: «Estos datos que tomo de mis diarios alemanes, no fueron reproducidos por extenso en mi *Relation de voyage*, publicada en francés [...]. Lo que ha sido escrito en presencia misma de los fenómenos, o poco tiempo después de haberlos observado, cuando las sensaciones que procuran están aún frescas, debe tener más vivacidad en el colorido que el eco de un recuerdo tardío» (Humboldt, 1977b, p. 80).

Los diarios se convierten para Humboldt en la respiración de su escritura y, por tanto, en una disciplina que siempre le acompaña como registro testifical, inventario de materia prima, vivencia impresa, realidad aprovechada o fijada, fuente de auto-recriminación cuando no los profesa. En una pausa narrativa en

el *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, dice para sí mismo y sus lectores:

Durante todo el viaje desde San Fernando hasta San Carlos, en el río Negro, y desde allí a la ciudad de Angostura, tuve buen cuidado de registrar por escrito, día a día, ya en la canoa, ya en el campamento nocturno, cuanto sucedió digno de mención. Las fuertes lluvias y la indecible cantidad de mosquitos que pululan en la atmósfera del Orinoco y el Casiquiare determinaron forzosamente lagunas en mi crónica, pero siempre las colmé a los pocos días. Lo anotado a la vista de los objetos descritos tiene un sello de veracidad que presta cierto encanto incluso a las cosas más insignificantes. Cuanto más prepotente y grandiosa aparece la Naturaleza en las selvas recorridas por gigantescos ríos, más hay que ceñirse rigurosamente a la sencillez en las pinturas de ella (Humboldt, 1988, pp. 188-189).

La idea de una impresión que se deteriora u oxida con el paso del tiempo y que debe ser captada *hic et nunc, in situ*, en presencia misma, visual y sensorial, de los fenómenos para tener más vivacidad en el colorido y transmitir «sensaciones frescas», se completa ahora con la idea de realidad aplicada hasta a los menores detalles. La descripción «a la vista de los objetos» imprime veracidad a la narración. Y la clave más importante del estilo de Humboldt se resume, como máxima, en una frase: sencillez y precisión inversamente proporcional a la grandeza de la naturaleza. Exactitud y sobriedad impresionista la descripción. A lo largo del viaje equinoccial hay una selección cuidadosa de elementos, de adjetivos poderosos y de oraciones cortas, claras, con continuas yuxtaposiciones trazadas mediante punto y coma que crean una acumulación de acciones, percepciones y juicios en muy poco espacio. Es como una urgencia por abarcar, pero hay tanto..., que el apunte debe ser breve.

No sabemos qué hubiera pensado Humboldt de la instantánea fotográfica; seguramente hubiera visto en ella una limitante al excluir la percepción auditiva, olfativa, táctil. Sus cuadros o escenas descriptivas, encadenadas en narraciones vivas, cromáticas y en movimiento, nada tienen que ver con la captura de un fotograma en celuloide. Las hipnóticas fotografías en blanco y negro de indígenas y amplias perspectivas de la Amazonía colombiana tomadas por Richard Evans Schultes y que se han convertido en un documento icónico de una cultura prístina, más potentes aún por la ausencia de color, pese a su belleza inmóvil y diáfana, no alcanzan el efecto deslumbrante y sugestivo del *Viaje a las regiones equinocciales*.

Los cuadros humboldtianos son complejos, destacando determinados elementos pueden cambiarse los efectos pictóricos y de atmósfera. El paisaje podía variar con las distintas inflexiones de luz –afectando los colores y la profundidad de la perspectiva–, a lo que se añadía su reverberación en el alma del observador –lo explica Humboldt– suscitando sentimientos particulares:

La impresión que en nosotros deja el espectáculo de la naturaleza es provocada en menor medida por la fisonomía particular del paisaje, que por la luz bajo la cual se destacan los montes y los campos, ya iluminados por el azul del cielo, ya oscurecidos por una nube flotante. De igual modo, la pintura de las escenas naturales nos impresiona con mayor o menor intensidad, siempre que esté o no en armonía con las necesidades de nuestros sentimientos. Pues el mundo físico exterior se refleja, como un espejo, sobre el mundo moral interior. El perfil de las montañas que se dibujan en el horizonte, como en una lejanía nebulosa, el tinte sombrío de los bosques de abetos, el torrente que se precipita tumultuosamente a través de abruptos peñascos, en fin, todo cuanto forma el carácter de un paisaje, se anuda, por un lazo misterioso, a la vida sentimental del hombre (Humboldt, 1977a, p. 49).

El registro lumínico, cambiante con las horas del día y la evolución de las nubes, semejante al que hicieron los pintores impresionistas con sus series de lienzos vivos por el tránsito de la luz solar, que cambia la profundidad y los perfiles topográficos de una escena, suavizándolos o tornándolos más bruscos, se aúna a la resonancia interna que suscita en el observador y que este se permite. Sin percibirla como una intrusión espuria, sino como un enriquecimiento de la percepción, la subjetividad es incorporada como un recurso más del artificio descriptivo. «Este lazo –añade Humboldt– es el que proporciona los más nobles goces de la naturaleza».

Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente es el resultado descriptivo y narrativo de Humboldt al captar, con su escritura, el panóptico –intelectual, pictórico, anímico– del Nuevo Mundo (de una naturaleza desbordada y extravertida para los criterios estéticos y cognitivos de un explorador europeo).

Allí alterna Humboldt las temáticas más diversas, como si al escribir barajara sobre su mesa un abanico de fichas transdisciplinarias para urdir un tejido orgánico. Por niveles, se puede distinguir entre información demográfica, cartográfica, altitudinal, edafológica, geológica, geográfica, climática, astronómica, hidrológica y, principalmente, botánica y zoológica. Todo lo

susceptible de ser mensurable resulta invariablemente cuantificado por Humboldt y registrado en lo que hoy llamaríamos «datos duros», e incorporado a la descripción. Pero una heterogénea multiplicidad de irrupciones y eclosiones vitales de animales, plantas, bosques, ríos, cascadas, pueblos, plantaciones, misiones y cielos estrellados y constelados del hemisferio sur precipitan al lector en un vértigo perceptivo similar al que experimentaría al viajar en piragua por los rápidos de un río mientras la mirada se detiene apenas un instante en un detalle para pasar al siguiente. El lector viaja, literalmente. La obra tiene algo de reconstrucción del ritmo perceptivo del observador expuesto a la selva amazónica, que solo puede alcanzar una (falsa y segmentaria) composición de conjunto a través del cúmulo de observaciones aisladas, intensísimas, yuxtapuestas, sesgadas por la perturbación que a la atención imponen el calor y los mosquitos.

Humboldt delinea una miríada de teselas del conjunto, siempre metonimias, pero nunca el mosaico completo porque este es solo una abstracción del investigador, y en su viaje amazónico le interesa fundamentalmente la experiencia perceptiva, inmediata, pictórica. Es una vivencia más amplia que la intelectual, una experiencia para un lector-viajero, para un explorador que se sumerge en el exotismo fenomenológicamente desde un sillón de lectura. Estos rasgos, sin crear una postal, hacen al lector captar estímulos combinados que suscitan en él la progresiva fabricación de una composición englobante. Quizá el acierto indiscutible de Humboldt sea precisamente ese: el recrear en el lector el proceso perceptivo que va de la observación precisa a la configuración del cuadro general resultante de la experiencia vivida –esto es, leída–.

Pero ¿es capaz de recordar el lector todo lo que desfila ante sus ojos? ¿Puede retener tal cúmulo de datos, percepciones, matices, apreciaciones de un universo desbordante? En absoluto. Debe resignarse a dejarse ir, a fluir, incurriendo en la selección arbitraria y personal de ciertos detalles en detrimento de otros... ¿No ocurre acaso así efectivamente en la vida, cuando se observan paisajes y se disfrutan situaciones? Es lo que hace las experiencias nuestras. Nuestro *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* no es el de otro. Cada lector es un explorador diferente (aunque haya siempre hitos de referencia en el paisaje entre los lectores-viajeros, como la cueva de los noctámbulos pájaros guácharos, que, como ocurre con las anguilas eléctricas, es imposible pasar por alto).

La arquitectura del relato de Humboldt está formada por piezas ensambladas. Como los sedimentos de un río amazónico, se trata de elementos acumulados, segmentos perceptivos. A menudo coinciden con párrafos, e incluso con frases de un párrafo, que se ensamblan en el conjunto sin estridencias. Se trata de cambios de disciplina en la mirada intelectual del explorador. Como si un caleidoscopio pudiese ser instrumento de percepción y no el resultado truco de ella, o como si incorporase a varios hombres de ciencia dentro de sí. Quizá este desdoblamiento del mismo narrador haga de la lectura una suerte de polifonía estético-intelectiva, polióptica, la aprehensión de la selva con varias miradas simultáneas. ¿Cómo resistir a este bombardeo de estímulos dirigidos, como rayos, a los más diversos rincones de la mente y la sensibilidad de los cinco sentidos? Y, sin embargo, el lector sale apaciguado, vivificado. Nunca desbordado ni extenuado.

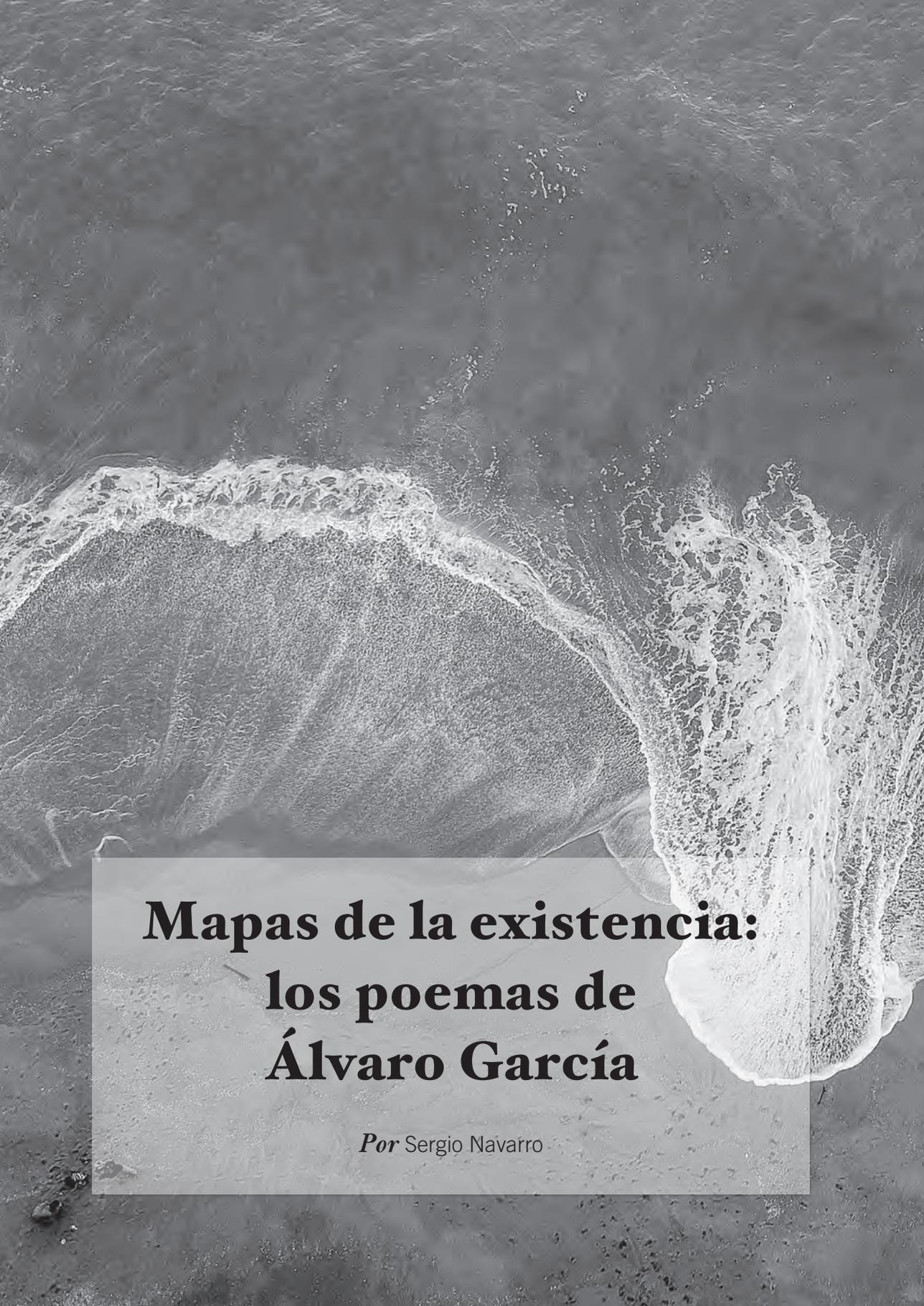
En su *Ensayo sobre la geografía de las plantas*, dedicado a Goethe, Humboldt escribió: «Ningún hecho puede ser considerado aisladamente [...]. El estudio de la naturaleza [...] exige la reunión de todos los conocimientos».¹ Escribir un relato –ameno, exótico, de aventuras– bajo esta premisa supone un desafío.

NOTAS

¹ La traducción parte del original en francés. El único texto con que contamos en español, traducido por Jorge Tadeo Lozano, dice: «Ningún hecho es fecundo si se le considera solo y aislado [...], importante para el estudio de la Naturaleza [...] es [...] el reunir todos los conocimientos» (Humboldt, 2016, p. 57).

BIBLIOGRAFÍA

- Davis, Wade. *Amazonia perdida. La odisea fotográfica en Colombia de Richard Evans Schultes*, Villegas Editores, Bogotá, 2009.
- Humboldt, Alexander von. «Sobre las cataratas del Orinoco, cerca de Atures y Maipures», *El Humboldt venezolano* (compilación y notas de Miguel S. Wionczek), Banco Central de Venezuela, Caracas, 1977a, pp. 47-74 (*Tableaux de la nature* [tercera edición], Librairie de Firmin Didot Frères, París, 1850, pp. 225-280).
- , «La vida nocturna de los animales en las selvas primitivas», *El Humboldt venezolano* (compilación y notas de Miguel S. Wionczek), Banco Central de Venezuela, Caracas, 1977b, pp. 75-86 (*Tableaux de la nature* [tercera edición], Librairie de Firmin Didot Frères, París, 1850, pp. 281-301).
- , «Observaciones sobre la anguila eléctrica (Gymnotus electricus, Linn.) del nuevo continente», *El Humboldt venezolano* (compilación y notas de Miguel S. Wionczek), Banco Central de Venezuela, Caracas, 1977c, pp. 153-188 (Memoria leída por Humboldt en la primera clase del Instituto de Francia, el 20 de octubre de 1806, e incorporada posteriormente al tomo XXIII del *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, primer volumen del *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée* [Librairie de F. Schoell, París, pp. 42-92]).
- , *Del Orinoco al Amazonas. Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, Labor, Punto Omega, Barcelona, 1988 (traducido de la segunda edición alemana por Francisco Payarols: *Von Orinoko zum Amazonas. Reise in die Äquinoktial – Gegenden des Neuen Kontinents, Nach der Übersetzung von Hermann Hauff, Bearbeitet von Dr. Adalbert Plott, F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1859*).
- , *Ensayo sobre la geografía de las plantas. Acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*, Siglo XXI, México, 2016 (traducido de la edición francesa por Jorge Tadeo Lozano: *Essai sur la Géographie des Plantes, Accompagné d'un Tableau Physique des Régions Équinoxiales*, Chez Fr. Schoell Libraire et A Tübinge, Chez J. G. Cotta, Libraire, París, 1805).
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 1997 (1955).

An aerial, black and white photograph of a beach. The top half of the image shows the dark, textured surface of the ocean with white foam from waves crashing onto the shore. The bottom half shows the sandy beach, which is mostly dark with some lighter patches. A semi-transparent white rectangular box is overlaid on the bottom half of the image, containing the title and author information.

**Mapas de la existencia:
los poemas de
Álvaro García**

Por Sergio Navarro

¿Podríamos pensar en un poema cuyos confines se estiraran hasta alcanzar los límites de una vida? Sería un poema que, desenrollándose desde algún momento germinal, fuese conquistando el pasado y el futuro. Este poema pondría en pie distintos momentos de una conciencia y, al enhebrarlos con el hilo de su música, conectaría un instante con otro, lo que generaría corrientes de sentido que fluirían entre tiempo y tiempo. Al igual que en la famosa fábula de Borges el mapa ya no representa el territorio, sino que se convierte en el territorio, este poema no contaría una vida, sino que se haría (con) una vida propia e independiente de la existencia que en principio poetizaba.

Esta conjetura me acerca a *El ciclo de la evaporación* (Pre-Textos, 2016) de Álvaro García (Málaga, 1965), libro de un solo poema dividido en cuatro secciones que se engarzan orgánicamente. El poema se compone de un caudal de instantes que desembocan en instantes o, como dicen los versos, «imágenes que se unen al decirlas / como las líneas de la carretera / se vuelven línea entera en la velocidad». La poesía parece, entonces, una cuestión de movimiento, es decir, de ritmo: al llevar al lenguaje ideas, sentimientos y experiencias, la materialidad rítmica del idioma imprime en ellos una «velocidad» que permite hacer continuo lo que antes era inconexo. Como el cine confería vida a sus personajes mediante la sucesión rítmica de fotogramas, el flujo de los versos da vida a *El ciclo de la evaporación*. Esta lección proviene en gran medida del modernismo anglosajón y su estética del montaje, como el mismo Álvaro García señala en una entrevista con Rafael Cortés (2011): «La posmodernidad ha primado mucho los poemas fragmentarios. A mí, tal vez por mi formación o porque he leído mucha poesía inglesa, me gusta más enmarcarme en una duración. En lugar de contar la vida, reproducir los mecanismos de la vida, y uno de ellos es la duración, el tiempo. Hacerme una ilusión de continuidad, de tiempo contenido». Los conductos que la palabra abre entre realidad y realidad son como venas que transportan sangre a las distintas partes de un cuerpo: «El tiempo: una insistencia / que late: una constancia como el pulso, / igual que si un latido / pudiese reavivar otro latido». *El ciclo de la evaporación* está lleno de momentos de mágica belleza en los que «un latido» reaviva «otro latido». Este poema es un mundo donde un instante de amor en una habitación de hotel irradia dicha y resurrección a la infancia de los

amantes. La mujer amada deja que la onda expansiva de esta felicidad estremezca su pasado y lo transforme: «Inventas para mí un modo de estar / en la cabaña de tu prado íntimo / donde soñabas que te amaban hombres». La dicha erótica irriga igualmente la infancia de la voz protagonista: se remonta hasta cierto recuerdo de «la alberca vacía [...] con un pájaro muerto en una esquina» y alcanza al ave, que vuela de nuevo vivificada por la alegría de la entrega amorosa que sucede en el poema. *El ciclo de la evaporación* erige un nudo de calles-versos por los que el tiempo vagabundea, se pierde y vuelve a aparecer en los rincones más sorprendentes.

La poesía se pone de parte de la vida, aunque esto no quiere decir que esté contra el tiempo. En este sentido, la primera parte de *El ciclo de la evaporación* registra como un diapasón el predominante paso del tiempo y la mudanza de las cosas que, no importa cuánto se esfuercen por perseverar, terminan por «caer en el tiempo». De hecho, Álvaro García concluye esta primera sección con una imagen destinada a seguir botando en la pupila del lector: «El mediodía es una piedra lisa / que bota sobre el mar y el mar se traga. Una piedra cansada poco a poco, / que bota cada vez con menos ímpetu y termina rindiéndose a ser piedra».

La poesía de Álvaro García emprende el rescate de aquello que se hundió en el mar del pasado, al igual que, en otro momento de esta primera sección, rastreadores con sus detectores de metal pasean por las playas buscando «migas de ayer», «el casual brillo de la víspera» que nos enriquezca. Por eso, ya desde la segunda sección, la poesía se describe como una «limpia minería» que «salva realidad», pues entresaca de entre los estratos del tiempo metales preciosos que devuelve al aire, a la circulación, a la existencia en el artefacto poético.

Se entiende por qué Álvaro García (1997, p. 47) insiste en pedir a la poesía exactitud, pero también «vigor de cosa en sí, transferible, puesta de pie por una luz verbal precisa, creadora». Todas estas cualidades las necesita un arte que tiene la intención de ofrecer la intensidad de la vida. Ante los cinco sentidos, la exactitud y el vigor dan presencia al paisaje y a los cuerpos, a las acciones y a las pasiones que entranan *El ciclo de la evaporación*. Esta forma de componer permite a Álvaro García levantar ante la sensibilidad del lector vívidas escenas con tan solo algunos trazos: «Hora del aire, a mediodía, tú, / a

impulso de tu pie sobre el asfalto / en el monopatín vas hacia el tiempo, / tomas curvas delgadas con los hombros, / al lado de la prisa bloqueada de los coches. / Buscas mar, algo amniótico». Esta maestría para convertir la lengua en cuerpo en movimiento sirve a Álvaro García para que pueble de imágenes vibrantes, que respiran por sí mismas, las páginas de sus dos novelas hasta la fecha, *El tenista argentino* (Pre-Textos, 2018) y *Discurso de boda* (Canto y Cuento, 2020).

Volviendo al poema, la cinética que se desarrolla en el fragmento de la patinadora despliega palabras que no renuncian a la carnalidad ni a la minuciosidad, que no regatean los detalles y el dinamismo de la existencia por un puñado de migajas metafísicas. En este sentido, podría encontrarse alguna afinidad con el Claudio Rodríguez de *Conjurios*, quien, tan urgido por el rpto visionario, sabe, no obstante, de la importancia que tiene pararse y nombrar minucias como los tipos de vino que nos embriagan o las prendas de vestir que nos disfrazan en las fiestas populares. De la misma manera, poner en pie la vida pasa por situar juntos a la patinadora y una codicia amniótica de existencia que atiende a una totalidad minuciosa: los gestos mínimos o la hora del día en que la ciudad se atasca en el tráfico espeso. El oído del poema percibe los latidos detrás de acciones ensordecidas por la costumbre. La poesía, con la exactitud y el vigor que le son propios, trasvasa este pulso esencial de lo que existe a un idioma que lo comunica, lo comparte y lo multiplica.

Quizá esta escena de la patinadora nos desnude otra hebra de la poética de Álvaro García, pues mucho tiene que ver su escritura con esa danza sobre patines, fluida y casi juguetona, que persigue el pulso de las cosas y escapa a la vez de la pesada rigidez de nuestros mediodías. Al fin y al cabo, la fluidez es una forma segura de llegar al mar amniótico que buscamos, como se desprende del título mismo de *El ciclo de la evaporación*. Este título, me parece, pone el énfasis sobre la necesaria fluidez que, de una forma u otra, siempre ha reivindicado el poeta desde *La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989), en el que un poema como «Paisajes» ya anuncia el programa poético de «escapar de uno mismo» o «escapar de nosotros». Y es que, a pesar de la exactitud y el vigor con los que Álvaro García da cuerpo a experiencias pasadas, sus versos no se limitan a repartir reflexiones líricas sobre recuerdos de infancia y aventuras amorosas. Aquí sirve lo que decía al

principio: el mapa que traza Álvaro García no informa de una vida, sino que se extiende hasta confeccionar su propio territorio, su propia vida, autónoma respecto a aquella que la nutría de experiencias.

El fondo teórico de esto se deja entrever desde el primer capítulo de *Poesía sin estatua* (Pre-Textos, 2005), libro que es una poética expandida. Álvaro García comenta en él la serie de autorretratos de Rembrandt, las transfiguraciones de un pintor cada vez más envejecido. La sucesión de estos cuadros, escribe Álvaro, «vale para una idea de creación» (García, 2005, p. 31). El valor de la serie de autorretratos no consiste en la representación de un momento vital, en el que «somos estatua emocional de nosotros mismos» (García, 2005, p. 32), sino en el fluir de rostro a rostro, lo que genera la sensación de tiempo y consigue así plasmar el proceso mismo de la vida. Lo mismo ocurre con la poesía: el poema parte del instante vivido, que puede ser la escena de la patinadora entre los coches, el recuerdo de un pájaro muerto en el lugar donde jugamos cuando niños, la subasta de lo que existe en la plaza del mercado o el día en que uno empaca sus cosas, abandona una casa compartida y decide mudarse un tiempo a la soledad. Pero la poesía no se detiene ahí, ya sea para hacer públicas las intimidades o buscarles algún trasfondo metafísico. Lo que interesa a Álvaro García es la cinética, el movimiento que va de un instante a otro, porque esa es una forma eficaz de figurar la conciencia y también el tiempo: «Los instantes ya no son instantes, sino piezas de la revelación de un sentido. No se trata de las vivencias de un individuo sino del tiempo que corre en ellas como una brisa de significación» (García, 2005, p. 33).

En *El ciclo de la evaporación*, como sucede en todos los poemas en que palpamos el tiempo mismo, las vivencias emergen para luego sumergirse, pues lo que importa es la corriente. En vez de erigir la estatua de sí, la poesía de Álvaro García demuele sus autorretratos –de niño electrocutado por querer demasiada luz, de amante que se bebe el cosmos en una habitación de hotel o de adulto que tiende al sol de la terraza sus días de desempleo durante la crisis económica del 2008–, y así deja ver qué nos constituye verdaderamente, qué pulso late por detrás de nosotros mismos. Álvaro García parece decirnos que somos eso mismo: un ciclo de la evaporación, el movimiento constante de un estado a otro. No somos de la naturaleza de las estatuas, definitivas

contra los embates del tiempo, sino más parecidos a la música. Cuando nos preguntan por una melodía, no tiene sentido detener la música para señalar una nota puntual y aislada y decir: «He aquí la melodía, la *Sonata n.º 14* de Beethoven». Por el contrario, la sonata es su transcurso en el tiempo, de la misma forma en que, en afinidad con los filósofos que han reflexionado sobre la identidad más recientemente –como es el caso de Paul Ricoeur–, podríamos decir que nosotros somos nuestras acciones, nuestra historia, nuestro movimiento.

Fiel a esta premisa, a esta poesía fluida como un patinaje por la existencia, Álvaro García se reescribe para ensanchar su poesía. Ha pasado recientemente con las letras que ha musicalizado Conde en su nuevo álbum, *Ser sin sitio* (2020). El cantante ha utilizado para este proyecto los sonetos que publicó Álvaro García en una sección del poemario homónimo (Vandalia, 2014). En primer lugar, al escuchar el trabajo de Conde, uno se da cuenta de la agilidad que tienen los textos del poeta, capaces de poner a bailar una estrofa de siglos de antigüedad.

El álbum de Conde nos descubre algo que, en realidad, ya sabíamos: la poesía de Álvaro García tiene entre sus virtudes la de la musicalidad, que muchas veces resulta más determinante que el propio significado de los versos. Pienso, por ejemplo, en los pareados y rimas internas que uno a veces se encuentra en *El ciclo de la evaporación* y que, lejos de ser descuidos formales, dotan al poema de un mayor cromatismo musical y son como recodos donde el río de palabras cabrillea. Parece que en ellos el lenguaje abandona su rostro serio de pesquisidor metafísico y juguetea en pasajes como «en la televisión / se enciende la invasión» o «vuelven por la avenida de la noche / carretas con cortinas, con macetas». Suena la música de las palabras, se hace audible el tiempo y se abaja el sentido abstracto. Por decirlo en términos del propio Álvaro García (2014, p. 50), a veces, en *El ciclo de la evaporación*, «no importa tanto aquí un significar, / las palabras anidan por su aroma. Aroma de fijar la tinta oscura, / cuyo misterio diga con claridad el mundo». El «significar» en ocasiones implica una abstracción, como supo ver Nietzsche en «Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral». La definición de cualquier palabra, por ejemplo, extrae del tiempo una esencia que identifica, para diversos momentos, una misma cosa: pone el tiempo entre paréntesis. El proyecto poético de Álvaro García camina en dirección contraria: quiere

expandir la poesía hasta que ella misma sea tiempo y vida. Por lo tanto, la importancia de la música, a veces pareja o incluso por encima del significado, es coherente con un programa poético que quiere figurar al tiempo y que en ningún caso desea apartarse de las duraciones y los tránsitos donde la vida sucede. Así, podríamos decir que en estas ocasiones las palabras adelgazan de significados, al igual que el yo y su biografía, para expresar mejor, o solo, la música y la acción que nos constituye: «En el centro psiquiátrico hay un piano y el joven teclea en él su identidad, / que en este instante es solamente música, / más días y su patria es solo música, su nombre y su memoria solo música [...], / música su cerebro que está en blanco / para que habite en él tan solo música» (García, 2014, p. 25).

El valor que tiene la obra de Álvaro García, y *El ciclo de la evaporación* en especial, para la poesía que es y la que venga reside en esta capacidad de hacernos sentir el tiempo. Este tiempo que se siente en sus versos no es el *maelstrom* posmoderno que nos hunde en el caos y el vacío, sino un tiempo reconstruido desde sus ruinas con nuestras propias manos y palabras, donde podemos imprimir nuestra huella, nuestro aliento y nuestra dirección. A la vez, es un tiempo que siempre nos lanza a la relación con esos otros, personajes que aparecen y desaparecen en el ciclo de nuestra existencia personal, que construyen con la misma fuerza que el yo la vida en conjunto, es decir, la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortés, Rafael. «El amor se parece mucho a la poesía porque aspira a la totalidad», *Sur*, 9 de noviembre de 2011.
- García, Álvaro. «Poética», *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* (editado por Luis Antonio de Villena), Pre-Textos, Valencia, 1997.
- , *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Pre-Textos, Valencia, 2005.
- , *Ser sin sitio*, Vandalia, Sevilla, 2014.
- , *El ciclo de la evaporación*, Pre-Textos, Valencia, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Tecnos, Madrid, 2012.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, Madrid, 2006.

► Stekovics Gáspár

El caso Esterházy

Por José María Herrera

Cuando Péter Esterházy concluyó *Armonía celestial*, novela en la que recreaba la historia de su aristocrática familia, lo último que podía imaginar es que el hallazgo de ciertos documentos comprometedores para la reputación de su padre lo obligaría a emprender una revisión a fondo del contenido. Había necesitado nueve años y medio para redactar las cerca de mil páginas del manuscrito y, apenas catorce días después de entregarlo a imprenta, cuando comenzaba a sentir el dulzor que acompaña al deber cumplido, un inesperado giro de la fortuna le impuso reanudar la tarea.

Dividido en dos partes y organizado en fragmentos, el libro rememora diferentes episodios de la historia de los Esterházy a lo largo de los siglos: primero en un estilo burlón, caleidoscópico y posmodernista y, luego, mucho más convencionalmente, es decir, sin mezclar deliberadamente ficción y realidad, deteniéndose en las penalidades por las que pasaron los miembros de la familia a causa de la evolución política de Hungría durante el siglo xx. El país había pasado de ser parte del Imperio habsbúrgico a convertirse en soviético, luego en república fascista y, finalmente, muy poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial, en dictadura comunista. Por si no fuera bastante con esta deriva catastrófica, tras la fallida Revolución de 1956, los soviéticos entregaron el poder a János Kádár, quien durante una década aplicó una política de sanguinaria represión que solo empezaría a aflojarse a mediados de los sesenta gracias a la rendida docilidad de los ciudadanos. Sobre las condiciones en que vivieron los húngaros es inútil extenderse. Como suele ocurrir cada vez que el comunismo se alza con el poder, no faltaron ninguna de las habituales alegrías de la dictadura del proletariado: detenciones masivas, torturas, procesos judiciales al margen de la ley, campos de concentración, ejecuciones sumarísimas... Las últimas palabras en el paredón de Imre Nagy, el primer ministro comunista cuyas reformas provocaron la entrada del Ejército Rojo en Budapest en 1956, son suficientemente ilustrativas para formarse una idea: «No todos los comunistas son enemigos del pueblo».

Si bien *Armonía celestial* trata de la familia Esterházy, el protagonista del libro es Mátyás, padre del autor. Su entereza ante el destino sirve en última instancia para definir lo aristocrático, hilo conductor de la novela. Aunque su vida, la de un trabajador de ínfima categoría al que se humilló cruelmente debido a su árbol genealógico, carece de la espectacularidad de la del abuelo

Móric –ex primer ministro que, a pesar de los nazis, jamás perdió la costumbre de quitarse el sombrero cuando tropezaba con algún grupo de judíos destinado a la deportación–, la dignidad con que asumió la desgracia lo convirtió a ojos del hijo en una especie de Lot, el único hombre digno en un mundo corrompido de arriba a abajo. Mátyás parecía haberlo soportado todo gracias a la fuerza que recibía de algo que escapaba al poder de un sistema que presumía de control absoluto. Péter relacionó ese elemento inalcanzable con las estrellas. Lo que orientó éticamente a su progenitor, evitando que se degradara como tantos miles de húngaros, no estaba en la tierra, sino en el cielo, en ese mundo supralunar al que los cosmólogos griegos atribuyeron la estabilidad y la perfección. Gracias a ello, y ello no era sino la vieja nobleza, jamás perdió el rumbo. Su integridad resultó, metafóricamente, una refutación del totalitarismo. La existencia de un solo hombre capaz de resistir sin doblegarse a las sórdidas maquinaciones de un Estado tiránico ponía en entredicho su presunta omnipotencia. Pasar de ser una de las mayores fortunas de Europa a hacer la cola del pan sin que jamás saliera de su boca la menor queja era, desde luego, para sentir admiración y orgullo. La casualidad quiso, sin embargo, que el terreno sobre el que descansaba aquel orgullo se revelara menos sólido de lo que el escritor suponía, tan poco, de hecho, como para hundirse con él.

Fue en otoño de 1999. Su padre acababa de fallecer. Impulsado por una mezcla de frívola curiosidad y vanidad personal, Péter solicitó a la Oficina de Historia Contemporánea –un archivo creado años antes con los informes elaborados por la policía política en la época comunista– el material referente a su familia. Deseaba conocer cómo obraron los sicarios del Estado con ellos, elementos desclasados de la nación a los que presumiblemente consideraban merecedores de especial atención. Pocos días después de cursar la solicitud, un allegado ligado a la institución le instó a reunirse con él. En el encuentro, le entregó tres carpetas –días más tarde añadiría otra–: eran los informes de un confidente de la policía, un delator, un soplón. Al abrirlas para echar una hojeada, Péter reconoció al instante la letra del informador: se trataba de la bella e inconfundible caligrafía de su padre, la firma de un hombre cuyo apellido figuraba en tratados de paz, actas de solemnes fundaciones, documentos gubernamentales o cartas dirigidas a los protagonistas de la historia. El impacto que le produjo el hallazgo lo sumió en una vergüenza tan grande que casi se puso a llorar de rabia.

Como cualquiera que conociese de cerca el mundo totalitario, eufemismo bajo el cual aún seguimos ocultando la barbarie contemporánea, Péter sabía que uno de los elementos esenciales del terror del Estado es la delación, la sospecha de que cualquiera –tu compañero de trabajo, tu vecino, tu cónyuge, tu propia madre– puede ser un informador al servicio del poder. Cuando uno desconfía hasta de las personas que forman parte del estrecho círculo personal, las opciones de obrar como agente político libre se reducen drásticamente. ¿Cómo rebelarse contra el tirano si este es fuerte incluso en la intimidad del ciudadano? Por supuesto, Péter era consciente de que muchos aristócratas, impedidos por el simple instinto de supervivencia, habían colaborado con el régimen. Podrían haberse comportado heroicamente y sacrificarse en nombre de la libertad, pero, pese a odiar el sistema, prefirieron practicar el doble pensamiento de que hablaba Orwell –*doublethink*– y negar el carácter reprochable de sus acciones a sabiendas de estar engañándose. Al fin y al cabo, en el Estado comunista no cabe una vida ética. Las acciones morales son sacadas del contexto de la libertad y la responsabilidad individual e incorporadas al sistema de coordenadas de la histórica, patrimonio del partido. La dialéctica, con su capacidad para trasladar las cuestiones siempre al plano que interesa al dialéctico, no tiene ningún problema a la hora de borrar la línea que separa lo bueno y lo malo. El acto más abyecto, considerado desde un punto de vista histórico superior –sustitúyase esto por si presta o no servicio a la utopía revolucionaria–, se convierte en algo noble y encomiable, y viceversa. Nada de asombroso tiene, por eso, que a la caída del comunismo aflorara en su lugar cinismo, impostura y podredumbre. Después de varias décadas malviviendo detrás de una alabrada de ideas a la espera de un final feliz que jamás se produjo, lo improbable es que emergiera de golpe una sociedad moralmente sana. Péter estaba seguro, no obstante, de que su padre había sabido mantenerse al margen de todo esto. Su nobleza, sus principios y su integridad eran una garantía. La aparición de aquellos documentos fue un mazazo. Una náusea oscura comenzó a moverse en sus entrañas. ¿Acaso era cierto lo que había escrito Imre Kertész, otro escritor húngaro curtido en las tinieblas totalitarias? ¿«El secreto de la supervivencia es la colaboración»?

Péter había oído hablar de padres de familia a los que la policía amenazó, dejándoles solo tres alternativas: ir a la cárcel siendo inocentes, emigrar o cumplir la tarea a la que los obligaban. Su opinión, sin embargo, es que, fueran cuales fueran las circunstancias,

no había que colaborar. Evitar un perjuicio trasladándose a otros le parecía éticamente reprobable. Ignoraba los motivos que llevaron a su padre a convertirse en un traidor –más tarde se enteraría de que los funcionarios del Ministerio del Interior lo reclutaron aprovechando ciertas informaciones comprometedoras, aunque nunca supo de qué informaciones se trataba–, pero lo cierto es que no podía justificarlo de ninguna manera. De hecho, tras un rápido vistazo a aquellos papeles, su primera reacción fue de temor y desconcierto: temor a que el descubrimiento llegara a divulgarse precisamente cuando iba a salir la novela; desconcierto porque la posición de fortaleza moral que solía esgrimir en los debates públicos y en el ámbito personal se viera amenazada. Ya no podría seguir viviendo como una víctima inocente del terror comunista. La traición del padre tiznaba el nombre de la familia y lo despojaba a él del aura que lo había rodeado. El orgullo no exento de socarronería y humor de *Armonía celestial* se convertía de golpe, por obra y gracia de cuatro carpetas, en lo contrario: una sensación de vergüenza infinita que ensombrecería en adelante su vida y relaciones. ¿Era posible que el heredero de una de las familias nobles más importantes de Europa hubiera podido caer tan bajo?

Claro que quizá exageraba. El caso de Mátyás Esterházy era solo uno entre muchos. En el momento en que las paredes de los archivos secretos se vuelven permeables, una muchedumbre queda a la intemperie. Es lo que aconteció en Hungría con la democracia. La araña desapareció, pero no la telaraña, esa trampa deshilachada y pegajosa en la que quedaron atrapadas montones de figuras de la primera fila de la sociedad, la política y la cultura. Una de ellas fue István Szabó, el genial director de cine, confidente de la policía política entre 1957 y 1961. Cuarenta y ocho informes sobre setenta y dos personas relacionadas con su profesión así lo atestiguaban. Las informaciones que suministró iban desde enredos amorosos a opiniones políticas. Algunas pusieron en serio peligro a los afectados. Szabó intentó maquillar su feo papel en la historia, pero lo único que consiguió fue perder el escaso prestigio que le quedaba. Aunque cien prominentes intelectuales, admiradores de su magnífica obra, suscribieron un manifiesto a su favor, nunca ha conseguido borrar la mancha que ensombrece su biografía. La atención que presta al tema de la traición en sus películas –*Coronel Redl*, por ejemplo– no parece, desde luego, casual. ¿Qué lleva a alguien a sacrificar sus amigos a los poderosos? La respuesta no es sencilla, entre otras cosas porque no es

igual obrar bajo coacción que voluntariamente, por convicción política o buscando un beneficio personal. ¿Cómo saber a ciencia cierta cuáles fueron los motivos que impulsaron al delator a participar de la maldad institucionalizada traicionando a los suyos?

Lo mejor, por supuesto, es no emular a los inquisidores. En vez de amontonar unos leños y encender la hoguera, conviene ser discretos. Las circunstancias a veces son tan difíciles que literalmente no hay salida. Para los húngaros, como para el resto de los súbditos de los países del telón de acero, la vida se volvió extraordinariamente complicada después de la Guerra Mundial. Los aliados impidieron que Hitler los dominara, pero solo para entregárselos bien atados de pies y manos a Stalin. El Imperio soviético explotó a esas naciones y a sus habitantes como si fueran esclavos. Tratándose de un sistema que no se apoyaba en el respaldo popular, sino en el miedo, la idea de que las redes de información policiales eran tan tupidas que nadie podía evitarlas tardó poco en difundirse. Recuérdense que los comunistas elevaron el arte de la tortura y la represión a la categoría de ciencia. La invocación de unos ideales indisputables –una consideración menos apasionada de la habitual demostraría que no son tan estupendos como se afirma– bastaba para justificar las mayores aberraciones. Cualquiera que escondiese algo en el interior de su alma era considerado un burgués y tratado en consecuencia. Como todos, incluida la propia policía, eran sospechosos, los archivos secretos del Estado acabaron convirtiéndose pronto en una verdadera pesadilla kafkiana. Claro que a las autoridades no les preocupaba en absoluto no hallar en ellos pruebas contundentes para condenar a los enemigos del pueblo. «Las dictaduras no necesitan inventarse acusaciones, solo necesitan inventarse leyes, leyes que no puedan respetarse», dice con razón Kertész. Si la realidad entorpecía en algún momento sus pretensiones, sencillamente la manipulaban. Procesos basados en falsas acusaciones se cuentan en el mundo comunista por miles. La posverdad no la inventó, como ahora se dice, Goebbels –el padre de la propaganda política a gran escala o, si se prefiere, del uso deliberado de la mentira como si fuera verdad–, se trata de una idea inherente al pensamiento revolucionario. Cuando se aspira a transformar de arriba a abajo la realidad y se dispone del poder absolutamente, verdad y mentira pierden su significado.

Consciente de todo eso, Péter barajó también la posibilidad de que los documentos de su padre hubieran sido manipulados. Fue solo un segundo porque la letra no dejaba duda. No tenía

sentido engañarse ni hacerse falsas ilusiones. Por mucho que le doliera aceptarlo, su padre había sido un traidor. Pensar que solo él se había mantenido puro y resplandeciente en el estercolero moral húngaro había sido una ingenuidad. De todas maneras, pronunciar la palabra *traición* le costó un gran esfuerzo. Se trata ciertamente de una palabra amarga y terrible. Brodsky escribió de ella que «cruje como un tablón colocado sobre un abismo». Es verdad que solemos reservarla a quienes ponen en peligro la supervivencia del grupo confiando a sus adversarios algún secreto y que lo que su padre hizo, hablando estrictamente, fue trasladar información a la policía, colaborar con los servicios de seguridad del Estado, pero ¿qué diferencia existe en un sistema totalitario entre confidente y traidor? ¿Acaso no es el Estado el único verdadero enemigo de la nación en los sistemas totalitarios?

Consternado por estas consideraciones, trató de tranquilizarse pensando que, en realidad, nada de aquello guardaba relación con él. Cada cual es el único responsable de sus actos. El hijo no puede cargar con las culpas del progenitor. Admitir otra cosa sería volver a los tiempos de la tragedia griega, cuando la responsabilidad se transmitía de generación en generación, igual que la sangre y el apellido. El problema es que él había escrito *Armonía celestial* para defender todo lo contrario: la idea de lo aristocrático como destino que trasciende la dimensión individual de la existencia. Incluso en su caso y el de su padre, dos personas que solamente conocieron el precio a pagar por pertenecer a una familia principesca –en la escuela, cuenta, había «una subdirectora muy comunista que acometía la lucha de clases contra nosotros, contra mi hermano pequeño y contra mí»–, el sentimiento de responsabilidad histórica estuvo de algún modo siempre presente, adherido a su conciencia como las ideas innatas a la conciencia de un cartesiano, o al menos eso pensaba él hasta que tuvo la ocurrencia de presentarse en la Oficina de Historia Contemporánea.

Fue precisamente dicho sentimiento lo que le incitó a escribir una versión corregida de la novela. La deconstrucción practicada por razones literarias en la historia familiar ahora debía llevarla a cabo sobre su propio libro, concebido con plena conciencia de que las novelas familiares son hoy un proyecto estéticamente cuestionable. Se había propuesto al emprender la tarea desintegrar el género de la saga y, con ese objetivo, había optado por prescindir de la cronología y los nombres propios. En la historia de una dinastía como la suya, lo fundamental no eran las personas ni los acontecimientos, sino el estilo, la manera de ser y

de vivir. El problema es que una vez conocida la implicación de Mátyás con el régimen comunista todo aquello quedaba reducido al absurdo. Su padre había traicionado a la familia y a la patria, se había traicionado a sí mismo. Algo así no se puede disimular con malabarismos literarios o subterfugios retóricos. Esforzarse en demostrar que su fracaso era el del país, que su culpa era solo la parte alícuota de la culpa colectiva o, dando un paso más sutil, recordar que trabajó como traductor para referirse a él como traductor de la situación histórica y jugar luego, imitando a los intelectuales de pacotilla, con el tópico *traduttore, traditore* sería una indecencia. «Me cago en tu armonía celestial», grita en las primeras páginas de *Versión corregida*. Si durante buena parte de su vida había sufrido el estigma de ser el hijo de un aristócrata, a partir de entonces sufriría el de ser el hijo de un traidor.

A medida que avanzaba en la lectura de las carpetas, en un proceso que podría haberle recordado el lento descenso de un operario por una alcantarilla, se fue dando cuenta del cambio de actitud de su padre. Hasta 1959, tres años después de su reclutamiento, se había mostrado más bien pasivo, informando de lo que todo el mundo sabía, como si tratara de hacer lo peor posible la labor. Tenía entonces 41 años. A partir de esa fecha, en cambio, comenzó a mostrarse más colaborador, menos negligente. Quizá se percató de que el prestigio de su apellido facilitaba a la gente franquearse con él y esto le hizo sentirse menos angustiado. Nadie en sus cabales podía imaginar que el conde Esterházy fuera colaborador del régimen. Las vejaciones sufridas por él y su familia constituían la mejor garantía. A todas luces era el topo ideal. ¿Cómo era posible que se hubiera prestado a ello? ¿Había que atribuir su flaqueza al espíritu de la época o de la sociedad húngara? Fascismo y comunismo habían impregnado a la nación de algo que la hacía menospreciar tanto la libertad como la responsabilidad individual, pero Péter no estaba dispuesto a disolver la culpa de su padre en la colectiva. Tampoco consideraba necesario evaluar la gravedad de su colaboración, hacer cálculos del daño que pudo producir. ¿A qué tantas indagaciones? Él mismo lo había dejado muy claro dos décadas antes en *Relato de espías*: «Lo que aparece en un informe es secundario. Lo que importa es que existe, el hecho de que existe, de que sea».

A pesar de creer en el determinismo histórico, los comunistas intentaron siempre controlar férreamente el curso de los acontecimientos. La alianza entre teoría y práctica, entre intelectuales y policía, convirtió sus países en campos de concentración.

Mientras los Gobiernos adoptaban las medidas más extremas acallando cualquier crítica con la apelación a la necesidad histórica, los ciudadanos iban degradándose hasta hacer cuanto se les ordenase. La cantidad desorbitada de personas involucradas en las redes secretas de la policía –en Hungría cerca de cuarenta mil– es fruto de dicha situación. ¿Pensaron los delatores que participaban en un proceso inexorable y en el futuro nadie podría reprocharles sus actos o desesperaron tanto del porvenir que no imaginaron la posibilidad de que aquel mundo sucumbiera y tuvieran que dar cuenta de su papel? Péter evita plantear la cuestión temiendo, quizá, encontrar una respuesta absoluta. Desde su punto de vista el traidor no tiene disculpa. La desesperación, fragilidad del alma humana, el instinto de supervivencia, el miedo al dolor, el temor al destino de los seres queridos..., cualquier excusa esgrimida para tratar de justificar sus actos nunca le parece tan convincente como otras opciones: la cobardía, la indiferencia ética, la búsqueda de una posición segura, el derrotismo de quien ha perdido el mundo y no sabe reconquistarlo... La tesis defendida en *Armonía celestial* de que alguien que se sabe moralmente superior puede sobrevivir a todo se había demostrado falsa y lo queda en su lugar son solo dudas y sospechas: ¿Es la vida secreta de los hombres su única y verdadera vida? ¿Acaso no es de ahí, de ese fondo secreto, de donde el traidor saca fuerzas para seguir viviendo a pesar de saber que ha echado por tierra todo en cuanto cree?

Versión corregida fue escrita con el propósito de responder a estas cuestiones y hacerlo, además, de la forma más austera y realista posible. Nada de malabarismos posmodernistas, de digresiones fantasiosas, de florituras autocomplacientes. Aunque el autor acabaría incumpliendo su promesa –quizá el vanguardismo no sea una elección estética–, al principio se la tomó tan en serio como para incorporar al texto los informes paterinos y los comentarios de la policía a ellos. Cuando se aspira a comprender los mecanismos de la traición hay que tener en cuenta tanto al traidor como a quien le incita a serlo, especialmente si se descubre que los informes jamás son del gusto de los destinatarios. La policía recelaba por sistema del confidente. Si exculpaba a un investigado, lo convertía al punto en sospechoso. Desconfiaban de él porque no podían descartar que los investigados estuvieran sobre aviso. En *Tierra, tierra*, segunda parte de sus memorias, Sándor Márai comenta que cuando los húngaros se enteraban de que alguien se había visto forzado

a colaborar con los comunistas, procuraban ayudarlo en vez de condenarlo. El dato no parece falso porque una tía lejana de Péter confesó a este, antes de que saliera a la luz el asunto de la colaboración, que tenía noticia de que su padre había tenido que pactar con el régimen. El escritor, saltando más frecuentemente de lo que se había propuesto del mundo de los hechos al de las palabras, soslaya, sin embargo, esa posibilidad exculpatoria. Prefiere hurgar en la herida y justificar los recelos policiales como una estrategia corrosiva destinada a hundir a su progenitor en la abyección –encarnada en su afición a la bebida, hábito que achacó en *Armonía Celestial* al dolor por las humillaciones padecidas, y ahora a su doblez, pues era en los bares donde solía ver a sus víctimas–. De tal proceso de degradación, indispensable para que la condena sea absoluta, formaría parte la introducción ocasional en dichos informes de comentarios condescendientes hacia la política del Gobierno. Aunque el lector de *Versión corregida* no acaba de saber cuáles son esos comentarios, Péter aventura que Mátyás procuró ganarse a las autoridades, actuando como si pudieran en el futuro recompensar su honradez. Su impresión, en suma, es que está vendiendo el alma pero el comprador no es el diablo, sino el Estado; diferencia crucial, pues el diablo ofrece satisfacer los deseos de la persona tentada mientras que el Estado se limita a degradarla. Devastar moral y psíquicamente a la persona en nombre de la historia ha sido uno de los logros indiscutibles del comunismo. No es casual, desde luego, que mientras los ideócratas se burlaban del demonio considerándolo un pequeño burgués tratante de almas, ellos presumieran de ser ingenieros de almas.

La sentencia de Péter Esterházy es rotunda: el traidor es un hombre despreciable porque vende su alma. El problema, para él, es que el traidor resulta ser también su padre y que a este lo ha ensalzado en un libro previo porque, aunque sea de manera deficiente, lo ama. ¿Qué puede haber más doloroso para quien ama que constatar que la persona amada renuncia a su alma y deja así de servirse a sí misma para convertirse en sierva de otro? Justo porque se trata de un dolor difícilmente asimilable, llegado a este punto, se impone la pregunta de si, en verdad, debería o no escribir sobre esto. ¿No exige el deber filial otra cosa? ¿Cómo reaccionará el público ante el hecho de que sea precisamente el hijo del traidor el encargado de denunciarlo? ¿Puede justificarse que por ser escritor escriba sobre ello? ¿Eso no lo convierte a él mismo en traidor?

Péter quiso evitar el error que siempre reprochó a los húngaros: detener el examen de la historia allí donde los datos comienzan a ser molestos. Había creído ingenuamente que su padre, «un hombre nacido para ignorar qué es abrir una puerta por sí mismo», era la mujer del César. Estaba tan lejos de cualquier sospecha que el descubrimiento de la traición conmovió su vida. El pretérito ya no era territorio seguro. Había subido y bajado por su árbol genealógico confiando en la firmeza de las ramas y ahora estaba en el suelo con la crisma rota. Quizá erró suponiendo que podía encontrar en el pasado la armonía celeste que no hay en el presente. Puso a su familia bajo la protección de la astronomía, esa ciencia lejana, pero también ellos habían sido zarandeados por los vientos que azotan la superficie de la Tierra. Mátyás fingió como un actor que representa un papel y, aunque en el teatro comunista el protagonista de la tragedia sea el coro, no el héroe, lo que más le dolía no era, en realidad, su colaboración con el régimen de Kádár, sino que esa colaboración arruinara cuanto le enseñó como padre. En la época en que se dirigía a él y a sus hermanos para inculcarles el orgullo de pertenecer a un linaje como el suyo, jamás deslizó la posibilidad de que hubiera un traidor. Todavía recordaba la mañana en que discutieron a propósito de Ferdinand Walsin Esterházy y su infame papel en el caso Dreyfus. El padre argumentaba que aquel hombre era un bastardo que había vivido al margen de la familia. La irritación con que comentó el caso, vista retrospectivamente, tiznaba aún más su memoria. Más increíble le parecía incluso que años más tarde, instaurada la democracia, conversando sobre István Csúrká, escritor ultranacionalista que fue encarcelado tras la Revolución de 1956 y luego se hizo confidente de la policía, no objetara absolutamente nada a su feroz crítica del personaje. Péter se mostró entonces radical e intransigente, pero él le respondió adoptando una distancia áurea, sideral y aristocrática. «Lo que te echo en cara –dice amargamente el escritor– es que hayas empobrecido el mundo».

El resultado de sus esfuerzos fue un libro farragoso y, en cierta medida, fallido. El oprobio y la consternación le impidieron lograr la ecuanimidad que el proyecto necesitaba. Avergonzado por la conducta de su padre, ni siquiera tomó en cuenta las dificultades de vivir dignamente en un mundo moralmente podrido. Cierto que ponerse al servicio de un Estado que utiliza el poder y las leyes para oprimir a la población, un Estado convertido en enemigo del ciudadano, es una mala decisión, pero quizá sea de-

masiado fácil exigir la virtud en épocas en las que la única forma de demostrarla sería obrar como un mártir. Péter pertenecía a una generación que responsabilizaba a sus padres de haber claudicado demasiado fácilmente a la extorsión comunista. No les faltaba razón, desde luego, aunque la verdad es que, debido a la colaboración del régimen de Horthy con los nazis, los húngaros cayeron en poder de los soviéticos como una piedra aristotélica en su lugar natural, y cuando intentaron sacudirse el yugo en 1956 nadie los apoyó. Goliat aplastó a David, como ocurre generalmente. En la farsa populista de la dictadura del proletariado y la sociedad sin clases no hay papel para los héroes. Mátyás había mantenido una posición discreta hasta que, tras la fallida revuelta popular, tuvo que colaborar. No había tenido relación con aquello –era consciente de que su presencia en un movimiento contra el poder establecido podía ser contraproducente–, pero a partir de ese día le exigieron comprometerse con el régimen. Nadie sabe qué clase de amenazas lo convenció. Su hijo no quiere, de hecho, conocerlas. La urgencia de condenarlo le lleva a dar por supuesto que podría haber hecho cualquier otra cosa. Y, sí, seguro que pudo ser así, pero nosotros desearíamos saber cuáles. Él, desde luego, no intenta explorarlas; de hecho, comete el que, según Jules Renard, es siempre el mayor error del juez: suponer que el acusado actuó guiado por la lógica. Pero Mátyás no era un arribista que intentara mejorar su situación personal ni un cínico capaz de defender los valores de sus enemigos, sino solo y nada más que un hombre al que se le había despojado de todo, incluida su propia alma. Esta había sido convertida en bien social. La nacionalización de las almas significaba que nadie tenía derecho a organizar su vida individualmente. Semejante abominación, aplaudida con alegría en las soleadas terrazas de las cafeterías de París por los intelectuales comprometidos, hubiera rendido literariamente mucho más que la simple y siempre fácil condena. Quizá por eso Esterházy no consiguió convertir su caso, el caso familiar, en obra.



► Biblioteca pública de Stuttgart, Alemania, 2011
Fotografía de Boris Thaser



Martín Rodríguez-Gaona

Motivos fuera del tiempo: las ruinas

Pre-Textos, Valencia, 2020

118 páginas, 18.00 €



Mortales y eternos

Por ANA SÁNCHEZ HUÉSCAR

Cuando todo se desmorona, surge la rebeldía intrínseca del ser humano; el recuerdo de un antiguo esplendor puede convertir en belleza las ruinas del presente. Algo de esto viene a contarnos *Motivos fuera del tiempo: las ruinas* (Pre-Textos), el nuevo poemario del poeta, ensayista y traductor Martín Rodríguez-Gaona (Lima, 1969): un libro complejo, donde poesía, filosofía y metafísica convergen por pasadizos que unen victorias y derrotas, dibujando en su trayecto una estampa épica, poblada de mitos y voces de poetas extraordinarios que también –que tan bien– conocieron la inhóspita resignación de los escombros. Hasta aquella columna que sostenía los restos de Orfeo se derrumbó para mitificarlo aún más, camino al Helicón. Es diminuto y blanco, cuenta uno de los poemas: «Una canción de már-

mol flota / hasta el presente en el aire / congelado. / En su sudor / está el éxtasis que has de beber / tú también / antes de morir».

La arquitectura de las ruinas que nos plantea Rodríguez-Gaona diseña varios espacios: los vestigios de la memoria cultural e individual –suprimida, en su opinión, por los excesos tecnológicos–, el incendio reducido a cenizas de los amores perdidos, el sueño detenido..., pero también una melancolía que nos permite encontrar belleza en el fracaso y atisbar una cierta esperanza, aunque para llegar a ella haya que salirse del tiempo y analizar los motivos que propiciaron el derrumbe. Es aquí donde llegamos a Venecia, la majestuosa y bella ciudad que ha servido de inspiración a los más grandes artistas de distintas épocas y estilos –desde Quevedo, Goethe, Pound y Brodsky hasta

Tiziano, Vivaldi y Fellini– y, aunque el principal impulso del autor al pisar la ciudad es matar a Dulcinea –anacronismo sin permiso de don Quijote–, su viaje acaba con un Rocinante descendiendo y trotando sobre las aguas, abriéndose paso entre la niebla y excitado por haber logrado abandonar La Mancha para fornicar con lo real. Venecia, la Gran Dama del Adriático, nos acompañará durante la lectura del libro: será eje, objeto de deseo, confidente, recuerdo y ausencia; también pasión, subjetividad, esplendor y decadencia, lo que de ella hicieron antes los distintos moradores que la moldearon.

EL ETERNO FEMENINO

El gran poema que compone el primer tercio del libro se divide, a su vez, en veinticinco poemas cortos, conectados por unos hilos –u ojos– verdes y violetas. Podría comentarse que son veinticinco delicias o resumirlos en una sola palabra: belleza; pero es necesario ir más allá, responder al anhelo de perfección y sed, al susurro incansable de Eros desplegando su plenitud y declive. Por eso, comenzaré anotando que la escritura de Martín Rodríguez-Gaona contiene brillos. Y esto que digo no es un mero halago, sino una sensación que ocurre al leer con precisión sus poemas. Si bien en prosa tiende a ser sofisticado y académico, en verso concentra con varita de mago las palabras adecuadas para dominarlas a base de juegos verbales, sintaxis evocadoras, planteamientos originales y frases o sentencias que golpean como un látigo de plumas. Con la elegancia de lo breve muestra lo que, sin aparecer, está; administra silencios y sacrifica pomposidades en favor de la técnica. Destaco sobre todo su apuesta emocional; el autor aquí se desnuda y cuel-

ga su piel en el perchero de alguna habitación mal iluminada. Luego, cuando los grandes amores perdidos aparecen, los observa con su mirada trascendida y comienza a escribir: «Debo tenerte / sentirte, oler-te. Ninguna otra idea / es posible en todo el universo». «Yo sigo oyéndote en la penumbra / persistente, tenue, cadenciosa». «Buscando siempre en los espectros / de las cosas / una ventana hacia la luz / que probablemente no existe». «Quiero que el amor sea / de este mundo / y se quede». Rodríguez-Gaona expone con ambigüedad el sentido de su emocionalidad y algunos versos parecen ir dirigidos al eterno femenino, eso que para Goethe simbolizaba «la pura contemplación». Diosas, ménades y sibilas; su libro está lleno de referencias mitológicas y personajes femeninos. Sublima con Desdémona por las callejuelas húmedas de Venecia, cambia el concepto de Diotima y pide a Eurídice que le cante en la boca. Pregunta a la diosa Astarté: «¿Y qué hago ahora, morir o leer?». Y dedica un poema entero a la titánide Mnemosine –rescatando la memoria introspectiva que nos hace humanos– en un esperanzador final: «Una y otra vez estar vivos vuelve a ser / un privilegio de los cielos».

TRILOGÍA DE LAS CIUDADES

La parte analítica del autor se funde con la emocional y convierte su pragmatismo en una realidad subjetiva, en un murmullo de musas azules, en un baile de retóricas curiosas que se afanan por deducir el significado de lo invisible con un magnífico manejo del lenguaje poético. Asistimos, pues, a una nueva dimensión en la conjugación de los tiempos, como ya hiciera en los dos poemarios anteriores que completan la trilogía de las ciudades: *Codex de los*

poderes y los encantos (2011) y *Madrid, línea circular* (2013). Ambos libros abordan las relaciones humanas y los cambios políticos que, en distintas épocas, han ido transformando las ciudades y el tejido de su cultura. Lima-Madrid-Venecia unen sus historias y estéticas en una luz de tres vertebrales que alinea colonialismo, crisis y memoria. *Codex de los poderes y los encantos* es un poema épico y reflexivo que aborda el sentido de la existencia, las decepciones y la desconfianza de una sociedad sin ideales, a caballo entre la tradición y la contemporaneidad. *Madrid, línea circular* plantea el tema de la globalización y el consumismo desde una voz muy poética, una melancolía subyacente que ubica a jóvenes, inmigrantes y edificios en un lugar común: la cotidianidad, alterada por la mirada del poeta observador. *Motivos fuera del tiempo: las ruinas* cierra la trilogía con las ruinas de todo lo anterior, expuestas desde el principio, algo que solo podrá servir para mejorar. En su desarrollo se intercalan poemas excelentes con textos en prosa. En «Manifiesto inmaterialista», una serie de aforismos referidos especialmente al consumismo, las mercancías y los estímulos, Martín Rodríguez-Gaona adopta su faceta teórica para meditar sobre la relación que el placer tiene con lo intangible, de su cercanía al instinto y no a la racionalidad; sobre cómo «la voracidad de la tecnología / aplicada al consumo / es tan potente que está a punto de lograr / la abolición / de la memoria y la cultura». Si bien Kubrick, en *Eyes Wide Shut*, nos ofrece su versión de la novela de Arthur Schnitzler *Traumnovelle* ahondando en el comportamiento sexual humano; Rodríguez-Gaona lo transforma en «*Traumnovelle: un relato virtual*», variando el sentido hacia las relaciones humanas con lo tec-

nológico: «El fenómeno de la licuefacción celebrando un Medioevo digital. / *Baqiwa tatamadad: /* permanencia y expansión constantes».

POETAS DE LA MEMORIA

Cuando Rodríguez-Gaona habla de Venecia, nos está invitando a visitar con él la casa de la violinista Olga Rudge, a llamar a su puerta verde mientras Ezra Pound nos observa con ojos de mañana fría; también a montarnos en un barco, por las laberínticas calles líquidas rumbo al Hades, para traer de vuelta a Emma Bee Bernstein, la desaparecida hija de Charles Bernstein. Orfeo acaricia la lira del aire; mira hacia atrás a Eurídice. «Déjame que cante con las / Ménades / a la izquierda, para vernos / más o menos pronto». ¿Existe mayor prueba de amor? Cuando algo muere en lo íntimo, se activa un proceso de duelo que tiene similitudes con este viaje al inframundo. Tocar fondo para renacer de nuevo. Pero, oh, se escuchan unas risas... Son lord Byron y Madonna cruzando el Puente de los Suspiros a lomos de una góndola, esa puede ser una buena forma de comenzar. Sigamos, pues, el deambular del poeta Martín; a través de su mirada generosa, los lectores podrán conocer los entresijos argumentales –y los críticos concederse ciertas licencias–. Walter Benjamin está sentado en un banco de la plaza de San Marcos, jugando al ajedrez consigo mismo. Enroca y se vuelve melancólico, quizá recordando aquella noche, en Portbou, donde acabó todo. Nadie se ha percatado aún, pero una gárgola de la basílica se escurre por la página doce, está sujetándose al borde, ¡que alguien la agarre antes de caer! El filósofo no la ve, se encuentra absorto evocando el recuerdo de Asja Lācis. A cierta distancia, Martín lo observa, intuye sus

pensamientos, y anota en una libreta: «Eres un largo poema de amor / escrito a partir / de un desamor constante. / Recuerdo la ventana / y yo al borde de la cama / contemplando tu cuerpo desnudo, / bebiendo luz». Unos metros más allá, Friedrich Hölderlin pasea con su célebre novela entre las manos, va leyendo en voz alta las palabras que Hiperión escribe a Belarmino: «Formar un solo ser con todo lo que vive significa que la virtud abandona su armadura de rigores y la inteligencia humana su cetro». *Motivos fuera del tiempo: las ruinas* nos presenta a un Hiperión menos contemplativo, hastiado con la evolución de la humanidad, y que cuenta a Belarmino que «la historia se repite: sexo, corrupción, traición, muerte». La depravación humana desespera al eremita: «Tan estúpidas y bárbaras son todas esas cosas a las que hemos sacrificado nuestros laureles, nuestra inmortalidad». ¡Pedazos del Partenón vendidos como *souvenirs*! Sin embargo, aún mantiene un ligero optimismo cuando dice: «Quizá algún día arribemos gozosos al país desconocido de la calma». El gran poeta lírico alemán se aleja despacio. Un grupo de palomas va con él, tiene un caminar tan entrañable que ellas lo acompañan, imitándolo. Martín entra ahora en el café Florian. Le ha parecido distinguir a Marcel Proust en una mesa, cerca de la ventana. Él también tiene problemas con el tiempo, lo ha perdido y anda buscándolo. Una mujer imaginaria está sentada a su lado, se llama Odette de Crecy, y no para de

hablar de un tal Swann. Al compás de las notas suaves de un violín, se le oye decir: «El tiempo, querido Marcel, es solo la imposibilidad de alcanzar cualquier certeza, la más humilde que sea». Entonces la gárgola cae al vacío y los poetas de la memoria se desvanecen como el humo. El «Pequeño tratado sobre el conocimiento y el sueño» acaba de nacer.

Un diálogo entre dos amores imposibles nos ayuda a escuchar la música de las ruinas inmortales. Orfeo canta, antes de desmembrarse entre la multitud; volveré la mirada atrás, Eurídice, interpretaré con lealtad tus palabras: «Solo quiero que me mates y renacer, si acaso, de otro modo». Tal vez en la precipitación de Orfeo se completa una victoria: «Las palabras viajan y tú viajarás, eternamente, en mis palabras..., en el eco de mis palabras».

El motivo último de este potente poemario quizá sea la búsqueda de algo que permanezca en el tiempo sin destruirse. Una lectura atenta de él sugiere que de las ruinas siempre resurge un nuevo esplendor capaz de recomponer lo perdido. Martín Rodríguez-Gaona se despide a lo grande, con la firma de un Hölderlin entregado a una lúcida y plácida locura, como si, dentro de sus ojos, un paisaje se derramara: «Y en los abrevaderos el agua brilla / con los reflejos de cuerpos estelares / que niegan estar para siempre fijos / en la inmensidad de los cielos».

«Humildemente, / Scardanelli».

Joaquín González Cuenca

La seducción de Urganda. Vida y escritos de Nicolás Díaz de Benjumea (Sevilla, 1828 - Barcelona, 1884)

Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020

1266 páginas, 49.00 €



Un cervantista liberal, progresista y masón

Por MANUEL ALBERCA

¿Tiene sentido emplear quince años de vida en seguir los pasos de un autor del siglo XIX desconocido o conocido solo de los cervantistas? ¿Está justificado escribir una biografía de más de 1200 páginas, dedicada a Nicolás Díaz de Benjumea, cuyo mayor y discutido aporte literario es su exégesis «filosófica» del *Quijote*? Para valorar con justicia el excelente y ciclópeo monumento biográfico, levantado por el profesor González Cuenca, bastaría con señalar que se trata de una biografía *ex novo*, de nueva planta, por así decirlo, para la cual el autor ha realizado un riguroso y minucioso trabajo de investigación sobre la vida y obra del personaje biografiado. Hasta ahora solo conocíamos el esbozo biográfico que hizo Mario Méndez Bejarano en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevi-*

lla y su actual provincia (1922-1925) y el artículo que incluye la *Enciclopedia Española*. En consecuencia, el trabajo que reseño supone una aportación trascendental para sacar a Benjumea del desconocimiento biográfico en que se encontraba.

Nicolás Díaz de Benjumea nació en Sevilla en 1828. Perteneciente a una familia burguesa de empresarios comerciantes que mantenían negocios en Inglaterra, cursó Derecho y Jurisprudencia en la Universidad de Sevilla, estudios que terminó en 1849. Como era habitual y previsible intentaría la conquista de Madrid, y en 1851 ingresó en el Colegio de Abogados de la ciudad, donde permanecería hasta 1853, sin, al parecer, haber intervenido en ningún pleito. Esos dos años en Madrid, perdidos profesionalmente, le permitieron conti-

nuar las inclinaciones políticas y literarias que había comenzado en sus años juveniles en su ciudad natal. A resulta de la muerte del padre, Benjumea se tuvo que desplazar a Londres en 1853 para hacerse cargo de la representación de la firma Benjumea Hermanos, convirtiéndose desde entonces la capital inglesa en su lugar de residencia habitual y los negocios en su ocupación preferente, que, no obstante, simultaneará con la escritura y el periodismo. Supo convertir la necesidad en virtud, de manera que si bien Londres fue un destino obligado por las circunstancias familiares y profesionales, le sacaría mucho partido hasta convertirlo en una atalaya privilegiada desde donde contemplar con distanciamiento e imparcialidad el complicado y conflictivo panorama político español de aquella época de mediados de siglo. La de Benjumea es, sin llegar a la polaridad de su paisano Blanco White, una vida realmente singular que, como la del sacerdote sevillano y converso anglicano, se va a desarrollar en continuo vaivén entre España e Inglaterra, con viajes por Europa: Rusia, Francia, Suiza. La suya es la vida de un liberal progresista atento a las novedades e ideas que se producían en las grandes naciones del continente, que él trataría de difundir en sus distintos proyectos periodísticos. Un día antes de cumplir 56 años, el 8 de marzo de 1884, murió en Barcelona, en donde se había instalado al comienzo de la década de los años ochenta.

El biógrafo ha buscado en archivos y hemerotecas durante más de tres lustros, ha hecho las veces de editor de una obra poco conocida y dispersa en publicaciones de distinto tipo (libros, periódicos, revistas, hojas sueltas, folletos, etcétera), guiado solo por la pasión y la curiosidad de

conocer a este autor que de manera canónica habríamos de considerar menor. Pero nos lo muestra con tanto relieve y matices que lo convierte no en un gran escritor sino en una magnífica atalaya individual desde la que conocer mejor y de forma precisa la vida literaria, política y periodística decimonónicas.

La faceta más conocida del escritor es la de comentarista del *Quijote*. Se propuso reconstruir el mundo del autor de la novela universal para mejor conocer sus fundamentos ideológicos, si bien sobre este particular, como se encarga de desmontar con rigor el biógrafo, pesaba la descalificativa valoración de crítico «esotérico» de la obra cervantina, con que lo había tachado Juan Valera. La apreciación del escritor de Cabra, aunque injusta, hizo fortuna y lo acompañaría durante su vida y aún después. A esta cuestión y a la polémica que mantuvieron Valera y Benjumea había dedicado un enjundioso trabajo el biógrafo, con el título de «¿Sabios o topos?», que serviría de prólogo a su edición de este debate (Visor, 2006).

De cualquier modo, la presencia de Cervantes y del *Quijote* es central en la configuración humana, ideológica y política de Benjumea. En buena parte de sus escritos, ya sean periodísticos, literarios o políticos, resuenan ecos cervantistas. En este sentido, y por la importancia que tiene el autor y la novela en el sevillano, tal vez merezca la pena detenerse en aclarar el título que González Cuenca ha dado a su trabajo biográfico, directamente entroncado con el cervantismo de Benjumea. Este habría leído el *Quijote* en profundidad buscando desentrañar el sentido secreto que, a su juicio, encerraría la obra de Cervantes. La Urganda del título es la maga protectora del caballero Amadís de Gaula, que Cervantes hace

aparecer en las décimas introductorias de la primera parte de su novela (1605) a manera de aviso a los lectores para que no caigan seducidos por las malas artes de la maga. Por lo tanto, el lector del *Quijote*, según el propio Cervantes, debería ser cauteloso si pretende descubrir el sentido escondido del libro.

En opinión del biógrafo, Benjumea no habría atendido al aviso y, seducido por Urganda, caería, a veces, en interpretaciones erróneas y, en otras, claramente desvariadas y elucubrantes. El deseo de ir más lejos del texto, en busca de la esencia secreta del libro, les parecería un craso error a los cervantistas coetáneos. Su biógrafo es más comprensivo que estos y, posteriormente, en el siglo xx, los mejores estudiosos de la novela cervantina han venido a demostrar que, más o menos cifrado, el mensaje del libro tiene un alcance humano universal que desbanca la mera interpretación cómica-humorística que había predominado en los siglos precedentes.

En su análisis, González Cuenca rompe una lanza en defensa de su personaje y, contra la opinión generalizada, la de Benjumea no sería una lectura «esotérica» del *Quijote* sino un tributo a la imaginación de Cervantes, pues el sevillano, desde su liberalismo progresista, quiso ver en la novela un símbolo de los males de una nación, lastrada por un retrógrado pensamiento premoderno y por la nefasta influencia inquisitorial, y un arma política provista de los remedios urgentes que era preciso aplicarle.

El periodismo fue la actividad intelectual central en la vida del biografiado y la prensa, el cauce en el que dio a conocer sus escritos e ideas de forma habitual. La obra periodística de Benjumea es inconmensurable y difícilmente accesible. El trabajo del bió-

grafo resulta impresionante, pues ha leído y estudiado prácticamente todo lo que el sevillano logró escribir en la prensa de la época. Creó periódicos como *Cádiz* y revistas como *La Ilustración de la Mujer*, en donde desplegaría su pensamiento profeminista, destacándose como un decidido y pionero defensor de los derechos de las mujeres. Sus prolongados periodos de residencia en Inglaterra lo convirtieron en un buen conocedor de la cultura inglesa, constituyéndose sus artículos y reportajes en *El Museo Universal* en un puente de comparación entre ambos países y en un estímulo modernizador para sus lectores. Desde Londres contempla con objetiva admiración el país que lo acoge, considerándolo un modelo y estímulo para el progreso de la vida española.

A falta de documentación biográfica o de testimonios directos de determinados periodos de la vida de Benjumea, el biógrafo ha utilizado la obra periodística como documentación auto/biográfica, sin ignorar el peligro interpretativo que corría y los errores en que podía incurrir al concederle valor confesional a la voz periodística que habla en los artículos de prensa. Entre las desgracias documentales, el biógrafo lamenta la pérdida del que fuera su archivo personal, que se produciría a la muerte de Benjumea en Barcelona. Por el contrario, se felicita del valor testimonial y de la excepción que constituye el epistolario que mantuvo con su amigo Narciso Campillo, que provee al biógrafo de una importante información íntima y privada del personaje biografiado. Sin embargo, las carencias documentales no han impedido al biógrafo dibujar con precisión la figura humana, intelectual y política del biografiado, al que considera, además de un cervantista apasionado,

como ya se ha dicho, un hombre comprometido con la tarea modernizadora de España.

Según avanza en la biografía, al lector le va quedando claro que el sambenito de personaje estrambótico y hasta retrógrado con que algunos cervantistas han sancionado la figura de Benjumea no se compadece en absoluto con su verdadera personalidad. Benjumea fue un liberal progresista, masón, empresario profesional y activo militante del Partido Demócrata, con el que no coincidía en todos sus principios, en particular disintía con respecto al régimen republicano que el partido auspiciaba para España. En relación con esto, Benjumea mantiene la defensa de la «monarquía constitucional», que considera idónea para España y defiende con argumentos que pareciera que hubieran reciclado nuestros políticos más responsables en la transición. Para Benjumea, en pleno fragor revolucionario septembrino, la forma del régimen monárquico que él defiende sería la más adecuada para el «ingenio político de la nación española», pues evitaría los dos extremos ideológicos más fanáticos del momento: los republicanos, a quienes repugna la monarquía de forma visceral, y los carlistas, a los que no les gusta la constitución democrática. Para Benjumea, no hay dudas: la presencia de un rey

refuerza la unidad territorial del país, ya en aquellos años amenazada por los cantonalistas y los incipientes nacionalismos periféricos, y asegura la igualdad entre las distintas regiones. Un rey, dirá Benjumea, con poderes limitados y vigilados por la Constitución, de acuerdo con la cual debería regir los destinos de la nación, sería el régimen más adecuado. ¡Parece un alegato constitucionalista de hoy mismo!

González Cuenca concluye que su personaje fue «un intelectual honrado, laborioso, inteligente, culto y enamorado del progreso». Su dedicación apasionada a Cervantes y el *Quijote* le hizo desbarrar en ocasiones, abducido por la seductora Urganda y preso de sus propias obsesiones, pero no le impidió dejar unos comentarios llenos de agudeza y originalidad sobre el significado de la magna obra cervantina. Como periodista, su conocimiento de Europa le permitió liberarse de los horizontes provincianos, que los colegas españoles eran incapaces de superar, para contemplar con mirada europea los problemas de la nación española. Enlazaría esta actividad con su papel de escritor político y de servidor desinteresado al Partido Demócrata, con un idealismo y una generosidad que lo definen.

Manuel Alberca

Maestras de vida. Biografías y bioficciones

Pálido Fuego, Málaga, 2021

592 páginas, 21.90 €



De la biografía como pariente pobre

Por LAURA FREIXAS

¿Qué lugar ocupa la biografía? ¿Cuál es su estatus entre los géneros literarios? *Maestras de vida*, la nueva obra de Manuel Alberca, da a esa pregunta una respuesta extensa y erudita a la vez que amena y militante, en favor de un género que, a pesar de su larga historia y popularidad, parece que no termina de asentarse.

Narrar la vida de una persona notable parece una idea obvia. Por eso mismo, ha sido la biografía poco estudiada. Como señala Philippe Lejeune, esa negligencia crítica es habitual tratándose de discursos que parecen «naturales». La biografía no ha gozado de mucho respeto ni en el campo de la historia ni el de la literatura. Como literatura, parecía poco creativa; como historia, poco rigurosa. Sin embargo, se ha practicado desde la Antigüedad. Sus primeros gran-

des clásicos, las *Vidas paralelas* de Plutarco y los Evangelios –cuatro aproximaciones biográficas a una sola figura–, datan de la misma época, la segunda mitad del siglo I.

Tras un rápido recorrido por los siglos siguientes, Alberca se detiene en las transformaciones de los siglos XIX y XX. Con el Romanticismo asistimos a un sorprendente declive de la calidad –no así de la cantidad– de biografías. Empieza lo que va a ser una constante en su desarrollo futuro: la lucha entre las dos almas de la biografía. De un lado, la literaria, que florece con el auge de lo autobiográfico. Si hasta el siglo XVIII, la autobiografía no era más que una biografía en primera persona, a partir de las *Confesiones* de Rousseau (1782) el género se hace más creativo y se expande en subgéneros. Del otro lado, la vertiente

histórica en su versión positivista: biografías –dice Alberca– «notariales», ricas en documentación pero pobres en interpretación. La época victoriana, en la que se desarrolla esta tendencia, presencia también el nacimiento en el Reino Unido –no así en España– de la figura del biógrafo profesional.

Biógrafo era *sir* Leslie Stephen, editor del *Dictionary of National Biography* británico, y padre de Virginia Woolf. Una conexión interesante, pues Woolf es de las voces que mejor expresa esa lucha de la biografía –y de la literatura en general– entre lo material y lo subjetivo, entre el granito de los datos y el arcoíris de las percepciones. «Ningún biógrafo conocerá este momento», reflexiona uno de los personajes de *Las olas* mirándose al espejo. Y el elocuente subtítulo, *Una biografía*, que añade Woolf a su novela *Orlando* (1928), la historia de un poeta del siglo xvii que vive trescientos años y se convierte en mujer por el camino, es una burlona crítica al género.

Pero quien más haría por su renovación no sería Woolf, sino su amigo Lytton Strachey, para quien la biografía era, decididamente, «una rama de la literatura». También sus contemporáneos Stefan Zweig o André Maurois practicaron magníficos exponentes de lo que se llamó «la nueva biografía»: amenos, narrativos, con un estilo trabajado. A su éxito contribuyó, paradójicamente, la aridez de las mejores novelas de la época: la vida de la reina Victoria, escrita con gracia por Strachey (1920), era sin duda más legible que el *Ulises* de Joyce (1922), por poner un ejemplo. Y algo parecido sucedería medio siglo después. Frente a la abstracción de la historiografía marxista, la década de 1970 presenciaba una vuelta al sujeto. La vida de un molinero italiano del siglo xvi, narrada por Carlo

Ginzburg en *El queso y los gusanos* (1976), libro emblemático de ese nuevo enfoque, era más atractiva que los gráficos sobre el precio del trigo.

La afirmación del carácter literario de la biografía ha permitido una gozosa explosión de creatividad con novedades como las biografías centradas en un solo aspecto o momento de una vida; las de un grupo de personas; las de sujetos humildes; la *quest*, en la que la persona y la investigación del biógrafo se hacen presentes; la bioficción, relato biográfico que incorpora la autoficción del biógrafo...; y con resultados tan originales como *El loro de Flaubert* de Julian Barnes (1984), *Proust. Samedi 27 novembre 1909* de Alain Buisine (1991) o *A finales de enero* de Javier Padilla (2019). No obstante, lo que la biografía ganó en creatividad, se arriesgaba a perderlo en rigor. La idea, popularizada por Hayden White y Paul Veyne, de que la historia es una narración construida con los mismos recursos que una novela, solo que partiendo de un material preexistente, «confundió a más de uno», dice Alberca. Se extendió la noción de que distinguir entre realidad y ficción es imposible o, por lo menos, pasado de moda. Reconocemos en este punto al Alberca militante contra la autoficción de sus estupendos ensayos anteriores: *El pacto ambiguo* (2007) y *La máscara o la vida* (2017). Aquí también señala nuestro autor la falta no solo de seriedad, sino incluso de ética, que implica el «pretender servirse de lo biográfico sin pagar su peaje», y lo ilustra con un ejemplo: *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016) de Elvira Navarro, un libro a su entender deshonesto.

Aparte de sus aspectos histórico y teórico, *Maestras de vida* es una guía para quien

quiera escribir biografías, algo de lo que el autor, además del conocimiento teórico, tiene la experiencia. No en vano, es el biógrafo de un personaje tan destacado, a la vez que elusivo, como Valle-Inclán (*La espada y la palabra*, Premio Comillas 2015).

Quisiera referirme ahora a dos aspectos de *Maestras de vida* que me han interesado particularmente. El uno tiene que ver con las mujeres; el otro, con España.

El feminismo está aportando en los últimos decenios una producción teórica muy valiosa en numerosos terrenos –economía, religión, ecología, filosofía...–, pero, mientras que las pensadoras conocen perfectamente la obra de sus colegas masculinos, ellos no suelen leerlas ni citarlas. Y algo de eso hay en *Maestras de vida*, en cuya bibliografía faltan títulos fundamentales como *Escribir la vida de una mujer* (1988) de Carolyn G. Heilbrun, *La autobiografía femenina española contemporánea* (1998) de Lydia Masanet o *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (1998) de Sidonie Smith y Julia Watson. La obra de Alberca se resiente de esa ausencia: en muchos puntos de su reflexión, una perspectiva de género la habría enriquecido o matizado. Por ejemplo, cuando afirma que la «ultracorrección política» de las últimas décadas ha producido biografías que sacan a la luz «la cara oculta y menos favorecedora» de grandes hombres como Einstein, de quien se revela que «trató mal a sus dos esposas y a sus hijos y en la mesa se comportaba sin ninguna urbanidad». Poner en el mismo plano –el de lo irrelevante– los modales y las relaciones familiares revela la incompreensión del problema. Respetar la división jerárquica entre público y privado, examinar la vida profesional y no la familiar, impide entender la discriminación de las mujeres, a la vez que

la legítima y perpetua. Esa discriminación no es algo que sucede y se explica únicamente en la historia con mayúscula, sino en las vidas concretas de los individuos. No hay duda de lo necesaria que resulta, para quien aspira a crear, investigar, tener una vida pública..., la presencia de un «cónyuge sostenedor»; sabemos la facilidad con que los «genios» encuentran «musas» y la enorme dificultad, en cambio, de las «genias» para encontrar no ya «musos», sino maridos que al menos no las pongan a su servicio. Sabemos que la responsabilidad hacia las hijas e hijos, a menudo asumida por las madres principal o exclusivamente, es una de las claves que explican el escaso recorrido profesional de las mujeres. Que Mileva Marić, brillante física y matemática, no hiciera una carrera ni de lejos comparable a la de Einstein, su marido, quizá tenga algo que ver con que ella se ocupó de sus tres hijos, uno de ellos esquizofrénico. Del mismo modo, para entender por qué el primer gran diarista de la historia fue un hombre, Samuel Pepys, y no una mujer, habría que señalar que su esposa, Elisabeth de Saint Michel, también llevaba un diario, pero su marido lo destruyó –según cuenta él mismo, el 9 de enero de 1663–, por más que revelarlo sea «poco favorecedor» para la memoria de Pepys.

En otro orden de cosas, resultan sumamente interesantes las consideraciones que hace Manuel Alberca sobre la biografía en España. El escaso aprecio del género –y de su variante, la autobiografía– es patente y los resultados, desoladores. El o la profesional de la biografía es una figura casi inexistente por estos lares y, cuando existe, lo paga caro: «Menos del 1 % de biógrafos españoles han sacado de una biografía lo suficiente para pagar los gastos que

genera hacerla», calcula el autor. Las editoriales se limitan a traducir biografías extranjeras y, para las nacionales, delegan en hispanistas anglosajones o franceses. Los programas de literatura no incluyen la biografía, y la crítica no sabe abordarla: en vez de juzgar la obra, juzga al sujeto sobre el que esta gira. Por su parte, los personajes biografiados o sus herederos hacen la vida imposible a quien quiere estudiarlos, negándose a colaborar y destruyendo documentos. Y es un deporte nacional, entre los escritores españoles —¿También entre las escritoras?... Diría que no—, despreciar el género, incluida su variante autobiográfica, lo cual no deja de ser paradójico, teniendo en cuenta que varios de esos mismos autores que la desprecian —como Juan Goytisolo, Francisco Ayala o Caballero Bonald— la practican.

Corolario de todo ello es la carencia en España de un canon, de una lista consensuada de mejores biografías, que sí existe en otros países. Para remediarlo, y basándose en su propio criterio y en el de ilustres colegas, Alberca propone algunos títulos: la biografía del duque de Osuna de Anto-

nio Marichalar, la de Cervantes de Sebastián Juan Arbó, la *Vida de Manolo* de Pla, el *Juan Belmonte* de Chaves Nogales, *Carmen Laforet, una mujer en fuga* de Anna Caballé... Lo más interesante es el motivo, muy plausible, que Alberca encuentra para esa falta de canon. En efecto, la biografía se afianza en el siglo XIX respaldada por los sentimientos identitarios de las naciones europeas. Y, ese consenso sobre el sentimiento nacional, España no fue capaz de crearlo.

Decía Manuel Alberca al iniciar *Maestras de vida* que su aspiración era llenar un hueco en la bibliografía española. Seiscientas páginas más tarde, queda claro que no solo ha cumplido su propósito, sino que nos ha aportado mucho más. A quienes amamos el género, una completísima información que no rehúye el posicionamiento ni la polémica. A quienes quieran practicarlo, una guía indispensable. A quienes ejercen la crítica, una base para aplicarla al género. Y a la cultura española, tan pobre y tan incómoda en este ámbito —aunque hay signos esperanzadores—, una reflexión crítica y una invitación a enderezar el rumbo.

Miguel Gomes

Llévame esta noche

Seix Barral, Colombia, 2020

326 páginas, 10.99 € (ebook)



Los pliegues de lo cotidiano

Por GUSTAVO VALLE

«Nos hace falta un país aunque solo fuera por el placer de abandonarlo», dice Cesare Pavese en *La luna y las fogatas*, esa novela en la que el protagonista vuelve a su pueblo natal después de años en América con la intención de reconstruir su memoria y saldar cuentas con su pasado. Es un tópico literario: volver, retornar, la contracara de la literatura de viajes, lo contrario al relato de aventuras. En la literatura del retorno los escenarios son reconocidos y desconocidos por el personaje que vuelve y enfrenta los cambios que han operado durante el tiempo que estuvo ausente. De esto habló días atrás Arturo Gutiérrez Plaza en la presentación de un libro de Juan Cristóbal Castro que, al igual que la novela que nos ocupa, tiene como eje el retorno a Venezuela después de años fuera del país. Allí, el autor

de *El cangrejo ermitaño* mencionó *Vuelta a la patria*, el poema de Juan Antonio Pérez Bonalde, principal figura del Romanticismo venezolano, y la novela *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, como referencias para abordar estos libros que hablan no de la emigración, sino del regreso. Y en especial *Vuelta a la patria*, cuyo argumento –visitar a la madre muerta– converge con el de la novela de Gomes. A estas referencias podríamos sumar otras: la parábola del regreso del hijo pródigo o la vuelta de Ulises a su Ítaca natal. Sin embargo, el regreso de David de Sousa, protagonista de esta segunda novela de Gomes, no es romántico, ni heroico, ni contiene moraleja. Ocurre en un contexto muy singular y al mismo tiempo reconocido por todos. Es la vuelta a un país devastado, específicamente a una ciudad, Caracas, abando-

nada a su suerte, deteriorada en su paisaje urbano, atacada por la delincuencia y la corrupción, y minada en su estructura social y económica.

A ese lugar vuelve David de Sousa después de muchos años de haber emigrado. Es un profesor e intelectual venezolano que vive desde la década de los ochenta en Estados Unidos, donde enseña literatura. Vuelve a la Caracas que dejó en su juventud para acompañar a su madre, peluquera, enferma de cáncer. El Cafetal, esa urbanización de edificios de clase media que creció durante la pujante década de los setenta –o el Adecal, «Acción Democrática estaba en la cumbre de su buena fortuna»–, es el escenario en el que se despliega la perplejidad del protagonista ante un lugar que reconoce y desconoce. La habitación de su juventud sigue allí, casi intacta, con algunos de los libros que no alcanzó a llevarse; los vecinos del edificio son los de siempre; las vecinas hasta hace muy poco acudían a cortarse el pelo con su madre; sus amigos le sirven de cicerones en una Caracas que ya no le pertenece y los integrantes del medio literario venezolano, que dejó atrás para irse al Norte, aparecen como un amplio abanico humano: sólidas amistades, romances que reaparecen, maestros sumergidos en la enfermedad y la depresión, otros –camuflados por nombres y situaciones oblicuas– se plantan en escenas con sustanciosos ingredientes paródicos. En un sucesivo baile de máscaras, se pasa revista a compañeras de aula, profesores admirados y que ahora viven en la ruina o señalados representantes del medio cultural a los que se les aplica una ácida caricatura. Así, la novela funciona también como una máquina de chismes que estimula al lector a ir tras la pista del personaje real que se esconde tras el antifaz de la ficción.

Pero *Llévame esta noche* es sobre todo la novela de la muerte de la madre. En particular, la primera parte del libro, donde se desarrolla con notable pulso el proceso de deterioro de su salud y el acompañamiento en la agonía. Estimo que no hay en la literatura venezolana un caso en el que se narre este asunto con tanto aplomo y desapasionamiento, sin rehuir a la carga dramática ni escatimar en recursos de la realidad más tangible. La muerte en esta novela no ocurre en una dimensión trascendental –a pesar de que la religión y la Virgen de Fátima protegen el tránsito de Alice, así se llama la madre, hacia otra vida–, y tampoco busca aguijonear nuestras manipulables emociones. La muerte aparece aquí en su dimensión más material, contenida en los trámites médicos, la búsqueda de medicinas, las gestiones con las enfermeras y las recetas y dietas que suministran los doctores a un cuerpo querido y agonizante. Imposible no pensar en *Una muerte muy dulce*, de Simone de Beauvoir.

Pero no será la muerte de la madre la única de esta novela. De hecho, y ya el título lo adelanta, la muerte es el tema de la novela, donde hay otros personajes en el mismo tránsito, donde el suicidio aparece también como realidad y posibilidad. Además, la muerte es la metáfora de la descomposición y el deterioro de otro cuerpo: el cuerpo social del país, la enfermedad colectiva cuyos síntomas son dramáticamente visibles (el desabastecimiento, los asesinatos a manos de la delincuencia o las peripecias para obtener una cédula de identidad). Todo esto en medio de una ciudad hostil, sobrevolada por una «invasión de zamuros» que comparte el aire tropical con guacamayas verdiazules –el protagonista no las recordaba en tal cantidad–, reconstruyendo así otra ciudad

edénica que, si bien no existe en la actualidad, funciona como puerta al pasado no nostálgico de David: «La Caracas de los setenta y ochenta, la de mis recuerdos, se esfumó». Porque este viaje de vuelta es también un viaje al pasado, a la reconstrucción imaginaria de su memoria, lo que obliga a un permanente ejercicio de balance entre ese país no ideal que quedó atrás y el territorio asfixiante al que vuelve. Y, para hacer este ejercicio, el narrador recurre a su experiencia personal y familiar, y también a un nutrido repertorio de personajes que contribuye a formar la identidad inestable del protagonista.

El narrador de Gomes puede entrar en la categoría de *alter ego* o *doppelgänger*, aunque prefiero la denominación que aplicó Eugenio Montejo a sus heterónimos: una voz oblicua. Es una especie de siamés que puede compartir con el autor la altura o el color de los ojos, pero cuyo corazón late de forma distinta; un tipo que coincide en importantes trozos autobiográficos con el autor, pero remezclados con experiencias que la ficción promueve desde sus propias necesidades compositivas. Todo esto impacta no solamente en la identidad del narrador sino en su punto de vista y también en el tiempo de la novela, porque *Llévame esta noche* es, antes que nada, una extensa carta escrita por David de Sousa y dirigida a Lucio Cavaliero –protagonista de la primera novela de Gomes, *Retrato de un caballero*– en Salamanca cinco años después de los hechos narrados, es decir, fechada aproximadamente en el 2018 y sobre eventos ocurridos en el 2013. Esta carta, escrita a lo largo de más de cuatrocientas páginas, hace del libro una falsa novela epistolar y pone a los lectores en el fronterizo lugar de ser también los destinatarios de la larga misiva. La

destreza con que Gomes entra y sale de la estructura epistolar permite este juego.

Quizás lo más destacado del libro sea la meticulosa indagación en los pliegues de nuestras pequeñas miserias humanas y cotidianas, una inquietud que el autor ha venido explorando en su extensa obra cuentística; el enfoque anglosajón de abordar el realismo de la intimidad doméstica y familiar sin retaceos ni eufemismos. El amor y la falta de amor; uniones, separaciones, divorcios. La relación de pareja como un pugilato rico en pequeños comentarios hirientes, con silencios de significados abismales o acciones tangenciales que contienen tantas verdades como ironías, reproches, suspicacias. Un realismo sucio y burgués, de una clase media y profesional, junto a su inabarcable narrativa de miedos y fobias, que entra en permanente contacto con el universo popular (mototaxistas, empleadas domésticas, conserjes). La mentira, la hipocresía y sobre todo la infidelidad aparecen como mecanismos irremediables de convivencia: «Mi historial amoroso ha sido deplorable; de mis amistades, en cambio, me enorgullecó». Y, junto a esto, una sexualidad volcánica en sintonía con la picaresca lúbrica de *Retrato de un caballero*: carrusel de coitos y encamadas en medio del luto por la muerte de la madre. La tristeza remojada en la euforia de sucesivas cópulas. O, como define bien el protagonista, «la cachondez de mi luto». El dolor por la muerte se cura con terapias corporales y el mal de amor tiene en la lectura su mejor medicina: «Tuve mi cura. Leí, y no solo a Montaigne. Porque leí la demencia me sirvió de compañera, no de enemiga», en clara alusión al poema *Porque escribí*, de Enrique Lihn.

Las referencias bibliográficas e intertextualidades provenientes de la tradición an-

tigua y contemporánea no son nuevas en el universo de Miguel Gomes. La erudición se amalgama a la narración con naturalidad y, mientras la madre agoniza en el cuarto de al lado, David lee a Boecio, o más tarde a Blake, Tennyson, Quental o Auden. Varios idiomas se pasean por las páginas del libro –inglés, latín («De tanto sobarme los sesos eyaculé latines»), italiano...–, pero será el portugués de su familia la lengua en que se diriman los asuntos más sensibles. El protagonista, al igual que el autor, es hijo de padres portugueses, y la lengua de Camões ocupa los momentos de intimidad familiar y mayor cercanía de la muerte. Podríamos decir que el español de la novela –un español plural, marcadamente inestable, mitad venezolano mitad internacional: «El idioma venezolano me despertó cierta ternura, su verbo abrupto, el adjetivo chocarrero»– sirve para vehicular los desenfados, la ironía y el sarcasmo, pero los sentimientos se expresan de forma más franca en portugués.

Llévame esta noche está escrita con un fraseo veloz, una prosa que transpira la lectura de clásicos, donde se encadena una escena tras otra sin descanso, con una abundante galería de personajes que entran y salen en una mezcla de drama chejoviano y comedia de enredos. Ya casi al final de la novela, en las calles de Salamanca, el jubilado David de Sousa encuentra sobre el asfalto el segundo tomo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Allí lee la primera página de «El licenciado vidriera», en el que un niño de once años comenta que ha olvidado el nombre de su patria, pero no por falta de memoria sino porque, antes de revelar el nombre de su lugar de origen, considera que debe honrarlo con estudios y reconocimientos. «Hemos perdido de vista esa noción de la palabra *patria* –dice David de Sousa en este artefacto de interpelaciones idiosincráticas que es *Llévame esta noche*–. Yo, que he tenido varias, me doy cuenta de que me hice una a mi rigurosa medida».

Jaime Siles

Un Eliot para españoles

Sevilla, Athenaica, 2021

210 páginas, 16.00 €



Eliot en traducción

Por SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Tengo para mí que los críticos más penetrantes y esclarecedores de los misterios de la creación suelen ser poetas; pienso en Coleridge, en Baudelaire, en Unamuno, en Paul Valéry, en Antonio Machado, en Juan Ramón Jiménez, en Eliot, en Alfonso Reyes, en Pedro Salinas, en Dámaso Alonso, en Borges, en Cernuda, en Auden, en Octavio Paz, en Yves Bonnefoy, en José Ángel Valente, en Pere Gimferrer... El ensayo de Jaime Siles (1951) se enmarca dentro de esta excelente tradición.

Además de un reconocido poeta con una amplia obra a sus espaldas, Jaime Siles, catedrático de Filología Clásica y director del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia, posee una destacada trayectoria investigadora en diversos campos como la epigrafía prelatina de

la península ibérica o la poesía grecolatina. Ha traducido teatro, poesía, novela y ensayo de nueve lenguas –griego clásico, latín, griego moderno, francés, italiano, catalán, portugués, inglés y alemán–. A su vez, es un brillante ensayista de la poesía y la pintura; en particular, de la poesía hispanoamericana y europea contemporánea. Su reciente ensayo se sitúa dentro de estos últimos intereses críticos.

Siles no se conforma con dialogar detalladamente con la obra de T. S. Eliot como poeta, crítico y pensador, mostrando con asombrosa erudición las conexiones y puentes que existen entre los diferentes rostros del Premio Nobel de 1948. Se diría que, al exponer rigurosamente cómo se entretiene su labor creadora y reflexiva, profundiza su comprensión y, como si fuera un «corre-

lato objetivo», formula una visión de Eliot al tiempo que ofrece un diagnóstico de algunas de las principales deficiencias culturales que padecemos, así como ciertos tratamientos para enderezar el rumbo desorientado de los habitantes del mundo.

Como a Emilio Lledó, Carlos García Gual, Martha C. Nussbaum, Mary Beard, Jordi Llovet o Nuccio Ordine, a Siles le preocupa que en «la cultura de nuestro tiempo, [...] conceptos como *tradición* o *educación clásica* han perdido vigencia, siendo sustituidos por un conjunto de supuestos saberes de posible aplicación práctica, pero de demostrado declive civil e intelectual», y que estos no posean el espacio que merecen en la educación-formación de nuestros ciudadanos.

¿Hasta qué punto los confusos y equívocos tiempos que vivimos guardan una correlación con el eclipse de las humanidades? Bajo el dominio de un neocapitalismo salvaje, con la tiranía de la inmediatez de las tecnologías, con la sociedad del espectáculo, un excesivo uso de la razón instrumental, la mercantilización y demobanalización del saber, «la barbarie del especialismo» y la abundancia de populismos, la educación-formación –y no digamos clásica– pinta poco, cada vez menos.

Ciertamente, por lo menos desde la Ilustración, combatimos de forma crítica con las luces de la razón las supersticiones de la tradición con el fin de emanciparnos, pero ¿podemos prescindir por completo de las tradiciones que confluyen en el presente? ¿No son ellas la condición de posibilidad de la comprensión? En términos de Hannah Arendt: «La crisis de la autoridad en la educación está estrechamente relacionada con la crisis de la tradición, es decir, con la crisis de nuestra actitud para con el tiempo pasado».

En esta línea, Siles indica que, según Eliot: 1) «El sentido histórico implica que el pasado se perciba no solo como algo pasado sino como presente»; 2) La literatura es inconcebible sin una tradición que dialogue y se remonta a Homero; 3) «Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el que posee en relación con los poetas y artistas muertos»; 4) El «pasado se ve modificado por el presente tanto como el presente se ve dirigido por el pasado»; 5) «El poeta debe desarrollar o procurar ser consciente del pasado» y «seguir desarrollando esa conciencia a lo largo de toda su carrera»; 6) «El progreso de un artista es un constante autosacrificio, una continua extinción de la personalidad».

¿Acaso esa extinción de la personalidad no es una consecuencia de la progresiva conciencia de la tradición que actúa en nosotros? En su célebre «Borges y yo», donde los límites del yo se difuminan, observa el autor de *El otro, el mismo*: «Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición».

Se asocia comúnmente la tradición con posturas conservadoras, pero conservar lo más valioso del pasado puede ser más civilizado que el afán incesante de la novedad por la novedad. Al fin y al cabo, Stephen Greenblatt documentó y argumentó en *El giro* (2011) cómo un manuscrito de *De rerum natura*, de Lucrecio, redescubierto a principios del siglo xv, contribuyó a crear el mundo moderno. Los ejemplos pueden multiplicarse. En este sentido recuerda Siles que «para Eliot “preservar la tradición –donde una buena tradición existe– es

parte de la tarea del crítico”». Por todo ello, considero que uno de los aciertos de Siles ha sido elegir a Eliot como su Virgilio para iluminar el presente desde el pasado.

En una entrevista a propósito de este ensayo, publicada el 13 de febrero de 2021 en el *ABC Cultural*, Siles declaró: «Eliot comprendió el verdadero valor de la tradición y con él la función del mundo clásico como conformador del espíritu y la cultura europeas, y defendió la enseñanza de las lenguas clásicas en los planes de estudio y la investigación en humanidades porque creía que es la herencia de la literatura griega y latina, en el cristianismo y en las antiguas civilizaciones de Grecia, Roma e Israel donde el mundo occidental y Europa encuentran su unidad [...]. Cada vez que Europa ha renunciado a lo griego y lo romano que late en el fondo de ella se ha olvidado de sí misma, ha renunciado a la misión encomendada a Eneas y se ha hundido en la barbarie más total».

Paradójicamente, Eliot es un poeta revolucionario desde la tradición bien digerida y asimilada. (En realidad, ¿puede ser en rigor de otro modo?). En palabras de Siles, «desde la tradición y en constante diálogo con ella revolucionó, tal vez más que ningún otro, la poesía de la primera mitad del xx». Ahora bien, ser quizá el más revolucionario no significa ser el mejor, algo que en sentido estricto tal vez sea inconmensurable o, por lo menos, está sometido al juicio estético, que, si bien aspira a la intersubjetividad, no es definitivo.

No olvidemos que Eliot es contemporáneo de otros inmensos poetas: Paul Valéry, Antonio Machado, Rilke, Wallace Stevens, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse, Fernando Pessoa, César Vallejo, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Auden... Toda-

vía más: si entendemos el concepto de tradición en un sentido radical, se ponen en tela de juicio nociones que provienen del Romanticismo, como las de *genio* y *originalidad*. Alguien que estuvo a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo, Goethe, decía que él no era más que su irrenunciable herencia.

Por tanto, no es fortuito que en distintos momentos de este ensayo leamos que Eliot dudara acerca de la «originalidad»: «“No existe la originalidad completa en la que nada se deba al pasado”, dice que, cuando nacen un Virgilio, un Dante, un Shakespeare o un Goethe, “todo el porvenir de la cultura europea se modifica”». Tampoco es casual que Eliot arremetiera críticamente contra la corriente romántica.

A lo largo del ensayo desfilan numerosos temas como «la interdependencia entre lectura y escritura», «la omnipotencia del ritmo», el verso libre, el acto de creación y composición, de qué depende el significado de un poema, el influjo de la lengua coloquial en la poesía, el monólogo dramático, las funciones de la poesía y la crítica, la poesía meditativa, la poesía como autoconocimiento..., y una esclarecedora interpretación de *The Waste Land* (1922) y *Four Quartets* (1943), las dos obras maestras poéticas de Eliot, lo que acaso era la intención original del ensayo.

Asimismo, se expone la recepción de la obra de Eliot por parte de algunos poetas hispanoamericanos como Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Pablo Neruda o Jaime Gil de Biedma, a juicio de Siles, «el poeta español de nuestro tiempo que mejor leyó y comprendió el pensamiento poético de Eliot, por más que algunos seguidores suyos hayan incurrido en toda la amplia serie de defectos que, con su autocontrol y

rigor crítico, supo eludir él». Aquí, como en el supuesto verso libre, encontramos dardos contra la poesía contemporánea española, junto con la voluntad de recuperar tal como es debido los conceptos de *tradición y educación clásica*; he aquí la justificación del título.

Quizá, en algunos momentos, echamos de menos que la edición y la letra no sean más amplias. Sobre todo las casi diminutas 501 notas al final del ensayo a doble columna –tal vez un guiño cómplice a *The Waste Land*–. Muchas de ellas, además de sorprendentemente eruditas, ofrecen sugerentes ejercicios hermenéuticos; acaso si se hubieran separado más los párrafos y articulado en capítulos. Pero, como señalamos al comienzo, estamos ante un ensayo escrito por un poeta. Posiblemente, esa será labor de algún filólogo o crítico futuro que lea con la debida atención este estudio en el que, a menos que me equivoque, se han deslizado algunas erratas: «un(a) rima» (p. 22), falta la «a»; «práctica» (p. 58), falta la tilde; «evolucionaría» (p. 65), falta la tilde; «causa(n)do» (p. 147), falta la «n»;

«Esas vías son las que median entre *The Waste Land* y *Four Quartets*,) es decir, [...]» (p. 154), falta una coma. Siles ha escrito este ensayo en unos tres meses, a comienzos de la pandemia, exactamente del 1 de abril al 29 de julio de 2020, viento en popa y a toda vela, como si tuviera la sombra de la desconocida delante. Se aprecia, sin duda, que solo se puede escribir una obra como esta con una fecunda vida como poeta y crítico.

En definitiva, *Un Eliot para españoles* es un estudio que puede ser muy valioso tanto para los especialistas en el poeta, dramaturgo y ensayista como para los críticos y teóricos literarios contemporáneos y, especialmente, es un taller con numerosas y sutiles herramientas para poetas. Al igual que en el Renacimiento italiano se decía que todo pintor se pinta a sí mismo, todo crítico se autorretrata al tiempo que se adentra en la obra de otros autores; en este caso Siles, alguien que revolucionó la poesía y la crítica del siglo xx desde un profundo conocimiento de la tradición clásica. ¿Sabremos estar nosotros a la altura de nuestra herencia clásica?

Alfred North Whitehead

Proceso y realidad

Traducción de Miguel Candel

Atalanta, Girona, 2021

704 páginas, 39.00 €



Los hábitos del cosmos

Por ALEX GÓMEZ-MARÍN

La lista de pensadores con intuiciones geniales es relativamente extensa. Sin embargo, pocos han osado construir un sistema metafísico que dé cuenta del universo en su totalidad. De este selecto grupo de arquitectos, solo hay uno cuya filosofía asimila los descubrimientos científicos que, a principios del siglo pasado, revolucionaron nuestra comprensión de la realidad. Se trata de Alfred North Whitehead, creador del último sistema cosmológico propuesto en la historia de la filosofía occidental.

Whitehead nació en Inglaterra en 1861, el mismo año en que estalló la guerra de secesión estadounidense. Vivió las dos guerras mundiales, perdiendo a su hijo menor en la primera. Experimentó en primera persona cómo las certezas de la matemática y los cimientos de la física clásica colapsa-

ban a medida que avanzaba el siglo xx. A pesar de estar constantemente inmerso en una incertidumbre vital y conceptual –o, quizás, gracias a ello–, su pensamiento evolucionó y atravesó diversas etapas: Matemática en Cambridge, Filosofía de la Ciencia en Londres y Metafísica en Harvard. En la primera, trató de fundamentar la matemática en la lógica, publicando en 1910 los descomunales *Principia mathematica* con Bertrand Russell –por aquel entonces, su estudiante–. En la segunda etapa, buscó en la filosofía una solución al callejón sin salida del exitoso fracaso de la primera –ninguna teoría matemática puede ser a la vez consistente y completa–, al mismo tiempo que ocupó varios cargos administrativos en la universidad. La tercera empezó cuando muchos piensan que ha llegado la hora de

acabar. En 1924, a dos años de jubilarse en Londres, aceptó un puesto como profesor de Filosofía en la Universidad de Harvard y se mudó a Estados Unidos, donde vivió hasta su muerte en 1947.

Muy probablemente la primera clase de Filosofía a la que Whitehead asistió la dio él. Pasaba horas discutiendo en casa con sus alumnos. Fue allí, en Boston, donde escribió gran parte de su obra filosófica. A los pocos años de llegar, fue invitado a dar las prestigiosas Gifford Lectures. Whitehead aprovechó la oportunidad para articular de modo sistemático sus ideas sobre el ser como devenir y sentir e impartió las conferencias durante el curso 1927-1928 en Edimburgo. Al parecer, del más de medio millar de asistentes a su primera lección, solo media docena regresó a la segunda. Como veremos, su «filosofía del organismo» es en primera instancia un tanto indescifrable. Al año siguiente, las conferencias se publicarían en lo que acabaría siendo su obra magna: *Process and Reality: An Essay in Cosmology*.

Las primeras ediciones de *Process and Reality* de la editorial americana MacMillan y de la inglesa Cambridge estuvieron plagadas de errores, principalmente debidos al descuido del propio autor. Whitehead tenía un particular sentido de prioridad, y apenas perdió tiempo corrigiéndolas (como le dijo a Russell a propósito de la queja de este por no haberle respondido a una carta: «Si las respondiera, no tendría tiempo para el trabajo creativo»). En español, disponíamos desde 1956 de la traducción de *Proceso y realidad* de José Rovira Armengol, publicada por Losada, pero no fue hasta 1978 —¡medio siglo después de las conferencias!— cuando apareció una edición inglesa minuciosamente revisada y corregida por Griffin

y Sherburne en The Free Press, desde entonces la edición de referencia. En ella se basa la traducción al español realizada por Miguel Candel, que ahora publica Atalanta: una edición impecable, estéticamente cuidada y conceptualmente intrépida.

Proceso y realidad no es un libro fácil de leer ni de entender. Las treinta páginas del índice son, de entrada, todo un preludio de la complejidad y empeño, y una promesa de una obra cercana a las setecientas páginas. La filosofía de Whitehead es como una isla exótica habitada por un solo aborigen, cuyos fascinantes secretos solo él intuye. Con el tiempo, los irá contando, pero tendremos que aprender a entender su lengua. No es que Whitehead sea mal escritor, más bien al contrario. Basta con ojear otro clásico suyo, *Science and the Modern World* (1925), para comprobarlo.

Como apuntó el filósofo francés y nobel de literatura Henri Bergson, el arte de escribir consiste en hacer olvidar al lector que se emplean palabras. Whitehead deliberadamente las estira hacia nuevos significados, creando conceptos inéditos. Su filosofía se caracteriza por un abanico de términos enigmáticos tallados a mano: «entidad actual», «objeto eterno», «prehensión», «nexo», «inmortalidad objetiva», «perpetuo perecer», «concrecencia». Para poder nadar con cierta fluidez en el océano de su pensamiento, uno antes tiene que experimentar una suerte de simulacro de ahogamiento, algo así como un bautismo antiguo, o simplemente atravesar el espanto del niño que aprende a nadar por primera vez. No desistamos todavía.

El gran desafío de *Proceso y realidad* no es tanto la impenetrabilidad de su glosario, sino la metafísica que subyace en él. El logro de Whitehead es escribir basándose en

suposiciones que probablemente todavía no se hayan cruzado en la mente de la mayoría de lectores. En particular, aquellos que hablen lenguas indoeuropeas fácilmente caerán en la costumbre de interpretar que las oraciones se refieren a sustancias. Pero la metafísica de Whitehead es distinta: el yo que empieza esta frase no es el mismo que la acaba. *Proceso y realidad* requiere de una atención casi meditativa a la primacía de los eventos en vez de las sustancias. Se trata de una filosofía del acontecimiento. Whitehead evita o modifica el lenguaje familiar, precisamente, para evitar que sus ideas se malinterpreten en ideas familiares. Si permanecemos en nuestros hábitos, no seremos capaces de captar la propuesta. *Proceso y realidad* es una especie de yoga intelectual. Su traducción no acaba cuando el traductor ha finalizado su trabajo, sino que continúa con la labor del lector.

Cualquier cosmología que se precie no puede dejar fuera nada. Esto puede sonar arcaico, como el *Timeo* de Platón, y a la vez futurista, como las «teorías del todo» de la física-matemática actual. «La filosofía especulativa es el empeño por articular un sistema coherente, lógico y necesario de ideas generales con arreglo al cual podamos interpretar cada elemento de nuestra experiencia», escribe Whitehead. Más que de una complacencia en la mera abstracción, se trata de una tentativa de generalización, siempre desde la humildad: «En el debate filosófico, el más leve atisbo de certeza dogmática o de sanción definitiva es una prueba manifiesta de insensatez». El matemático inglés, convertido en metafísico, logra algo inaudito en la historia del pensamiento, esto es, integrar tres mundos aparentemente inconexos: el de los objetos cotidianos, el del comportamiento de la ma-

teria a escalas microscópicas y el de la experiencia subjetiva. Una flor, sus fotones y la belleza que inspira.

Proceso y realidad se estructura en cinco partes: exposición de los elementos del sistema especulativo (I); sus discusiones, aplicaciones y relaciones con previos sistemas filosóficos (II); la teoría de las prehensiones (III); la teoría de la extensión (IV) y, finalmente, la interpretación final de la cosmología (V). Entonces, ¿de qué trata la obra? Podríamos resumirlo así: de cómo las «cosas» del mundo llegan a ser, y dejan de ser. Para apreciarlo, no es suficiente con divisar el bosque; hay que adentrarse en él y examinar los árboles de cerca.

Whitehead rechaza cualquier *actualidad* que sea estática afirmando que toda actualidad es procesual. Por ello es necesario substituir sustancias por *eventos*, que son los que constituyen lo real. El mundo estaría hecho de «entidades actuales». El adjetivo *actual* denota el incesante fluir de la naturaleza, mientras que el sustantivo *entidad* denota algo que permanece. El ser es también devenir. La palabra *concrecencia* captura este crecer de lo concreto, basado en la integración y reintegración de tales entidades. La concrecencia acaba en *satisfacción* cuando la asimilación es completa, pereciendo así la entidad actual, y confiéndole «inmortalidad objetiva», de manera que esté disponible para otros eventos.

Además de las entidades actuales, también entran en juego lo que Whitehead llama «objetos eternos». Parecidos a las ideas platónicas –el color verde, el número dos o un triángulo–, la diferencia reside en que se actualizan cuando «ingresan» en los eventos. Esto es fundamental: para Whitehead, hasta que no se encarnan, las ideas adolecen de cierta insuficiencia. «La perfecta

realización no solo ejemplifica aquello que en abstracto es intemporal. Hace algo más: implanta la intemporalidad en aquello que en esencia es transitorio. El momento perfecto no se desvanece en el transcurso del tiempo. El tiempo ha perdido así su carácter de “perpetuo perecer”; se convierte en la “imagen móvil de la eternidad”.

Se podría decir que las entidades actuales están hechas de relación. Ellas y los objetos eternos son accesibles a otras entidades actuales mediante lo que Whitehead llama «prehensión», que puede ser física o conceptual, respectivamente. La prehensión física tiene que ver con la influencia causal, pero hay más que causalidad eficiente: «La doctrina de la filosofía del organismo es que, por mucho que uno amplíe la esfera de la causalidad eficiente en la determinación de los elementos de una concrescencia [...], siempre queda, más allá de la determinación de esos componentes, la reacción final de la unidad autocreativa del universo». Whitehead insiste en que «no hay nada que llegue flotando al mundo desde ningún sitio». Y, sin embargo, así como el principio de causa eficiente influye desde el pasado, no determina el presente. La «aspiración subjetiva», con visos de causa final, lo hace desde el futuro. En cierto sentido, rescata el concepto ampliado de causa –material y eficiente, pero también formal y final– que había propuesto Aristóteles y que la modernidad, sobre todo en biología, había desterrado.

Siendo la teleología anatema para las ciencias contemporáneas, todavía lo es más la teología. ¿Dónde reside lo sucedido, lo que sucede y lo que puede suceder? Aquí nos topamos con la idea de Whitehead de «Dios», que hace las veces de memoria indeleble, base de lo actual, y reserva de po-

tencialidades. Dios sería eterno, actual y cambiante a la vez. Pero hay más, pues al dejar libertad a las entidades actuales para su propia determinación, Dios dejaría a su vez de ser todopoderoso. Su influencia, lejos de ejercerse por coerción, pasa a ser seducción. De un plumazo se mitiga el problema casi irresoluble para la teología de la existencia del mal en el mundo. Además, la oración cobra un nuevo sentido, pues habría alguien a quien persuadir más allá de nuestra propia voz interior.

La piedra angular de *Proceso y realidad* es la «Creatividad», para Whitehead: «El universal de universales que caracteriza al hecho último. Es aquel principio último por el cual los muchos, que son el universo en sentido disyuntivo, se convierten en la ocasión actual única, que es el universo en sentido conjuntivo». La Creatividad es principio de novedad. La lógica (uno más uno son dos) da paso al logos del cosmos: los dos se hacen uno y aumentan en uno.

Todos deseamos, de un modo u otro, que las cosas cambien al mismo tiempo que nos aferramos a lo familiar. «El mundo se enfrenta así a la paradoja de que, al menos en sus actualidades superiores, suspira por la novedad y, sin embargo, se ve acuciado por el terror a la pérdida del pasado», escribe Whitehead en la quinta y última parte de *Proceso y realidad*. Aunque nada dura para siempre, consuela saber que nada se pierde. Whitehead es una especie de Heráclito platónico moderno. Afirma que no es posible bañarse dos veces en el mismo río, pero lo conjuga con un principio de permanencia que confiere cierto orden –y eternidad– a la naturaleza procesual de la realidad. Todo cambia, pero no todo puede ser cambio. Este es el problema crucial de la metafísica.

Una encrucijada que Whitehead solventó mediante su «filosofía del organismo».

Su cosmovisión se erige a partir de la idea misma de lo vivo. Una idea simple y, en cierta medida, antigua: el mundo está lleno de dioses. Todo en el universo inspira y aspira. Nada existe por sí mismo. Todo depende de otra cosa. El metafísico estaría así más cerca del ecólogo que del bioquímico. Sin que sea necesario equiparar un humano a una hormiga, cada ser es digno de consideración. Lo inerte sería un caso particular de lo vivo, y no al revés. Se remedia la «bifurcación de la naturaleza» en la que ha quedado encallada gran parte de la ciencia actual, y que postula que lo real no tiene valor, y lo que tiene valor no puede ser real. Lo empíricamente adecuado debe ir de la mano de lo experiencialmente coherente. La materia se vuelve sensible. Todo percibe.

En un universo en evolución, no es descabellado pensar que las propias leyes evolucionen con él. El ser sería, de alguna manera, el propio devenir. El hábito de creer en leyes inmutables y externas al universo se invierte de forma un tanto irónica: su participación en el tiempo y en el espacio haría de las leyes de la naturaleza precisamente una suerte de hábitos cósmicos. Abandonamos por fin la manida metáfora del gran reloj sin relojero. Para Whitehead, el universo es un organismo estupendo en constante despliegue. Lo mismo para su propio sistema filosófico, y el pensamiento en general. Las ideas del mundo también deben evolucionar.

Así, Whitehead transita con destreza y elegancia la vía media entre los excesos del racionalismo y los defectos de la deriva posmoderna. Su visión contribuye valiosamente al «giro hacia el sujeto» sin caer en el pozo ciego del «giro hacia el lenguaje». Informada por la física contemporánea –la cuántica y la relatividad–, su ontología abraza el naturalismo post Newtoniano y el realismo especulativo: lo primero porque filosofía y ciencia se necesitan mutuamente; lo segundo porque hay que pensar más allá de nuestros propios pensamientos. Para Whitehead, la realidad no está hecha de pura apariencia, pero tampoco de ladrillos microscópicos. El mundo es una lluvia luminosa de «gotas de experiencia».

En resumen, no faltan razones para considerar a Whitehead el filósofo más original y revolucionario del pasado siglo. Y, sin embargo, su obra filosófica sigue sin ser asimilada cien años después. Será probablemente durante este siglo cuando la luz de su pensamiento empiece a dar frutos concretos en diversas esferas del pensamiento, no solo en las humanidades, también en neurociencias, física y biología. Esperemos que la presente traducción de *Proceso y realidad*, realizada por Miguel Candel y publicada exquisitamente por Atalanta, contribuya de manera decisiva a que la «filosofía del proceso» revele en las mentes de los quinientos millones de hispanohablantes un orden capaz de dejar espacio a la novedad radical. A la aventura, en definitiva, del pensamiento.

Marta Agudo

Sacrificio

Bartleby, Madrid, 2021

70 páginas, 13.00 €



Las sílabas del daño

Por ESTHER RAMÓN

¿Qué tienen en común Frankenstein y el Minotauro? En primer lugar, a los dos se les denomina monstruos: aquellos que, etimológicamente, «muestran» una advertencia de la fuerza creadora –también llamada Dios– a la humanidad y constituyen, por tanto, una amenaza en forma de excepción biológica. Comparten asimismo un origen híbrido, entre animal y humano, fruto del cruce *contra natura* de un hermoso toro y de Pasífae en el caso del Minotauro y de las espurias labores científicas de Victor Frankenstein, que utiliza cadáveres humanos pero también de animales para conformar a su «criatura». Ambos son individuos únicos, están solos y enfadados y vierten su ira y su hambre de manera destructiva contra las víctimas, a las que devoran o aniquilan sin piedad.

Por otra parte, tanto uno como otro se encuentran desplazados o despojados de sus nombres y son comúnmente conocidos por el de sus progenitores: de manera directa en el caso de Frankenstein y más compleja en el caso del Minotauro, que en realidad se llama Asterión. Muestran así, en el imaginario colectivo, una hibridación parental –y patriarcal– entre hombre y bestia que opera en el lenguaje, dejando fuera a Pasífae y dotando de protagonismo al rey Minos, que parece indicar que la paternidad en este caso pasa también por ocultar, aplacar y alimentar secretamente al monstruo, con un impulso inclemente. De manera periódica, nos dice el mito, Minos enviaba a siete jóvenes y siete doncellas atenienses, escogidos de forma arbitraria, al laberinto en el que habitaba aprisionado el

Minotauro; uno tras otro y sin remedio eran sacrificados. Podemos deducir de ello que, a lo que en nuestro imaginario se representa como el hálito primero, aquel soplo de vida que tantas tradiciones señalan, habría que sumarle necesariamente el lenguaje: aquello que nos hace humanos y nos separa del animal, la palabra y su ambivalente erosión, en oscilación continua entre lo creativo y lo destructivo.

Rehilando esta doble cualidad, y con la dolorosa conciencia de que el hilo del lenguaje no nos permitirá jamás escapar de un laberinto que acaba indefectiblemente en la muerte, se teje el último poemario de Marta Agudo, recién aparecido en Bartleby Editores y titulado, precisamente, *Sacrificio*. Como en su libro anterior, *Historial*, la poeta plantea, sin dramatismos y también sin concesiones confesionales –«No quieras confesarte»–, edulcoradas o salvíficas, el tema de la enfermedad grave, tan grave que la perspectiva real de la muerte abandona en el poema el ámbito de la abstracción para convertirse, con toda su crudeza, en un horizonte que el libro mira de manera directa y sin ambages, al igual que lo hicieron en su día otros poemarios importantes de nuestra tradición reciente como *Lázaro se sacude las espigas*, de Amalia Iglesias, o *Fragmentos para un libro futuro*, de José Ángel Valente.

Lenguaje y enfermedad entrecruzan sus mimbres en *Sacrificio* estrechando aún más unos vínculos que su autora proponía ya en *28010* (Calambur, 2011), donde abordaba desde dicha perspectiva un estado tan intransitivo como la depresión. Al igual que sucedía en aquel poemario, la fonética, la gramática y la sintaxis y la semántica se vinculan, en este caso, al ámbito del cáncer y de la enfermedad extrema –tratados ante-

riormente en *Historial* (Calambur, 2017)–, y no solo toman el cuerpo de un lenguaje asimismo enfermo y sin duda insuficiente –«Falta léxico, faltan letras...»–, sino que son objeto de escrutinio. Solo resta imaginar que se podría revertir la falla del inicio, escribir de otra manera el cuerpo y las palabras, ponerlos a resguardo del deterioro, de la mentira o del contagio y entregarse a la pasividad confiada de lo creado. Así, en el poema que abre el libro, se lee: «Ven y dítame las vocales de aquel soplo inicial para que cada engranaje revierta su torreón y cualquier falla tectónica aspire a ser verdad que no sangra / Pulmón y brisa...».

Letras y números, como en la tradición cabalística, son aquí no solo la materia con la que se da forma al poema, sino la expresión más concreta de nuestra existencia –«Letras y números en su formulación más exacta»– y, tal y como sucede cuando el dolor físico toma las riendas, se evidencia una parte animal que aún subyace y fue enmascarada a duras penas por lo civilizatorio, al igual que Minos en el mito ocultaba y encerraba al Minotauro, aplacándole con sacrificios periódicos: «Con el nomadismo del dolor alterno, sin más columna vertebral que el reposabrazos del sueño inducido, respiro la jactancia de la bestia y sus escamas. Dedicatoria sin oración ni sangre vertida, así la ofrenda que su lengua de sable desdeña».

Dichos sacrificios, de siete hembras y siete varones, se remedan en este otro *Sacrificio* con una estructuración esencialmente numérica. La autora no solo titula, como Vallejo en *Trilce*, sus poemas con números del 1 al 49 de manera secuencial, sino que además, desde el poema 7 de la página 17 hasta el final y cada siete páginas, el yo poético habla siete veces con la

voz de un *agone* que se posiciona en el ara sacrificial y posee de conciencia expandida, configurada por la delgadez y horizontalidad de estos versículos, cuya escalofriante lucidez cristaliza en poemas brevísimos y completamente despojados –de una o dos líneas, a lo sumo– que comienzan siempre igual –«He tenido que llegar hasta aquí para...»– y alcanza niveles tan descarnados como estos, en la página 35: «He tenido que llegar hasta aquí para aceptar que la eutanasia activa no debía ser siempre mi primera opción».

Así, leyendo cada uno de los siete poemas como si escucháramos la voz de cada uno de los siete jóvenes y siete doncellas atenienses ofrendados –solapados los géneros en una reducción por pares–, a punto de ser sacrificados con el único fin de acallar al monstruo, el libro plasma el factor estrictamente estadístico pero igualmente incomprensible de la muerte: «El sacrificio ordenado que sostiene toda tabla periódica». Su articulación se encuentra cercana a lo musical; el silencio que vendrá tiene igual o mayor trascendencia que lo que se enuncia y donde. Como ocurre en el caso del lenguaje, la composición no es solo enunciación sino también cuestionamiento, y objeto, por tanto, de reflexión existencial más que estética: «La misma partitura con iguales compases, la alternancia de blancas y negras, los silencios tal vez para agudizar la muerte. ¿De / verdad cinco renglones como cinco timbales y tanta / melodía sorda?».

La revisión del mito del Minotauro se distingue aquí, en primera instancia, por alguna de las características morfológicas que delatan la hibridación de lo humano y lo animal, vinculando al monstruo con el origen acuático de la vida: «El Minotauro, unido en sus escamas; Vía Láctea sin ordenar

o Minotauro de escamas». Tanto en la nota final de *Sacrificio* como en algunos poemas, el Minotauro, al que se devuelve el nombre, pareciera una especie de demiurgo o instancia dadora y destructora de vida, desplazándose del hecho de que todo minotauro tiene su Teseo y el monstruo, con su faz mezclada, es susceptible de ser al mismo tiempo víctima y victimario. Así se expresa la autora al respecto en la página de cierre: «Me viene a la cabeza el movimiento en ambas direcciones: personas ofreciendo sus manos para poder nacer y personas nuevamente empujadas por Asterión al agua que emerge con la ruptura del glaciar. Alimento o simple recreo. Una imagen que contiene toda vida y su daño, toda la pérdida y el placer del soplo. Comisura y patera».

La imagen del iceberg, del glaciar, atraviesa el poemario, y resulta interesante conectarlo, a través de este motivo, con el mito moderno de Frankenstein al que aludíamos al comienzo. Mary Shelley sitúa en las regiones del frío, en el Ártico, la parte final de su libro, en la que sucede la confrontación última de un Victor Frankenstein moribundo con su criatura, a la que ha perseguido hasta allí con la firme intención de eliminarla. El monstruo, que posee un innegable don de palabra y que a solas increpó a su creador –«¡Maldito, maldito creador! ¿Por qué tuve que vivir? ¿Por qué, en ese instante, no extinguiste la vida que tan inconscientemente habías encendido?»–, se sume en el dolor de la orfandad y en el absurdo de su existencia y hace suyo el propósito de Frankenstein, invocando el suicidio con estas palabras dirigidas al aventurero y navegante Robert Walton: «Mi tarea ha terminado. Ni su vida ni la de ningún otro ser humano son necesarias ya para que se cumpla lo que debe cumplirse. Bastará con una sola existencia: la mía. Y no tardaré en

efectuar esta inmolación. Dejaré su navío, tomaré el trineo que me ha conducido hasta aquí y me dirigiré al más alejado y septentrional lugar del hemisferio; allí recogeré todo cuanto pueda arder para construir una pira en la que pueda consumirse mi mísero cuerpo».

El punto más septentrional del hemisferio es el Polo Norte, allí donde el agua de la vida ya no fluye, sino que yace detenida, coagulada, debajo de un casquete de hielo. La ruptura de ese hielo, tan presente en nuestras mentes en los últimos tiempos por culpa del cambio climático, nos devuelve una imagen inquietante en la que se asientan la fractura, el salto, la disolución: «¿Era este iceberg la esperanza del suicidio, el imán al que no exigir más limadura que un pedazo de hielo?». De la misma forma, en *Sacrificio* planea la posibilidad del suicidio del *agone*, del cordero sacrificial, como única posibilidad plausible de escapar por propio pie del laberinto congelado donde reina un Asterión implacable, acelerando así un proceso que parece irreversible para sucumbir en el «agua lustral y mortífera. Y el mundo era solo un tana-torio azul»; las mismas aguas de las que todo partió y en las que todo, más tarde o más temprano, se termina diluyendo.

La posibilidad del suicidio representa en el poemario un oxímoron, un imposible asidero: «Solo la idea de poder matarme me ayuda a vivir. Charco sin agua, luz que domina la posibilidad del ahogo». Del iceberg, como de la muerte, apenas vemos un pedazo, la única parte que permanece en la superficie y, tal vez, como sugiere la poeta Julia Castillo en una de sus composiciones, la puerta de salida que nos devuelve directamente a la de entrada: «Por eso / no te quites la vida / porque todo / volvería a comenzar / de nuevo».

«Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía», dice Albert Camus en la

apertura de su más famoso ensayo, *El mito de Sísifo*. Y añade, avanzando unas páginas: «Llego, por fin, a la muerte y al sentimiento que tenemos de ella. Todo está dicho sobre este punto y lo decente es no incurrir en lo patético. Sin embargo, nunca nos asombraremos demasiado ante el hecho de que todo el mundo viva como si nadie “lo supiese” [...]. El horror procede en realidad del lado matemático del acontecimiento [...]. Ninguna moral ni esfuerzo alguno pueden justificarse *a priori* ante las sangrientas matemáticas que ordenan nuestra condición»; matemáticas minuciosamente exploradas, escanciadas y apuradas en este libro de radical valentía en el que lo poético se desprende de todo lo que no sea el puro hueso. Y, por cierto, el absurdo que se explora en dicho ensayo de Camus y que se halla siempre en el filo más abismado de la consideración de la vida y de la muerte encuentra en Beckett a uno de sus oficiantes más fieles, y en su estela, con ecos de *El innombrable*, podríamos leer, por ejemplo, el poema 46 de este libro, en el que se ensaya la amputación progresiva del cuerpo, con el fin de suspender el dolor, hasta su total desvanecimiento. Quedaría el cuerpo del lenguaje, y las sílabas seguirían doliendo sin encías, siendo al mismo tiempo del amor y del daño, sosteniéndose en la gran paradoja de intuir que el mismo hálito que insufla vida es capaz de borrar de un solo soplo la vocal primera, convirtiendo así *emet* en *met*, hasta arrojar a las aguas al gólem, al monstruo sufriente, irascible y solitario que nos habita para, súbitamente y también por sorpresa, escribirla en su frente de nuevo, elevando la temperatura del océano hacia el disfrute rotundo de apurar cada gota de amor y de vida.

«He tenido que llegar hasta aquí para entender la caligrafía gozosa del mar».

Benet Casablancas

Paisajes del Romanticismo musical

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2020

580 páginas, 32.00 €



Música romántica y filosofía

Por CARLOS JAVIER GONZÁLEZ SERRANO

El libro del que aquí nos ocupamos, escrito por el maestro Benet Casablancas (Sabadell, 1956), sobresale entre el ruido editorial por muchas razones. El título, así como su generosa extensión y su atractivo diseño, ya hace que reparemos inexcusablemente en él: *Paisajes del Romanticismo musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Prologado póstumamente por el filósofo Eugenio Trías, estamos ante uno de los volúmenes más importantes de los aparecidos en el siglo XXI en lo referido a la teoría y la historiografía filosófico-musical. Con una prosa propia del avezado novelista y el conocimiento y rigor característicos del concienzudo erudito, Casablancas nos introduce en un universo siempre atractivo, siempre por descu-

brir y, lo que es más importante, siempre por realizar: el Romanticismo musical. Pero no se ciñe, en efecto, al apartado musicológico, sino que, también y a la vez, se ocupa del pensamiento intrahistórico que dio pábulo a aquel movimiento tan rico en nuestra historia filosófica, literaria y, en general, antropológica.

No podemos contar con mejor introductor que el propio Trías a este respecto: «Siempre he creído –indica el filósofo en el prólogo– que la música tuvo en el siglo romántico su momento más interesante». Y es que el espíritu romántico impregnó todas las esferas de la vida: desde el arte, pasando por la filosofía, hasta llegar a la política. Ninguna nación europea se sustrajo de este influjo. Como ya escribió Alfred Einstein: «Ninguna historia del Romanticismo europeo estaría

completa sin incluir la historia de la música romántica».

A esta titánica empresa se entrega, decidida, la irrenunciable obra de Benet Casablancas, quien apunta en su introducción: «Constituye el Romanticismo sin ningún género de duda uno de los periodos más apasionantes en la historia de las ideas, la evolución de la sociedad y el arte occidental, periodo convulso rico en cambios e intuiciones que dejaría una profunda huella en la forma de ver el mundo, y cuya impronta se extiende hasta nuestros días». En especial, si cabe, en el caso de la música. El Romanticismo musical fue un movimiento intrínsecamente revolucionario: un auténtico cataclismo ideológico que reaccionó contra las formas y los modos heredados del clasicismo, aunque en algunos casos los siguió cultivando. Pero erraríamos si nos quedásemos en esa faceta más fervientemente revolucionaria, porque el romanticismo deseó, por encima de cualquier otra dimensión, ser reivindicativo, es decir, expresarse por sí mismo. Una fue su tarea programática, de la que surgieron el resto: colocar al individuo y su intransferible subjetividad en el primer plano musical, más allá de la teatralidad clasicista y más acá del engolado aparataje barroco. También cambió el lenguaje musical, que transitó de una pretendida objetividad armónica a un virtuosismo melódico. O, si de contrastes se trata, debemos referirnos, por último, al binomio compuesto por la claridad, tan cara para la época ilustrada —aquella *Aufklärung* alemana, presidida por Kant—, y la profundidad o incluso la mística: un camino que condujo de la estridente luminosidad de la razón (*Verunft, raison*) a los abismos (*Abgrund*) más hondos e insondables de la existencia y del corazón humanos.

Casablancas emplea una cita de Schelling, filósofo por antonomasia de las ociedades románticas, para introducir estos *Paisajes del Romanticismo musical*: «No hay obra de arte que inmediatamente, o por lo menos por reflejo, no represente el infinito». Y aquí, de nuevo, el enfrentamiento de las fuerzas humanas, tan escasas y restringidas, con lo ilimitado, con lo absolutamente otro; sin embargo, tan presente, tan palpable en la fricción con las esferas espirituales. Para el músico romántico, no solo hay música, sino, ante todo, aquello con lo que la música nos pone en contacto, y esta distinción resulta fundamental para entender el cambio de paradigma respecto al Barroco o al clasicismo. Porque ya no se trata de alcanzar una intimidad con la divinidad —o no solo—, sino con el absoluto ingobernable, inaccesible e inabordable. Eso absolutamente otro que sale al paso del ser humano, a veces como una nada y otras como un todo, obligó al individuo romántico a transitar la historia de su propio espíritu y a esbozar su peculiar *Bildungsroman*: primero para desandar sobre lo andado y, después, para inaugurar y trazar una nueva senda que, más que ser practicable, resultara auténtica —por original e inaudita— y que, por añadidura, no presentara en su desarrollo oportunidad para la falsedad.

Con brillante empeño, conocimiento y buen gusto, Benet Casablancas expone este camino, que ha de roturarse en soledad, a lo largo de las más de seiscientas páginas de sus imperdibles *Paisajes*. Como él mismo escribe: «Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis son algunas de las figuras o *topoi* que enmarcarán la constelación poética, planeando sobre todos ellos un inefable sentimiento de *Sehnsucht*, del anhelo siempre incum-

plido». He aquí uno de los milagros, y de los arcanos, del Romanticismo: «El motivo del vagabundo abandonado a su suerte» –prosigue Casablanca– acompañado del «estremecimiento ante lo sublime, la introspección ensimismada que explota en brotes de jovial entusiasmo, [y] la ironía que apenas puede encubrir su dimensión trágica ante una razón que se rompe en mil fragmentos». Todos estos ingredientes, aderezados con la excelente pluma del autor, componen un volumen brillante que hará las delicias de cualquier lector. Eso sumado a los imponentes índices de autores y obras, la completa bibliografía, la muy apreciable galería de imágenes a color y el nutrido número de ejemplos musicales que dan realce y empaque técnico al libro.

Pero volvamos por un instante a Schelling, quien también encabeza el primero de los capítulos del libro de Casablanca. Argumentaba el filósofo alemán que «durante los instantes de la contemplación, el tiempo y el instante de duración desaparecen para nosotros: no somos nosotros los que estamos sumergidos en el tiempo, sino que es el tiempo, más aún, la pura eternidad absoluta, la que está en nosotros». De alguna forma, el romántico ha dado con la senda para que el asombroso y turbador enigma de la naturaleza no solo anide, sino que viva, conviva y se desarrolle en el interior del individuo. De cada individuo. Por eso también escribió Fernando Pessoa, con quien Benet Casablanca cierra su libro –y por cuya literatura, me consta, guarda gran cariño y admiración–, que «el artista debe expresar no solo lo que es de todos los hombres, sino también lo que es de todos los tiempos». El misterio que se abre ante el romántico emerge no desde un afuera, sino desde sus adentros: una interioridad que a todo ser

humano es común y con la que podrá comenzar a dialogar a poco que escarbe.

El romántico, y esto lo describe muy bien el maestro Casablanca, no está solo en este empeño. Sí se encamina en soledad y es solitario –cómo no acordarse aquí del bravo Beethoven o de los delirios del atormentado Robert Schumann–, pero también se sabe en comunidad, en camaradería (*Gemeinschaft*), con espíritus afines que, quizás por otros lares, también hayan iniciado su odisea iniciática no tanto en busca de solución al misterio –porque esta se presume imposible de alcanzar– como de la experiencia que logre aunar lo puramente biológico con lo anímico, lo grosero con lo excelso y, en definitiva, lo material con lo espiritual. Porque los polos se tocan, y eso no hubo romántico al que se le escapara. Para ejemplo, tómese cualquier exabrupto de Baudelaire o de Poe, ambos poetas malditos precisamente por comprobar con demasiada lucidez, con peligrosa cercanía, que lo emocional y lo espiritual tienen mucho de material y corporal. De aquí la fundamental importancia que Casablanca otorga en sus *Paisajes* al estancamiento como elemento musical que altera y demora lo previsible en una frase, en un pentagrama, en un hilo que se antojaba pronosticable; una relevancia procesual, podríamos decir, porque antecede a la «inmovilidad de signo contemplativo» que la música romántica denota, «de tal modo –sugiere el autor– que la actividad y el sentido productivo clásicos dejan paso a la suspensión del devenir temporal y a la primacía del registro extático».

Eugenio Trías siempre defendió que la música posee no solo su propio logos, sino que también ofrece un conocimiento muy especial sobre aquel «no sé qué que queda balbuciendo el alma» de Juan de la

Cruz: «Y es que la música –expone Trías– es algo más que un juego de formas sensoriales en las cuales el mundo de los sonidos halla su pauta rimada y ritmada, o su perfecto acomodo a nuestros ritmos cardíacos; a través de todo ello, como muy bien señala el autor de este libro en la conclusión, la música se alza y se eleva hasta el conocimiento; la buena música, desde luego». Como el propio Trías refirió en muchos de sus libros, existe una «gnosis musical: la que los mejores músicos nos proponen». Porque «la música es filosofía sensorial, que elabora y enaltece, sublimándolas, nuestras emociones y pasiones».

Beethoven –por si cupiera señalar una referencia romántica más autorizada– también sostuvo esta postura y llegó a afirmar que ninguna filosofía sería jamás capaz de expresar con conceptos lo que una melodía puede transmitir a través de sus idas y veni-

das, mediante la «concordia discordante de las cosas» a la que se refirió Schopenhauer cuando hablaba de las creaciones del genio de Bonn. La música, a fin de cuentas, expresa la esencia última del mundo.

Quien suscribe estas líneas no encuentra mejor libro para acercarse a la música, y en concreto a la música romántica, que estos *Paisajes del Romanticismo musical* de Benet Casablancas: un volumen atronador que, con una escritura cadenciosa y muy amable, nos introduce en los senderos de quienes, a través de la ciencia de la armonía y la pasión por la melodía, supieron horadar el alma humana hasta sus más abismáticos fondos; uno de los mejores libros de este siglo y una obra de referencia insustituible que aúna rigor, elegancia y gracia en las formas y pasión desbordada por contar lo que cuenta. El libro de Benet Casablancas ha nacido siendo un clásico.

Carlos Goñi

Pico della Mirandola

Prólogo de Jaume de Casals

Arpa, Barcelona, 2021

205 páginas, 18.90 €



La dignidad humana y la teología

Por DANIEL B. BRO

Pico della Mirandola (1463-1494) vivió en lo que se suele conocer como el segundo periodo de humanismo. El Renacimiento italiano tuvo a sus figuras inaugurales en las letras en Dante y Petrarca. El segundo fue además un decidido hombre de letras. Un mundo ecléctico, en tensión entre el paganismo y el cristianismo cínico del papado y la curia, informa uno de los momentos más importantes de la cultura europea. No solo fue un redescubrimiento de los mundos griego y latino, sino una propuesta nueva, potenciada además por la novedad de la imprenta, que adquiere con Aldo Manuzio, ya a comienzos del xv y en Venecia, un momento de fijación y divulgación tanto de los textos clásicos como de la nueva erudición. Otro de los aspectos novedosos fue el lugar preponderante que adquirió la bio-

grafía –que tiene su correspondencia en el auge pictórico del retrato– no solo de papas y gente poderosa –o la muy conocida de los pintores, de Vasari–, sino de anónimos ciudadanos, de gente que encarnaba oficios: la importancia de las artesanías junto a la de los grandes arquitectos. Del mundo griego, lo que se sabía durante el Medievo hasta que se despertaron esta sagrada enfermedad filológica y la exaltación de la memoria histórica eran citas de fuentes latinas. Con el auge de los descubrimientos –y traducciones– en bibliotecas de abadías europeas, conventos y otros lugares de Centroeuropa y Grecia, uno de los temas centrales fue la disputa entre platónicos y aristotélicos e incluso, de manera más específica, entre los que procuraron hacer una lectura de Platón y los neoplatónicos. También fue el

periodo de la creación de las academias –en el caso de Florencia, la Platónica– y de la mejora del estudio con la creación de las primeras bibliotecas públicas, gracias a esos grandes personajes que fueron Palla degli Strozzi y Cosimo de Medici. Pensemos que Pico della Mirandola fue contemporáneo de Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, León Hebreo, Leonardo da Vinci, Erasmo de Róterdam, Maquiavelo y del joven Baltasar Castiglione, que se inspiraría en él para su célebre cortésano. Y sobre todo de Angelo Poliziano, su gran compañero.

Carlos Goñi nos presenta una visión muy detallada de las peripecias vitales de Pico della Mirandola y, sobre todo, de su obra, acompañando su estudio biográfico de la traducción anotada del «Discurso sobre la dignidad del hombre». Goñi comenta que, si bien se puede hablar de filosofía medieval, no podríamos decir lo mismo del Renacimiento. En esto parecen estar de acuerdo todos: fue una revolución cultural y, sobre todo, acentuadamente artística, pero no hubo un Agustín de Hipona o un Tomás de Aquino. Se pasó del teocentrismo al antropoteísmo, según Goñi; al antropocentrismo, según algunos que han visto en el Renacimiento un desprendimiento de la vieja teología. Se quiere centrar la importancia de Pico en que «acomete la primera definición del ser humano en términos de libertad», según nuestro autor, pero, en realidad, no es el primero y se puede rastrear esta idea desde el mundo clásico, además de su vínculo con la noción de libre albedrío. No obstante, hay algo radical en della Mirandola: nos sitúa ante un ser no acabado, cuya identidad ontológica depende de su hacer. Hasta cierto punto. Este joven lleno de talento, energía y curiosidad, un eterno adolescente que deslumbró a muchos y cu-

yos desafíos fueron más eruditos que provocadores, situó al hombre ante sí mismo como su propia posibilidad. Ciertamente, no en un vacío, como veremos enseguida. Además, encarna al nuevo hombre de letras, no sujeto a la curia: era un civil, y de ahí algunos roces con el papado. Asimismo, exaltó la filosofía como concordia, término caro a Carlos Goñi, que sin duda –como señala Jaume Casals en el prólogo– siente un verdadero entusiasmo por este gran personaje ilustrado renacentista; toda una toma de partido, como veremos.

Pico della Mirandola poseía una cultura ecléctica y trató de aprovechar no solo el platonismo y neoplatonismo emergentes, sino a Aristóteles, el averroísmo y la tradición talmúdica –en Padua–, no se detuvo ante las dificultades retóricas de Guillermo de Ockham y, por fortuna, se apartó de seguir sus retruécanos. De hecho, fiel a Cicerón, defendió la austeridad expresiva en la filosofía. También estudió en La Sorbona, que era entonces el lugar académico conocido con mayor libertad. Hombre rico, a pesar de que perdió a su padre a los cuatro años, poseyó una excelente biblioteca. Más: fue políglota, capaz de aprender un idioma en pocos meses. En cuanto a su vida amorosa –al aparecer, fue un hombre guapo y muy esbelto, además de lleno de encanto–, solo se le conoce una relación con una tal Margherita, a la que trató de raptar, quizás con su acuerdo. Una historia digna de Casanova. El resto es silencio o rumores, como los que lo vinculan amorosamente con su amigo Poliziano, que era homosexual.

En 1486, cuando contaba veintitrés años, Pico della Mirandola propuso a sus contemporáneos una disputa filosófica, teológica y cabalística con novecientas tesis que abarcaban todo el saber. Tal desafío no

prosperó porque el papa Inocencio VIII, en febrero de 1487, lo suspendió. Pico acabó huyendo a París, dejando un rastro herético, y allí fueron bien acogidas sus tesis. A su vuelta a Florencia, defendió la importancia de la libre discusión de todas las tesis, centro de su *Oratio de hominis dignitate*.

La dignidad del hombre se apoya en su libertad. Veamos cómo, dando voz al creador, Pico define la naturaleza humana para que esa libertad tenga sentido: «No te hicimos ni celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal, para que, casi libre y soberano, te moldees y te esculpas la forma que prefieras a ti mismo. Podrás degenerar en lo inferior, donde están los brutos; podrás regenerarte, por tu voluntad, en las cosas superiores, donde habita lo divino». Luego añade que Dios, a diferencia de en el resto de lo vivo, puso en el hombre «semillas de toda clase y gérmenes de todo género de vida» y, según la cultive, será esto o aquello. Goñi, apoyándose en Engelbert Monnerjahn, sostiene que el concepto de libertad de Pico supone la indeterminación de un ser de infinitas posibilidades, la capacidad del ser humano para elegir libremente y, finalmente, el carácter creador de su libertad. A ello atribuye Goñi la modernidad de Pico della Mirandola, al intuir «cierto divorcio entre naturaleza y libertad, propio de la filosofía moderna». Se apresura a decirnos Goñi que «esta doctrina, que podríamos llamar teoría de las posibilidades germinales, distancia a nuestro autor de un cierto existencialismo ateo al estilo sartriano». Ciertamente, Pico no era ateo. Es más, aunque situó la dignidad del hombre en su libertad, esta se da muy circunstanciada en una escala moral y ontológica. Esas semillas no pueden germinar de cualquier modo. Al fin y al cabo, no deja de estar muy influido por el platonismo cristia-

no, solo que hace de los arquetipos uno: el Bien, que coincide con Dios y en la escala moral y cognitiva está situado en la cumbre. Es verdad que la *Oratio* es un elogio de la filosofía y que señaló, con otras obras de su tiempo, el camino hacia la independencia del pensamiento, que luego encontraremos en el escéptico y epicúreo Montaigne y, sobre todo, un poco después, de manera metódica, en Descartes. Pero también es verdad que la libertad de Pico está marcada previamente por una filosofía moral que se apoya en una teología. El bien es previo, y solo puede ser Dios. No es tan cierto, como afirma Goñi, que Pico conciba la filosofía como un saber por sí mismo de manera radical y que el pensador solo se atenga a su conciencia. Fue abierto a todos los saberes, fue un ecléctico, pero las ideas de los caldeos, los misterios de los hebreos y el hermetismo de Trismegisto –en realidad, una creación tardía de textos griegos de los siglos II y III– confluyen en una verdad única encarnada en Dios. Ciertamente, fue un espíritu osado con una actitud filosófica y propuso una interpretación bastante libre de algunos aspectos de la Biblia. Y, en alguna medida, de manera nada belicosa es un adelantado a la Reforma. Como otros autores cristianos, Pico condena la magia de manera ambigua y, de forma contundente, con argumentos modernos, lúcidos, la astrología.

Para Pico della Mirandola, el hombre es un ser privilegiado porque tiene en sí la imagen de Dios. No sé por qué dice Jaime Casals –y también en alguna ocasión Goñi– que Pico no privilegia al hombre. Es evidente que sí. El hombre es un microcosmos, según Goñi, y es radicalmente libre porque posee en su naturaleza la chispa divina. El universo es un

hombre en mayúsculas. A diferencia del Dios de Spinoza, el Dios de Pico no está en la naturaleza. Nuestra divinidad no es, pues, la de Dios, porque él está en las cosas sin ser naturaleza. Pero el hombre, si se conoce a sí mismo, siendo microcosmos, conocerá todo lo demás –valga decir que no hay ciencia–. Goñi lo sintetiza muy bien: «La filosofía busca la verdad, la teología la encuentra y la religión la posee. Es el resumen de su obra». Hay un movimiento primero de la curiosidad, del deseo de saber, que solo la epistemología teológica conduce y que, finalmente, encarna la fe –no hay religión si fe–. A pesar de lo que al final del libro Carlos Goñi pretende con un tono inesperadamente ingenuo, esto hace que ese gran personaje brillante y juvenil del Renacimiento no sea el pensador que abre la modernidad crítica. Termina Goñi el libro –muy informado pero, al cabo, muy in-

teresado para ser objetivo– aleccionándonos: «El “filósofo” de nuestros días teme comprometerse con la verdad tal como hicieron Pico o Sócrates». Y añade: «Si nuestros “filósofos” –entrecomilla *filósofos* como si fueran otra categoría y no da ningún nombre, así que podemos imaginar que son todos los actuales; salvo los otros filósofos sin comillas, que serán de alguna orden sacerdotal, supongo– se empeñan en vivir de espaldas a la realidad, en los suntuosos salones de sus artificios teóricos; si no salen como Sócrates al mercado, a hablar con la gente de sus problemas, de sus angustias»... Muchas de las investigaciones y de las páginas precedentes no merecen un final tan ingenuo y, al tiempo, soberbio. Para Carlos Goñi, la libertad de pensar es pensar bien, es decir, teológicamente, porque el teólogo sabe dónde está la verdad: en la religión. Pues no, de ninguna manera.

Ricardo Moreno

Breve tratado de la felicidad

Prólogo de Gabriel Albiac

Fórcola, Madrid, 2021

172 páginas, 16.50 €



La sonrisa y su laberinto

Por JULIO SERRANO

Quizá tuviera razón Borges al sospechar que «la única cosa sin misterio es la felicidad», autosuficiente y plena, justificada por sí misma; pero alcanzarla cuando no está ya es otra cosa: laberinto de espejismos, callejones sin salida y recovecos engañosos, aunque sepamos de algunos que parecen tenerla algo más a mano, conocedores de atajos, brujos de la sonrisa. El acceso a ese bienestar interior es un enredo, las más de las veces hacia objetivos que muestran rostros que no sospechábamos: quimeras. Se burla el logro al evidenciar la ausencia que contiene: aquí no era. Perdiste tu tiempo. O no.

Más sagaz que perseguir sombras chinas-cas quizá sea incorporar en uno algo de la actitud de Diógenes de Sinope, a quien –recordemos la anécdota histórica– Alejandro

Magno deseaba conocer, pues vivir en una tinaja voluntariamente era algo a lo que no conseguía verle ni la virtud ni la gracia por mucho que hubiese sido instruido por Aristóteles, o quizá a causa de ello, ya que ensalzaba este último el término medio entre los extremos y la necesidad del desarrollo del hombre en sociedad. Parece que el barril y la jauría de perros que lo rodeaba niegan uno y otro precepto. Nos han dicho algunos autores de la Antigüedad que, sorprendido por la penosa situación del filósofo, Alejandro le preguntó qué podía hacer para mejorar sus condiciones de vida, él que lo podía todo. La respuesta que nos ha legado el tiempo y las leyendas en torno a la historia son poderosas. Sí podía hacer algo Alejandro Magno: apartarse un poco a un lado; le estaba tapando el sol y no lo

necesitaba ni a él ni a su condescendencia. Demócrito hablaba de contentarse, Epicteto de hallar una felicidad independiente de las circunstancias externas; Diógenes encarnaba en sí ambos talentos, afines a los de tantos anacoretas orientales, aquellos que renuncian al deseo y viven ahora, es decir, en el instante en el que el sol es regalo en el rostro porque mañana, de nuevo, es quimera. Lo único que verdaderamente estaba en manos del rey de Macedonia hacer era aquello que tenía que ver con el presente absoluto de Diógenes, porque era el único lugar en donde este habitaba. Y en ese presente nada había que hacer salvo dejar de boicotear con sus intenciones y con su sombra el sencillo disfrute sensorial e instantáneo. Es un extremo a tener en cuenta, digno y provechoso, pero somos plurales y así el laberinto hacia la sonrisa no puede imitar un modelo por rotundo que este sea. Entre elegir un barril por todo dominio y fundar un imperio en el que casi no se pone el sol estamos los demás, jugando con las proporciones de lo que se desea y de aquello a lo que renunciamos, malabares que requieren destreza y no poca inteligencia para sortear nuestras propias trampas, que son muchas e intrincadas.

El matemático y filósofo Ricardo Moreno Castillo (Madrid, 1950) hace algo placentero para pensar sobre las posibilidades que tenemos de ser felices, como no debiera ser de otro modo para este fin: rodearse de no pocos pero sí muy doctos amigos para, en su *Breve tratado sobre la felicidad*, componer una suerte de mesa de reunión de filósofos occidentales en un espectro cronológico que va de Demócrito a André Comte-Sponville, llamados a un encuentro –güija de sabios– donde el autor modera un debate razonado con el tema de la felicidad como eje

vertebrador. Sostenidos por un hilo conductor sonriente, la digresión tiene un rápido camino de vuelta; aquí están a lo que están: pensar desde la altura que han dejado aquellos que más atinadamente han tenido algo que decir al respecto para que el resultado de la reflexión se vea enriquecido por la pluralidad, por una inteligencia que quiere ser complementada, sostenida y enriquecida con el generoso legado de los que no han sido solo instante, de los que pensaron en nosotros, en los que estábamos por llegar. Fuera del deseo de perdurabilidad o de la percepción del hombre del mañana que también está en uno, nos han señalado caminos para que nos entretengamos cocinando un poco de alegría. «Aquí y ahora», nos dicen los recetarios de la felicidad con mucho sentido, pero cuánto ayer y mañana hay en este instante que es fruto maduro y semilla del porvenir. Aquí es un complejo lugar.

La felicidad, esa perfección de lo finito que tan bien evocase Octavio Paz en su poema «Felicidad en Herat», es, para Ricardo Moreno, «de elaboración casera y artesanal», es decir, laberinto individual para el que se requiere destreza e inteligencia. Niega el tópico del necio satisfecho, sostiene más bien que el bobo será feliz, si lo es, a pesar de su necesidad, pero no a causa de ella. Más bien considera que la felicidad es hija de la sabiduría, no de la estupidez y, por tanto, rodearse de aquellos que mejor han pensado acerca de la felicidad, como hace en esta obra, es provechoso y útil. Es elaboración, construcción de lo que, de no darse como don o regalo del instante, quizá sea alcanzable como una arquitectura interior que puede convertir la madurez en un regalo. Libre la vejez de esa multitud de «furiosos tiranos» de los que habla-

ba Platón, puede traer alguna sorpresa inesperada. «Nos ponemos en guardia y resulta que quien nos viene al encuentro es un amigo», decía Stevenson en la misma línea que Platón, reconociendo en el apaciguamiento de las pasiones y sus oscilaciones un sosiego que serena temores: «La verdadera sabiduría es saber estar siempre acordes con nuestra edad. Amar los juguetes cuando niño, tener una juventud alegre y aventurera y acomodarse, cuando el tiempo llegue, a una serena y sonriente vejez». La sonrisa del buda es reconocible en Tusitala, el más entrañable de los escritores, autoridad en esta conquista del paraíso no gratuito, sino labrado por medio de la inteligencia y la reconciliación con los escollos más arduos de asimilar: la enfermedad, la muerte propia y la de aquellos a los que amamos.

Álvaro Cunqueiro, en su *Tertulia de boticas prodigiosas y escuela de curanderos*, nos propone imaginar la propia inmortalidad, esa que deseamos de diversas formas según qué religión dé forma a la propuesta, sin imaginar el rostro amargo de lo eterno: «¿Por qué desear la inmortalidad cuando el rostro mismo de la tierra se vaya arrugando con la edad?». La inmortalidad, si es individual, no tiene ningún valor como un oasis en el «inmenso desierto de la muerte»; para que tenga algún sentido, es necesaria la de todos, pero no tarda uno en sospechar que el verdadero infierno estaría en ese bucle infinito de acción que se nos antojaba consuelo. «Quizá sea mejor que las cosas sigan como están», concluye Moreno en su buen conformar, mostrando la muerte como un mal menor. Con quien sí discrepa es con Epicuro en su edulcorado planteamiento de la muerte al afirmar que «nada es para nosotros, puesto que, mientras nosotros somos, la muerte no está pre-

sente, y cuando la muerte se presenta, entonces no existimos», como si la muerte de los que queremos no dejara nuestro presente envuelto de vacío. Moreno, apoyándose en la afirmación de Stuart Mill –«Quienes han poseído felicidad pueden soportar la idea de dejar de existir, pero tiene que ser duro morir para quien jamás ha vivido»–, sugiere la aceptación de la muerte por uno mismo y por los demás: morir serenamente, sin la frustración de no haber vivido lo suficiente –aunque en cierto modo, como decía Stevenson, todos morimos jóvenes– para hacer más llevadera nuestra pérdida a los que amamos. Para conseguirlo, Epicteto proponía lo que ya, mucho antes, quedó escrito en el Bhagavad-gītā: practicar la indiferencia para con las circunstancias externas o bien, en el texto hindú, practicar la acción desapegada de los resultados de la acción misma, inmunes, por tanto, a la variabilidad de las circunstancias externas. Este desapego quizá sea receta para muchos, que no todos. Escuchen a Baltasar Gracián porque discrepa profundamente: «En el premiar es destreza nunca satisfacer. Si nada hay que desear, todo es de temer: dicha desdichada. Donde acaba el deseo, comienza el temor». En la renuncia a los deseos, a las aficiones o a los intereses también hay páramo. Quizá por eso el Bhagavad-gītā –que no ha sido invitado a la reunión de sabios de Moreno, sino solo a esta reseña– proponga elegir la acción a la no acción, pero desapegada de sus resultados. Gracián y Epicteto pueden darse, creo, la mano gracias a la ductilidad de la filosofía *sāṃkhya*.

Pero, ojo, escuchemos a Bernard Le Bovier de Fontenelle porque apunta una dirección interesante. Hasta este momento del tratado, que sigue un orden cronológico,

hemos atendido a sugerencias que apuestan por el buen conformar, por construir en una cierta resistencia a los vaivenes y azotes del mundo, pero el filósofo francés añade una alerta que se ha de tomar en cuenta: la infinita habilidad que tenemos para fabricar males imaginarios y la necesidad de desprendernos de estos obstáculos hijos de un modo de pensar equivocado o discutible. Deshacer antes de ponerse a hacer, para lo que sugiere comenzar por «limpiar el lugar». Tenía que ser francés, y de los albores del siglo XVIII, quien pusiese razón y luz en la cuestión de la felicidad. Prescindir y dejar espacio para que el sol en el rostro de Diógenes pueda ser apreciado; mente y sentidos aunados en la percepción de esa perfección del instante de la que habló Paz, invitado a esta reunión no con este poema, sino con un fragmento de *El laberinto de la soledad*, en donde nos advierte de que el futuro es un tiempo falaz que nos niega porque nos recuerda que «todavía no es hora». Eso ya lo sé yo, podría asentir Diógenes y quizá Alejandro Magno, que lo había aprendido de Diógenes, pero como un elemento externo. Su felicidad –de haberla hallado, algo que ignoramos– no estaba en la renuncia. Ambos han pasado a la historia: uno desposeído; otro con un Imperio que iba desde Grecia hasta el valle del Indo y Egipto, fusionando la cultura griega con la oriental, haciendo de la abundancia enredadera o cárcel. No lo sabemos. «Aquel que construye la casa de la felicidad futura edifica la cárcel del presente», continúa Octavio Paz. Diógenes lo sabía y, por tanto, nada podía hacer Alejandro Magno para su felicidad futura porque su valor supremo era el ahora. Walt Whitman supo habitarlo y recrearlo en sus poemas: la conciencia del todo en la parte, el regalo del instan-

te, el cultivo del bienestar interior sostenido por el asombro de estar vivo. Creo que Diógenes, Stevenson y Whitman simpatizarían si este encuentro fuese menos formal. En el tratado cada uno tiene su capítulo, su cita y la reflexión razonada de Ricardo Moreno, pero, si se rebelasen a la batuta del anfitrión y, como a Unamuno, se le saliesen de la cuidada edición, heterodoxos en su acomodo a las formas clásicas del libro, quizá se distribuirían no por estricto orden cronológico, sino por círculos de afinidades y antipatías. Quizá Chesterton, quien decía que racionalizar la felicidad –y la religión– es destruirla, tendría unas palabras con el ateo precursor del Siglo de las Luces Bernard Le Bovier de Fontenelle, quien, a su vez, discreparía con Platón –especulo– para irse a charlar más amigablemente con Voltaire. Sospecho que Goethe, invitado a este tratado por su lícito enfado con lo que considera un abuso, amparar que los poetas escriban «como si estuvieran enfermos y el mundo entero fuera un hospital de campaña», habría respirado aliviado al conocer a Whitman.

Me pregunto, en este hipotético desorden unamuniano, qué pensarían del prólogo que los anticipa, escrito por Gabriel Albiac, quien afirma: «Hablemos de la felicidad que nunca poseeremos», cuando el propio Ricardo Moreno invita una y otra vez buscar una felicidad que parece conocer al menos intermitentemente –la forma que suele adoptar este estado–, cocinada con destreza, sazónada de inteligencia, rodeada de buena compañía y reconciliada con lo que de inmutable tiene la vida: la pérdida, la muerte. Concluye su prólogo, para que quede más claro, citando a Teognis de Mégara con una frase que redondea y cierra su reflexión: «Lo mejor en esta vida, no haber na-

cido», lo que lleva implícito el fracaso del libro que prologa y la vanidad de los intentos de todos estos pensadores por echarnos una mano. Paralelamente, André Comte-Sponville, elegido por Ricardo Moreno para poner fin a su tratado con una reflexión, concluye que «en lo que los filósofos sí están de acuerdo, al menos casi todos, es en la idea de que la sabiduría se reconoce en cierta felicidad, en cierta serenidad, digamos que, en cierta paz interior, pero gozosa y lúcida, la cual no es posible sin un uso riguroso de la razón», lo que invita a pensar que entre prólogo y libro hay una discordan-

cia que suscita una media sonrisa. Porque se puede leer un libro al revés, entender negro cuando se escribe blanco, o ¿dónde está escrito que el que prologa tenga necesariamente que leerse el libro? Estas innovaciones de la edición contribuyen finalmente al humor hacia cierto sinsentido filtrado en la obra en forma de paradoja, que en el tema de la felicidad viene incluso bien para restarle blancura a este camino hecho de recovecos. Prólogo aparte, el tratado es una contribución al discreto arte de saber vivir, mejor siempre, como en este caso, rodeados de buena compañía intelectual.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____nº
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre 2018 de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

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

Precio: 5 €

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



9 771131 643008



0 0 7 6 2