

cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Italo Calvino en España, La tauromaquia de Marcos Bontempo y Las Españas del exilio
MESA REVUELTA Ensayos de Francisco Fuster García, Raquel Velázquez Velázquez, J. Jorge Sánchez, Pablo d'Ors, Toni Montesinos y Julio César Galán — ENTREVISTA Pablo Raphael

cuadernos hispanoamericanos

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Redactor
Carlos Contreras Elvira

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

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

Diseño original
Ana C. Cano
www.anacarlotacono.es

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

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

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

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

Director AECID
Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada

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

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

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

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

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

- 2 *Francesco Luti* – Italo Calvino en España
 18 *Mario Martín Gijón* – Las Españas del exilio
 34 *José María Herrera* – La tauromaquia de Marcos Bontempo



MESA REVUELTA

- 48 *Francisco Fuster García* – La poesía autobiográfica de Carmen Baroja
 63 *Raquel Velázquez Velázquez* – César González-Ruano en *La Vanguardia Española* (1944-1964)
 74 *J. Jorge Sánchez* – Poesía después de Auschwitz: provocación e intemperividad
 88 *Pablo d'Ors* – Tres narradores: Hesse, Kundera y Kafka
 95 *Toni Montesinos* – El trascendete Concord de Thoreau
 102 *Julio César Galán* – Horizontes sobre el ensayo de Rafael Argullol



ENTREVISTA

- 112 *Carmen de Eusebio* – Pablo Raphael: «Somos la sociedad de los distintos que forma el gran mosaico de los individuales»



BIBLIOTECA

- 126 *Julio Serrano* – Memorias de la copa de un árbol
 130 *Agustín Calvo Galán* – Prosas del expatriado
 135 *Manuel Arias Maldonado* – Anhelo de suelo firme
 140 *Juan Ángel Juristo* – Autorretrato en álbum de familia
 144 *Isabel de Armas* – Waterloo, doscientos años cumplidos



Italo Calvino en España

Por Francesco Luti

A Gaetano Chiappini, in memoriam

LA RESISTENZA COMO ESCUELA DE VIDA Y LITERATURA

Este año se cumplen treinta años sin Italo Calvino. La muerte le sorprendió en su casa de la Toscana durante el verano de 1985. Tenía sesenta y dos años. Nacido en 1922 en Santiago de las Vegas (Cuba), donde sus padres trabajaban como agrónomos, Calvino fue un intelectual de gran espesor. Con sus libros, intervenciones y discursos, ya desde la inmediata posguerra y en una época de intenso debate ideológico, contribuyó de manera relevante al desarrollo de la sociedad a través de la literatura.

Miembro de una familia de tradición burguesa originaria de San Remo, el jovencísimo partisano Calvino –apodado *Santiago* por su lugar de nacimiento– se unió a la Brigada Garibaldi, que combatía en la zona de Imperia, en la región de Liguria, la suya. La interrupción drástica de los estudios debido a la experiencia bélica marcará para siempre al hombre y al autor. Y es que, con la guerra recién terminada, la mayor dificultad a la que se enfrentaban los escritores era la de encontrar un estilo que no resultara retórico y que permitiera mantener una distancia objetiva para narrar lo que vivieron; Calvino, al igual que otros jóvenes escritores de la época, será capaz de proponer soluciones estilísticas. Entre las obras que se generaron bajo el empuje de los aconte-



cimientos –y siempre considerando parcial el elenco– podemos citar, entre otros, a Elio Vittorini (*Conversazione in Sicilia* y *Uomini e no*), Carlo Cassola (*Fausto e Anna*, e *I vecchi compagni*), Renata Viganò (*L'Agnese va a moriré*), Cesare Pavese (*La casa in collina* y *La luna e i falò*) o Natalia Ginzburg (*Tutti i nostri ieri*). No sorprende que casi todos fueran publicados por la editorial Einaudi, cuyo papel se reveló determinante en la reconstrucción cultural del país. A lo largo de los años que seguirán al conflicto, cabe mencionar *Il mio cuore a Ponte Milvio* (1954), de Pratolini; *I sentieri dei nidi di ragno* (1947) y *Ultimo viene il corvo* (1949), de Calvino, o *I ventitré giorni della città di Alba* (1952), de Beppe Fenoglio, obras cuyos autores participaron en primera persona en la *Resistenza italiana* o *Resistenza partigiana*¹, un movimiento armado de oposición al fascismo y a las tropas de ocupación nazis instaladas en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Los partidos más importantes de la *Resistenza* constituyeron el *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN), que justificaba sus acciones como propias de una guerra patriótica de liberación respecto al poder extranjero, pero que de hecho implicaban desencadenar una Guerra Civil contra los fascistas italianos y los partidarios de la República Social de Mussolini.

En los años inmediatos a la conclusión de la guerra en Italia se desarrolló un debate cultural en periódicos y revistas. Así, *Il Politecnico* (1945-1947), la revista de Vittorini, se convertirá en una de las tribunas más frecuentadas por los intelectuales de la época, dedicando innumerables páginas a aclarar las relaciones entre cultura y *Resistenza* en un momento en el que el país estaba políticamente dividido. Otra serían los *Quaderni del Movimento di Liberazione italiano* donde, ya en 1949, el joven escritor Calvino formuló un primer balance de la literatura italiana sobre la *Resistenza*, precisando que, antes que nada, tocaba elegir el punto de vista: o el de la *Resistenza* o el de la literatura. En aquel balance, Italo sugería el camino correcto para estudiar el problema.

Pavese, hasta su trágico final, Vittorini, hasta su muerte en 1966, y Calvino, protagonizarán el debate de la posguerra, que a la postre resultará decisivo para el futuro de la literatura italiana.

EL HOMBRE NUEVO

Por haber sido un intelectual que cubrió múltiples aspectos de la vida cultural, no resulta fácil tratar en pocas páginas la relación entre Calvino y España. Mucho pudo representar, en las décadas de los cincuenta y sesenta, para los jóvenes intelectuales espa-

ños, cruzarse con hombres como el editor Einaudi, Calvino y Vittorini. En su primer viaje a España, Calvino acude para participar en las jornadas mallorquinas de Formentor, celebradas en el mes de mayo de 1959. Volverá, en el marco de aquellos mismos encuentros, en 1960, 1961 y 1962, entonces acompañado de Einaudi y Vittorini. Pero ¿qué podía significar para Calvino participar en los coloquios de Formentor? Muchas cosas. En primer lugar, y aunque se tratara de una isla, la curiosidad de visitar un país en plena dictadura y el deseo y la ambición de que sus obras se pudieran dar a conocer también en España pues, como detallaremos más adelante, en 1959 Calvino era ya un autor conocido en el extranjero y contaba con algunas traducciones al castellano publicadas en Argentina. En segundo lugar –y más importante– viajar a España suponía encontrarse y medirse con las nuevas generaciones de escritores españoles y otros nombres de las letras internacionales. Como hombre de confianza y plenipotenciario de Einaudi desde hacía una década, su presencia y olfato, al igual que su paso por la América del Norte de aquellos mismos años, conllevaba la intención de ponerse al día con las literaturas extranjeras. Los redactores de algunas de las principales editoriales italianas como Einaudi, Feltrinelli, Guanda, Bompiani o Mondadori estaban pendientes de la evolución de la narrativa española que, a pesar del régimen, intentaba acelerar la fractura con el poder oficial. Desde Italia se miraba con interés hacia la península ibérica, y esta actitud no se limitaba a los editores y a sus representantes, sino también a narradores como Vasco Pratolini, Romano Bilenchi o Leonardo Sciascia, además de Vittorini y del mismo Calvino, que nunca dejarían de mirar a España. Junto al deseo de descubrir las nuevas voces de la narrativa española y de conocerlas en persona, existía por parte de Calvino, en Formentor, una voluntad de exponer sus teorías y sus puntos de vista en los coloquios. En los salones del hotel, en la terraza a pie de playa rodeada de pinos –que tanto podía recordarle a Liguria–, pudo conocer, entre otros, a Cela, a Robbe-Grillet, a los hermanos Goytisolo, a Gabriel Celaya, Michel Butor, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Jesús López Pacheco y Juan García Hortelano. Para los españoles que participaron en Formentor fue fundamental reflexionar sobre el testimonio de un intelectual perteneciente a un país tan cercano en muchos aspectos y que, además, ya había pasado por la experiencia de vivir bajo una dictadura. Para ellos, un joven lleno de ideas y proyectos como Calvino no era solamente un escritor, sino un hombre de cultura,

además –claro– del brazo derecho del fundador de una de las editoriales más relevantes de Italia.

La mayoría de los escritores que tuvieron un papel determinante en la reconstrucción de la cultura italiana a partir de la posguerra –lo que, como se ha dicho, pudo servir de ejemplo para los españoles, y especialmente para los de Barcelona, que acudieron a Formentor– fueron, al mismo tiempo, hombres de confianza, redactores, colaboradores, traductores o asesores en algunas de las principales editoriales del país. No solamente Vittorini, Pavese y Calvino; también escritores como Vittorio Sereni y Giorgio Bassani tuvieron una influencia notable en la política editorial italiana. El primero de ellos, uno de los mayores poetas del *Novecento* y director de la prestigiosa colección de poesía «Lo Specchio», de Mondadori, entrelazó así una buena amistad con José Agustín Goytisolo. Y es que las por entonces jóvenes editoriales Feltrinelli y Mondadori se mostraron especialmente activas en aquel periodo. De este modo, el estrecho contacto entre el ámbito editorial y la creación literaria se convirtió en una llave para acceder al rápido proceso de modernización –en el sentido de democratización– de la cultura italiana. En aquel periodo, el problema del uso de la cultura y de las relaciones entre política y literatura se antojaba urgente y necesario, sobre todo tras el vuelco causado por los acontecimientos históricos. Precisamente en aquellos años, Vittorini y Calvino acababan de darle un giro a la postura realista que tanto había influido en la década anterior a todo el arte italiano. Resulta bastante sintomático que, en un momento tan dinámico, estos hombres se cruzaran con los autores españoles, por entonces aún sumergidos en el realismo.

Al cabo de los años es indudable que el ejemplo de Calvino sirvió de inspiración para quienes se movían en el angosto terreno de la cultura literaria de España. En el favorable escenario de Mallorca, los españoles no huyeron de esta nueva dimensión literaria que se les presentaba y, a pesar de que el régimen permaneciera bien arraigado, sintieron que había llegado el momento de orientarse hacia otros espacios operativos para asumir nuevas responsabilidades.

LA PRIMERA VEZ ESPAÑOLA

Ya desde el mes de junio de 1955, los redactores «einaudianos» mantenían correspondencia con los «barralianos». Uno de los primeros contactos contemplaba la petición de traducir y publicar en España un libro de Calvino, *Il visconte dimezzato* (1952).

Por aquel entonces, Calvino se escribía a menudo con Carlos Barral, y justo unos días antes de viajar por primera vez a España, le revelaba su deseo de conocer el país y sus escritores: «*Je me réjouis que c'est de l'Espagne que soit partie l'idée de cet entretien. Je suis heureux de rencontrer les nouveaux écrivains espagnols, que je suis avec beaucoup d'intérêt*»². Fue precisamente el poeta y editor catalán quién organizó detalladamente el viaje de Calvino, quien despegó desde Milán en el vuelo de las diez y media con destino a Barcelona, aterrizando tres horas después en el aeropuerto de El Prat. Era el 24 de mayo de 1959 y aquella noche en Barcelona consta como la primera vez que Calvino pisó el territorio español peninsular. La mañana siguiente se embarcó con destino a Palma de Mallorca para reunirse con los otros invitados a los encuentros de Formentor. Tenía treinta y cinco años.

Desde aquel mayo de 1959, Calvino seguirá en estrecho contacto con Barral y sus colaboradores; incluso empujará a Giulio Einaudi a viajar a España en el mes de septiembre para conocer a «los amigos de Barcelona», visita que marcará el comienzo de una larga amistad y de una colaboración determinante para el futuro catálogo de ambas editoriales. A partir de aquel viaje y de las conversaciones entre ambos se crearán, en menos de un año, los premios más importantes de la época, visto el elenco de editores que participaron en su fundación: Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowolth y George Svensson se encontraban entre los más influyentes de Europa.

El *Prix Formentor* y el *Prix International de Littérature* empezarán a otorgarse en 1961 y dejarán de hacerlo en 1967. Entre los autores que se presentaron podemos citar nombres tan emblemáticos como el de Henry Miller, Raymond Quéneau, Yves Bonnefoy, Saul Bellow o Gregor Von Rezzori. Gracias a Einaudi, fue posible quebrar la desconfianza de algunos editores que, frente a la opinión pública, no querían ser malinterpretados y parecer de acuerdo con el régimen, por tratarse de un evento organizado en territorio español. Einaudi dio a conocer el verdadero objetivo de los premios y convenció al resto de editores justificando que la iniciativa suponía una auténtica oportunidad para reivindicar los valores democráticos de la cultura.

Al tiempo que los encuentros se sucedían en Formentor, en Italia, realismo y neorealismo ya habían perdido su eficacia por no haber seguido la transformación de una sociedad cada vez más cercana a los modelos del capitalismo. Una realidad cultural que

había que revisar y que revistas como *Il Menabò*, codirigida por Vittorini y Calvino, trataron de interpretar. Los temas que resuenan en los nueve años de vida de la publicación –la relación entre industria y literatura, la búsqueda de un nuevo lenguaje y una poética relacionada con los actuales tiempos que no tardarán en entrar en la *Neoavanguardia*– constituyen la base de la realidad cultural de la época. La aparición de ciertas experimentaciones crítico-creativas coinciden con la apertura internacional de la revista, en cuyas páginas tendrán cabida: desde el *antihistoricismo* total de Blanchot al estructuralismo lingüístico –con Barthes y la nueva crítica francesa siempre presentes–, pasando por las indicaciones del *nouveau roman* y de la *école du regard* o las más avanzadas tesis del irracionalismo alemán. Precisamente los componentes del grupo barcelonés que años más tarde se conocerá como la Escuela de Barcelona, tejerán en las jornadas mallorquinas provechosas relaciones personales y editoriales con Italia, lazos que se mantendrán vivos al menos durante un par de décadas (1955-1975), en uno de los momentos decisivos de la literatura española del siglo XX.

Aunque algunas fotografías de aquellos días soleados muestran a un Calvino relajado y casi vacacional –en una calza un par de espardeñas y en otra se broncea en la playa mientras entierra, de manera simbólica, una novela bajo la arena–, la aportación del escritor italiano en Formentor se revelará necesaria para el futuro cambio de rumbo que empujará a Josep Maria Castellet a dejar de recorrer el camino del realismo y a ponerse al día con lo que se estaba realizando en la Europa literaria. También animará a Barral a emprender su lucha como editor, le inducirá a seguir a los hermanos Goytisolo –Luis y Juan, que en Italia comenzaban a publicar gracias también a Calvino³–, seducirá a los poetas José Agustín Goytisolo y Gil de Biedma por su sagacidad y cultura y será rápidamente convertido en la «vedette dialéctica» –Barral *dixit*– del «Primer Coloquio Internacional sobre novela»⁴. En los días de Formentor, en las conversaciones con Calvino, Castellet –como en más de una ocasión pudo confirmárselo a quien escribe–, tenía claro que la literatura española se encontraba en una encrucijada. Las novedades del *nouveau roman* francés y la fuerza persuasiva de Calvino, unidas a la presencia de escritores y críticos internacionales, obligaban a mirar más allá, y el esquema estético, literario y poético español entrará definitivamente en crisis a principios de los sesenta.

LA DIFUSIÓN DE LA OBRA DE CALVINO EN ESPAÑA

Intentemos aclarar ahora las razones por las que Calvino tardó en ser un autor conocido en España, a pesar de que en 1960 ya había publicado *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949) y la trilogía de los antepasados: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959). Es cierto que la situación española durante el régimen no era la más propicia de cara a facilitar sus traducciones: la censura vigilaba –lo hacía, además, con hombres poco afines a la literatura–, lo que no impedía, sin embargo, la entrada en el país de las ediciones argentinas de Pavese u otros autores italianos de la posguerra que salían a la luz. Esto nos lleva a preguntarnos por qué Calvino, tan cercano a los miembros de la *Escuela de Barcelona* y a Seix Barral, no gozaba de aquel canal privilegiado para publicar sus obras en España. Jaime Salinas, que en aquellos años tuvo un papel importante en Seix Barral, alude a ello en sus memorias; son palabras que sorprenden, porque provienen de alguien que debería haber conocido de cerca el verdadero motivo por el que los libros de Calvino tuvieron que esperar tres décadas antes de lograr una cierta visibilidad en tierras españolas:

«La amistad con Italo Calvino duró hasta su muerte. Nunca comprendí por qué Carlos Barral no lo publicó en Biblioteca Breve. Yo tuve la satisfacción de hacerlo cuando fui director de Alfaguara en 1976. Asistió a casi todas las reuniones del Premio Formentor. Volví a verle varias veces en la editorial Einaudi, en Turín, en la que trabajaba como asesor de Giulio. Cuando empezó a tener sus primeros grandes éxitos, se mudó a París. [...] Aunque Calvino se había convertido en un escritor de fama internacional, no había perdido su tímido encanto ni su sentido del humor tan personal. De todos los escritores italianos que he conocido, aquellos por los que he sentido mayor simpatía han sido Elio Vittorini e Italo Calvino. La muerte del primero en 1966, y del segundo, en 1985, las sentí profundamente, como si perdiera a dos grandes amigos»⁵.

Sin embargo, años más tarde, el mérito de Salinas fue el de difundir la obra de Calvino en las bien cuidadas ediciones de Alfaguara, dirigidas por él mismo. Pero ¿cómo podía desconocer el motivo por el que Italo no vio sus obras publicadas en España hasta la década de los ochenta cuando es sabido que Seix Barral intentó, y de manera insistente, hacerse con los derechos del entonces joven escritor italiano? El mayor impedimento estaba muy cerca del mismo Calvino: fue su propio agente literario, el judío

alemán Erich Linder, de International Editors, quien se reveló un hueso demasiado duro de roer para los dientes de Barral, que siempre se arrepentiría de no haber incluido finalmente a Italo en su catálogo. Según Linder, no tenía sentido volver a traducir a su representado al castellano cuando ya existían diversas ediciones argentinas que lo llevaban publicando desde hacía años. En España, Calvino se estrenó publicando en una revista *El cuervo llega el último*⁶, uno de sus más célebres relatos. Al poco tiempo, aparecerían en un solo volumen *El sendero de los nidos de araña* (Futuro, 1956), *Las dos mitades del vizconde* (Futuro, 1956), *Entramos en la guerra* (Peuser, 1961) e *Idilios y amores difíciles* (Losada, 1962). Ya en 1956 y tal y como se ha relatado, Seix Barral quiso traducir *Il visconte dimezzato*, pero la tentativa se desvaneció. Años después, resultaría igual de inútil intentar hacerse con los derechos de *Il cavaliere inesistente*. Linder nunca cedió, a pesar de que Calvino le hubiese expresado, en más de una ocasión, la voluntad de ser *ritradotto*, pues no estaba del todo satisfecho con las soluciones ofrecidas por los traductores bonaerenses. Estaba convencido de la necesidad de una inminente publicación española, también porque Barral le había hecho ver las grandes diferencias que había y hay entre el español hablado/escrito en Argentina y el castellano de España.

El interés hacia la obra de Calvino no decrecerá a lo largo de los años. En 1965, *La giornata d'uno scrutatore* y, en 1966, *Le Cosmicomiche*, atraían mucho a Barral, tal y como prueba una carta fechada el 4 de marzo de 1966 entre las dos editoriales. Es la última ofensiva, pero volverá a fracasar, obligando al propio Calvino a entrar en escena para calmar los nervios del editor catalán respecto a Linder, quien, como dejara escrito el autor de Liguria, «*parla il linguaggio delle cifre*», al que ni él había podido oponerse.

Conociendo todos estos detalles, seguramente ya no nos resulte tan extraño que la primera publicación de Calvino en España fuera en catalán, ni que se debiera a Castellet, cuando este ya era director literario de Edicions 62. El libro elegido, *El baró rampant*⁷, se publicaría en 1965 en la colección «El Balanci», casi a la vez que *Crònica dels pobres amants*, de Vasco Pratolini⁸. Un año después y también de la mano de Castellet llegaría otra gran obra hasta entonces inédita en España: la de su amigo Elio Vittorini, *Conversa a Sicilia*⁹, que fallecerá ese mismo año. La obra de Calvino tendrá una difusión completa solamente a partir de la década de los ochenta, cuando estaba a punto de acabar su trayectoria por su inesperada muerte en 1985.

NUEVOS HORIZONTES: LAS AMÉRICAS

Aunque brevemente, creemos oportuno subrayar lo importante que fue para los escritores y lectores europeos de las primeras décadas del siglo XX el descubrimiento de las literaturas procedentes de América. En principio, entre 1930 y 1960, empezaron a publicarse los autores de Norteamérica y, años después, entre 1955-1970, los del centro y el sur del continente. En Italia y en España, la difusión de estas literaturas sirvió para revitalizar las propias y abrirlas a horizontes nuevos.

En el siglo pasado, el interés hacia estas las literaturas se desarrolló en dos fases. En lo que se refiere a la norteamericana –la del siglo XIX y la contemporánea–, fue a partir de la década los años treinta cuando florecieron en Italia las traducciones de escritores estadounidenses. Siempre tomando como referencia Italia, el universo literario latinoamericano solamente se conocerá –y muy tímidamente– a finales de los cincuenta, y principalmente gracias a la mediación de Barral, que supo aconsejar la publicación de los autores del *Boom*. Justo en aquella época existía en Italia la idea errónea de que España y América Latina pertenecían a un mismo mercado editorial: el de la lengua castellana. Como se ha visto antes en el caso del enfrentamiento entre Barral y Linder, no se reparaba en las diferencias entre el castellano y el español de Latinoamérica. Esta falta de perspectiva es equivalente a la que, un par de décadas antes, indujo al ámbito literario italiano a pensar que las por entonces desconocidas letras norteamericanas no eran totalmente distintas a las de la *vieja Madre* Inglaterra. Fueron Pavese y Vittorini quienes, con sus imprescindibles trabajos de mediación cultural con la literatura norteamericana contemporánea, desmentirán ese obsoleto punto de vista. Cada uno desde una orilla, levantarán un puente cultural y editorial que permitirá el conocimiento en Italia de autores del calibre de Hemingway, Faulkner, Dos Passos o Steinbeck, lo que supuso un verdadero *laboratorio* para llegar a comprender lo que era la modernidad. La lectura constante y sistemática, así como la traducción que hicieron de los escritores del realismo norteamericano, permitió a Pavese y a Vittorini –aunque por distintos caminos– emprender una nueva manera de descifrar la realidad a través de la literatura. En un contexto estacionario como el de aquella Italia que vivía bajo el yugo del fascismo, el simple reflejo de la luz que emitían los países «democráticos» suponía toda una motivación, un impulso renovador. Y, de la misma manera que los autores norteamericanos sirvieron, en este sentido, a los italianos de la

posguerra, Vittorini, Calvino, Pratolini o Pavese serán, como se vio en Formentor, el ejemplo a seguir para los jóvenes autores de la España de los sesenta. La atención dedicada a la realidad y la voluntad de representar sus múltiples transformaciones desde un punto de vista crítico, supo influir, en cierto modo y a lo largo de los años, a algunos escritores de la «generación del medio siglo». Frente al cerrado horizonte nacional dominado por el idealismo y el fascismo, los americanos ofrecían imágenes de vitalidad, de grandes espacios y de movilidad, valores que estaban siendo reprimidos por el régimen.

En pleno fascismo, Vittorini se dedicará a preparar una antología, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni* (1941). Casi contemporáneamente a la redacción de *Conversazione en Sicilia*, Elio llevará a cabo en aquellos años su gran trabajo de documentación sobre los escritores americanos, desde los orígenes hasta la década de los treinta. A pesar de la censura fascista, que de inmediato secuestrará la edición de 1941, finalmente será en 1942 cuando Bompiani terminaría por publicarla. Por decisión de Vittorini, la antología presentaba traducciones realizadas por los principales escritores italianos de la época, en lo que supuso todo un llamamiento *vittoriniano* a los escritores de su tiempo para que se convirtieran en promotores de un proyecto culturalmente más incisivo. Vittorini también seguirá de cerca a los narradores de generaciones sucesivas a las incluidas en *Americana* –Henry Miller, Mc Cullers, Williams, O'Connor, Salinger, Ginsberg, Kerouac, Updike, entre otros– creando un abanico de contactos determinantes para el mundo editorial italiano y que, en cierta manera, se revelarán también de gran utilidad para los asesores de Seix Barral¹⁰.

No olvidemos que en la primavera de 1962 la presencia conjunta de Einaudi y Vittorini aporta categoría a los encuentros de Formentor. En aquella ocasión, acompañaron a Vittorini, además de Einaudi, como presidente, Moravia, Piovene, Carlo Levi, Calvino, y dos críticos: el eslavista Ripellino y el italianista y romanista Contini. Una verdadera mina de cultura para el entonces joven cuarteto de Barcelona. La vitalidad de Vittorini en el campo de la cultura militante, su apertura a las novedades, su defensa de la vida y la libertad, su testimonio mordaz en los debates y su experiencia como fundador de revistas fueron esenciales en una época crucial de maduración y ganas de ser rescatados. Hombres como Vittorini y Einaudi nunca dejaron de acompañar a los de la Escuela de Barcelona.

Antes nos referimos a que, como ya había pasado en principio con la literatura norteamericana, aunque en una época distinta, hubo un error de perspectiva hacia el universo literario latinoamericano por parte de los italianos. Es cierto que fue a partir de los días de Formentor y a través de las conversaciones con los barralianos que Calvino comprendió la necesidad de distinguir América Latina de España. Mientras Barral intentaba adquirir sus derechos para el territorio español, el escritor italiano, en una carta al mismo editor catalán fechada en marzo de 1966¹¹, calificaba la situación como «absurda». Se refería también a su propia condición de escritor ya bastante conocido en Argentina y se quejaba, como ya hemos visto antes, de que su agente literario se oponía a liberar los derechos para el mercado editorial español. Si echamos un vistazo a los catálogos de 1959 de las principales editoriales italianas –año en el que Calvino visita por primera vez España–, queda patente el desconocimiento que se tenía de los autores latinoamericanos. Einaudi había publicado solamente a Jorge Luis Borges y a Pablo Neruda: al primero en 1955, bajo consejo del editor Claude Gallimard; al segundo, valiéndose de una traducción de Salvatore Quasimodo. Será solamente a partir de la década siguiente que, gracias también a Barral, la editorial turinesa se adjudicará a varios autores del *boom* –Lezama Lima, Onetti, Rulfo, Carpentier, Fuentes, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa, Bryce Echenique, Galeano y Arguedas–, convirtiéndose, junto a Feltrinelli, en la editorial que más atención dedicará a estas literaturas. Se puede afirmar que hombres como Calvino resultaron determinantes a la hora de implantar la literatura latinoamericana en Italia. Y de todos los autores que la conforman, sobresale un nombre: el de Julio Cortázar. Fue Calvino quien insistió para que Einaudi se hiciera con los derechos del autor argentino.

LA ELECCIÓN DE LA MADERA. CALVINO Y GUIMARÃES ROSA. UNA HIPÓTESIS.

El interés de Calvino hacia los autores latinoamericanos nos sugiere una hipótesis final que lo acerca a otro grande del siglo XX, João Guimarães Rosa. Dos escritores que, a nuestro juicio, comparten la misma musa inspiradora. La larga relación con la obra del brasileño nos empuja a una comparación, quizá atrevida, entre el relato *La terceira margem do rio* (1961)¹² y la novela de Calvino *Il barone rampante* (1957). Ambas obras, por su intrínseca belleza y su insondable metáfora, encierran el corazón de una elección. De hecho sus protagonistas optan por abandonar

su casa y a su familia para irse a vivir a poca distancia y realizar así el improbable oxímoron de irse quedándose. El de *Il barone rampante* se instalará en la copa de un árbol y el de *La terceira margem do rio* en una canoa, entregando su destino a un trozo de madera. Como el Ulises imaginado por Dante, que se entrega *per l'alto mare aperto, sol con un legno*, ellos optan por un tipo de suspensión de la vida paralelo a la precedente. Sin embargo, desde sus nuevas dimensiones, no perderán de vista la cotidianidad de sus seres queridos.

La terza sponda del fiume –así tradujimos el título al italiano junto a nuestro profesor Antonio Tabucchi, aún en nuestra época de estudiantes en Siena–, narra la inesperada elección de un padre de familia que un buen día decide subirse a una canoa que él mismo ha ido construyendo durante varios años para quedarse a vivir en el río que, lento, fluye a pocos centenares de metros de la casa donde viven sus hijos y su mujer. Nos situamos en una zona del interior de Brasil bien distante del mar; un lugar donde los ríos adquieren grandes dimensiones. En el relato de Rosa, la narración corre a cargo del hijo del hombre que toma la decisión de trasladarse a vivir sobre la canoa. Por su inexperiencia de la vida, su hijo no es capaz de descifrar los motivos de una elección tan radical, al menos hasta el final, cuando, ya en edad adulta, él también deseará una canoa que lo acune. Sin remedio, los familiares se irán acostumbrando a esa nueva condición: «*A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade*»¹³. Una canoa de madera para una sola persona, pero construida para resistir en el agua al menos unos treinta años: esta era la previsión del padre. No bromeaba, como tampoco se digna a ofrecer ni siquiera una explicación: se pone su sombrero y sube a la canoa, «*Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente*»¹⁴.

Sin tratarse de una decisión tan repentina como la de Cosimo Piovasco de Rondò, el protagonista de *Il Barone*, cuando apenas cuenta doce años y simplemente por desquite, trepa sobre un árbol sin saber que ya no volverá a pisar jamás la tierra. Discrepancias con la familia lo empujarán a refugiarse sobre un haya del jardín de casa. En seguida, las ramas de las magnolias, de los plátanos, de los robles y de las muchas encinas de la zona se convertirán en su topografía personal: «*Sui rami degli alberi è tutto il mio territorio. [...] Tutto fin dove si riesce ad arrivare andando sopra gli alberi...*»¹⁵. En ambos textos quiénes narran la historia

son dos adolescentes. El segundo, cuenta las hazañas de Cosimo el hermano menor Biagio, su incansable admirador, que intentará sondear la duración del capricho:

«*Facevo finta di non capire per obbligarlo a pronunciarsi, a dire: "Sì, voglio restare sugli alberi fino all'ora di merenda, o fino al tramonto, o all'ora di cena, o finché non è buio" [...] Invece non diceva nulla di simile, e io ne provavo un po' di paura*»¹⁶.

Se harán muchas conjeturas sobre el motivo de esta drástica decisión, pero la respuesta es bien sencilla: no baja a tierra porque no quiere.

Dos escenarios y dos ambientes distintos, pero ambos al aire libre por elección de sus autores. Rosa, médico, diplomático, poliglota, considerado por unanimidad el mayor autor brasileño del siglo XX y entre los *maggiori* en absoluto en lengua portuguesa, tenía una aguda pasión por la botánica, los insectos, los animales y la naturaleza, y su inmenso *Sertão* recorrido a caballo en toda su obra es visto como una epopeya. Su trabajo más conocido, *Il grande Sertão*, fue magistralmente traducido en italiano por Edoardo Bizzarri, mientras la traducción de su homóloga versión en castellano, *Gran Sertón: veredas*, se debe a otro amigo de Rosa, el poeta Ángel Crespo¹⁷, con quién emprendió un viaje por la Amazonia. A lo largo de los años hemos tenido la oportunidad de estudiar el epistolario entre Bizzarri y Rosa y comprobar, entre otras cosas, el amor del escritor por cada detalle de la naturaleza. Al igual que Calvino, hijo de agrónomos, que en sus comienzos universitarios se había orientado hacia la facultad de agronomía en Florencia y que compartía con Rosa su pasión por la botánica.

Sin embargo en estas dos obras que tomamos como referencia, los escenarios y el lenguaje de los protagonistas son diferentes. Una aldea al margen de un gran río brasileño, una familia humilde, probablemente de indios, corre en paralelo a la bellísima Villa d'Ombrosa, en una indefinida Liguria donde reside la familia del barón Piovasco de Rondò. Dos mujeres: la madre de Cosimo, apodada «La Generalessa», y la del narrador del relato de Rosa que sacará adelante la familia y se preocupará de su hombre expuesto a la intemperie. Ella que prepara la comida que el hijo deposita sobre piedras lisas al amparo de los animales, para permitir que su padre, una vez que el hijo se haya alejado, vaya a recogerla. Las familias siguen sin creerse lo que está aconteciendo, pero no pierden la esperanza de volver a ver al «desterrado». Se preguntan qué pensamientos atraviesan sus mentes y si, al me-

nos, añoran la antigua vida juntos. El paso a dar sería sencillo: a uno le bastaría con remar hasta la orilla y al otro, un pequeño salto. Pero los años trascurren y ellos continúan allí; se alternarán eventos más o menos agradables: noviazgos y bodas de miembros de las dos familias que no pueden dejar de pensar en quienes los observan desde un árbol o desde el río:

«Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos»¹⁸.

La memoria duele. El inexorable paso del tiempo esconde el envejecer de cada uno: jóvenes o menos. Incluso se realizarán unos intentos de acercarse al «fugitivo»: *«L'ultimo tentativo di catturare Cosimo fu fatto da nostra sorella Battista»¹⁹*; o cuando se casa una hija del protagonista de Rosa y da a luz, la familia cumple una tentativa de enseñar la criatura al padre y todos se presentan en la ribera. En aquella circunstancia y en ninguna otra más, el padre vuelve a aparecer:

«Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais»²⁰.

Tampoco Cosimo volverá a pisar tierra. Sin embargo su vida se revelará igual de intensa sobre los árboles y le permitirá descubrir lugares, conocer personas importantes –Napoleón Bonaparte–, solucionar cuestiones de carácter público y alcanzar verdadera fama. Hasta se enamorará y disfrutará de la compañía femenina. La existencia transcurre al alcance de sus ojos y ni siquiera cederá cuando la madre enferma lo llame a su lado, manteniéndose fiel a su elección, loca o sabia, pero exclusivamente *suya*. Desde el árbol más cercano al cuarto de la madre, participará activamente en sus últimos días: será el más buscado por ella. En una ocasión, siempre desde el árbol y con un arpón, deposita en su mano un gajo de naranja. O un chal que la cubra por la noche. Incluso la vela desde el árbol con un candil que cuelga de una rama para que ella pueda divisarle en la oscuridad.

Pero hay también quienes nunca abandonarán a los protagonistas de ambas novelas. Son precisamente las dos voces que narran: el hermano de Cosimo, y el chaval ya convertido en un hombre hecho y derecho que nunca se casará, tal vez por su sentido de culpa: *«Ele estava là, sem a minha tranqüilidade»*. Esta

inquietud llevará al hijo a un intento de emular al padre, ya viejo. En un acto extremo, lo llama para un intento de cambio de guardia, pero el hombre prefiere no contestar. La confesión final del hijo al lector desvela que él también habría deseado acabar sus años sobre una canoa para dejarse acunar, para siempre, por las aguas del río. También Cosimo sorprende cuando ya anciano, enfermo y agonizante, realiza un acto que deja a todos con la boca abierta. Divisa a lo lejos un globo aerostático y trepando llega a la cumbre de su árbol; en el momento en que el cable pasa al lado, se agarra con un salto. Arrastrado por el viento el globo desaparece engullido entre el mar y el cielo. No se sabrá nada más de él.

Si miramos las fechas de publicación, no se tarda en comprender que el texto de Calvino precede, en pocos años, al de Rosa. Y si además se considera que el brasileño conocía más de doce idiomas –entre ellos, el italiano– no es tan arriesgado pensar que en algún momento hubiera podido incurrir en las aventuras del *Barone*. O quizás no: todo puede –o no– ser. Tal vez se trate apenas de una inescrutable coincidencia, de aquellas que a veces, por una carambola de dados, ata a dos grandes autores hermanándolos. Lo realmente importante es que estamos delante de dos cumbres de la literatura del siglo pasado, dos autores que nos han dejado, entre otras, un par de perlas que seguirán brillante en nuestro porvenir.

¹ La lucha armada se dio por terminada el 25 de abril de 1945, cuando el Comité de Liberación Nacional de la Alta Italia (CLNAI) consiguió el control de casi todas las ciudades del norte del país, último territorio todavía en poder de las tropas nazis en su retirada hacia Alemania. Sólo la guerra y, sobre todo, el colapso del Estado tras el verano de 1943, permitió que estos grupos clandestinos entraran en contacto para colaborar entre ellos y con las tropas británico-norteamericanas. Estas últimas fueron conscientes del valor de las guerrillas, las proveyeron de armamento e incluso las socorrieron en aspectos logísticos.

² Fondazione Giulio Einaudi (Torino). Archivio Einaudi, (27 de abril 1959, fasc. Barral, 22).

³ Goytisolo, Luis. *I sobborghi*. Torino, Einaudi, 1961. Goytisolo, Juan. *Fiestas*. Torino, Einaudi, 1959; *L'isola*. Torino, Einaudi, 1960.

⁴ Barral, Carlos. *Memorias*. Barcelona, Península, 2001, p. 473.

⁵ Salinas, Julio. *Travesías. Memorias (1926-1955)*. Barcelona, Tusquets, 2003, pp. 375-376.

⁶ En *Gaceta Literaria*, a. 1, nº 5, junio de 1956, p. 14, Buenos Aires.

⁷ *El baró rampant*. Barcelona, Edicions 62, 1965.

⁸ Pratolini, Vasco. *Crònica dels pobres amants*. Barcelona, Edicions 62, 1965.

⁹ Vittorini, Elio. *Conversa a Sicilia*. Barcelona, Edicions 62, 1966.

¹⁰ Henry Miller estará presente en las Conversaciones de Formator gracias a la invitación de Vittorini.

¹¹ Fondazione Giulio Einaudi (Torino). Archivio Einaudi, (16 de marzo 1966, fasc. Barral, 342).

¹² Anteriormente publicado en *O Globo* (15 de abril de 1961) y luego en el volumen *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

¹³ Guimarães Rosa, João. *Primeiras estórias*, vol. II. *Ficção completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 410.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Calvino, Italo. *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Guimarães Rosa, João. *Gran Sertón: Veredas*. Barcelona, Seix Barral, 1975 (Trad. Ángel Crespo), p. 619.

¹⁸ Guimarães Rosa, João. *Ibid.*, p. 411.

¹⁹ Calvino, Italo. *Ibid.*, p. 65.

²⁰ Guimarães Rosa, João. *Ibid.*, p. 409.

Las Españas del exilio

Por Mario Martín Gijón

Al abordar qué entendieron los exiliados republicanos por España y cómo entendieron su ser españoles fuera de un país gobernado por una ideología que les negaba contumazmente esta vinculación nacional e incluso los identificaba con la «anti-España», nos encontramos que desde el principio, para superar el trauma de la pérdida del suelo patrio, los escritores del exilio acudirán a una distinción entre la España física, geográfica, que había quedado en poder de quienes se sublevaron contra la República y una España esencial e inalienable, heraldo de ciertos valores éticos que corporeizaban los exiliados. En sus *Cartas a un español emigrado*, publicadas en 1939, el escritor ilerdense Paulino Masip (La Granadella, 1899-Cholula, México, 1963), exponía esta diferencia con impar nitidez: «Allí quedó el cuerpo físico de España; nosotros nos trajimos su alma, su espíritu». Poco después, esa distinción alcanzó su forma más célebre en el poema «Hermano», del zamorano León Felipe (Tábara, 1884-Ciudad de México, 1968), contenido en *Español del éxodo y del llanto* (1939) y donde se dirigía al caudillo: «Franco, tuya es la hacienda, la casa, el caballo y la pistola. / Mía es la voz antigua de la tierra. / Tú te quedas con todo / y me dejas desnudo y errante por el mundo. / Mas yo te dejo mudo... ¡Mudo! / ¿Y cómo vas a recoger el trigo / y alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?». Los exiliados opondrán una España hecha de valores a la España que habían tenido que abandonar y que creían inmaculada a pesar del triunfo de Franco.



33

► *The mexican suitcase.* © Robert Capa.

G

A

LA ESPAÑA SACRIFICIAL

La derrota final tras la larga resistencia mantenida con fogosa fe por muchos, los cientos de miles de muertos y la salida forzosa de una España por la que habían luchado, resultaba un trago demasiado amargo como para aceptar que tanto sufrimiento había sido en vano. Y es que, como diría el filósofo Eugenio Ímaz (San Sebastián, 1900-México, 1951), «todos hemos defendido la República, lo que era y podía ser». Por eso, ya durante la guerra aparecen interpretaciones sacrificiales, en las que será pionero el hoy olvidado Alicio Garcitoral (Gijón, 1902-Quincy, Massachusetts, 2003), periodista y político, gobernador con el Partido Radical Socialista y exiliado tempranamente en Argentina. En *España y la verdad* (1937), Garcitoral afirmaba que «mi patria está crucificada al mundo para que de su sangre brote el nuevo derrotero de esta hora ciega [...]. El mundo necesita una depuración y es España la que se depura en nombre propio y por el mundo». España, considerada como opuesta al resto de Europa, se desangraría «por exceso de vida. España muere en nombre de la decadencia del mundo» y sus muertos «aun viven para terminar dándole el triunfo al Espíritu sobre la materia». Años más tarde, en su *Interpretación de España* (1945), Garcitoral postula una continuidad desde la Iberia prerromana hasta los españoles actuales, en rasgos como su «sentimiento religioso, pasión, amor tanto a lo particular como a la expansión ecuménica» y concluirá de modo optimista que «España, pueblo siempre renaciente, digno y genial, a pesar de sus desventuras y gracias a ellas, tiene también otros nombres: esperanza, ejemplo».

Por su parte, Eugenio Ímaz, en su «Discurso in partibus», publicado en 1940 en la revista *España Peregrina*, afirmaba que, durante la guerra, estaba surgiendo, en el lado republicano, «una democracia en vivo, en carne viva, en busca de su piel», forma superior de sociedad aún ignota. La guerra, la agresión fascista, que había supuesto «el suicidio de todos los valores» habría hecho posible «la resurrección de todos los valores en una nueva vida [...]. El hombre español se encuentra a sí mismo y se hace universal, se hace histórico». Más adelante, Ímaz llegaría a hablar de «la pasión de España con efusión de sangre». José Bergamín, escritor católico que había tenido que asimilar el apoyo de la Iglesia española a la sublevación militar, también llegaba a una conclusión martiroológica por la cual las víctimas de la represión franquista unieron su sangre «con la de su Dios en el sacrificio». No sólo eso, sino que, según expondría en el tercer volumen de su *Dis-*

paradero español, «la voz popular es voz divina» y, sorprendente acrobacia lógica, «la revolución, en definitiva, es Dios».

Pero en esta conceptualización de una España «espiritual», sacrificada en holocausto para salvar al mundo, nadie fue tan lejos como Juan Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, Argentina, 1980) quien, en *Rendición de espíritu* (1943), denso ensayo en dos volúmenes del cual había ido adelantando partes en la revista *España Peregrina* desde 1940, interpreta en clave providencial el sacrificio del pueblo español y la llegada de los exiliados republicanos a América. Larrea creía en el advenimiento de un mundo nuevo que, siguiendo la marcha histórica de la civilización occidental hacia una mayor espiritualización, se situaría en el continente americano, y estaba convencido de que «corresponde a España, al pueblo español inmolado, facilitar, rindiendo su verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable». Como fue habitual en los escritores del exilio, el abandono de las democracias europeas a la España republicana durante la guerra fomentó la visión que oponía nuestro país al resto de Europa. Para Larrea, la República, con su visión pacifista, había supuesto un «intolerable desafío» a la ley de la fuerza que regía en el continente, lo cual había desencadenado una «tempestad de ciegos egoísmos» que concluyó con el «indescriptible martirio del pueblo español», que desgajó para siempre a España de la «llamada civilización occidental», de la cual lo separaba «el mar de sangre popular que en defensa de la Justicia y de los valores supremos del espíritu ha derramado el pueblo español triunfando de la muerte». Este holocausto se venía prefigurando desde la Edad Media, según su teoría de las «tres ciudades», por la cual, si Jerusalén equivalía a la ciudad del Padre y Roma a la ciudad del Hijo en cuyo nombre se erigía la Iglesia Católica, Santiago de Compostela, lugar de peregrinaciones, llamaba con un magnetismo provocado por ser el punto de Europa más cercano al Espíritu, situado allende los mares. Santiago, además, habría sido el patrono que ayudó a la Reconquista, considerada con una visión maniquea que habría opuesto la «doctrina espiritual de paz» del cristianismo contra la «doctrina material de guerra» del Islam, una contienda que prefiguraría la guerra civil —como los peregrinos a Santiago prefiguran, para Larrea, a los brigadistas internacionales que acudieron a España—, y cuya solución, como la unificación peninsular y la imposición de «una sola lengua nacional [que] reina desde entonces, el Verbo de la Unidad, el castellano» era el paso previo necesario para la

conquista del Nuevo Mundo, en el cual los españoles difundieron su lengua unida al cristianismo. La lógica poética de Larrea, que parte de una visión teleológica de la historia, por la cual ésta «se dirige hacia un lugar determinado, sirviéndose como instrumento de la voluntad de los hombres» se arraiga en los Evangelios, y especialmente en el libro del Apocalipsis, de cuya exégesis llega a la heterodoxa conclusión de que Jesús, que confió la Iglesia a Pedro, profetizó su superación encarnada en Juan. «El pueblo español, muriendo en el dintel del mundo nuevo», habría anunciado el advenimiento de un orden mundial nuevo basado en lo colectivo, y habría «regado con su sangre inocente la semilla universal del árbol de la Vida». Siguiendo esta teleología, Santiago, patrón de España, habría sido el nexo entre la Iglesia de Roma, fundada por Pedro, y el venidero mundo del Amor, traído por Juan, entre el mundo del Yo individualista y el Hoy colectivo, por una lógica según la cual «lo invertido ha de ser automáticamente enderezado», para lo cual era necesario que, con el fin de abrir el nuevo estado de conciencia universal, que «aparece cuando la voluntad del pueblo español ha perecido [...]. De modo que si antaño el Redentor daba a comer su cuerpo, hogaño el victimado pueblo español rinde en comunión su espíritu». Larrea creía férreamente que la conciencia individual y la creencia en «la idea de sujeto» eran en el fondo una ilusión que había de morir para que se abriera el «reino del Ser», que tendría un carácter colectivo, pero cuyos contornos quedan más que difusos. La guerra de España habría tenido «la función suprema y trascendente de la rendición de espíritu», y el pueblo español habría «reproducido la pasión de Cristo, cuya figura personifica la humanidad llamada a transformarse, a penetrar en el ámbito superior a través de una pasión y de una muerte cruentas». Este sacrificio, que permitiría al fin «el acceso a la conciencia universal», no podía llevarse a cabo sino en España, que había producido una literatura mística única en Occidente, y, una vez cumplido, para Larrea era inminente la desaparición del yo, «fruto de la ceguera. Cuando los ojos del hombre, a través de la muerte del yo español, perciban tal como son las cosas. Cuando el Ser despierte en la humana facultad de Conciencia». Larrea enumera toda una serie de símbolos precursores de la orientación de nuestro mundo hacia la constelación de la Lira, esto es, la paz poética, en los que tienen especial peso la «significativa música de números» —como los 400 años transcurridos entre la aparición de la Virgen de Guadalupe en América y la proclamación de la República o los 444 años entre

el descubrimiento de América y la guerra civil española, al inicio de la cual fue asesinado «Federico García Lorca, el *poeta* popular representativo del pueblo español»—, la coincidencia de que el 14 de abril, proclamación de la República española, fuera el Día de las Américas, o la supuesta forma del continente americano como las alas de una paloma o del Ave Fénix, concatenados en lo que él llama «automatismo creador», para afirmar, con esta interpretación crística de la guerra que «el espíritu del pueblo español victimado resucita y asciende a este cielo de América como un astro matinal que irradia promisoría paz» y «la muerte el pueblo español abre las compuertas del día nuevo en que se produce la síntesis mutativa de lo cristiano y de lo pagano, de Dios y del hombre en el plano universal. El Verbo Español, al entregar su espíritu sangrientamente y rendir la significación de cuanto su materialidad encarnaba, ha abierto el boquete liberador en nuestro horizonte dando paso a la luz de la dimensión nueva en la que se conjugan complementariamente los contrarios». Y ello porque, con una visión no poco idealizada de la República, se considera que ésta, en sus aspiraciones pacíficas y liberadoras, prefiguró la ciudad de la armonía con la que soñaba Larrea. En esto, como siglos antes se trasladara la Virgen de Guadalupe de Extremadura a México para convertirse luego en Patrona de América, los exiliados tendrían un papel igualmente de fecundación espiritual: «De España a México se ha trasladada la emigración testimonial ensangrentada, roja». Larrea también construye premoniciones a base de los «juegos verbales» que hacen evolucionar a la civilización de Roma al Amor, o que hace que el Ebro, río simbólico de España, desemboque en el Orbe, «como desemboca la Conciencia en el Verbo». Dado que, «frente a América, la República española presentábase como una hermana, la postrer llegada de la familia», Larrea hace converger los desarrollos de España y América, donde enuncia una trinidad compuesta por Simón Bolívar, José Martí y Rubén Darío, «el político, el apóstol, el poeta» que a la vez serían Padre, Hijo y Espíritu de la América venidera. Rubén Darío, «exponente máximo del Verbo español, identificado con el alma universal» habría predicho la evolución de América hacia un continente de la paz superador del viejo mundo, como el otro gran poeta americano, Walt Whitman. Ambos habrían dedicado poemas a España en su destino sacrificial para que surgiera en el horizonte una tierra prometida donde «al morir del Occidente —y con él el absoluto tenebroso de su *Yo*— corresponde un despertar en la celeste verdad del Nuevo Mundo, un

disolverse definitivo en la extensión de la última, de la universal Palabra». Años después, en su conferencia *La religión del lenguaje español* (1951), Larrea caracterizará a los españoles por su «misticismo» y afirmará que «España es algo más que un territorio catastrable y habitado por gentes cuyo censo se efectúa periódicamente, algo más que un pasado escrito en las historias y unos problemas de organización material [...]. España es el destino de un lenguaje hecho para conducir al reino de la conciencia universal, para hablar con Dios». Ya en *Rendición de espíritu* había aducido el hecho de que en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús la palabra *castillo* fuera sinónimo de *alma* para deducir que el castellano fuera una lengua de esencia mística, «medio de comunicación entre almas». En efecto, para Larrea es la lengua española la que pasa a ocupar el lugar del vínculo con la España geográfica, y lo hace como «lenguaje teóforo, portador de Dios, de su Verbo» y que por ello «comunica con la conciencia de Ser universal». Aunque no llegara a los extremos de Larrea, esta visión agónica de España, con evidentes raíces unamunianas, aparece también en María Zambrano, quien afirmará, en *España, sueño y verdad* (1965), que «somos más dados a agonías que pueblo alguno. Hemos sido enterrados varias veces, pues nuestras agonías se adentran en la muerte. Y en esta manera de vivir muriendo y resucitando nos va todo nuestro ser». Por su parte, León Felipe, en el modo exaltado que le era propio, no se arredra, en *Ganarás la luz* (1943), ante la personificación de una «España Cristo» asediada por dos milites que representan a Hitler y Mussolini, mientras las democracias occidentales figuran como Poncio Pilatos: «Está muerta. ¡Miradla! / Diré cómo murió: / Aquí, sola, sola. / Sola y en cruz... España Cristo, / con la lanza cainita en el costado, / sola y desnuda, / jugándose mi túnica dos soldados extraños y vesánicos: / sola y desamparada. / Mirad cómo se lava las manos el pretor».

ESPAÑA COMO ENIGMA

Las interpretaciones sacrificiales —incluso crísticas— de la derrota de la República española, eran la vertiente más exaltada de una preocupación que surge de la perplejidad ante el fracaso del proyecto de una nueva España en el que habían creído los intelectuales que apoyaron la forma de Estado surgida el 14 de abril. Si el intento de modernización había ido unido a un sentimiento europeísta, de raigambre orteguiana, el fracaso del mismo hace que se indague en la especificidad española frente a Europa.

Mucho antes de que en España Laín Entralgo hablara de «España como problema», nuestro país aparecía para los exiliados como un enigma a descifrar, una pregunta pendiente de respuesta. Así, María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-Madrid, 1991), en el prólogo a su *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), reconocía que, aunque antes «absorbida enteramente en temas universales», el estallido de la guerra le hizo sentir «tiránicamente la necesidad de esclarecimiento de la realidad española», de resolver lo que llama el «enigma» de España, «el sentido del fracaso, la razón de la sinrazón», que con todo encerraba una esperanza. Dado que el pueblo español «inmensamente fecundo y a la par fracasado [...] pueblo rebelde, inadaptado, glorioso y despreciado, enigmático siempre» había permanecido al margen de una racionalidad moderna en crisis, podía ser «el tesoro virginal dejado atrás en la crisis del racionalismo europeo». España se habría convertido, por su diferencia, en «un enigma universal, una interrogación sobre el porvenir». Zambrano pasa a continuación a desbrozar el significado de lo que llama «realismo español» y que opone al «idealismo europeo». Frente a las construcciones filosóficas de Kant o Hegel, la pensadora andaluza opone al desarrapado goyesco de los «Fusilamientos del tres de mayo», desbordante de vida y espíritu vital como símbolo «representativo como ningún otro del estilo autóctono del vivir y del morir español». Pero aún más que en el arte, para comprender qué es España «la interpretación de nuestra literatura es indispensable», pues «al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente en la novela, en la literatura, en la poesía», lo que ella esboza en sus aproximaciones a la novela de Galdós, «genio de la paciencia y de la humildad, inclinado en devoción sobre la vida vulgar» o en la «mística de España» de Azorín. Con todo, Zambrano caracteriza el realismo español por su raigambre estoica, pues sería en el pensamiento estoico donde la mentalidad española «prisionera de una meditación de la muerte» encontraba su concordancia, ya que «en cuanto se pone en marcha el entendimiento en España, es para topar con el muro de la muerte por uno u otro sendero». Un *memento mori* que, como veremos, considerarán también propio de España otros autores, y que explicaría su indiferencia ante el progreso y los afanes mundanos. La indagación sobre «el pensar español» disperso en sus obras literarias y artísticas será inseparable de la evolución de la propia filosofía de Zambrano, y quizás alcance su mayor concreción en *España, sueño y verdad* (1965), que iba

a llamarse originalmente *Camino de España*, y que recoge ensayos publicados en sus 25 años de exilio anteriores, destinados a desentrañar el enigma español, que era a la vez promesa, pues, según Zambrano, «de los misterios de la vida occidental, pocos como el que presenta la vida española. Misterio que corre parejo con el de su luz proverbialmente espléndida como último extremo de cultura luminosa y misteriosa que hizo de la luz su máxima metáfora». Esa cultura habría tenido su nacimiento en la Hélade, y la visión trágica de lo griego permea inevitablemente las elaboraciones de Zambrano sobre lo español, incluso en el caso de Don Quijote, «nuestro más claro mito, lo más cercano a la imagen sagrada» para los españoles, y ello por su misión trágica de «implantar la justicia, es decir, la caridad en el mundo», que fracasaría por la imposibilidad de conjugar filosofía y poesía, un intento que, si se lograra, «dejaría nuestro señor Don Quijote de hacer penitencia sirviendo de burla, y nosotros, los españoles, comenzaríamos a entendernos a nosotros mismos». Zambrano evoca un Quijote romántico, casi prometeico, portador del «ancestral sueño de la libertad encadenada», que se identifica con la derrota de la España liberadora, una derrota como la que castiga a los héroes griegos cuando pretenden separarse de la comunidad, lo cual, al tratar sobre las heroínas de Galdós, que salen mal paradas cuando intentan llegar a ser ellas, le hace plantearse la sombría pregunta de si «en las más secretas raíces de la vida española, ¿anidará quizá este horror hacia la individualidad?».

Otro filósofo formado en el magisterio orteguiano y en estrecho contacto con Zambrano, José Ferrater Mora (Barcelona, 1912-1991), abundará —como la malagueña, a la que sigue de cerca— en la excepción española en su ensayo *España y Europa* (1942), donde ve la relación de nuestro país con el continente como un conflicto permanente en que se opondrían el idealismo español, «quijotismo eterno» y, paradójicamente, «manifestación más honda del esencial realismo del alma española» y el «idealismo europeo», afirmando que «España no es una nación, ni un Estado, ni una raza, ni una cultura, ni una lengua, ni una profesión de fe positiva, ni una historia, porque es algo a mi entender superior a todo esto: una actitud», por lo que su raíz sería «moral más que material, raíz religiosa más que histórica» y que se basaría en la reivindicación de una «libertad esencial» frente a la «terrible deshumanización» a la que habría llevado la instrumentalización de la razón en técnica.

A pesar de la contraposición entre el espiritualismo español y el materialismo europeo, había un consenso mayoritario sobre que «la característica de lo español, lo que más define al español en su historia [...] es su *realismo*», como expresa Arturo Serrano Plaja (San Lorenzo de El Escorial, 1909-Santa Bárbara, California, 1979) en su libro *El realismo español* (1943), subtítulo «Ensayo sobre la manera de ser de los españoles», quien, paradójicamente, ensalza a los escritores místicos como los autores del «pensamiento filosófico más agudo y penetrante [...] para la conquista del futuro pensamiento español», por la maestría para trasladar, como Santa Teresa de Jesús, lo más infame a los términos más cercanos. Serrano Plaja también cree que los españoles poseen un «sentido irreparable de la muerte en sí, en su absolutismo tiránico» pero que, frente al «espiritualismo contemplativo, que le resta fuerza para la acción» que percibe en escuelas de pensamiento oriental, «al español, el pensamiento de la muerte le despierta más y más para la actuación». Esta conciencia de la muerte estaría en la base de la dignidad y el orgullo de los españoles, que ejemplifica en la célebre respuesta que diera un campesino extremeño al no dejarse comprar su voto por un candidato derechista, afirmando que «en mi hambre mando yo». Serrano Plaja comenta entusiasta: «Es eso: saber –y tanto!– lo que es el hambre, y en él, precisamente en él, sin olvidarse de él, encarnada en su desencarnado cuerpo, levantarse como una llama de misticismo que grita con furia y con furia busca el Pan que desea».

Muy cercano a Serrano Plaja, desde su colaboración en la revista *Hora de España* durante la guerra civil, estaba Antonio Sánchez Barbudo (Madrid, 1910-Palm Beach Gardens, 1995), autor del libro *Una pregunta sobre España* (1945), que había tenido un adelanto, en 1940, en el ensayo homónimo publicado en la revista habanera *Nuestra España*. El libro se divide en dos partes: «España ensimismada» y «España fuera de sí». Su primer capítulo, «España como problema», utiliza la fórmula que popularizaría en la España franquista cuatro años después Pedro Laín Entralgo con su libro homónimo, aunque el enfoque de Sánchez Barbudo es netamente distinto, quizás porque éste escribía «en el destierro, cerca de la desesperación, después de la derrota». Muy influido por Unamuno, a quien dice profesar «una admiración sin límites», el escritor madrileño se propone desentrañar «la España indecible, la de dentro, la verdadera España», a la que encubre la España geográfica o histórica. La idea de que hay una

España oculta que necesita ser revelada se le apareció a Sánchez Barbudo, en los «rostros de campesinos españoles en los que el desequilibrio tornase mágico equilibrio, exteriorización, verdaderamente en vilo, de un hondo espíritu en ardido rostro». Allí vio ver una posibilidad inmensa, pero a la vez inexplicable, para España, que para él fue, en realidad, el motivo de su pregunta, de su ensayo. Resulta significativo que Octavio Paz, escritor muy cercano a Sánchez Barbudo en esos momentos, se sintiera igualmente impresionado por ellos, según contara en *El laberinto de la soledad* (1950): «Pero en aquellos rostros –rostros obtusos y obstinados, brutales y groseros, semejantes a los que sin complacencia y con un realismo, acaso encarnizado, nos ha dejado la pintura española– había algo como una desesperación esperanzada, algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos». El ensayo de Sánchez Barbudo, a ratos confuso, escrito a base de pasión e intuiciones, se empeña en ver al español como un hombre con una mayor conciencia de la muerte y una angustia existencial que nace, a su vez, de la mayor presencia de su «yo», afirmando que «el español es un *ser excepcional*; lo es porque así se siente, lo es porque con angustia siente fluir su alma».

Por su parte, el donostiarra Eugenio Imaz hablará del «pensamiento delirante español» que tendría su mejor representante en Don Quijote, retomado por Unamuno, Maeztu y Ortega, y que asumiría una peculiar dialéctica: «Afrontar un problema y superarlo, bien negando uno de sus términos, bien sublimándolos en el éxtasis, eternizando la agonía, a esto llamo yo pensamiento delirante». Imaz suscribe dicho delirio y reivindica haber combatido en «la más quijotesca de las guerras». Imaz asumirá la afirmación orteguiana de que «lo español está casi inédito» y apostará por ahondar en «la España que pudo ser». Este género de interpretaciones esencialistas de España, donde lo sociológico, lo económico y su integración en procesos internacionales tienen cada vez menor relevancia, sería criticada, desde un voluntario cosmopolitismo por los escritores de la segunda generación del exilio congregados en la revista *Presencia* (1948-1950), entre los que se encontraban Tomás Segovia, Jomí García Ascot, Roberto Ruiz o Carlos Blanco Aguinaga.

ESPAÑOLES Y JUDÍOS

Para la mayoría de los exiliados republicanos españoles, el pueblo judío había sido, como ellos, víctima de la intolerancia religiosa y

los fascismos victoriosos. Como dice Jacobo Israel Garzón, «los judíos medievales españoles representaban en el imaginario de los exiliados a los adelantados y liberales de otros siglos y en cierto modo a sí mismos, mientras que la Inquisición y la España de la Cruz y de la Espada representaban a la España de Franco». Con frecuencia, aparece una identificación afectiva hacia los judíos en obras de exiliados españoles, como en el drama *Los aniversarios*, de Manuel Andújar, cuyo protagonista, Peter Sturm, es un poeta judío alemán desterrado, o en la lírica de Rafael Alberti, quien en uno de sus *Retornos de lo vivo lejano* se identifica con Yehuda Haleví. Otros poetas, como León Felipe o Jorge Guillén, cuya esposa era judía francesa, dedicaron poemas al pueblo de Israel.

Pero, más allá de esa simpatía, llama la atención la función fecundadora que se asignaba a ambos pueblos en diáspora. María Zambrano, en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), había asignado una misión a la obra de los exiliados, «esta dispersa y humilde cultura española: dispersamente, lejos de Europa y fuera de la tierra matriz. España, maestra en la dispersión y en la prodigalidad, cumplirá sin duda su obra de acuerdo con su íntima esencia, prodigándose y dispersándose, sembrándose, desapareciendo en la oscuridad para fecundar y fecundarse». Si esa desaparición en la dispersión americana, que evoca las interpretaciones de Larrea, entra en conflicto con otros momentos del pensamiento de Zambrano que reivindica el valor de la fidelidad y permanencia a la tierra perdida, por otra parte evoca las interpretaciones del *galut* o diáspora judía como fecundadora espiritual del mundo en pensadores como Franz Rosenzweig.

El propio Larrea, en *Rendición de espíritu*, concedía una misión fundamental al pueblo judío dentro del destino español, pues España habría sido «fecundada por el pensamiento judío», y si hubiera expulsado tanto a árabes como a judíos habría sido como «la hembra fecundada que expulsa de sí al agente fecundante una vez que éste, cumplida su función, ha dejado de servirle». El escritor bilbaíno consideraba a españoles y judíos como «dos pueblos de paz», aunque advertía en los españoles la recurrencia de las luchas cainitas y «un concepto mesiánico de la existencia» que se había revelado durante la guerra civil, cuando «el pueblo español sabía que combatía por la libertad del mundo» ayudado, no por casualidad, por unos brigadistas en gran proporción judíos y que había tenido como consecuencia «el éxodo en masa, la diáspora, el desarraigo dinámico» que para los españoles, como

para los judíos, sería el único modo de alcanzar la tierra prometida que ubicaba en América.

Pero el escritor que pretendió acercarse de un modo más estrecho lo español y lo judío, de acuerdo con su propia dualidad biográfica, fue Máximo José Kahn (Fráncfort del Meno, 1897-Buenos Aires, 1953), quien en *Apocalipsis hispánica* (1942) comienza por diferenciar la España que representan los exiliados de la sometida a la férula de Franco, afirmando que «el que quiere salvar el alma, tiene que estar dispuesto a abandonar la tierra, por eso, hoy existen los desterrados y los desalmados» en España. Es más –y en esto reside la cualidad diferencial de su pensamiento, adiestrado en la nostalgia de la Tierra Prometida–, para Kahn la ligazón a la patria sólo puede sentirse realmente en el exilio: «La patria, de la que nadie se avergüenza de hablar, es aquella que ideamos recordando por medio de nuestra ardiente nostalgia [...]. La patria española es la nostalgia hondamente religiosa de la patria». En esta España recordada, imaginada, y progresivamente idealizada, Kahn va reconociendo elementos de unión entre el ser de los judíos y el de los españoles, no sólo al resaltar la herencia sefardita o su convicción de que el cante jondo, según su controvertida teoría, procedería de los cantares sinagogales, sino, sobre todo, al hablar de aspectos como la aspiración a la pureza o en su capítulo sobre el *memento mori* de los españoles, donde recoge ideas de Unamuno para afirmar que la conciencia de la mortalidad está especialmente presente en el carácter español y dota de genialidad a sus mayores logros artísticos y literarios. Kahn estaba deliberadamente haciendo converger sus reflexiones sobre el hombre judío y el español, como lo muestra que poco después hablaría de «la sabiduría de la muerte» de los judíos, basada en la contraposición de la angustia por la conciencia de la mortalidad y el vitalismo, pues «no hay ser viviente que ame la vida más que el judío» y que «el tráfico con la muerte es una de las fuentes más augustas de la judaica inspiración».

En otros ensayos de carácter historiográfico, se evidencia la pretensión de resaltar la aportación judía frente al antisemitismo falangista. Así, el hoy olvidado periodista Pedro González-Blanco (Luanco, 1879-Villaseca de la Sagra, 1961), desde su exilio en México, indignado por la retórica indigenista, escribió una *Vindicación y honra de España* (1944) donde resalta la supuesta primacía de España en las libertades, cuando «aún no se sospechaba en Europa la posibilidad de vivir bajo normas democráticas y ya en España intervenía el pueblo en todas las instituciones funda-

mentales de la organización social». Durante el Renacimiento, los españoles «éramos los campeones de la más noble humanidad que vivía en España». González-Blanco ensalza la altura de la «cultura judeo-hispánica» resaltando la originalidad de la «filosofía judeo-hispánica», y pasa de puntillas sobre las persecuciones, expulsión y ejecuciones a cargo de la Inquisición sufridas por judíos y conversos.

Por supuesto, quien más reivindicó el peso de lo judío en la historia y ser españoles, sería Américo Castro (Cantagalo, Brasil, 1885-Lloret de Mar, 1972). Frente al inmanentismo de muchas de estas explicaciones de lo español, que veía «flotantes todavía entre brumas caliginosas», Américo Castro pretendió explicar la razón histórica del ser de los españoles por el «entrecruce de tres castas de creyentes» que a la vez está en la raíz del «no paralelismo de España respecto de Europa». Castro rastrea las huellas del Islam y el judaísmo en «la vida española» y considera que la expulsión de judíos y árabes estaría en el origen de la falta de «trabazón interior» de España como Estado y como nación, por haber fundado su razón de ser en la creencia y no en la conveniencia, en el *ser*, en lugar del *hacer*, frente al pragmatismo anglosajón o el racionalismo francés. Lejos de ver en el tan traído y llevado espiritualismo español ningún tipo de superioridad, Castro achaca los males de España a la amputación de las capacidades que se consideraban propias de judíos y árabes, como el comercio y el trabajo manual, que acarrearía una desconfianza profunda en el Estado, abonando el anarquismo y la inseguridad en sí mismo del español. Las tesis de Castro provocaron, como es bien sabido, la vehemente réplica de Claudio Sánchez Albornoz en *España, un enigma histórico* (1956), que denunciará «la obsesiva explicación del ayer español por el absurdo camino de una torpe discriminación racial» y sostendrá la continuidad en formas de vida y carácter de lo que él llama *homo hispanus*, desde los pobladores de la Hispania prerromana hasta la España moderna, cuya «unidad de historia y de destino» –fórmula cuyos ecos joseantonianos no parece molestar al historiador y político republicano– pretenderá demostrar en las casi mil quinientas páginas de su ensayo, donde minimiza la influencia de Islam y judaísmo, enfatiza la fe cristiana como artífice de la unidad española y pretende explicar «los rasgos esenciales de la pura españolía» que no se dejan «enmarcar dentro de las estructuras funcionales de los pueblos mediterráneos ni de los pueblos del llamado Occidente», lo que justifica hablar de España como problema o, como él prefiere llamarlo,

«enigma». Como Ferrater Mora y tantos autores desde Ortega, Sánchez Albornoz ve un «enfrentamiento milenarista de España y de Europa» que terminará por definir porque, «frente a la moral del éxito», España mostró «la fidelidad a un orden superior de valores», lo cual explicaría su decadencia cuando «el espíritu caballeresco» empezó a sucumbir ante el empuje de los valores burgueses, y cuando la razón comenzó a valorarse por encima del espíritu. Apologeta de la conquista de América y las guerras de religión en Europa, el abulense afirma que «los pensadores y guerreros españoles lucharon en Europa por los supremos valores del espíritu».

ENTRE LA INMUNIDAD Y LA ESPAÑA PREAUTONÓMICA

Esta reivindicación del pasado imperial español hizo afirmar apresuradamente a Henry Kamen, en su polémico *Los desheredados. España y la huella del exilio* (2007), que «la consecuencia de la supervivencia de este idealismo nacionalista, en una nación que tenía escasa experiencia de pensamiento democrático, fue que la corriente principal de los exiliados fracasó en su intento de ofrecer una visión alternativa de España, o de crear una nueva identidad como alternativa al régimen fascista». Kamen criticaba que «en contacto con el Nuevo Mundo, asumieron sin pudor el manto del pasado imperial de España y adoptaron nociones de grandeza que eran precisamente las del régimen en la península». Si la primera aseveración es discutible, en cuanto a la segunda, podemos plantearnos si la afirmación de ese pasado no servía sino a reafirmarse dentro de comunidades extrañas y a veces hostiles, preservándose de la asimilación. Como dijera Francisco Caudet, «el discurso abstracto-moralizador tenía una doble finalidad. Por un lado, dar un significado trascendental al exilio y, por otro, ocultar o evitar el debate abierto sobre las viejas heridas, todavía sin cicatrizar, de la división». Podemos añadir una tercera: Adaptando el concepto de «inmunidad» como fundamento dinámico de la conformación de grupos colectivos que Peter Sloterdijk se niega, de manera dogmática, a llamar «sociedades», habría que preguntarse si esta idealización de España y lo español, observable en casi todos los grupos de exiliados republicanos, no servía a proteger la cohesión y preservar de la integración en sus sociedades de acogida, asimilación que habría debilitado su motivación política de lucha contra el régimen.

Sin embargo, esta valoración de España y lo español no impedía una reivindicación de las peculiaridades tanto regionales –

véanse casos como el de la revista *Aragón*, editada en México, o el boletín *Extremadura*, publicado en Buenos Aires— como nacionales, en el caso de los exiliados nacionalistas gallegos, catalanes y vascos. El independentismo fue muy minoritario dentro de los exilios nacionalistas —uno de los pocos ejemplos claros es el de la revista *Poesía*, editada en Montpellier en 1946—, dándose por supuesto que la República posibilitaría una articulación no centralista del Estado. En ese sentido, hay que destacar la propuesta de la que fue la revista cultural del exilio de mayor duración, *Las Españas*, y de su círculo en torno a José Ramón Arana y Anselmo Carretero, que como han señalado James Valender y Gabriel Rojo, mostraron «en un primer momento, al empeño por dar un trato igual a la cultura de todas las regiones españolas; sin embargo, con el tiempo se convertiría en una propuesta muy concreta de hacer de España un estado federal». El propio Felipe González, cuyos sucesivos gobiernos descuidarían el legado del exilio, recordaba en los años setenta que «un socialista español, exiliado en México, Anselmo Carretero, habló por primera vez de *España, nación de naciones*». Un nacionalista catalán exiliado como Pere Bosch i Gimpera apoyaría la visión mostrada por Carretero y por su padre, Luis Carretero y Nieva, en obras como *Las nacionalidades españolas*, afirmando que «España no es ni puede ser una religión con dogmas, impuestos por los que se arrogan su representación» y opondría a esta visión «la coordinación de todos los pueblos españoles a los que éstos tienden naturalmente».

Seguramente se pueda concluir que la reflexión sobre España fue literariamente fértil, rica de ideas, y uno de los principales motivos en el ensayismo del exilio republicano, aunque políticamente tuvo como contrapartida un esencialismo y un autarquismo en el pensar que desconectó la reflexión sobre España de otros procesos globales e hizo que no se prestara atención a otros exilios o movimientos de resistencia antifascista —Francia, Italia, Checoslovaquia— cuyo ejemplo de unidad valía la pena tener en cuenta.

La tauromaquia de Marcos Bontempo

Por José María Herrera

EL ARTE COMO FILOSOFÍA

Los historiadores vinculan la explosión de la bomba atómica, las revueltas juveniles del 68 y la caída del muro de Berlín con los tres movimientos que han liderado la actividad artística de los últimos decenios: la neovanguardia, el arte conceptual y el post-arte. El impacto de esos sucesos ha sido comparado con el de un líquido imaginario que, según los alquimistas medievales, tenía el poder de disolver cualquier sustancia sólida: el *menstruum universalis*. Lo único que ha resistido la disolución que ha acabado con las técnicas tradicionales y las prácticas basadas en la existencia de una obra y un autor ha sido la figura del crítico, cuya mediación, como la de los hermeneutas que traducían al lenguaje común los oráculos de la Pitia de Delfos, es hoy imprescindible a la hora de interpretar y validar los productos artísticos.

Durante siglos, estos no necesitaron ser clarificados con categorías diferentes a las que se utilizaban para comprender cualquier obra humana. El arte prestaba un servicio a la comunidad y esta accedía a su sentido fácilmente. Las célebres dudas de Platón sobre la conveniencia de una actividad que aspira a elevar la conciencia ciudadana y se sirve para ello de engaños e ilusiones son las de un filósofo que ha distinguido previamente entre las opiniones vigentes y la verdad. El cristianismo neutralizó sus objeciones en la época de los iconoclastas al establecer que el fin del arte no es la



representación de la verdad, sino su evocación simbólica. Gracias a ello los artistas pudieron seguir desempeñando su antiguo papel de garantes del consenso espiritual hasta mucho después de la quiebra de la unidad cristiana. Las cosas cambiaron radicalmente cuando, a finales del XVIII, se contrapuso el conocimiento fenoménico de la ciencia a la experiencia nouménica del arte, la música y la poesía. La belleza, ligada a las apariencias y el gusto, dejó de ser la meta de la actividad creativa en beneficio de lo sublime. Había que sumergirse en la interioridad humana y trascender los estrechos límites de la sensibilidad y la lógica. El proyecto era tan ambicioso que el arte se convirtió en sucedáneo de la religión. Lo que nadie imaginaba entonces es que la ciencia también dejaría atrás el orden de las apariencias para adentrarse en el de lo nouménico y devenir con el tiempo la única experiencia posible de la verdad. Hoy el proceso ha avanzado tanto que la ciencia ni siquiera necesita de la realidad para afirmarse; la realidad se ha vuelto superflua, es ella la que torna algo real. Claro que, si la verdad es el monopolio de la ciencia, ¿qué sentido tiene el arte?

La identificación de ciencia y verdad pone al arte en una posición muy difícil. Muchos creen que no le queda nada por hacer. Como la novela, la poesía o la ópera, el arte ha muerto. Morir, en una época que identifica historia y vida, actualidad y realidad, no significa extinguirse, sino «dejar de poseer significado histórico». Se trata de algo similar a la invisibilidad de las minorías oprimidas. Ser invisible, carecer de significación histórica, equivale a estar muerto. Hegel parece que atinó al augurar el día en que el arte no podría ofrecer nada significativo a la humanidad. ¿Acaso el artista que lucha por reconciliar la materia con el espíritu puede competir con la propia Historia? Adorno, el crítico más influyente de la última centuria, insistió en ello hace cincuenta años. «O el arte deviene filosofía o desaparece». Y eso, volverse filosofía, abandonar lo estético en favor de la idea, es lo que han intentado hacer la neo-vanguardia con la abstracción, el arte conceptual con la desmaterialización de la obra y el post-arte con la idea de que sea el crítico el que complete el proceso creativo y supla su congénita insuficiencia. Si lo han logrado, si el arte, escapando de la realidad y la tradición, no ha muerto, sino que se ha sublimado –algo equivalente a lo que pensaba la paloma de Kant que ocurriría con su vuelo caso de que el aire desapareciera–, resulta discutible. Lo único seguro es que el proceso iniciado por Duchamp con la demostración de que cualquier cosa podría ser considerada arte si era presentada de forma adecuada se ha cumplido hasta el punto de que son los objetos que

antes se exhibían en los museos los que ahora hallan mayor dificultad para recabar semejante consideración.

MUERTE O TRAICIÓN DEL ARTE

De arte nunca debería hablarse en abstracto. Lo artístico depende siempre de un contexto o una comunidad. Esto incluye también a las obras estelares de la tradición, cuya autosuficiencia es sólo aparente. Ciertamente que hoy, en los inicios de la época planetaria, esa comunidad sobre la que reposa lo artístico no existe; es una comunidad en formación. En su lugar tenemos expertos. El saber del especialista ha desbancado la experiencia personal condicionada culturalmente y la comprensión que antes ocurría al nivel de las creencias sucede ahora al nivel de las ideas. Los expertos poseen una visión cosmopolita, neutral, objetiva y, por eso, a falta de sólidas creencias desde las que juzgar los productos artísticos, se identifica el arte con lo que a ellos les interesa. Nos equivocamos, sin embargo, suponiendo que el *establishment* artístico –instituciones, gestores culturales, comisarios de exposiciones, directores de museos, galeristas, marchantes, etc.– carece de prejuicios. Que hoy sea impensable un *salón des refusés* lo demuestra. Tal imposibilidad radica en la convicción, heredada de la vanguardia, de que la única forma de hacer visibles los límites es excederlos y que el arte ha de ser, por fuerza, transgresor. Cualquier connivencia con lo consabido –el mundo aparente, el gusto, los cánones, la tradición– es sinónimo de *kitsch*. *Vanguardia y kitsch* es el título de un influyente ensayo con el que Clement Greenberg intentó diferenciar lo artístico de lo que no lo es. Pero el *kitsch* no consiste exclusivamente, como allí se defiende, en la repetición mecánica de fórmulas conocidas, el embellecimiento artificioso y el sentimentalismo banal, sino también –esa era la tesis mucho más aguda de Hermann Broch–, en parodiar el arte haciendo que se da lo que la obra de arte da... sin darlo. La vanguardia, en ese sentido, no es lo opuesto al *kitsch*, sino su consumación.

¿Ha muerto el arte o la idea de arte que surgió en el romanticismo y cultivó la vanguardia?, ¿estamos en una época que no necesita nada de lo que el arte puede ofrecer o se ha agotado un canon al que seguimos mentalmente aferrados? Nietzsche escribió que el arte existe «para evitar que muramos aplastados por la verdad». La verdad a la que se refería son las interpretaciones que forjan las distintas culturas a fin de volver tolerable la experiencia de la vida. El precio por domar el caótico devenir con construcciones simbólicas que proporcionan la seguridad del rebaño es la inhibición de



la voluntad, la impotencia. Nietzsche descubrió que la verdad es también una carga y por eso, al contrario que Platón, no censuró al artista por suministrar imitaciones y simulacros. La tragedia de la vanguardia no fue tomar en serio los argumentos de Platón, sino hacerlo a la vez que sustituía la concepción griega del conocimiento como contemplación por la visión cristiana del conocimiento como salvación –visión que comparte, por cierto, con la tecnociencia–. El resultado ha sido concebir el arte como una especie de gnosis, de saber. Pero el artista nunca es sabio, no a la manera del científico, del teólogo o del mago. Su misión no consiste en disolver el misterio, sino en señalarlo. Y es que una cosa es enseñar a mirar y otra explicar qué son o cómo funcionan las cosas. Karl Krauss lo vio claro cuando escribió que el auténtico artista «sabe convertir la solución en enigma». No se trata, pues, de encontrar respuestas, sino de defendernos de ellas, de tornarlas problemáticas para evitar que nos aplasten. Ahora bien, si el arte está para impedir que la verdad, lo descubierto históricamente, se convierta en rutina envilecedora, ¿puede morir el arte?, ¿no será que los artistas actuales yerran acerca de su misión o que llamamos así a quienes, hablando estrictamente, son otra cosa, digamos meros artesanos del nihilismo?, ¿habrá que atribuir a la casualidad que lo que hoy se impone como arte sea lo que importa al *establishment* artístico,

representantes de la verdad tecnocrática imperante?, ¿y no resulta igualmente significativo que lo único que se le exige ahora al arte contemporáneo sea someterse al dictado de lo transitorio, el caótico devenir de corrientes y estilos, y que olvide lo eterno, aquella rechazada plenitud que fue el motor de las artes antiguas?

NUEVOS ARQUETIPOS

Baudelaire pensaba que en el arte hay una mitad aleatoria, vinculada a los gustos efímeros del momento, y una mitad eterna, relacionada con lo esencial que la obra revela. La evolución del pensamiento ha puesto en tela de juicio la existencia de ambas mitades. Desde el siglo XIX ya no se confía en el gusto, bajo el cual laten apetitos inconscientes y oscuras relaciones de poder; ni se admiten esencias susceptibles de ser descubiertas, vestigios de una metafísica trasnochada. En el punto en el que nos encontramos, o se ensancha el concepto de arte hasta no dejar nada fuera o se prescinde de él como de un trasto inservible. Que las únicas reglas que hoy se aceptan en ese mundo sean prohibiciones indica lo lejos que se ha llegado. Claro que tampoco conviene extraer conclusiones precipitadas. El mismo Baudelaire nos previene de este peligro al relatar la historia de un tipo que, a punto de arrojar a la basura un ídolo africano muy feo, oyó a su lado una voz que le dijo: «tenga cuidado, podría tratarse del verdadero Dios».

La vanguardia propugnó en nombre de una verdad salvadora el sacrificio de lo aleatorio a lo esencial. Creyendo que lo que hacía al supeditar el gusto a la idea era cuestionar una tradición basada en los dogmas naturalistas greco-romanos, no advirtió que su noción de verdad –la verdad como descubrimiento– procedía también de esa tradición, aunque tergiversada por el cristianismo. Apego a las apariencias, ilusionismo, búsqueda de la perfección, todo cuanto había sido estimado hasta entonces fue tildado de superficial. Con el argumento de que su único objetivo era copiar la realidad, se acusó a los viejos artistas de preferir la bella y efímera presencia al ser de las cosas. El problema es que cuando estos hablaban de representar la realidad, de imitarla, no se referían a la realidad sensible, sino a las formas ideales que en ella se materializan. Los vanguardistas, para los que belleza y profundidad son incompatibles, supusieron, en cambio, que en el pretérito sólo se percibía en las imágenes lo que aparece en ellas y que los artistas se limitaban a satisfacer las expectativas sensoriales de sus mecenas o un público alienado. Desde luego, no se interesaban por descubrir la verdad, algo que no debe extrañarnos demasiado si se tiene en cuenta que

no les importaba que el universo fuera un enigma irresoluble. Inferir, sin embargo, de ahí, que únicamente aspiraban a representar las apariencias, es un error. El arte es abstracción incluso cuando copia del natural, algo que a veces significa obedecer a los ojos y otras aplicar leyes científicas sobre la luz y los contrastes lumínicos. De no haber sido así, los artistas no nos habrían enseñado a mirar como lo han hecho. La idea de que el arte fue siempre banalmente realista es incorrecta hasta para el retrato, un género dominado por el imperativo de fidelidad. Hay que remontarse al mundo egipcio y a la creencia en que los retratos con que se enterraban a los difuntos eran sustitutos de su cuerpo para encontrar artistas obsesionados por la fidelidad al natural, y esto con restricciones, pues para representar el aspecto real de la persona bastaba con los rasgos que le diferenciaban del resto. Que las grandes obras de la tradición, descontextualizadas por el tiempo, hayan perdido su aura sin perder su belleza no significa que se reduzcan a ella. Los manifiestos vanguardistas donde empezaron a desarrollarse tales prejuicios tergiversaron completamente las cosas con ese tipo de argumentos.

Obrar dentro de una tradición iconográfica, jugar con motivos ya conocidos, nunca impidió a los artistas llevar a cabo su tarea de poner bajo una nueva luz la verdad establecida ni rebasar críticamente lo decretado en ella. En la historia, la recreación ha sido una constante. Sólo durante el siglo XX se produjo un rechazo sistemático de los códigos tradicionales. Este rechazo no es un fenómeno estrictamente estético. La renuncia a la belleza se enmarca en un contexto más amplio. Desde la época griega, la idea de belleza estuvo estrechamente vinculada a la noción de plenitud. Hay plenitud, hay belleza, cuando algo alcanza el fin que le es propio. Ese fin no depende de la voluntad, sino de la naturaleza, cuyas formas arquetípicas fueron durante siglos el tema del arte. Ni que decir tiene que en semejante contexto el artista que representa la belleza nunca puede ser absolutamente original. Tampoco era algo que se desease. Para que la originalidad se convirtiera en objetivo prioritario hubo que renunciar antes a la belleza, dejar atrás el concepto de fin y acabar con la primacía de la contemplación sobre la acción. Dicho de otro modo: las obras realizadas de acuerdo con las formas canónicas greco-romanas responden a un principio natural incompatible con la concepción científica vigente en la actualidad y, por eso, la composición, la construcción, el ensamblaje de las partes, tanto en el orden artístico como en el tecnológico, no tiene ya como modelo la imagen clásica de la naturaleza. El sueño de transformar lo inorgánico en orgánico de acuerdo con los dictados de nuestra

voluntad choca con la tradición humanística que todavía es el mayor obstáculo que debe vencer el espíritu tecno-científico en que culmina Occidente a fin de imponerse globalmente. Nuestro arte, pese a sus pretensiones de suprema actualidad, no termina de entender la naturaleza de todo este largo proceso. El modo en que ha reivindicado los modelos primitivos e indígenas como alternativa a las formas clásicas o que presta credibilidad a la tesis del declive de la civilización occidental, fantasía ideológica con la que se encubre su aplastante dominio, prueba que lleva mucho en el letargo, ajeno a la existencia de un gusto tecno-científico –un «instinto de auto-defensa» ligado a su manera de concebir el mundo–, convertido en mercancía –hasta los museos han adoptado el estilo de las franquicias– y bloqueando con sus aspavientos seniles cualquier auténtica reflexión sobre la verdad.

GOYA Y PICASSO

Que en este contexto de confusión radical alguien pretenda plasmar el eterno problema de la vida y la muerte, la agonía del alma, que dice Marcos Bontempo, con una tauromaquia, resulta extraordinario. La sola mención al alma constituye, de hecho, algo insólito. Como otras nociones ligadas a ella –belleza, finalidad, perfección– el alma pertenece a un horizonte conceptual obsoleto. Ocuparse de todo esto una vez rechazada la noción clásica de cosmos no tiene a primera vista el menor sentido. Bajo el prisma científico de la evolución de la vida en un universo en expansión, somos seres intrascendentes, episodios de una historia regida por el azar y la necesidad. Volver a apelar al juego de cuerpo y alma para dar cuenta de nuestra existencia en el mundo es obstinarse en mirar el paisaje con lentes mal graduadas. Los propios artistas llevan décadas esforzándose por enseñarnos a ver nuestro organismo como organismo: fluidos, excrecencias, enfermedades. Al arte le interesa hoy, ante todo, la carne y cuanto guarda relación directa con ella. Sublimar lo corporal apelando a una imaginaria plenitud, el alma de los antiguos, es incurrir en el error teatral de la tradición. La vida transita a través de cada uno de nosotros, se sirve de nosotros. Para el individuo que pasa no hay plenitud.

Claro que si hablar de la agonía del alma parece algo anacrónico, no digamos valerse para ello del simbolismo taurino. Artistas cotizados –Erik Fischl, por ejemplo– han fracasado de manera estrepitosa al intentar sacar partido a una iconografía que pocos alcanzan a contemplar hoy sin proyectar toda clase de prejuicios, viejos y nuevos¹. La figura arcaica del toro tal vez remita a las an-

gustias atávicas de la humanidad, pero poca relación guarda con la efervescente actualidad donde borbotea la hegeliana conciencia del hombre moderno. Ciertamente escogiendo motivos que se remontan a la prehistoria de los signos se sortea parcialmente el problema de la inexistencia de una comunidad cultural de espectadores a la que dirigirse, mas soslayar a los especialistas en la época del post-arte con un lenguaje figurativo que no necesita intérpretes que lo traduzcan es, si se mira bien, una auténtica provocación. Claro que: ¿se puede provocar con la tradición?

Cuando el arte nació, la naturaleza todavía no era un cosmos y los hombres explicaban los fenómenos mágicamente. Las obras artísticas, ligadas a la caza y los ritos funerarios, no estaban destinadas a la contemplación estética, sino a aliviar el pánico que producía lo desconocido. Pintar un toro en la pared de la caverna era una manera de favorecer su captura y preparar el ánimo de los cazadores. Desde entonces, el arte ha dado infinitas vueltas, pero los motivos taurinos han conservado siempre su referencia a la lucha humana con la muerte. Otra cosa son los matices, el reino verdadero del arte. Goya, por ejemplo, elaboró su *Tauromaquia* para homenajear al pueblo español por su actitud en la Guerra de la Independencia. Acababa de hacer *Los desastres* y tenía ya en mente *Los Disparates*, una colección de grabados en la que revelaría su angustia ante la imposibilidad de sacar al hombre de la estupidez que lo destruye, mas en ese instante se sentía orgulloso de sus compatriotas y eligió los toros para demostrarlo. Convencido de que más que un espectáculo, la corrida es una ceremonia simbólica que comunica a los españoles con su ser, se esforzó en poner de manifiesto la conexión existente entre la historia de la lidia y la de la propia España. A ese fin, dedicó varios grabados al origen del arte taurino, cuando este no era deporte ni espectáculo, sino caza en el campo, y a la época en que, extinguidos los torneos caballerescos, lancear toros devino ejercicio aristocrático. La versión popular de esos juegos, crucial para un país en el que la lucha contra los musulmanes elevó la autoestima de las clases humildes, fueron las fiestas en las plazas de las villas. Allí se soltaban toros para que la gente probara su valor con ayuda de varas y trapos. El primer torero propiamente dicho, Pedro Romero, convirtió aquel juego en un rito sujeto a normas estrictas que posibilitó la confluencia de lo aristocrático y lo popular. Y esto es esencialmente lo español para Goya, reflejo de lo cual fue el espontáneo heroísmo de la gente común durante la guerra.

Goya sabía que la imaginería taurina permite expresar otras cosas –por ejemplo, el duelo entre instinto y razón que es otro de



los motivos profundos de su tauromaquia— e igualmente lo han sabido otros artistas. Pensemos en Picasso. Las catorce piezas de su *Minotauromaquia* son, de hecho, un diario de su vida entre 1933 y 1935, cuando rompe con Olga Koklova, se une a Marie-Thérèse Walter y engendra a su hija Maya. Salvo el grabado que cierra la colección, en el que el toro se transforma en minotauro —criatura ambivalente que simboliza el deseo encerrado en su laberinto—, el resto contiene siempre tres personajes: un toro, un caballo y una mujer torero. El toro es Picasso, Olga el caballo, la mujer Marie-Thérèse. La corrida es el subterfugio simbólico de que el pintor se sirvió para plasmar el trío amoroso que protagonizaba. Que conservara aquellas obras atestigua la importancia íntima que les otorgaba. Hoy, conocidas sus claves, sabemos a quien representan las figuras y cual es el significado erótico de los diversos lances —las cornadas son la cópula, las banderillas y la espada, las heridas del amor, el caballo desvencijado el final de la pasión, etc.—. Picasso, ídolo de la vanguardia, convirtió la fiesta taurina en un símbolo de la lucha entre los sexos y de la brutalidad del deseo. Se ve que una tauromaquia no necesariamente es una tauromaquia.

LA AGONÍA DEL ALMA

La de Marcos Bontempo tampoco lo es. La fiesta de los toros no le interesa. Consagrado obsesivamente a la pintura —y, en menor medida, a la poesía—, no se le conoce otra ocupación salvo su arte. Ni siquiera la vida parece distraerle. Esta es su manera de afrontar una realidad que, lejos de teorías filosóficas, científicas o religiosas, concibe simplemente como dolor, sólo dolor. «Cuando no noto el dolor, siento que me he distraído». La distracción, tal y como él la concibe, no es vida, la distracción tiene algo de letárgico e inerte, una renuncia a la lucidez inherente a nuestra condición de seres abiertos.

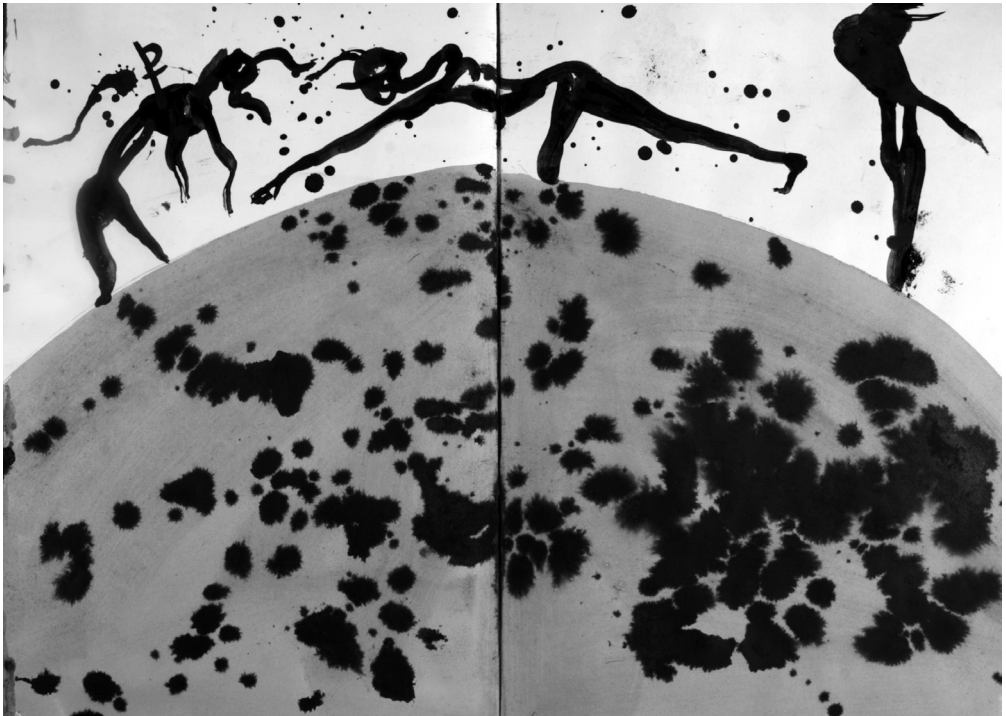
Frente al dolor no hay escapatoria. Podemos declararlo inadmisibile, hacernos la ilusión de neutralizarlo, enmascararlo; todo en vano. Lo único que cabe con él es trascenderlo, ir más allá del sufrimiento que acarrea su irrupción, descubrir que el dolor, desbaratando las interpretaciones con que procuramos volver habitable el mundo, impide también que estas se cierren sobre sí mismas y nos aplasten. Eliminar el dolor es un sueño pueril; afrontarlo apropiándose de la luz que lo manifiesta eleva, en cambio, nuestra existencia, la dota por un instante de sentido. De esto va su tauromaquia.

Bontempo es un artista intempestivo, áspero e insidioso. Delante de sus pinturas es difícil sentirse cómodo. Sin embargo, no

hay en ellas nada de provocativo. La provocación opera desde hace mucho en esa zona de confort que los filósofos llaman nihilismo, una posición incompatible con la certeza de que formamos parte de una realidad desconocida y brutal. Precisamente porque se trata de afrontar esa realidad capaz de desbordar todas nuestras interpretaciones, incluidas aquellas que buscan alivio en la constatación de su imposibilidad, su estilo recuerda más al de los pintores de las cavernas que al de sus sofisticados colegas actuales, demasiado preocupados por aplacar las urgencias hedonistas de una sociedad acuciada por el aburrimiento. Ironía, erudición, indulgencia, nada de lo que suelen vanagloriarse los creadores a la moda tiene cabida dentro de su proyecto estético. Tampoco, desde luego, lo trivial, lo adulator, lo ingenioso y divertido. Su único objetivo, si tiene sentido emplear un adjetivo tan restrictivo para describir un esfuerzo que aspira a no dejar nada fuera, es señalar el misterio, aquello que esconde la verdad: el dolor, la dificultad del hombre para ser, la muerte, con la que el pintor parece mantener una relación ingenua, casi filial, sin resentimiento. Dicha ingenuidad –su sentido de la inmediatez– fue presumiblemente lo que le permitió acercarse con tanta facilidad a la lidia, fiesta antimoderna por excelencia.

«Nunca antes había visto una corrida y me sobrecogió el silencio de la plaza y la serenidad del torero. El torero había vencido al miedo y no se enfrentaba al toro, lo dominaba. Me percaté, sin embargo, de que con el toro nunca se está tranquilo, el toro vuelve una y otra vez. Es un animal imponente, oscuro, que está a la vez fuera y dentro del torero. Si el torero pierde la templanza, la confianza en sí mismo, queda al momento a su merced».

La muerte, la vuelta al orden material de los elementos, es la gran liberadora, porque acaba con el dolor que constituye la esencia de la existencia; pero el pensamiento de la muerte, en vez de liberarnos de él, lo agudiza. La dificultad para el hombre es que no hay modo de zafarse de ese pensamiento. Una y otra vez asalta su conciencia llenándole de inquietud. Los filósofos helénicos otorgaron tanta importancia a esto como para creer que la prioridad de la vida humana es hallar una buena disposición frente a lo inquietante. A esa disposición llamaron *eudaimonia*, la *felicitas* latina, voz que la tradición cristiana –en la que la muerte no mata y el problema se traslada de lo ontológico a lo ético, o sea, a la cuestión de la salvación o la condenación eterna– tergiversó por entero, alejándolo de su sentido original. Ese sentido original es el que aparece en la tauromaquia de Bontempo, una obra que apenas tiene nada que ver



con la fiesta de los toros –la ausencia de picadores y banderilleros o las insólitas variantes de arrastre que ofrece indican claramente que no se trata de eso–, y nada, desde luego, con la moral.

El torero representa al hombre que salta al ruedo y emplaza a la muerte sabiendo a qué se expone; el toro, al destino oscuro y brutal que se echa una y otra vez sobre él. Lo que pasa entre ellos es un combate a ratos bello y a ratos atroz –Bontempo habla de escenas de intimidad y de danza macabra– que acaba con la muerte. El torero necesita medirse con el toro para conocerse a sí mismo. El desafío implica la aceptación del dolor. Podría soslayar la lucha, ocupar el lugar del público, donde la incomodidad de ser se aplaca con el narcótico de la distracción, pero el precio por ser un simple espectador es el vacío, la renuncia a la plenitud, la añoranza del combate. El espectador se siente aliviado porque la lucha no le afecta, pero nadie burla al dolor y la muerte. A la larga, también él sufre, aunque inútilmente. Para integrar el dolor hay que trascenderlo y esto sólo cabe si se acepta la vida como un todo cuyos ingredientes pueden ser ensamblados («logos») y no como sucesión de momentos inconexos. Renunciar de antemano a la plenitud olvidando dar coherencia al propio ser, o por emplear una expresión antigua, vender el alma al diablo, no evita el dolor, en absoluto. Que este, lo más real, sea algo irreal para la persona que lo rehuye, que no le concierne, no impide desde luego que en cualquier momento irrumpa en su existencia y lo cornee con furia.

El reconocimiento de que el dolor constituye la esencia de la realidad nos eleva por encima de los elementos. Esa elevación nos convierte en espíritus flotantes. A fin de describir la hermosa ingravidez del ser humano los griegos emplearon la palabra *psyché*, alma, pero concebida no a la manera cristiana, como algo sustantivo accidentalmente vinculado al mundo material, sino como un etéreo poder de ser y, en ese sentido –esta es la metáfora que usa Bontempo– como «un grifo que gotea», es decir, como algo que pierde siempre, que funciona agotándose. Muerte quiere decir agotamiento de la vida y, consiguientemente, del dolor, regreso de lo que se elevó por un instante a la luz del Sol al orden insensible de la materia.

La agonía del alma, el esfuerzo por mantenerse a flote, es lo que Bontempo simboliza con la lidia. Toro y torero se funden en un baile íntimo que los vuelve indiscernibles. Mientras dialogan, el baile resulta bello; más que combate es danza, acrobacia minoica, minué, faena taurina. Las cualidades del uno fluyen al otro y ambos dan la impresión de flotar encima de la tierra. El pintor expresa

sutilmente todo esto sustituyendo el albero de la plaza –un espectacular amarillo hecho a base de cola, agua y sucedáneo de azafrán– por un terreno blanco, cuya pureza acentúa el negro telúrico del toro, mezcla de tinta china, agua y sal. En cambio, cuando torero y toro se hieren, los colores, confeccionados siempre por él mismo, adquieren tonalidades dramáticas, agolpándose las pinceladas en remolinos que impiden al espectador distinguir con claridad. Evidentemente, no se trata de abstracción, sino de representar la lucha tal como la experimentan los protagonistas, presentes bajo la confusión, aunque no en las formas, sino en el color, estable en sus significados a lo largo de toda la serie. Podría decirse que Bontempo hace un uso realista y al mismo tiempo simbólico de las manchas, yendo de lo abstracto a lo figurativo. Para comprobarlo el espectador únicamente necesita buscar en las escenas enmarañadas los pegotes de polvo de hierro con que representa la sangre coagulada sobre el lomo rojizo del animal –pintada con quelato de hierro, una sustancia para combatir la clorosis del viñedo que produce el efecto de costra ferruginosa– o los brochazos con briznas verdes que se mezclan con ellos y que, según el pintor, remiten al perfume de los prados, difícil de evocar en la plaza debido al hedor de bestia sudorosa, acorralada y llena de miedo que aquel desprende.

La vida es bella cuando el hombre flota encima de los elementos. El problema es que el pensamiento de la muerte está ahí permanentemente para recordarle que el dolor es la esencia del ser y que aquello que nos sostiene, nos destruye. Del mismo modo que para enfrentarse al animal el torero tiene que dominarlo y pasar por él, infligirle un daño que le hará sentir el vacío de la muerte, su propia muerte, la vida constituye un continuo desgaste. El vaciamiento al que se aludió antes al hablar del alma como un grifo que gotea lo representa Bontempo no con el toro, lo adverso e incomprensible para el hombre, sino con el torero, aunque el torero contemplado por el animal que combate con él. Desde esta perspectiva el torero es un monstruo huidizo, una especie de diablo con pinta de minotauro. La muerte se mira en el espejo del hombre, un ser que intenta afirmarse en la realidad atravesándola con su estoque –la conciencia o el habla, representada aquí como una lengua de sangre saliendo de la boca–. El problema del estoque es que no siempre va a la cerviz del toro, también el torero se convierte tarde o temprano en su víctima; es de hecho la principal víctima de la fiesta, pues de lo que se trata a fin de cuentas no es de la muerte, sino de la vida y la muerte del hombre.

La muerte convierte los cuerpos en cadáveres, los reduce a despojos. El desvanecimiento de la sustancia tiene esta consecuencia. Los cadáveres son todos iguales. El toro puede parecer un insecto, el torero un toro. Ambos son arrastrados fuera del ruedo y desaparecen. Lo que queda son los fantasmas. Estos poseen un aire gaseoso, pálido, de niebla a punto de disiparse. Han sido cuanto pueden ser y ya no son nada. Ni siquiera el dolor les concierne. Bontempo lo representa de diversas maneras. En una escena vemos, por ejemplo, a un grupo de toros fantasmales situados más allá del viñado que crece sobre la tierra. El viñado, del que procede el vino que representa la sangre, recuerda a una alambrada de púas, símbolo del horror institucionalizado, y también a la corona de espinas con que durante siglos se expresó el sufrimiento de las víctimas inocentes. En otra, el torero, cuyo traje goyesco ha perdido su matiz plateado original para adquirir un blanco de mortaja, cerúleo y sucio, se ha convertido en chivo expiatorio. Lo único que se mantiene firme y poderosa es la muerte, encarnada por un toro colosal, una suerte de ídolo sentado triunfalmente sobre la cima puntiaguda de una montaña por cuyas laderas ascienden cual Sísifos hormigas que acarrear las ingentes raciones de alimento que necesita. La muerte aparece aquí en su variante más espantosa, como un monstruo famélico. Pero la *Tauromaquia* no acaba con el triunfo de la muerte, sino con la imagen del toro que contempla desde un risco el vacío abismal que se abre a sus pies y, sobre él, haciendo hermosas piruetas, el fantasma del hombre que ha aceptado su desafío. Este es el misterio, aquello que la verdad de nuestra época no deja ver, la agonía del alma.

· Nota: Ilustraciones pertenecientes a la obra *Tauromaquia*, de Marcos Bontempo. Cortesía de la Real Maestranza de Caballería de Ronda (Málaga).

· Nota del autor: Marcos Bontempo ha pintado su tauromaquia en un libro de papel de bosquejo compuesto de ochenta páginas de 42cm de alto por 59,4cm de ancho cada una. La mayoría de las escenas ocupan una sola hoja, pero hay varias a doble página. Las pinturas utilizadas son de confección propia. La obra se terminó en Ronda (málaga) el 16 de Diciembre de 2014.

¹ La serie que Fischl dedica a los toros se titula *Corrida en Ronda*. Aunque los críticos insisten en buscar un sentido social a su visión de la fiesta –metáfora machista de la masculinidad–, el pintor asegura que lo que le movió a tratar el tema es el problema de la muerte, la muerte del animal. Quizá este interés ecológico es la causa de que sus toros parezcan bisontes de granja, criaturas que en vez de vivir libremente en una dehesa ibérica pastan en corrales donde son saciados con pienso compuesto.



La poesía autobiográfica de Carmen Baroja

Por Francisco Fuster García

Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.

MARÍA ZAMBRANO

Carmen Baroja y Nessi (Pamplona, 1883-Madrid, 1950) fue durante casi toda su vida una mujer en la sombra y se convirtió, después de muerta, en una escritora olvidada, condenada a mantenerse en ese discreto segundo plano en el que se desarrolló la mayor parte de su existencia. De hecho, aun hoy sigue siendo más conocida por ser la «hermana de» (del novelista Pío Baroja y del pintor y grabador Ricardo Baroja) o la «madre de» (del historiador y etnógrafo Julio Caro Baroja y del documentalista Pío Caro Baroja), que por haberse forjado una identidad propia y diferenciada dentro de esa especie de *gens* cerrada y, a la vez, compleja, que fue el clan barojiano. No obstante esta realidad insoslayable, no es menos cierto que, desde hace ya varios años, quienes deseen profundizar algo más en la personalidad de esta mujer que vivió siempre rodeada de hombres lo pueden hacer a través de los textos au-

tobiográficos que escribió en el período final de su vida y que fueron publicados, por fin, en la década de los noventa del siglo pasado, tras haber permanecido inéditos nada menos que medio siglo.

Desde el punto de vista de la cantidad de información que nos aporta, el más importante de estos testimonios es, sin ninguna duda, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98* (1998), unas memorias escritas entre 1943 y 1946 que hoy conocemos gracias al esfuerzo de Amparo Hurtado, quien, con paciencia y rigor, reconstruyó, editó y estudió las decenas de hojas sueltas que conformaban el manuscrito. Es en esas notas, ya ordenadas y editadas, donde más y mejor se puede escuchar, aunque sea en voz baja y en un tono de tristeza y pesimismo imposible de disimular, la palabra de una mujer que desde su niñez mostró un especial interés por todo lo artístico y lo literario; un amor al arte que, sin embargo, jamás

pudo ir más allá, pues unas veces el ambiente familiar poco propicio (es muy recurrente el lamento por la educación «de género» recibida) y otras el contexto social de la España de la época, hicieron que esa fuerte vocación nunca llegase a convertirse en profesión, como sí sucedió en el caso de sus dos hermanos varones. En este sentido, es verdad que las memorias de Carmen Baroja «confirman que para muchas jóvenes de clase media a finales de siglo el arnés que las mantenía dentro de la rutina del trabajo doméstico, la costura y las prácticas religiosas resultaba atrozmente doloroso» (Kirkpatrick, 2003: 34). Por eso, y como ha señalado con acierto José-Carlos Mainer, al margen de su opinable calidad literaria o del contrastado valor que tienen como documento útil para conocer la realidad de la familia Baroja desde dentro, a través de una mirada distinta a las que hasta entonces conocíamos (el cultivo la literatura autobiográfica es una característica intrínseca del gen barojiano, pero faltaba esa perspectiva femenina que nos aportan estas páginas), la publicación de estas memorias hace ya algunos años fue muy oportuna porque nos permitió asomarnos «a la cara oculta de un país, a un rumor de queja que apenas hemos sabido oír nunca» (Mainer, 1999: 12).

A esa otra cara de la moneda es a la que mira también la producción poética de Carmen Baroja, recopilada y editada por su hijo menor, Pío Caro Baroja, en *Tres Barojas* (1995): una suerte de «poesía completa» (es posible que escribiese más, aunque aquí están solo los poemas que se conservaron «en limpio» o en forma de borrador, más o menos acabada)

en la que se reúnen un total de veinticuatro composiciones –la mayoría de ellas inéditas– escritas en la etapa final de su vida (1945-1950). Unos versos de calidad heterogénea, pero de un innegable valor autobiográfico que, pese a haberse publicado tres años antes que los *Recuerdos* y servir como el complemento ideal para conocer y profundizar en la vertiente más íntima de su escritura, pasaron inadvertidos para una crítica que nunca les ha dedicado la atención que, a mi juicio, tal vez merecerían.

NOSTALGIA DE LA JUVENTUD PERDIDA

En la primera página de sus memorias, fechada en 1943, Carmen Baroja divide su peripecia vital en cuatro momentos o etapas: una niñez de «chicuela inconsciente y saltarina» (Baroja, 1998: 43), en la que todo era solaz y alegría; una juventud «romántica y un poco preciosa» (p. 43), marcada por su temprano descubrimiento del arte (son los años en los que nació su interés por la orfebrería); una madurez de realismo y desencanto, condicionada por el fracaso de su matrimonio con el editor italiano Rafael Caro Raggio (1887-1943); y, por un último, una vejez de viuda en la que solo el cariño incondicional de sus hijos le consolaba de su pesadumbre y le hacía sentirse «recompensada y feliz» (p. 44), como no lo había sido nunca.

De este repaso a vuela pluma por sesenta años de recorrido vital destaca esa deliberada alusión a lo que después será una constante en su reflexión autobiográfica: el reconocimiento de haber tenido una juventud poco amable y, ligada a esta confesión, su autoinculpación como

principal responsable de una desdicha que, a su modo de ver, obedecía sobre todo a su egoísmo y al error terrible de «haber pedido a la vida más de lo que en general suele otorgar» (p. 43). Por eso, admite nuestra protagonista desde el principio del relato, la suya fue una existencia más bien gris y prosaica en la que «las preocupaciones empezaron pronto y siguieron sin apartarse» (p. 44), y en la que al mirar atrás, lo único que se veía era «un camino recto, seguido, largo, aburrido, larguísimo, monótono, siempre igual, con desgracias de vez en cuando y apenas una pequeña sonrisa» (p. 44). Es el mismo sentimiento que se deja notar en los tristes versos finales del poema «Anochecer» (1945-1946) en los que, a la nostalgia de esa juventud perdida, que dejó en ella un poso de amargor y desengaño, se suma esa sensación –verbalizada muy a menudo por nuestra autora– de que, independientemente de su cuota personal de responsabilidad, plenamente asumida, las circunstancias que rodearon la vida de Carmen Baroja no fueron –ni mucho menos– las mejores para que esta se desarrollara de forma feliz y plena (Baroja, 1995: 27-28):

*En la estancia, pintura o poesía, /
conversación movida o animada / o soledad,
silencio deleitoso, / evocador de añoranzas pasadas,
/ que nos puebla la estancia de quimeras,
/ de esfumadas escenas que no fueron,
/ de juventud, de sombras placenteras,
/ de realidades vagas que surgieron.
/ Creemos percibir el balbuceo/de vocecitas tiernas que callaron,
/ recuerdos largos de pasada vida/sin aliciente de gozo, ni amor,
/ años pesados que, entre gris huida,
/ nos legaron un dejo de amargor. / Un anhelo sutil viene*

del pecho / y la memoria exclama sorprendida: / ¿Qué otra cosa podrías haber hecho / por el camino estrecho de tu vida?

Si hay una imagen que resuma el malestar que, desde su adolescencia, fue compañero inseparable de Carmen Baroja, esa es la del desdoblamiento de su identidad entre la realidad y el deseo: entre el rechazo que le generaba el modo de vida que se veía obligada a llevar, y la aspiración a vivir otro tipo de vida, más independiente, que primero fue un sueño a alcanzar y, después, una pesadilla que la perseguía. Así describió la sensación en un pasaje de sus memorias: «Mi espíritu cada vez se iba dividiendo más entre la vida cotidiana, que sin duda era estúpida y aburrida, y lo que yo pensaba, entre mis amigas y mis conocimientos de gentes de clase media, pequeño-burguesas que hubieran dicho los rojos, y mis lecturas y lo que hubiese querido hacer» (Baroja, 1998: 56). La consecuencia directa de esta escisión es que, desde ese primer momento, su existencia quedó repartida en dos mitades irreconciliables: «la vida aburrida de señorita burguesa, con mi madre, cosiendo y trabajando en casa» (p. 57), y otra vida distinta «con lecturas, con lo que oía a mis hermanos y con lo que yo pensaba» (p. 57). A pesar de todo lo que hacía por intentar evitarlo (estudios, trabajos, lecturas), un enemigo se cruzaba una y otra vez en su camino: el aburrimiento. Pero no el aburrimiento típico de los adolescentes reflexivos y ensimismados que no saben qué hacer en sus ratos libres, sino un aburrimiento «de muerte», cuyo recuerdo se le quedó grabado en la memoria, hasta el punto de que, a la altura de

los años 1945-1946, cuando escribe el poema «Tu calle», revive la ansiedad de esas horas y el desasosiego que le causaba el ver pasar las horas lentamente, sin poder hacer lo que le hubiese gustado, y con la angustia de saber que el tiempo corría y la vida se le escapaba (Baroja, 1995: 30):

Pasando van las horas, lentas, / las cuatro..., las cinco..., las seis... / El sol se va marchando a tientas / y ya mancha la calle sólo al bies. / Al cielo, en la lejanía, / le salen ráfagas de arbol. / Los vencejos chillan a porfía / al cruzar el abierto mirador. / Tú contemplas, desde el balcón, / la noche triste que llega ya, / y sientes en el corazón / la vida necia que se va. / Mujer, no te lamentas, / ni triste estés ni te preguntes con inquietud, / como el pobre poeta francés: / ¿qué has hecho de la juventud?

En el retrato que hace de ella en sus memorias familiares, Julio Caro Baroja reconoce que, como él mismo comprobó tras leer el manuscrito de su autobiografía, Carmen Baroja fue una mujer que jamás alcanzó esa felicidad plena a la que aspiraba, debido, entre otras razones, al hecho de no haber encontrado ni el ambiente ni el medio adecuado para dar cauce a las enormes ganas de aprender cosas nuevas que demostró desde muy pronto: «Mi madre quería saber y vivir y no tenía ni el fatalismo de mi abuela ni las ideas “prudentes” de las señoritas españolas» (Caro Baroja, 1997: 61). En el intento por encontrarle sentido a esa insatisfacción que caracterizó su descontentadizo carácter, Caro Baroja va incluso más allá y llega decir que, posiblemente, su madre tenía una visión

romántica y algo ingenua de la vida que le hizo crearse ilusiones que luego no pudieron materializarse: «Un romanticismo muy grande henchía su alma y este romanticismo le llevó a creer en cosas que sólo pocas veces la defraudaron» (p. 62). Y, efectivamente, ese talante inquieto y curioso, siempre dispuesto a ir un paso más allá de lo supuestamente permitido para una joven burguesa de la España de principios del siglo XX, también aparece reflejado en el comienzo de un poema autobiográfico elocuentemente titulado «La meta» (1945), donde se establece una clara oposición entre lo que la autora quiso pedir a la vida y lo que esta finalmente le ofreció (Baroja, 1995: 39):

Recuerdo yo, en mi juventud lejana, / un anhelo profundo de luchar, / de vivir la vida arcana, / de investigar el misterioso mundo. / Pedía yo a la vida, locamente, / lo que a nadie otorgó, / y esperaba en los días, impaciente, / lo que jamás llegó. / Creía yo en lo místico, en amores, / en amistad sin fin, / ansiaba ver del lujo los fulgores, / de la tierra el confín...

Como no es difícil de imaginar, este ansia de libertad e independencia desembocó en una frustración continua que, por si fuera poco, tenía también un fuerte componente de autocrítica, por ese cargo de conciencia que arrastraba al considerar que ella misma había contribuido a la «tragedia», como la califica en algún momento, no conformándose con lo que el destino le había deparado. Pero, dejando a un lado su parte de «culpa», hay otro factor muy presente en la literatura autobiográfica de nuestra autora en el que me gustaría reparar, pues a él dedi-

ca Carmen Baroja varios pasajes de sus memorias y algún que otro verso de su poesía en el que también alude a él, directa o indirectamente. Me refiero, claro a esta, a un ambiente familiar que, si bien fue extraordinariamente propicio para el desarrollo de las facultades y las carreras –artística y literaria, respectivamente– de sus hermanos, Pío y Ricardo Baroja, no lo fue tanto para el caso de quien, ni en su casa ni el matrimonio encontró las mínimas condiciones necesarias para poder salir de ese rol de «ángel del hogar» que ocupaba la mujer en la sociedad decimonónica.

Por seguir un orden cronológico, quizá convendría fijarse primero, antes de abordar el asunto amoroso y el episodio del matrimonio, esos años de niñez y adolescencia compartida con sus padres y hermanos, cuya imagen que podemos reconstruir a partir de algunas pinceladas que ofrece nuestra protagonista en sus memorias. Lo primero que llama la atención de las páginas que Carmen Baroja dedica a este tema, es su denuncia enérgica y nada complaciente de una realidad que, por otro lado, no deja de ser la común y habitual en la mayoría de los hogares burgueses de la España de la época. Consiste dicha queja en la constatación de que, desde muy pequeña, la matriarca de la familia Baroja, Carmen Nessi, acostumbra a su única hija a «sentir la idea del deber» (Baroja, 1998: 45), lo que traducido a un lenguaje actual podríamos sintetizar en la necesidad de asumir que, como mujer, su responsabilidad en el buen funcionamiento de lo doméstico estaba muy por encima que la que pudiesen tener sus hermanos varones (que tenían, encima, la preeminencia

del mayor sobre la menor)¹ y, el día que lo tuviese, su marido:

La moral de mi casa, muy a la española, era por demás rígida para mí en cosas pueriles y sin importancia, y muy laxa para mis hermanos en cosas que yo, ya entonces, consideraba importantes. Luego, después de casada, esta moral todavía se acentuó más y ya no tuve derecho más que a hacer mis labores domésticas y llevar la carga de muchísimas cosas. Lo que pudiera hacer fuera de esto o de ahorrar molestias y trabajos a los demás era como robar algo a mis deberes de mujer de su casa. Según mi familia no tenía derecho a nada más o acaso yo lo pensaba (p. 45).

Por lo que se deduce de sus palabras, lo que más le molestaba de la actitud de su madre es ese sesgo machista en su manera de educar a los hijos, siendo permisiva con los varones, a quienes se les perdonaba todo, pero severa y rigurosa con ella y con sus obligaciones para con el resto de miembros del clan: «Mi madre, como mujer muy instintiva que era, tenía una gran opinión de los hombres sólo porque lo eran. De ahí, el creer que mis hermanos tenían derecho a vivir como les diera la gana» (p. 67). Si a esto añadimos el hecho de que, tanto Ricardo como Pío tenían una idea «muy española con respecto a las mujeres y la familia» (p. 68), parece bastante lógico que una mujer que creía en la igualdad de los sexos y se definía a sí misma como «francamente feminista» (p. 68), no se encontrara nada cómoda en un ambiente en el que se sentía minusvalorada e incomprendida, no solo por parte de sus seres más cercanos, sino por una socie-

dad en la que el movimiento feminista apenas empezaba a dar sus primeros pasos. Como no podía ser de otra manera, la marca que dejó en su personalidad reapareció en la vejez y tuvo su eco en el poema «La niña del balcón» (1945), en cuyos versos se nos cuenta la historia de una niña –a la que, con toda certeza, podemos identificar con la autora– a la que se educa en los valores de sacrificio y discreción tenidos por consustanciales al sexo femenino en la España del cambio de siglo. Como vemos, el poema adopta la forma de una contraposición entre lo que se le dice a la niña que debe ser o hacer, y lo que la propia niña sabe que existe, pero le está vedado (Baroja, 1995: 41-43):

La niña rubia del balcón / cose detrás del cristal. / ¿Qué le susurra el corazón / a la niña rubia del balcón? / Una canción pueril, tranquila, / oye la niña rubia del balcón: / limpiar, coser, cuidar las flores, / terminar el pañito de festón... [...] / Y en el pecho recibe la punzada / de libertad, amor y frenesí, / de rebelión, de vida no gustada, / de sentir las pasiones junto a sí... / ¡Un momento! Otra vez, muy dócilmente, / se vuelve, sometida, a su canción. / ¡Rapsodia conocida, no olvidada, / la que le cuchichea el corazón! / Letanía monótona o alada, / compuesta de paciencia y de deber, / que de niña, mujer o enamorada / tendrá constantemente que entender. [...] / Y, si tu alma / llora, angustiada, gotas de pasión, / tu cara, sonriente y resignada, / a todas las esconderá en el corazón.

Por lo que cuenta su hijo mayor, la joven Carmen Baroja se sintió siempre sometida a una vigilancia materna que, ni si-

quiera durante las visitas de sus amigas a la casa familiar, le dejó un momento de respiro: «En el viejo edificio de la calle de la Misericordia y aun todavía en la de Mendizábal, desde los dieciocho a los veintitantos años, mi madre era el elemento que aglutinaba más a una serie de jóvenes aficionadas a las artes y a las letras y que celebraban allí sus reuniones, siempre vigiladas por un coro de mamás severas» (Caro Baroja, 1997: 61). Una vez casada, la situación para ella no fue mucho mejor, pues muy pronto se dio cuenta de su «falta de inteligencia» con Rafael Caro Raggio, con quien contrajo matrimonio en 1913 y de quien se había formado una imagen idealizada –por entonces era un joven italiano, bien parecido y cultivado– que no se correspondía con la realidad de un hombre con el que, en verdad, no congeniaba: «Se casó con mi padre ya al borde de la treintena. Pero en el matrimonio no encontró la felicidad que esperaba. Mi padre no tenía ni los rasgos, ni los defectos, ni las cualidades, que ella le había atribuido en el noviazgo» (p. 62). Sobre la insatisfacción amorosa que marcó su vida sentimental y sobre la infelicidad que le supuso el no haber encontrado al hombre ideal, versa un poema sin título (el número XIV de *Tres Barojas*), fechado en 1948 (cuando ya hacía cinco años que estaba viuda), cuyo evidente telón de fondo no es otro que el de ese matrimonio sin entendimiento que vivió en primera persona (Baroja, 1995: 53):

¡Mira que te pierdes, niña! / La estrella le preguntaba: / ¿Es que no estás satisfecha? / ¿Es que estás enamorada? / ¡Mira que te pierdes, niña! / Ella miraba, miraba, / y, contemplando el lucero,

/ Estas razones le daba: / Tengo el alma dolorida, / Tengo nostalgia, nostalgia, / Quiero y no sé lo que quiero, / Sufro y no sé de qué ansia, / Quiero que un hombre me adore, / Quiero llorar por su causa, / Quiero saber por qué vivo. / Quiero sentirme extasiada, / Quiero y no sé lo que quiero, / Sufro y no sé por qué causa.

Con respecto al tema del ambiente familiar en el que se crió, llama la atención que dedique el poema «Tres Barojas» (quizá el más conocido de todos los reunidos por Pío Caro Baroja en el poemario homónimo), fechado en 1945-1946, al recuerdo que le quedó en su vejez de sus hermanos mayores, Ricardo y Pío, con quienes tuvo momentos de complicidad, pero también desencuentros, motivados –entre otras razones– por el hecho de que estos no solo no reconocían su dedicación a mantener la buena armonía en el hogar, sino que daban por hecho que, siendo mujer, lo anormal hubiese sido lo contrario. «Los demás –dice nuestra autora en sus memorias–, que no ven el esfuerzo y están hechos a él, ni notan el sacrificio, ni tienen por qué agradecerlo; al contrario, muchas veces encuentran faltas, mientras una, encima de sentirse molesta por tener que hacer cosas que no le agradan, tampoco encuentra satisfacción en este odioso deber cumplido» (Baroja, 1998: 45). Por eso, y aunque en un verso del citado poema dice de esa juventud de los tres hermanos que fue «vida en dulce y fraternal amor» (Baroja, 1995: 26), la realidad es que, en más de un pasaje de su autobiografía, se muestra muy crítica con la actitud, poco o nada comprensiva, que tanto Pío como Ricardo mantenían para con ella:

El egoísmo de Pío siempre ha sido terrible; ahora ya da[ría] risa si no die-ra pena. A Ricardo le pasa igual [con] el egoísmo y la roñosería. Es terrible tener que convivir con personas que la mayor parte de su ser lo tienen que volcar al exterior, tienen que vivir, aunque ellos no lo noten, para la gente, para el arte o la literatura o la política, nada para la familia ni para la casa (Baroja, 1998: 54).

Aunque su diferencia de edad con ambos era notable (Ricardo era doce años mayor que ella y Pío, once), sí se puede decir que, tal vez por compartir con él aficiones artísticas (además de al encaje y al estudio de joyas y amuletos, a los que se dedicó ya en su madurez, Carmen Baroja practicó la orfebrería durante su juventud y llegó a participar en Exposiciones Nacionales, ganando incluso alguna Medalla), nuestra escritora se sintió siempre más cerca de su hermano Ricardo, con quien llegó a compartir su estudio-taller de pintura, que de Pío, con quien ni siquiera coincidía en los gustos literarios. En opinión de su hijo menor, Pío Caro Baroja, esta mayor simpatía se debía, tal vez, a que, a pesar de sus diferencias, Ricardo Baroja era un hombre más sociable y atractivo que Pío, quien siempre tuvo un carácter más reservado e introvertido: «Mi madre tenía muy vivo el recuerdo de su hermano en la plenitud de la vida, se habían querido de niños, y le disculpaba y le perdonaba todo. [...] Para una mujer, aun siendo hermana, la figura de Ricardo con sus veleidades y equivocaciones era más atrayente [que la de Pío]» (Caro Baroja, 2002: 182-183). Quizá por eso, cuando Carmen pensó en definir a sus dos her-

manos con unos pocos adjetivos, en los primeros versos de «Tres Barojas», los elegidos para retratar a Ricardo fuesen de un tono bastante más amable que los atribuidos a Pío (Baroja, 1995: 25):

¿Eres el mismo? ¡Pobre hermano mío! / ¡Aquel Ricardo, esbelto y placentero! / ¡El que grabó y pintó con tanto brío, / el que escribió con éxito, altanero! / Y tú, Pío, decrepito, aburrido, / la cara pálida, el paso macilento, / ya no persigues al campeón huido / ni el feroz guerrillero es tu tormento.

UN CONSUELO DE LA VEJEZ

Desde el punto de vista de su subjetividad, de las emociones íntimas, los últimos años de vida de Carmen Baroja estuvieron marcados por dos sentimientos más o menos complementarios. Por un lado, la resignación ante el destino y la aceptación de que, con sus pros y sus contras, el pasado era algo que ya no se podía cambiar, por lo que convenía no atormentarse y mirar al futuro para evitar caer en un estado de depresión crónica. Por otro lado, a la inevitable sensación de culpa por no haber podido –o sabido– ser feliz que pesaba sobre su conciencia, se unía durante esta etapa final el deseo y casi la necesidad de dedicarse en cuerpo y alma a sus hijos, en quienes había volcado todo su cariño desde el momento en que nacieron, y a quienes siempre había intentado mantener al margen de sus cíclicos cambios de ánimo:

[...] yo quisiera, antes de volverme egoísta con ellos, antes de defraudarles como yo me sentí defraudada y que pudieran perder esa estimación que tienen por mí, morirme mil veces, porque úni-

camente quien lo ha pasado sabe el sufrimiento que supone la desilusión en plena juventud por personas a las que se ha querido y de las que se ha esperado y supeditado todo en la vida (Baroja, 1998: 46).

En uno de los poemas más tristes y, a la vez, más sentidos de cuantos escribió, titulado «Cuando yo no esté aquí» (1947), nuestra autora enumera las cosas que más le hicieron feliz (el arte, la música, el paisaje) y dice que, cuando «la tierra dulcemente me acoja», aquellas seguirán su propio camino, incluidos, por supuesto, sus hijos, a quienes dedica los versos más dulces (Baroja, 1995: 45):

Pelo sedoso de niñez primera, / beso en los labios / de boca carmesí, / manita torpe, gordezuela y tibia, / apretada por mí. / Presión lenta del hijo adormecido / ¿cómo vivir sin ti? / Aunque me encuentre en el Edén tranquila / me acordaré de ti.

Y es que, en realidad, sus hijos² fueron para Carmen Baroja algo más, sobre todo en el caso de Julio, el mayor, que se convirtió desde muy pequeño en un auténtico cómplice para ella y en la persona que, debido a su inteligencia precoz, antes se dio cuenta de lo que pasaba en casa y de que su madre necesitaba el apoyo que no había podido encontrar en su matrimonio: «Mis hijos desde muy pronto... Julio era pequeñísimo cuando ya se daba cuenta de todo. Ellos han sido los que han sabido conocer a cada uno de la familia mejor que nadie. A mí, además del cariño natural, me aprecian y me estiman; en el fondo, son los únicos de mi alrededor que me han querido de veras» (Baroja, 1998: 45-46). Huelga decir que se trataba de un cariño recíproco y

que, en cuanto Julio Caro Baroja tuvo la ocasión de escribir por primera vez sobre su madre, en el capítulo de sus memorias en que se ocupa de ella, también la describió en términos que denotan el fortísimo vínculo que le unió a «la persona de más alta significación en mi vida afectiva» (Caro Baroja, 1997: 59), según sus propias palabras. Así, al comentar las dificultades por las que pasó el matrimonio de sus padres, cuenta Caro Baroja que el nacimiento y la muerte de los hijos pudo influir, de alguna manera, en el devenir de la pareja, acercándoles o separándoles, si bien reconoce que, desde casi el primer momento, se percibía que su madre no estaba enamorada y que ese hueco que dejaba su marido lo habían cubierto él y sus hermanos:

Ella soñaba –como digo– con un hombre práctico, enérgico, distinto a los de casa, y mi padre era un hombre que se creía práctico, pero que no lo era, un soñador de carácter hasta cierto punto hamletiano. El matrimonio se asentó, de todas formas, cuando nacieron los hijos. La muerte de los dos que iban detrás de mí les debió distanciar luego por un tiempo, según lo que yo llevo a recordar. Al nacer mi hermano menor parece que la unión fue otra vez mayor. Pero ya era la unión de la costumbre, de los intereses familiares, no de los enamorados.

Mi madre se refugió cada vez más en el amor de los hijos. No habrá habido madre más cariñosa y comprensiva, ni compañera más dulce (Caro Baroja, 1997: 62).

Por otra parte, y esto es prácticamente una ley no escrita que rige desde siempre dentro del clan barojiano, donde cada

generación ha ido escribiendo su propia historia y rememorando, también, la de sus antepasados, Carmen vio en la figura de sus hijos a los responsables de perpetuar su memoria y la de sus hermanos, como evidencian los versos finales del ya citado poema, «Tres Barojas», en los que la autora recuerda que, cuando ellos tres ya no estén, sus hijos vivirán para honrar sus nombres y reivindicar sus obras (Baroja, 1995: 26):

*De nuestras juventudes, ¡tan lejanas!
/ vividas en dulce y fraternal amor,
/ sólo quedan tres ruinas, ya pasadas,
/ que dejarán la vida sin temor. / Y mis dos hijos,
en su fiel memoria, / de nuestro viejo tronco,
verdes hojas, / al referirse a un lejano historia
/ recordarán por siempre a tres Barojas.*

Aunque ya he señalado que al principio de sus memorias hace un balance negativo de lo que había sido su existencia, en las páginas finales de los *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, y tal vez para quedarse con un buen sabor de boca, dice Carmen Baroja que tuvo una vejez muy plácida junto a sus hijos, viviendo en tranquilidad y armonía, y con la única desazón de las dificultades económicas que la familia pasó durante de la posguerra:

Ahora que he cumplido 60 años, estoy viuda y vivo con mis dos hijos y Pío en la calle de Alarcón, 12, principal A, izquierda... Si no fuera por las preocupaciones de dinero, por la carestía de vida, me encontraría tan a gusto como nunca lo he estado, viviría con la máxima serenidad. Verdaderamente feliz y gloriosa. No me atrevo ni a decirlo de miedo que me da volver a perder (Baroja, 1998: 209).

En este sentido, me atrevo a decir que, pese a los sinsabores acumulados a lo largo de toda su vida, nuestro autora llegó a reconciliarse consigo misma y a «conformarse», por decirlo de alguna manera, con un pasado en el que, si bien no había sido todo lo feliz que ella hubiese esperado, también había gozado de algunas alegrías inesperadas y, sobre todo, del amor de unos hijos que lo compensaban todo. Desde el punto de vista del contexto histórico, no es menos cierto que la terrible Guerra Civil que había enfrentado al país y que ella había vivido en Itzea, donde los Baroja se refugiaron durante esos tres largos y penosos años que duró la contienda, dejó en Carmen Baroja una sensación de fin de ciclo. Tras unos primeros años de posguerra igualmente durísimos, en los que la familia perdió la que era su casa en Madrid y, con ella, su forma de vida (la editorial Caro Raggio, cuyas maquinas quedaron destrozadas por los bombardeos o fueron después incautadas por el régimen franquista), Carmen Baroja pensó que, quizá, aquel podía ser el inicio de una etapa en la que, con medios materiales y ya sin ninguna ambición personal, la pena por todo lo perdido debía quedar a un lado y dejar paso a la esperanza en un porvenir mejor:

Aquellas necesidades de la juventud nunca logradas, viajes, amor, lujo, etcétera, no las tengo, no me molesta la carencia de ellas. No quiero nada, no aspiro a nada, no ambiciono nada. En el fichero de mi cabeza tengo a las personas y a los sentimientos perfectamente organizados en sus casilleros. El cariño de mis hijos me satisface con creces de todo lo que pueda ambicionar. Tengo el Arte y la Ciencia

como auténticas religiones. En el primero están mis principales santones, en la segunda mis creencias. De la religión verdadera prefiero no hablar... Esta guerra con todos sus horrores me hace pensar en muchas cosas. ¡No sé qué decir! Parece que se ha marchado todo, absolutamente todo lo antiguo, lo que constituía mi manera de vivir, casa de Mendizábal, imprenta, casa editorial, muebles, alhajas, ropas, casa de los Molinos, automóvil y, por último, Rafael. Se ha cerrado el cielo. Ahora empieza una nueva era para mí (Baroja, 1998: 209-210).

Es precisamente este contraste entre una juventud de deseos incumplidos e ilusiones quebradas, en la que todo fue un «querer y no poder», y una vejez de nostalgia y melancolía, pero también de felicidad y paz en compañía de sus hijos, lo que se desprende de la lectura del poema «La meta» (1945). Si en los primeros versos –que ya he citado más arriba– la autora recuerda esas ganas de vivir y de experimentar cosas nuevas que habían caracterizado su adolescencia, en la segunda parte del poema reconocemos a esa mujer que, sin caer jamás en la autocomplacencia ni el engaño a sí misma, ya no se culpa de lo que no fue y lucha contra la tristeza apoyándose en el amor que siente por sus hijos.

Concluyo este repaso a la poesía autobiográfica de Carmen Baroja con esos versos finales del citado poema porque, en mi opinión, sintetizan a la perfección los sentimientos y las emociones que sintió al final de sus días una mujer que, pese a haber permanecido siempre al margen, ocultada bajo la alargada sombra que proyectaron –y siguen proyec-

tando— los otros Baroja, tuvo también una literatura propia que, leída entre líneas, nos dice mucho más de lo que, en un principio, habríamos imaginado (Baroja, 1995: 39):

Ahora, que el triste curso de mi vida / pasó cual viento ya, / siento como, a la vez que melancólico, / fue rápido y fugaz. / Que, de la juventud, el tiempo / la huella dejó en mí, / una nostalgia de lo no vivido, / de amargura sutil. / Ahora, de la

vejez, las anchas puertas / veo de par en par, / y entro de lleno en las serenas puertas / donde he de reposar. / Aquí, me veo libre de temores, / de penas sin porqué, / pues de la juventud, los avatares / para siempre dejé. / De amor, gloria y sostén, / los hijos míos seguro norte son, / que ya no temo más los desvaríos / de la loca ilusión, / y, en mi serena vida, solamente / espero ya tener / la Nave que lleve dulcemente / al puerto del no ser.

Nota: Este trabajo forma parte del proyecto de investigación CREA(R)ED: *Creadoras y Autoras Españolas y Latinoamericanas en Red (1824-1936)* (FEM2013-42699), dirigido por la Dra. Pura Fernández y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ Además de Ricardo Baroja (1871-1953) y Pío Baroja (1872-1956), Carmen Baroja tuvo un hermano mayor, Darío Baroja (1870-1884), con quien apenas convivió porque murió prematuramente a los catorce años, víctima de una enfermedad, y otro nacido en 1879, llamado César Pío, al que tampoco conoció porque murió al poco tiempo de nacer.

² Del matrimonio entre Carmen Baroja y Rafael Caro Raggio nacieron cuatro hijos: el primogénito, Julio (1914-1995), Ricardo (1917-1921) y Carmen (1922-1924), que murieron a los pocos años de nacer y sobre los que su madre nunca quiso escribir ni hablar, debido al dolor que esto le producía; y, por último, el pequeño, Pío (1928).

BIBLIOGRAFÍA

- Baroja, Carmen. *Tres Barojas*, Edición de Pío Caro Baroja, Pamplona, Pamiela, 1995.
 - «*Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Caro Baroja, Julio. *Los Baroja (memorias familiares)*, Madrid, Caro Raggio, 1997.
- Caro Baroja, Pío. *Itinerario sentimental: guía de Itzea*, Pamplona, Pamiela/Diario de Noticias, 2002.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España* (Trad. de Jaqueline Cruz). Madrid, Cátedra-PUV, 2003.
- Mainer, José-Carlos. «El aburrimiento de Carmen Baroja (al hilo de una memorias)». En *Turia: revista cultural*, nº 47-48, 1999, pp. 7-13.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*, Madrid, Si-ruela, 1995 [1943].

César González-Ruano

en *La Vanguardia Española* (1944-1964)

Por Raquel Velázquez Velázquez



Owing to this struggle for life, any variation, however slight and from whatever cause proceeding, if it be in any degree profitable to an individual of any species, in its infinitely complex relations to other organic beings and to external nature, will tend to the preservation of that individual.

CHARLES DARWIN

Un recorrido por los distintos perfiles que presenta la trayectoria vital y literaria de César González-Ruano, con sus contradicciones y sus paradojas a nivel ideológico, político, literario, e incluso vivencial, implica asistir a la plasmación en un plano metafórico (a veces tal vez literal) de las diferentes teorías evolucionistas de Lamarck, Spencer o Darwin, y en parte, incluso, del darwinismo social que se desarrolló con posterioridad. Seguramente, la lucha por la vida en el caso de Ruano rozó pocas veces la lucha por la supervivencia (a pesar de las constantes alusiones del escritor a la apremiante necesidad económica, o al tan traído y llevado episodio de Cherche-Midi); y es cierto que, recordando la enjuta silueta de Ruano, quien hizo de su enfermedad materia constante de su literatura, sería difícil evocar el sintagma de «el más fuerte» (*the fittest*) que acuñó Spencer en 1864. Sin embargo, la mayor parte de las «variaciones» darwinianas que observamos en el itinerario de Ruano responden, en efecto, a ese resultar «provechosas en cualquier gra-

do» para el individuo en sus «relaciones infinitamente complejas con otros seres orgánicos» y con la «naturaleza circundante» que dibujaba Darwin en 1859. Porque en el fondo, aquel que sobrevive no es el más fuerte, sino quien se adapta mejor al medio, al cambio¹. Es aquí donde la metáfora se ajusta más oportunamente al personaje de Ruano que puede rastrearse a través de sus textos; y no solo exclusivamente los de género más puramente autobiográfico, debido a ese continuo transformar la vida en literatura por la que puede definirse la totalidad de su obra.

Aplicada la analogía a Ruano, quien no despierta en general demasiadas simpatías, y que cuando se le recupera del «cajón de los raros y olvidados» es con frecuencia para recordar reiteradamente el oscuro episodio de París², cuesta ver la belleza que veía Darwin en el «parasite which clings to the hairs of a quadruped or feathers of a bird» (Darwin, 1859: 60-61)³, o la curiosidad y maravilla con que, desde otra perspectiva, describía el naturalista Lamarck los re-

sultados que el largo hábito (*la longue habitude*) había producido en el ave de la ribera, que expuesta a hundirse en el lodo cada vez que necesita aproximarse a las orillas para encontrar en ellas su presa, y con el fin de no hundir su cuerpo en el fango, «fait tous ses efforts pour étendre et alleuger ses pieds.» (Lamarck, 1830: 250).

El presente artículo aborda las distintas adaptaciones al medio, aclimataciones, o «variaciones» por las que se define la semblanza ideológica de Ruano a partir de su llegada a Barcelona tras casi ocho años transcurridos en diferentes países de Europa, y del inicio de su colaboración para *La Vanguardia Española*, principal corpus de este análisis⁴; unas «variaciones» que el propio Ruano dejaba entrever cuando apuntaba: «Varias veces he estado a punto de morir por representar para estos tíos de casillero un tipo encasillado políticamente, por ejemplo. Son incapaces de comprender que uno está por encima o por debajo de las etiquetas» (González-Ruano, 1951: 490).

Cuando César González-Ruano inicia en los años cuarenta su colaboración en *La Vanguardia Española*, el diario catalán –además de ocupar el primer puesto de la Prensa nacional con sus cien mil ejemplares en 1945 (Guillamet, 1996: 22)– es uno de los periódicos más fieles al Régimen, gracias a la labor de uno de los directores más aduladores del sistema, la gestión y el jefe del gobierno de la Dictadura, Luis de Galinsoga⁵. Los colaboradores de *La Vanguardia* en esos años, la mayoría de ellos elegidos por Galinsoga, comparten obviamente con su director la fidelidad al régimen.

Además de Juan Ramón Masoliver o Eugenio Montes que ya colaboraban en *La Vanguardia* desde los años treinta, y con quienes González-Ruano trabó una profunda amistad en la etapa de Italia, también escriben para el diario de Godó en la década de los cuarenta: Agustín de Foxá, Eugenio d'Ors, Juan Aparicio, Félix Ros, Álvaro Ruibal, Manuel Brunet, o Eduardo Aunós, entre otros. Dicha lealtad al Régimen venía, en parte, impuesta por la ley de Prensa que el Gobierno había aprobado durante la guerra; una ley redactada en 1938 bajo órdenes de Serrano Suñer, y que sitúa a *La Vanguardia*, y al resto de periódicos a los que se les permite la edición, bajo el control de Prensa, y en consecuencia, bajo el control permanente del Estado (Cf. Sinova, 1989: 36-39).

El periodista, absorbido también por la ley, debía aceptar las consignas y tratar la información de actualidad según las líneas del Gobierno, que le llegaban al cronista a través del director del periódico. Por tanto, la posibilidad de colaborar en él también dependía del «historial» del periodista o escritor. La entrada de González-Ruano en *La Vanguardia* no podía suponer, como es evidente, ningún recelo. Por un lado, Galinsoga conocía al escritor de su etapa como corresponsal en *ABC* (dirigido entonces por Galinsoga) entre 1936 y 1939. Por otro lado, ya en 1936 Ruano se había posicionado políticamente, poniéndose desde Roma –tal como diría él mismo– «a la disposición y mejor parecer del Movimiento» (González-Ruano, 1951: 407)⁶; interviniendo en los acontecimientos que llevaron a la marcha forzosa del embajador español de la

República, en Italia⁷; o editando, junto a Alejandro Mac-Kinlay, el folleto *Spagna 18 luglio 1936-18 luglio 1937* para conmemorar el primer aniversario de la guerra civil.

Por otra parte, como corresponsal para el *ABC* de Sevilla había escrito el 6 de enero de 1937 una semblanza del jefe de Gobierno de la República, Manuel Azaña, en términos que dejaban claro que su apuesta ideológica hacía años que había dejado de ser un gobierno republicano. Ya no quedaba nada de aquel hombre que había trabajado para el *Heraldo de Madrid*, y que se había declarado, antes de 1931, «abiertamente de izquierdas» (González-Ruano, 1930: 201):

«Él [Azaña] era para nosotros el hombre del pitillo de la noche de agosto, el mutilador del Ejército, el megalómano chupatintas que vivió un sueño de grandeza a costa de la vida de su pueblo [...] ¡Hasta el cielo bajaría a aplastarle, monstruo megalómano, que has soñado un imperio de mendigos, como el ciervo que quisiera ceñirse una corona real!» («El monstruo tiene miedo», *ABC*, 6/1/1937)

Sus relaciones personales de los años de Italia revelan, asimismo, su perfil político. En Roma mantiene amistad y conversaciones con Juan Ramón Masoliver, Eugenio Montes, José Félix de Lequerica, Eugenio d'Ors, Dionisio Ridruejo, Rafael Sánchez Mazas; todos ellos claros simpatizantes o miembros activos de la Falange y el nuevo Gobierno. Además de estas pruebas de fidelidad, no podía olvidarse que antes de marcharse a Italia, González-Ruano ya

se había decantado por la derecha, por lo que aparte de su etapa republicana –que posteriormente se encargaría de repudiar a la más mínima ocasión– su ideario político quedaba bastante «limpio».

La trayectoria global de César González-Ruano nos revela que el autor se va decantando, no solo por un evidente eclecticismo, tomando de cada corriente ideológica con la que entra en contacto aquello con lo que se siente más cómodo o afín; sino también por una aclimatación de su pensamiento de acuerdo a la actualidad de los acontecimientos. El mismo Ruano habla de su apoliticismo y de su particular adaptación al medio con un planteamiento parecido al hacer balance vital en 1951. Entonces dejaba bastante claras sus inclinaciones y *modus vivendi*:

«Creo que debo tener atrofiada la glándula de las fobias o las filias. He sido muchas veces una cosa u otra, por factores absolutamente ocasionales o extraños a la fe de las ideas. Muchas veces fui únicamente lo que eran mis amigos, o mis simpatías me orientaban, o según como me fuera la vida en los países y en las ciudades. En esto no soy un hombre de mi tiempo, por lo visto. Me sigue apasionando mucho más una polémica literaria que todos los problemas políticos juntos y revueltos». (González-Ruano, 1951: 489)

Esta falta de militancia o aparente desinterés por la política conlleva que su obra se separe en general de la carga ideológica, hecho que se acentúa, especialmente, a partir de mediados de los años cuarenta. A su regreso de Europa

Ruano muestra su escaso empeño en el tratamiento del tema político, y apenas se ocupa de él, ni en sus obras en volumen ni en su articulismo. El abandono de aquellas crónicas enviadas desde Italia (1936-1939) y Alemania (1939-1940) como corresponsal de *ABC*, y la consiguiente etapa parentética de París enlazan con el clima apolítico que desprenden sus colaboraciones de *La Vanguardia*, y en general, los artículos escritos a partir del final de la Segunda Guerra Mundial.

Las referencias políticas desaparecerán casi por completo en este nuevo período de su vida y de su obra que supone su llegada a España. No hay que olvidar que todos sus libros de circunstancias de crónica política fueron escritos en su totalidad a finales de los años veinte y en la década de los treinta; y en ninguno de sus volúmenes posteriores es la política el asunto vertebrador. A pesar de la importancia de los acontecimientos históricos vividos de cerca por el escritor, este los utiliza solo como marco de sus primeras obras publicadas a partir de 1943 (ambientadas en los mismos escenarios que contempló y *experimentó* en Europa), dejando de lado, por tanto, el posible análisis crítico de los hechos, que no tiene cabida en su poética.

Los artículos de *La Vanguardia*, por lo que tienen de documento de un tiempo, visto siempre a través de un filtro —el de González-Ruano— constituyen una muestra de valor incalculable para el estudio del pensamiento del escritor, y el esbozo de su perfil ideológico, puesto que los 774 artículos que configuran esta colaboración recorren desde febrero de 1944 hasta abril de 1964^s, veinte

años significativos tanto para la vida íntima, intrahistórica del escritor (empieza a publicar para el diario barcelonés inmediatamente después de su llegada de Europa, y termina su colaboración un año y unos meses antes de su muerte), como para la vida pública, objetiva e histórica, nacional e internacional (Europa sale de una Guerra Mundial y de ésta resultan cambios fundamentales en el mapa político y económico de Europa, la Unión Soviética y Oriente).

González-Ruano celebra la oportunidad de la instauración del Franquismo y entra fácilmente en el sistema. Sigue lejos de la militancia y el activismo, pero no evita sus, digamos, «obligaciones patrióticas» para con Franco y el Régimen, que en cierta manera, le son recompensadas otorgándole los premios de periodismo Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera, creados con el gobierno franquista, o editando varios de sus libros en Editora Nacional. El itinerario por las colaboraciones de tema político escritas para *La Vanguardia* revela a un Ruano entusiasta de la figura de Franco y seguidor de la misma línea de pensamiento que definía al régimen, y que quedaba plasmada a través de las diferentes consignas que el aparato de la Censura se encargaba de enviar a las redacciones de los periódicos.

Este tipo de artículos de tono político está presente con mayor intensidad en los primeros años de colaboración en *La Vanguardia* (sobre todo 1944-1945), que coinciden con los últimos meses de la guerra y con el posterior proceso de paz. Con la llegada de una relativa estabilidad política en Europa y asentado el régimen franquista, la ma-

nifestación del contenido político, que ya era mínima, se diluirá cada vez más a partir de finales de 1945. Entonces, aparte de sus breves corresponsalías en la frontera francesa (agosto-septiembre, 1944) y en el Oriente Medio (diciembre de 1956-febrero de 1957), sus artículos de comentario o referencia política quedarán reducidos prácticamente a aquellas glosas de aniversarios y fechas conmemorativas ligadas a la Dictadura y a la figura del general Franco: el 22 de enero («liberación» de Sitges), el 26 de enero («liberación» de Barcelona), el 1 de abril («Día de la Victoria»), el 18 de julio («Día del Alzamiento») y el 1 de octubre («Día del Caudillo»). En los veinte años que dura su colaboración en *La Vanguardia* escribe veintinueve artículos conmemorativos, altamente elogiosos del régimen. No sería necesario explicitar el mínimo porcentaje que estos artículos suponen respecto del conjunto de los 774 artículos escritos para *La Vanguardia*.

La exaltación y la adulación del caudillo era una de las consignas más claras. Es evidente que los directores de periódicos, como muestra de lealtad a Franco, *invitaban* a sus redactores y colaboradores a escribir estos artículos de circunstancias en las fechas señaladas, *obligados* ellos también –aunque no siempre, ya que al tratarse de directores impuestos y fieles al régimen, dicho deseo de exaltación podía nacer de la motivación más sincera– por la ley de Prensa de 1938⁹. Por ello resulta casi imposible saber cuánto había de presión y cuánto de naturalidad o efusión sincera en los artículos que se escribían cuando llegaban las fechas conmemorativas ligadas

a Franco y al Alzamiento. Desde luego, hubo los que se negaron, y ello les costó la colaboración, como Sebastián Juan Arbó, quien al negarse a escribir un artículo cantando la «liberación» de Barcelona, fue castigado por Galinsoga con un año sin colaborar en *La Vanguardia* (Juan Arbó, 1989: 209). González-Ruano no vio, como Sebastián Juan Arbó, la necesidad de negarse a escribir esta clase de crónicas, y obligado o no (tenía también la posibilidad de recurrir a un tono más neutro o menos exaltado), sus artículos conmemorativos ayudan a componer su visión partidaria del Régimen, si bien es cierto que no cumplió todos los años con el artículo laudatorio y que tras la destitución de Galinsoga únicamente escribió tres crónicas de este género. A pesar de conmemorar fechas distintas, todas ellas celebran ciertamente lo mismo: la legitimidad del gobierno franquista, por lo que los tópicos, el léxico, y los lugares comunes aparecerán reiterativamente en todos estos artículos de Ruano, y coincidirán con el resto de escritores y periodistas que abordan el tema.

Aquella ruptura ideológica que había vivido en 1931, y que le había llevado a afirmar su «asco por todo lo republicano» (González-Ruano, 1951: 271), se traslada ahora a los artículos conmemorativos, en los que opone la situación de orden, paz y tranquilidad que vive España tras la victoria de Franco, al desorden, el terror y el caos que caracterizaron los años de la República, con aquel miedo permanente a lo que Ruano denomina «el fantasma de la revolución roja» («Ofensiva contra el fantasma», *LV*, 17/7/1949).

En esta modalidad de artículos, González-Ruano encara, a través del léxico utilizado, esas dos realidades y esos dos planos temporales: los años de la República frente a los tiempos del Régimen. Los sintagmas que definen la República son *terror; desorden; gangrena; descomposición pública; caos sin control ni raíces, sin ayer ni mañana; inseguridad personal; ruina; miseria; barbarie*; que se oponen a la *tranquilidad, orden, concordia, ancha y larga paz, caridad, seguridad personal, libertad colectiva*, que caracterizan el régimen de Franco. No es un estilo, no obstante, exclusivo de González-Ruano, sino que forma parte del discurso franquista, basado en los conceptos de Libertad y Orden, de Autoridad y Justicia; que va calando en el lenguaje de la época, y que por tanto se convierte en el rasgo definitorio y homogeneizador de multitud de artículos surgidos con los mismos fines.

La repulsa a la República y la victoria del orden sobre el caos, que dio paso a un «renacimiento» (palabra de clara filiación maurrasiana, muy utilizada en la época para hacer referencia a esa superación de la «decadencia» republicana) se unen a otro de los tópicos que reitera el autor en las páginas de *La Vanguardia*, y que se sintetiza en la gratitud que debían sentir los españoles por la «paz salvada cada día», que «la inspiración del Caudillo» había promovido («Entre dos victorias», *LV*, 1/4/1950); y sobre todo por la neutralidad de España en la Segunda Guerra Mundial, que había ahorrado a los españoles la muerte y la desgracia que sí estaban viviendo otros países de Europa; todo ello, gracias de nuevo –nos recuerda Ruano– a «la

oportunidad de Franco» («La inolvidable oportunidad», *LV*, 30/9/1945).

Junto a la exaltación de la figura y el gobierno del General Franco, otras consignas o boletines pautaban la información que llegaba a la población y la manera como debía llegar. Entre ellas estaba el posicionamiento que la prensa, portavoz del gobierno, debía tener ante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, o ante convulsiones posteriores, en las que Estados Unidos tuvo un fundamental papel activo.

El acercamiento de Ruano a los acontecimientos (los distintos sucesos históricos que perfilan la historia de Europa desde los últimos meses antes del fin de la guerra hasta 1964) deja traslucir la visión del escritor que, claramente afín al régimen, defiende la postura que el gobierno franquista defendía en cada uno de esos episodios de la Historia y la política internacional. Sin embargo, González-Ruano no analiza en profundidad los distintos conflictos que se dan en toda Europa a lo largo de veinte años, pues los toma como origen de una reflexión relacionada de forma transversal con la noticia de actualidad. Y aun así, cuando se acerca a ellos, González-Ruano está perfilando su ideal político y social; poniendo al descubierto sus opiniones y su posición respecto a los distintos eventos, siempre en sintonía con la del gobierno franquista. Estos artículos no necesariamente eran «obligaciones» del cronista, como podían serlo los artículos de fechas conmemorativas o sus artículos como corresponsal en Andorra y Oriente Medio, cuya postura informativa podía estar más pautada. Por el contrario, en el resto de artículos

de colaboración podía haber evitado el tema político que, sin embargo, a veces elige llevar a sus artículos.

Cuando el escritor llega a *La Vanguardia*, el Estado ya ha dado un viraje a su orientación política respecto a la guerra, y ha convertido su germanofilia en aliadofilia, especialmente a partir de 1943 en que se podía prever la derrota de Alemania. Después de la capitulación de los alemanes en Stalingrado (febrero de 1943) o la ocupación del sur de Italia por los aliados que había supuesto la división del país en dos (septiembre de 1943), el año de 1944, en que González-Ruano inicia su colaboración en el diario barcelonés, significaba el asalto definitivo de los aliados contra las potencias del Eje, concretada en la ofensiva rusa, las campañas de Italia y Francia, el posterior hundimiento de Alemania y la rendición de Japón. Ni siquiera el Ruano poco interesado en política (que había vivido de cerca los inicios de la Segunda Guerra Mundial en Alemania y París) puede obviar ni desviar la mirada de los acontecimientos que definen el decisivo año de 1944, y los últimos de 1945, con la llegada del final de la guerra. Él mismo es consciente de la imposibilidad de esquivar el tema:

«Nunca escribo de política, ni ahora pienso tampoco hacerlo, porque el periodismo político es una especialización que yo he ejercido sólo cuando se me llamó en consulta, o sea cuando he tenido puestos de corresponsal en el extranjero. Pero, Dios mío, ¿qué puede ahora escaparse, en cierto modo, de lo político? Casi ni los temas ceñidamente literarios y menos los que tienen en lo internacional su origen

por distinto que luego sea su desarrollo» («*Anti-Oriente*», LV, 18/4/1945).

La liberación de Polonia, Rumanía, Bulgaria; la llegada a Roma en junio de las tropas aliadas; el ajusticiamiento de Mussolini; el desembarco de Normandía (6 de junio); la liberación de París (24 de agosto); la caída de Berlín (2 de mayo de 1945); las bombas de Hiroshima y Nagasaki (6 y 9 de agosto de 1945); la rendición de Japón (2 de septiembre de 1945) son algunos de los acontecimientos sobre los que no puede evitar detenerse la pluma de Ruano, aunque lo haga de manera superficial o relacionando los sucesos con la vida personal y cercana. Porque a través de sus crónicas podremos recorrer con él los distintos escenarios y episodios de la guerra de Europa, pero siempre en relación con el escritor y con aquello que esas ciudades o esos países –la mayor parte de las veces simples motores del artículo– le evocan. Se trata de un soslayado acercamiento a los acontecimientos; el equilibrio entre no dejarlos de lado y no profundizar en ellos.

Como el gobierno franquista, González-Ruano no tiene ningún problema en adaptarse al cambio de rumbo de la guerra, y en consecuencia, al cambio de bando, algo que, dicho sea de paso, no supone para él grandes crisis ideológicas. A partir de 1944, González-Ruano se nos presentará –en paralelo a la línea de pensamiento del gobierno– como aliadófilo, antijaponés, anticomunista, y valedor de los americanos; opciones que se harán ostensibles en los artículos en los que el escritor va siguiendo

la cronología de los distintos episodios que marcan su contexto histórico, empezando por la Segunda Guerra Mundial.

En los últimos meses de la guerra, González-Ruano muestra su repulsa a todo lo japonés, motivada por el hecho de que uno de los frentes que se resistía para alcanzar la victoria por parte de los aliados, y con ella, el final de la guerra, era el del Pacífico. En plena ofensiva por parte de Estados Unidos, González-Ruano escribe un artículo que titula «Anti-Oriente» (*LV*, 18/4/1945). Su postura está clara desde el título: un rechazo a todo lo japonés y una defensa exaltada de los americanos, que luchan contra el «terror amarillo». La ocupación de las Islas Filipinas le lleva a poner de relieve la distancia que separa a Europa de los japoneses, y a afirmar: «No se nos ha perdido mutuamente nada en su casa ni a ellos en la nuestra. Todo el orientalismo es para nosotros ajeno e irritante.» (*LV*, 18/4/1945)

Pocos días después de la decisión de Truman y el consiguiente lanzamiento de las bombas atómicas, González-Ruano escribe «Despertar del Japón y el nada de las rocas», en el que suaviza el tono del artículo anterior. Lamenta la necesidad de las bombas para el desenlace de la guerra, «cuya existencia plantea uno de los problemas más patéticos de los peligros de la humanidad» («Despertar del Japón y el nada de las rocas», *LV*, 19/8/1945), pero elude hablar de sus trágicas consecuencias para el país nipón.

Tras la guerra, otros acontecimientos marcarán la actualidad de la política internacional: la formación de los dos bloques liderados por las superpotencias de

EUA y la URSS y la consiguiente Guerra Fría; la guerra de Corea; la guerra de Indochina; o los conflictos árabe-israelíes, entre otros. González-Ruano se sitúa ante todos ellos en una indiscutible postura de defensa de las distintas decisiones del gobierno norteamericano, que controla el bloque capitalista, y cuyo papel en la reconstrucción económica de la Europa de posguerra fue primordial (no hay que olvidar las ayudas que España recibió del Plan Marshall. Cf. Tamames, 1986). Con el programa de ayudas a Europa, España se incluía entre aquellos países que apoyaban a Estados Unidos en su lucha contra el comunismo, uno de los caballos de batalla del gobierno franquista, y una de las consignas más evidentes.

González-Ruano plantea la crítica al comunismo desde dos ópticas distintas. En primer lugar, el escritor se acerca a los conflictos concretos nacidos de la expansión del «enemigo», cruzada de la que se erige en adalid Estados Unidos, y a la que se unen, entre otros países, España. En este caso, el tratamiento de la problemática internacional la lleva a cabo Ruano desde la defensa de la intervención de la superpotencia. Esta será la perspectiva con la que escribirá «España, julio 1936 y Corea, julio 1950» (*LV*, 18/7/1950), donde González-Ruano apoya la participación de los americanos ante la invasión de Corea del Sur por parte de la comunista Corea del Norte, afirmando, por ejemplo, que «la responsabilidad de los americanos está desde el primer momento aceptada y reclamada gallardamente».

En segundo lugar, el comunismo es focalizado por Ruano en sus militan-

tes, y así, algunos escritores, en especial Bernard Shaw en *La Vanguardia*, se convierten en casi pequeñas obsesiones. En su opinión, se trata de comunistas a la carta; es decir, que militan en el comunismo, pero cuya actuación no se mantiene acorde con su elección política. Son escritores que jugaron políticamente a dos bandas y cuyo juego estaba movido por el interés y la comodidad, como en el caso de Bernard Shaw –siempre a juicio de Ruano–, máximo representante de esta pose; a quien dirigirá sus más enconadas palabras en sus continuos ataques en *La Vanguardia*.

Así las cosas, la censura no podía ser dura con Ruano; no solo porque este quedaba lejos de toda sospecha, sino principalmente porque sus temas, mínimos, anecdóticos de su articulismo no requerían del aparato censor. Por la misma razón, esa «buena prensa» del escritor, y seguramente sus amistades dentro de la Delegación (la defensa de Sánchez Mazas, el beneplácito de Pedro Rocamora, director de Propaganda, a quien conocía desde el 47) influyeron para que una obra como *Mi medio siglo se confiesa a medias*, de gran éxito y con algún que otro escándalo (por estar aún vivas muchas de las personas a las que se aludía) pasara la revisión de la Censura sin apenas lápiz rojo.

El paso indemne de las *Memorias* de Ruano por la censura no es un dato que después de lo analizado en estas páginas –aunque haya sido someramente por razones de espacio– pueda ser objeto de sorpresa. Parece claro a la luz de lo expuesto aquí que su conversión a la

derecha fue firme desde su desencanto por la República en 1931. A partir de entonces, pero siempre dentro del consciente viraje, transitó Ruano varios caminos, y construyó un ideario político a su medida, caracterizado por un eclecticismo que bebía de diferentes fuentes: la monarquía, el falangismo, el nacionalismo, o el maurrasianismo.

Cuando llegó el régimen franquista, fue fiel a la «línea editorial» de la Dictadura; escribió sus artículos de circunstancias en las fechas conmemorativas, y celebró de forma entusiasta el Congreso Eucarístico de 1952 y la I Bienal Hispanoamericana, que habían sido impulsados por el Estado, además de mostrar su aliadofilia y su anticomunismo cuando las circunstancias lo requirieron. González-Ruano dejó plasmada su fidelidad al Régimen a lo largo de algunas de sus páginas, de forma más o menos velada. Y aun así, el tema político no entraba dentro de la conformación de la teoría y la práctica de su articulismo, ya que además de subrayar en multitud de ocasiones –en lo que parece defensiva justificación– que la política no era uno de sus objetos de interés como escritor, el escaso número de artículos que encontramos en torno a este tema así lo demuestra. En las *Memorias* de 1951 llega a puntualizar, al evocar los primeros años cuarenta, que en aquel tiempo, «sentía únicamente, y eso en líneas generales, la [política] de mi patria» (González-Ruano, 1951: 598), que lo convierten en un escritor fiel, adaptado, suficiente; con una firme, pero a la vez discreta adhesión al franquismo.

¹ En varias ocasiones, González-Ruano refiere en *La Vanguardia* la importancia para el ser humano de la adaptación al medio –si bien en su uso extendido y generalizado del concepto– con el fin de poder sobrevivir a bruscos cambios o situaciones extremas nuevas. Lo hace ya desde la gravedad, al tratar las consecuencias que a todos los niveles debe vivir la población del París ocupado; ya desde el humor al acercarse a los extranjeros que buscan la aclimatación en ese otro hábitat ajeno que es Andalucía. («Turismo en Andalucía», *LV*, 17/9/1959).

² Se cuentan ya por docenas las alusiones, hipótesis o recreaciones de dicho lance que el propio Ruano dejó siempre entre sombras, con una explicación vaga y neblinosa. En la actualidad, las dos obras que se han dedicado más por extenso a intentar desvelar las incógnitas del episodio de la detención de Ruano por la Gestapo en el París ocupado, con los peores tintes del darwinismo social (que se convirtió, dicho sea de paso, en uno de los pilares que sostenían el fascismo y la ideología nazi), han sido por un lado, la novelización de José Carlos Llop (2007), y por otro, el ensayo de Rosa Sala Rose y Plàcidia García-Planas (2014).

³ Este «parásito que se adhiere a los pelos de un cuadrúpedo o a las plumas de un ave» (Darwin, 1921: 59) era una de las «beautiful co-adaptations» (Darwin, 1859: 60) que Darwin citaba en el capítulo III de *On the Origin of Species* como ejemplos ofrecidos por la naturaleza.

⁴ Queda fuera de los límites de este trabajo el esbozo del equipaje ideológico de Ruano en los inicios de su andar literario, decisivo para la configuración del escritor en su madurez. Dejamos, pues, para otra ocasión, el paso de un Ruano que escribe en el *Heraldo de Madrid* (1929-31), que se muestra contrario a la Dictadura de Primo de Rivera, que escribe una positiva semblanza del «ilustre republicano» (González-Ruano, 1930: 4) que para él era Lerroux; a un Ruano que alrededor de 1931 arremete contra la República, que mira con nostalgia a la Monarquía en el exilio, que escribe en *Informaciones* (1931-1932) y *ABC* (1932-1940 en su primera etapa), que publica una biografía de Sanjurjo (1933) en la editorial Acción Española, o que escribe el apologético *Seis meses con los nazis* (1933). La adaptación fue comentada de forma incisiva por muchos de sus contemporáneos, entre ellos Rafael Cansinos Assens, en párrafos mordaces donde conjeturaba las razones de la «conversión» del «joven arribista» (Cansinos Assens, 1995: 291-292).

⁵ La ley de Serrano Suñer de 1938 lleva a Galinsoga a la dirección de *La Vanguardia Española* en 1939. Ferviente admirador de Franco, Luis de Galinsoga acompaña el nombre del Caudillo con epítetos como «el Capitán de la universal Cruzada contra Rusia» o el «libertador» (*LV*, 18/7/1950) en unos artículos de tono pomposo y grandilocuente, cuyo discurso ayudaba sin duda a los objetivos de glorificación y enaltecimiento del General, inherentes a la Dictadura.

⁶ No resulta nada desdeñable que el mismo Miguel Cabanellas, el veterano general que recordemos presidía la Junta de Defensa Nacional creada el 24 de julio en Burgos, escriba a González-Ruano (según el escritor, con fecha del 26 de agosto de 1936) diciéndole que permanezca en Roma. Es interesante asimismo, cómo Ruano –en un intento quizá por justificar con la distancia temporal su «huida» a Roma con

el estallido de la Guerra– se preocupa de dejar clara constancia en sus *Memorias* de que no sólo el General Cabanellas, sino también *ABC* había solicitado su continuidad en Italia (González-Ruano, 1951: 407).

⁷ Para un entendimiento de cómo se produjeron los hechos, más allá del relato de César González-Ruano (1951: 408), cf. Casanova (1991), Viñas (2010), o Casteleiro Oliveros (2009). Este último narra cómo «un grupo de españoles residentes en Roma –entre los que se encontraba el escritor falangista César González-Ruano– toman al asalto la Embajada secuestrando a los funcionarios y exigiendo al Embajador, Manuel Aguirre de Cárcer, que entregue el edificio.» (Casteleiro Oliveros, 2009: 76). No tiene igualmente desperdicio alguno el inciso de González-Ruano al relatar el acontecimiento, teniendo en cuenta el supuesto allanamiento en toda regla que estaban cometiendo: «El hombre entregó las llaves y la firma de cuanto se le pidió, más destemplada que diplomáticamente, por cierto» (González-Ruano, 1951: 408). Tras el asalto, González-Ruano será nombrado agregado de prensa.

⁸ Exactamente desde el 4 de febrero de 1944 al 10 de abril de 1964. Se equivoca, pues, Miguel Pardeza (comete, por otra parte, fallos en la datación de dos de los artículos que selecciona del diario barcelonés) al asegurar (2003: 835) que González-Ruano deja de colaborar en *La Vanguardia española* el 13/6/1961, ya que aunque estuvo diecisiete meses sin colaborar, volvió a hacerlo el 11/12/1962 y publicó, hasta el 10 de abril de 1964, un total de 32 artículos más. Cf. Velázquez (2005).

⁹ Por otra parte, a juzgar por la coincidencia de perspectiva en estos días señalados en que los colaboradores habituales abordan sus artículos de circunstancias, los temas o el tratamiento de las distintas fechas conmemorativas debían estar, sin duda, condicionados por las consignas que llegaban desde la Delegación de Prensa o por las preferencias del director del periódico.

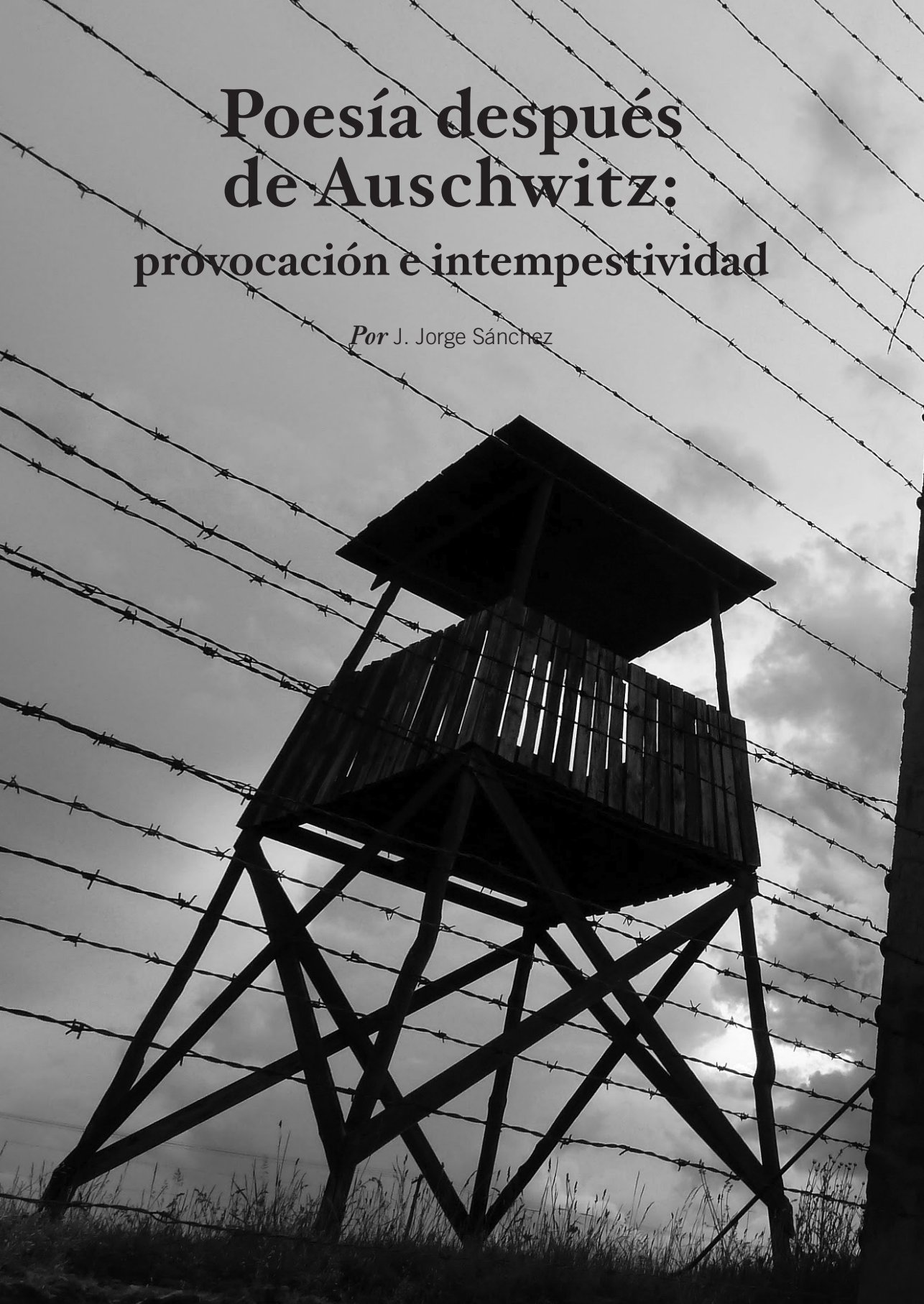
BIBLIOGRAFÍA

- Cansinos Assens. *La novela de un literato (1923-1936)*. Alianza, Madrid, 1995.
- Casanova, Marina. «El inicio de la Guerra civil y sus repercusiones en los diplomáticos españoles acreditados ante el Quirinal y el Vaticano». En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V., *Historia Contemporánea*. UNED Facultad de Geografía e Historia, 1991, pp. 31-40.
- Casteleiro Oliveros, Luis. *Álvaro Fernández Suárez: biobibliografía de un escritor eficazmente olvidado*. KRK, Oviedo, 2009.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*. John Murray, Londres, 1859.
- González-Ruano, César. *El momento político a través del reportaje y la entrevista*. CIAP, Madrid, 1930.
 - *Lerroux*, Col. Los Hombres de la República, núm. 2, Prensa Moderna, Madrid, 1930.
 - *Sanjurjo (Una vida española del novecientos)*. Acción Española, Madrid, 1933. Reeditado: González-Ruano, César. *General Sanjurjo*, Col. Temas Españoles, núm. 140, Publicaciones Españolas, Madrid, 1954.

- *Seis meses con los «Nazis» (Una revolución nacional)*. La Nación, Madrid, 1933.
- CORPUS de artículos publicados en *La Vanguardia Española*, 1944-1964.
- *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Noguer, Barcelona, 1951.
- *Obra periodística [1943-1965]*. Pardeza, Miguel (ed.), Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003.
- González-Ruano, César & Mac-Kinlay, Alejandro. *Spagna 18 luglio 1936-18 luglio 1937* Tip. Editrice Italia, Roma, 1937.
- Guillamet, Jaume. *Prensa, franquisme i autonomia: crònica catalana de mig segle llarg (1939-1995)*. Flor del Vent, Barcelona, 1996.
- Juan Arbó, Sebastián. *Memorias: los hombres de la ciudad*. Planeta, Madrid, 1982.
- Sinova, Justino. *La censura de Prensa durante el franquismo*. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- Lamarck, Jean-Batiste. *Philosophie zoologique. Tome Premier*. J. B. Baillière. Libraire de l'Académie Royale de Médecine, Paris, 1830.
- Llop, José Carlos. *Paris suite: 1940*. RBA Libros, Barcelona, 2007.
- Sala Rose, Rosa & García Planas, Plàcid. *El marqués y la esvástica. César González-Ruano y los judíos en el París ocupado*. Anagrama, Barcelona, 2014.
- Tamames, Ramón. *Estructura económica de España*, Alianza, Madrid, 1986.
- Velázquez Velázquez, Raquel. «Algunas consideraciones en torno al articulismo experiencial de César González-Ruano». En *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano* (Ardavín, ed.). Libros del Pexe, Gijón, 2005, pp. 370-390.
- Viñas, Ángel (Dr.). *Al servicio de la República: diplomáticos y Guerra Civil*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., Madrid, 2010.

Poesía después de Auschwitz: provocación e intempestividad

Por J. Jorge Sánchez



*Contemporáneo: en esta cabellera está escrita la redención.
Sin mirarle sus hebras, sin leerlas con encarnizamiento,
sin lamerlas, sin lagrimarlas el futuro caerá
desmoronado como un saco de pus.*

FÉLIX GRANDE

¿Retomar la famosa provocación de Adorno «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie» («*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*»), no parece intempestivo hoy día sin el concurso de una justificación conmemorativa? Fuera del cojín de una efemérides, ya sea el 70 aniversario de la liberación de Auschwitz, del suicidio de Hitler o del fin de la II Guerra Mundial en 2015, el de los juicios de Nuremberg en 2016 o, también en 2016, el 65 de la publicación del artículo que contenía la afirmación, reiterarla parece «contraria al tiempo», al «espíritu contemporáneo», aunque sea, como proponía Nietzsche, «en favor... de un tiempo futuro»¹. Esta extemporaneidad la ubicaría en el dominio de la arqueología de una Historia del Pensamiento, de las Ideas o de la Cultura: una huella del pasado sin más pertinencia en el presente –y en el futuro– que su inclusión en el archivo del conocimiento; un juicio cuyo tiempo vivo y efectivo se ha agotado.

A primera vista, esta falta de actualidad tendría que ver con lo que semeja una obviedad: ha existido poesía después de Auschwitz. Es más, en las últimas décadas, y aparte de los testimonios de los supervivientes –curiosamente escasos por lo que se refiere al ámbito del género lírico–, se ha producido una

auténtica eclosión de la literatura sobre lo acontecido en Europa a mediados del siglo pasado. Y esta sobreabundancia podría ser tomada como una especie de respuesta al interrogante implícito al que remitía la afirmación zanjando su oportunidad y pertinencia. Pues en efecto la pregunta «¿Es posible la Poesía después de Auschwitz?» le guardaría las espaldas a la aserción y lo haría no sólo retóricamente sino trascendentalmente, al modo kantiano: sería una interpelación acerca de las condiciones de posibilidad del sentido y el valor, del valor del sentido y del sentido del valor.

Si este fuera el caso, no se estaría únicamente ante una restricción o una lectura muy sesgada sino ante una manifiesta incompreensión de lo puesto en circulación por el filósofo alemán: de una inquisición relativa a las condiciones de posibilidad de la propia cultura se habría pasado a una trivialización empírica de fácil y rápida conclusión referida a una forma cultural singular.

No obstante, en su «inicio» –y también después y ahora, así como en el porvenir–, al reinscribirla y reiterarla ¿se hablaba de «Poesía» y «Auschwitz» estrictamente? ¿O más bien nos las habemos con figuras solidificadas, pseudo-conceptos que han devenido tales por fatiga, erosión, deterioro, manipulación o

tergiversación desde la aparición en sus textos hasta su posterior angostamiento? ¿Y esta conversión desde el tropo originario al concepto actual no sería la responsable de su desajuste al legitimar una respuesta fáctica a una pregunta metafísica? ¿No estaría detrás de esta pérdida de vigencia la difuminación de su potencial connotativo por la supeditación a su denotación?

Si se respetara el contexto tropológico de origen, ¿«Poesía» y «Auschwitz», no deberían poder ser sustituidas por «Treblinka», «Chelmno» o «Belzec», por «Exterminio», «Destrucción» o «Genocidios», por «Filosofía», «Arquitectura», «Cine», «Ciencia» o «Tecnología»? Todos estos reemplazos deberían efectuarse con mayor o menor acierto. ¿Pero por qué algunos chirrían tan ostensiblemente? ¿No será porque no estamos ante dos metonimias sino frente a dos conceptos o, cuanto menos, a uno disfrazado todavía de tropo?

Si se acude a Internet a fin de buscar confirmación para esta percepción y se observan las menciones a la afirmación de Adorno puede comprobarse que es perceptible una cierta variación en el primer miembro del par «Poesía/Auschwitz»: «Escritura», «Literatura», «Estética», incluso «Filosofía» y los más adecuados «Arte» y, sobre todo, «Cultura», aparecen ocupando el espacio de la «Poesía». No sucede lo mismo con el segundo. Todo lo más, «Holocausto» y «Shoah» reemplazan a «Auschwitz» pero casi siempre en contextos enumerativos o descriptivos muchas veces ajenos a toda exploración del valor y el sentido.

Esta limitación en los relevos habría constreñido lo abierto por Adorno de-

valuando la virulencia de su inquisición: habría quedado cerrada en torno a la «Poesía» y, sobre todo, a «Auschwitz» y guiaría la evaluación por un camino tan estrecho que su dimensión se evaporaría tanto como su pertinencia. ¿Producto del hábito asociativo y automatismo inocente de críticos, escritores o lectores? ¿O «estado de cosas», empírico e ideal, que configura un panorama cognoscitivo determinado e implica unas consecuencias y no otras? ¿No merecería esta última posibilidad una inspección preventiva por lo que se dirime?

Adorno expuso su primera afirmación provocadora sobre la «Poesía» y «Auschwitz» en el artículo «*Kulturkritik und Gesellschaft*» escrito en 1949, publicado en 1951 y recogido en el volumen de 1955 *Prismen*. Tanto por el enunciado como por el contexto en el que se enmarca es razonable sostener que se trata de figuras: «La crítica cultural se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas»² (p29). «Poema» funciona como un caso particular del género «Cultura» y «Auschwitz» como representación quintaesenciada de la criminalidad nazi: se trata, en ambos casos, de metonimias cuyo papel no es aislable de la reflexión sobre la dialéctica entre cultura y barbarie de la que forman parte. Para Adorno, la situación contemporánea de contaminación de la primera por la segunda, de sumisión casi, hundiría sus raíces en la hegemonía de la Ilustración y su modelo de racionalidad caracterizado por el abusivo predominio

de una razón instrumental ordenada al dominio y supresión de la naturaleza. Esta razón, lejos de cumplir sus promesas de mejorar al ser humano mediante la emancipación del ciego devenir natural, habría extendido sus tentáculos y prolongado sus categorías y estrategias desde el mundo físico a la dominación social y desembocado en el aniquilamiento de unos individuos concebidos y convertidos en simples «cosas» apilables y manejables al modo de los objetos naturales. Tras «Auschwitz», plasmación de una barbarie como el mundo nunca había conocido hasta entonces, escribir un poema, pintar un cuadro o componer un cuarteto de cuerda, no puede ser un puro y simple hecho cultural integrado en una *Bildung* orientada al perfeccionamiento de un individuo en proceso de liberación de la animalidad: una acción esencialmente opuesta a la barbarie. Mientras no sea consciente negación de sí mismo, negatividad respecto a esa cultura de la que emana y que se trocado en aquello que pretendía superar, no será más que, paradójicamente, otro acto «bárbaro».

Que se trata de la «Cultura» y no de la «Poesía» se puede apoyar en otros textos del autor. Por mor de la brevedad pueden apartarse los escritos donde la alusión a este problemático vínculo es indirecta para recurrir a otros en los que es tratado explícitamente, como en el artículo «*Fene zwanziger Jahre*», de 1962, en el cual escribe: «El concepto de una cultura resucitada después de Auschwitz es aparente y absurdo, y toda obra que aún se pueda crear tiene que pagar un precio amargo por esto. Pero como el mundo ha sobrevivido a

su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquellos en cuyas obras resuena el horror extremo»³. O en *Dialéctica negativa* (1966): «Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos»⁴. En esta misma obra, «Auschwitz», aunque algo más ambiguamente, también funcionaría como sinécdoque que enviaría a una instancia superior de la que el nombre del campo sería un ejemplo particular: «El genocidio es la integración absoluta que se prepara en todas partes donde los hombres son nivelados, pulidos, como se decía en el ejército, hasta que, desviaciones del concepto de su perfecta nulidad, literalmente se los extermina. Auschwitz confirma el filosofema de la identidad pura como la muerte»⁵.

La afirmación de 1951, fue vertida en forma de pregunta en 1962, en el artículo «*Eingriff*» («Compromiso»), una respuesta a Hans-Magnus Enzensberger pero esta reescritura conservó el carácter eminentemente figurativo de la provocación: «No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz: en ella se expresa negativamente el impulso que anima a la literatura comprometida. La pregunta de un personaje de *Morts sans sépulture*, “¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?” es también la de si el arte es en general todavía

posible»⁶. Incluso cuando el propio filósofo matizó su aserción en sus últimas publicaciones, admitiendo la legitimidad de una interpretación reduccionista y cifrada exclusivamente en lo poético, no dejó de señalar su inclusión en un horizonte más amplio:

«El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo, sobre todo de si puede hacerlo quien casualmente escapó y a quien normalmente tendrían que haberlo matado. Su supervivencia ha ya menester de la frialdad, del principio fundamental de la subjetividad burguesa sin el que Auschwitz no habría sido posible: drástica culpa, la del que se salvó».

Finalmente, el imperativo moral asociado, «que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante (*dass Auschwitz nicht sieht wiederhole, nichts Ähnliches geschehe*)» no deja de estar, asimismo, inserto en la perspectiva genérica de la dialéctica entre la cultura y su alteridad⁸.

En cualquier caso, a despecho de sus idas y venidas, matices, rectificaciones o implicaciones, la retoricidad de los términos «Poesía» y «Auschwitz» se mantuvo en su discurso a lo largo de los años. Pero aparte de la posibilidad inscrita en la «naturaleza» de todo signo de ser reiterado en contextos distintos y, consecuentemente, de mudar su papel (Derrida), una determinada circunstancia histórica influyó en su enflaquecimien-

to. La fortuna de la interrogación acerca del valor y el sentido de lo cultural tras el final de la guerra no alcanzó con igual ímpetu a la Música, la Ciencia o la Arquitectura, probablemente porque una de las primeras polémicas que suscitó se desarrolló en el ámbito de la crítica poética. En 1959, Enzensberger publicó el artículo «Die Steine der Freiheit», sobre la poesía de Nelly Sachs, en el cual reivindicaba la necesidad de refutar la afirmación de Adorno presentando como enmienda a la totalidad la obra de la que sería Nobel de Literatura. Como ya se ha mencionado, Adorno replicó (en «Eingriff») y, aunque no se puede decir que el debate llegara al gran público, sí tuvo una destacable recepción en los círculos académicos que facilitó su difusión en el dominio de los Estudios Literarios y, más adelante, en los medios de comunicación. De ahí a su transformación en un lugar común del buen gusto académico e intelectual y a su uso literal indiscriminado no hizo falta un largo camino.

Para el éxito de la cuestión y la petrificación de su forma pseudoconceptual podría acudirse a otra hipótesis histórica que daría razón de la mutación del otro polo de la frase desde el tropo al concepto. Auschwitz no fue, en rigor, el primer campo de exterminio liberado: los soviéticos llegaron a Majdanek en julio de 1944 y, por los meses que transcurrieron entre ambos, podría haber ocupado su lugar. Sin embargo, a finales de los cuarenta prácticamente no se hablaba de otro campo en la prensa. Clave en ello fue, presumiblemente, la atención que se le prestó durante el principal juicio de Nuremberg debido en parte a la espectacular y controvertida declaración de

uno de los comandantes de Auschwitz, Rudolf Höss. El 15 de abril de 1946 manifestó que calculaba en 3.000.000 el número de muertos en el campo⁹. También afirmó que Himmler mismo le había comunicado que en sus instalaciones se desarrollaría la «solución final» (*Endlösung*) del problema judío ordenada por Hitler. Su confesión sería puesta en entredicho posteriormente hasta considerarse de escasa fiabilidad en la actualidad pero fue aceptada por el Tribunal en su integridad. Así, en los considerandos del veredicto (por el cargo de «Crímenes de guerra») aunque se habla de Majdanek, atribuyéndosele la cantidad de 1.500.000 asesinados, el peso del exterminio sistematizado recae sobre el complejo cercano a Cracovia al cual se le adjudica la cantidad de 4.000.000. Esta preeminencia de Auschwitz tenía antecedentes antes de la causa: cuando los soviéticos tomaron el campo la mayoría de las instalaciones se encontraba en buen estado; y tanto por sus dimensiones, muy superiores a las de otros campos, como por el número de prisioneros que sobrevivieron o como porque de la última gran deportación masiva que concluyó allí, la de los judíos húngaros en 1944, hubo abundante información en los países aliados, el terreno sobre el cual el impactante testimonio de Höss y la sentencia del Tribunal Militar Internacional levantaron una construcción inexacta pero eficaz estaba abonado. Si además se tiene en cuenta que de los demás campos de exterminio, la mayoría destruidos por los nazis, se disponía de escasa información y apenas había supervivientes o que de las masacres de los *Einsatzgruppen* se tenían tan sólo datos

inconexos, no es extraño que se erigiera en el eje de la mayoría de las descripciones de la destrucción de los judíos europeos escoltado difusamente por los campos de concentración de Buchenwald, Belsen, Theresienstadt, Dachau o Mauthausen. Así, en un volumen publicado en noviembre de 1945, el director del Servicio de Información de Crímenes de Guerra de Francia, Jacques Billiet, estimaba en 8 millones la cifra de asesinados en Auschwitz. Esta centralidad construida de Auschwitz explicaría que la primera placa conmemorativa que se colocó en el campo cifrara en cuatro millones el número de asesinados allí por el régimen nazi¹⁰.

Asimismo, Auschwitz ofrecía una sobresaliente muestra de la proximidad, casi alianza, entre ciencia, planificación, exterminio y economía que sintonizaba con la solidaridad entre nacionalsocialismo y capitalismo sostenida, y apoyada en numerosos argumentos, por los movimientos comunistas europeos. Los experimentos médicos del famoso Mengele, que tras la contienda se convirtió en una especie de Yeti para la prensa sensacionalista, o los de Rascher, mostraban un compromiso insólito e inesperado de la investigación «científica» con la conducta criminal que no podía ser ignorado. Al tiempo, la infraestructura necesaria para las deportaciones y la logística de la aniquilación en masa, que pudieron reconstruirse con bastante precisión, no podían sino apoyar la idea de una planificación minuciosa, instrumental, racional y metódica del genocidio. Y todo ello se conjugó con la comprobación de que el campo III, Monowitz, fue construido por el conglome-

rado empresarial IG Farben que utilizó mano de obra esclava en él: el modelo marxista encontraba una prueba más y en este caso, sangrante, de la validez de sus tesis.

Otros acontecimientos que contribuyeron a asentarlos en la palestra mediática y en el imaginario colectivo como el epítome de la política asesina del nacionalsocialismo, como su síntesis más perfecta, tuvieron que ver con los primeros testimonios literarios de supervivientes (como los de Wiesel o Levi, que llegaron al gran público a finales de los cincuenta) que tenían a Auschwitz como escenario o con que el primer gran proceso incoado por tribunales alemanes contra criminales nazis, que se celebró en Frankfurt en 1963, llevó al banquillo a una parte del personal al cargo de las instalaciones. Con la suma de estos ingredientes «Auschwitz» dejó de ser una simple sinécdoque, un ejemplo más.

Más de eso es justamente de lo que se trataría en cierta medida al encarar la intemperividad del planteamiento adorniano. ¿Y si «Poesía» y «Auschwitz», contra su uso en su obra, en la *actualidad* no actuaran como meros tropos que enviaran a totalidades de las que participarían sino como conceptos que limitarían? ¿No se diluiría la fuerza de la inquisición al vallarse el espacio inaugurado por la pesquisa? Tómense los binomios «Escultura/*Porrajmos*»¹¹ o «Arquitectura/*Treblinka*» o «Dramaturgia/*Einsatzgruppen*». De nuevo, como se ha sugerido ¿no pierde la provocación gran parte de su vigor? ¿No produce en el lector una innegable sensación de distancia, desterritorialización, inadecuación? Algo continúa rechinando: las especies

de los géneros no funcionan engrasadamente como casos de las totalidades de las que serían partes. El genocidio gitano no reemplaza a Auschwitz, ni la Escultura a la Poesía con facilidad. Es cierto que sería posible realizar un prolijo esfuerzo explicativo para restaurar, pese a las modificaciones, el alcance de la cuestión y lograrlo: con minuciosidad y paciencia se podrían restablecer las conexiones entre los diferentes nodos y, remontándose al mirador desde el que Cultura y Barbarie y Sentido y Valor aparecen como los cuatro polos cardinales, observar el paisaje común de cualquier cartografía que se trazara en torno a la *Shoah*, el *Porrajmos*, *Treblinka*... Pero eso no es lo que sucede en la mayoría de los tiempos actuales: ahora hemos de vérnoslas con el imperio de una versión domesticada y literal del envite que lo ha vuelto extemporáneo. La acreditación histórica de algunos motivos de este rebajamiento no atenúa sus efectos.

Atenuación de los efectos, rebajamiento, domesticación... ¿No se estaría exagerando un simple asunto técnico, el carácter tropológico o lógico de los términos, para obstinarse en rechazar la caducidad de una ocurrencia, una bravata o, peor, una *boutade*? A fin de cuentas toda provocación obedecería a una situación y pudiera suceder muy bien que agotada ésta aquélla perdiera su sentido y su valía. Mas sin descartar esta opción, ¿tan seguros estamos de que la situación está consumida y por tanto la intemperividad provendría de su constitutiva temporalidad? Zygmunt Bauman, por ejemplo, duda de este acabamiento: «aquellas características de nuestra civilización que una vez nos resultaron

familiares y que el Holocausto convirtió de nuevo en misteriosas, siguen siendo parte de nuestra vida. No han desaparecido; y, por lo tanto, tampoco la posibilidad del Holocausto»¹². Si, con él y otros, se alberga alguna duda razonable ¿no cabría insistir, explorar con más detenimiento esta aparente inoportunidad?

Por cuestiones de espacio se podría apartar el primer componente de la diada «Poesía/Auschwitz» y centrarse en el segundo. Su elección, su circunscripción a su referencia mediante su conversión en concepto y su conservación, su repetición mántrica e irreflexiva en los ámbitos de la textualidad humanística y mediática, más allá –y más acá– de una posible etiología histórica ¿no sería una necesidad innegociable de nuestra cultura? Y, dicho sea de paso, hablar de «Cultura» como una totalidad, al modo holístico, tiene mucho de hipérbole. Homogeneizar un conglomerado heterogéneo, cerrarlo, delimitarlo e identificarlo es una operación que debería ser, por prudencia, en un primer momento ante todo retórica. Englobar y unificar, por encima del «aire de familia» o las contigüidades espaciales y temporales, prácticas, instituciones, discursos, acciones, pensamientos, territorios, ritos, poblaciones, comunidades, geografías, estructuras arquitectónicas, hábitats, relaciones de parentesco, etc. bajo la égida de «una» «identidad cultural» es tan arriesgado que tal vez sería preferible permanecer en el dominio de la metafóricidad al hablar de ella. Y, puestos, ¿esta hipérbole no podría incrustarse aquí como prosopopeya? ¿No podría ser Auschwitz un síntoma, en el sentido clásico del psicoanálisis, de una neuro-

sis de nuestra cultura? ¿La transacción mediante la cual ésta intenta metabolizar el asalto periódico, como corresponde al inevitable «retorno de lo reprimido»¹³, de lo sucedido en Europa entre 1933 y 1945 y que aquélla ha debido reprimir para seguir adelante? ¿No formaría parte de su inconsciente? ¿Y no podría ser «Auschwitz» una «formación de compromiso» a través del cual intentara afrontar «lo siniestro»¹⁴ a sabiendas de la imposibilidad de suprimirlo?

Pero para domarlo a fin de tolerar su «presencia» ante la conciencia de la cultura, para ser admitido como actor en los procesos de su autocomprensión, no puede presentarse en su forma «real», sino que debe ser modelado, producido. Sería, como otras manifestaciones de la interacción entre lo inconsciente y la conciencia, el resultado de un trabajo, de una negociación, como el que lleva a cabo la vieja tecnología de elaboración onírica (*Traumarbeit*) descrita por Freud, con sus condensaciones, desplazamientos, representaciones plásticas y elaboraciones secundarias¹⁵. ¿Y este regateo qué hace posible y qué imposibilita? ¿Qué permite y qué deja fuera?

La condensación en Auschwitz de los diversos momentos y espacios puestos a disposición del objetivo de destrucción de los judíos europeos encubriría que, de los más de cinco millones de judíos muertos (dato aceptado en líneas generales por la comunidad de historiadores), como mínimo cerca de la mitad lo fueron a cielo abierto, en fusilamientos¹⁶, y de estos alrededor de un millón y medio en las operaciones de los *Einsatzgruppen*, las unidades móviles que seguían a la *Wehrmacht* en su avance por la URSS.

Estas unidades empezaron a liquidar a judíos (así como a comisarios políticos y gitanos) meses antes de la reunión de Wannsee en la que se tomó la decisión «racional», burocrática y planificada de poner en funcionamiento la *Endlösung* de la «cuestión judía». Pero las masacres de los primeros meses en las llanuras soviéticas no obedecieron a la lógica estipulada de protocolos y memorandos de exterminio sistemático a pesar de que los hubiera: las primeras matanzas no incluían ni a mujeres ni a niños (la orden explícita verbal al respecto parece datar de agosto mientras que las ejecuciones, que comenzaron en julio, sólo incluían a varones) y el ritmo de ejecuciones y el proceder no fue uniforme: fue demorado en algunos lugares, acelerado en otros y caótico y azaroso en muchos. Ahora bien, en algo sí coincidieron: el método principal que utilizaron fue el fusilamiento previa excavación de zanjas por parte de las propias víctimas. Las ejecuciones duraban horas e incluso días, como ocurrió en Babi-Yar, sin subterfugios, estrategias tranquilizadoras o métodos industriales y «limpios» llegaban hasta el uso de técnicas como la «lata de sardinas», que consistía en obligar a las víctimas a estirarse boca abajo encima de los ejecutados anteriormente para ocupar el mínimo espacio posible y aguardar su turno. Eran brutales, sangrientas, largas e inequívocas.

El desplazamiento del universo concentracionario hacia «Auschwitz» ¿no podría cercenar su comprensión al conducir al olvido el hecho de que no hubo unos pocos campos de concentración y exterminio y que no fueron todos ellos propiedad de las abyectas SS en las que

tiende a concentrarse la maldad del III Reich? En 2009, un censo realizado para el *United States Holocaust Memorial Museum* identificó 110 campos de concentración o exterminio con 898 subcampos dependientes, de los cuales sólo 22 eran administrados por las SS. Pero destacaba que el número de campos de trabajo forzado superaba los 30,000 a los cuales había que añadir otros miles de instituciones asimilables: más de mil campos de prisioneros de guerra, para mujeres, «refugios» juveniles, guetos, campos de tránsito, unos 500 burdeles con esclavas sexuales para los militares alemanes y centenares de otros centros destinados a practicar la eutanasia a ancianos y enfermos, realizar abortos, «germanizar» niños...¹⁷. El número parece excesivo, hasta exagerado, pero en una página de la web del Ministerio de Justicia alemán la relación de campos y anexos reconocidos como tales, sin incluir esos «otros», proporciona otra cifra «excesiva»: 1639 dentro de las fronteras alemanas¹⁸. Si se les añade los del Gobierno General y el resto del territorio de Polonia y los numerososísimos no regidos por las SS, incluidos algunos de exterminio, en Rumanía, Croacia, los países bálticos, Ucrania, etc. el número vuelve a dispararse y no hace tan desmesurado el censo del *USHMM*. Muchos campos, demasiados como para no seguir dándole vueltas al problema de la responsabilidad colectiva que abordara Jaspers en *El problema de la culpa* (1946) y que actualizaron historiadores como Browning (*Aquellos hombres grises: el Batallón 101 y la solución final en Polonia*) o Goldhagen (*Los verdugos voluntarios de Hitler*) en la década de los noventa, y condu-

circa más allá de la Alemania nacionalsocialista desde ella, por supuesto.

Auschwitz como representación plástica, como figura, «lámina»¹⁹, ¿no impediría mirar y pensar en otros campos de exterminio caracterizados más por la crueldad y el desorden que por la eficiencia y el método y que, además, desbordarían la lógica del universo «Alemania/Judíos»? ¿Por qué «Auschwitz» y no «Jasenovac»? Sería difícil hallar a quién, a partir de cierta edad, no le resulte familiar la rampa de Auschwitz II-Birkenau ¿Tenemos alguna imagen de Jasenovac en nuestro archivo personal? En Jasenovac, un campo creado por el gobierno fascista croata se calcula que fueron asesinados entre 100.000 y 600.000 personas, según los estudios, principalmente serbios, judíos y gitanos. En cualquier caso, dependiendo de la contabilidad escogida la diferencia es y no es tan relevante: habría sido o el tercer campo por número de muertes o el séptimo. Un lugar de honor en el mapa concentracionario. Mas puede que lo más significativo de la preeminencia de una representación sobre la otra radicaría en las consecuencias de su envío: la «lámina Auschwitz» remite a una barbarie codificada y comprendida, la del genocidio de los judíos por los nacionalsocialistas alemanes siguiendo pautas industriales (el transporte en tren hasta la fábrica de la muerte). La «lámina Jasenovac» nos planta ante una matanza en la que la ideología nacionalsocialista se encontraría rebasada por un «simple» nacionalismo fascista de raíz católica y el asesinato «tecnológico» canjeado por un salvajismo extremo:

«La crueldad de los asesinatos cometidos en Jasenovac fue enorme, sobre todo durante finales del verano de 1942, cuando unos 10.000 campesinos serbios fueron deportados al campo y los guardias establecieron un concurso consistente en matar al mayor número de prisioneros, cortándoles el cuello y con un premio establecido de un reloj de oro, unos cubiertos de plata, un pequeño cerdo asado y vino; el ganador fue Petar Brzica que alcanzó la cantidad de 1.360 prisioneros asesinados en un solo día cortándoles la garganta con un cuchillo de carnicero especial llamado «srbosjec» (cortaserbios). Los métodos de asesinatos eran salvajes en extremo; aparte de la utilización del «srbosjec», se realizaban grandes hogueras donde los prisioneros eran arrojados vivos, se les golpeaba en la cabeza con un enorme y pesado martillo hasta la muerte o se les arrojaba vivos al río para que muriesen ahogados. Respecto a las mujeres, eran habituales las violaciones antes de ser ejecutadas»²⁰.

Por último, la escenificación y representación del exterminio, su composición secundaria según la «maqueta Auschwitz», tal y como presumía Höss y que Spielberg recreó magistralmente en *La lista de Schindler*, con las órdenes administrativas, los trenes, las selecciones médicas, los engaños, las colas, las duchas, el *Zyklon B* y los hornos crematorios y sus chimeneas formando el decorado de un mundo instrumental y racional, ordenado y secuenciado sistemáticamente desde la decisión burocrática hasta la total supresión, siguiendo el proceder habitual de una racionalidad que apisona cualquier obstáculo que se

oponga a la consecución de sus fines, supone una interpretación adecuada e imprescindible pero lateral: deja otras caras en la penumbra cuando no en la noche total. Así, esa imagen pulcra, casi quirúrgica, de una crueldad «necesaria» y reducida, por su propia inevitabilidad, al ámbito de la «muerte industrial» sería muy otra, sin necesidad de abandonar el dominio de los campos, si en lugar de «Auschwitz» la dramatización se organizara alrededor del Treblinka narrado por el superviviente Oskar Berger²¹ o uno de los comandantes del campo, Franz Stangl. Éste lo describió así a su llegada:

«Fuimos en coche con un conductor de las SS –dijo–. Lo podíamos oler a kilómetros de distancia. La carretera iba en paralelo a las vías. Cuando estábamos a unos quince o veinte minutos de Treblinka, empezamos a ver cadáveres junto a las vías, primero sólo dos o tres, luego más, y cuando alcanzamos la estación de Treblinka, había como cientos de ellos, allí tirados. Estaba claro que llevaban días allí, bajo aquel calor. En la estación había un tren lleno de judíos, algunos muertos, otros aún vivos... también parecía que llevaran días allí [...] Cuando entré en el campo y salí del coche en la plaza –la Sortierungplatz– me sumergí en dinero hasta la rodilla; no sabía qué camino coger, adónde ir. Caminaba sobre billetes, piedras preciosas joyería. Ropa. Estaba esparcido por todas partes. El olor era indescriptible; los cientos, no, los miles de cuerpos por todas partes, descomponiéndose, putrefactos. Al otro lado de la plaza, en los bosques a unos pocos metros del otro lado de la alambrada en todo el perímetro del campo, había tiendas y fogatas con grupos de guardias

ucranianos y chicas, putas, supe más tarde, de la comarca, tambaleándose borrachos, bailando, cantando, tocando música...»²².

Esta representación nos alejaría mucho del exterminio resultado del uso de un método científico, frío y computador, suministrado por una razón desapasionada o, como mucho, puesta al servicio de una barbarie que la habría subyugado sin esfuerzo gracias a su comunión de intereses. Nos aproximaría, más bien, a un genocidio bestial, brutal, irracional. Un asesinato masivo presidido por un odio indomable e irreductible al cálculo.

La elaboración es imprescindible para poder soportar la conmoción atávica que puede producir el retorno de lo reprimido. Nada hay que objetar a ello. No obstante, no todas las elaboraciones son igual de reparadoras. Las hay que disfrazan tanto lo acontecido para facilitar la transacción y, con ello, la reflexión, la comprensión, la metabolización, para disminuir la ansiedad desencadenada, que pueden provocar más errores que aciertos a largo plazo: la barbarie puede deslizarse de nuevo entre nosotros porque no se ha reconocido su vestimenta, acostumbrados como estábamos a una apariencia que hemos creído propia e inalterable.

Condensar la multidimensionalidad casi inagotable del horror nazi en este lugar, desplazar hacia él las posibles interpretaciones del universo concentracionario, simbolizar en su superficie los millones de asesinatos perpetrados y escenificar su mecánica según la aséptica lógica de la planificación burocrática genera una imagen horrible y espantosa

de lo ocurrido pero a la vez consoladora y confortable pues identifica el criminal y su *modus operandi*: no lo deja en las tinieblas desde las que podría emerger, inopinadamente. La «formación de compromiso» sigue revelando la neurosis de fondo pero ayuda a que la cultura pueda lidiar con su inconsciente creyendo someterlo en la esperanza de una cercana curación. Provista de su instrumental lo define y lo esposa para exhibirlo ante su propio tribunal: el nacionalsocialismo alemán aplicando la razón instrumental al objetivo de destruir lo que ha reificado y deshumanizado previamente. Algo, por un lado, muy del gusto de algunos lectores apresurados de Adorno que omiten que su crítica a la razón instrumental no se efectúa ni desde lo irracional ni en su nombre, sino desde otra forma de racionalidad que él considera superior, la razón dialéctica, y que esa «cosificación de la vida» que sitúa en el núcleo de la posibilidad de la barbarie «no se debe a un exceso de ilustración, sino a un defecto de ella»²³. Y, por otro, de aquellos que prefieren adjudicar un veredicto de culpabilidad rápido y edificante a una cultura entendida como referente ideal y empírico de un concepto sólido y firme antes que soportar un larguísimo sumario de conclusión incierta organizado en torno a una sugerente hipérbole.

Aceptar sin protesta la fosilización de «Auschwitz» a fuerza de reaparecer continuamente, resignarse a que el tropo vórtice del esfuerzo de la cultura por reducir la barbarie que agazapada en su inconsciente se trueque en pseudoconcepto, desentenderse del pétreo rigor unificador que lo ha recubierto, deja en los suburbios demasiadas formas de esa

otra hipérbole que es la barbarie. No es extraño que el imperativo categórico también suene intempestivo: han acaecido nuevos «Auschwitz» desde Srebrenica a Ruanda pasando por Kampuchea, Uganda u Oriente Medio. Apenas guardan semejanza con lo que ocurrió en aquel lugar del suroeste de Polonia pero que hayan tenido lugar quizás ilustre todo lo que se ha desterrado a los arrabales.

La pertinencia, agudeza y brillo de la provocación adorniana se amortigua hasta perderse en una «noche en que todos los gatos son pardos» si se deja suplantarse por una fórmula en la que los conceptos ocupan la plaza de las figuras: queda despojada de la intensidad de una insolencia teórica dirigida más allá de la poesía y de Auschwitz. El apresurado expediente de adelgazar la barbarie del régimen nacionalsocialista al concentrarla en un aspecto de la destrucción de los judíos europeos según una específica elaboración reconocible bajo los ropajes de la razón instrumental, la planificación, la burocracia y el gélido e inhumano asesinato industrial prerobotizado que toma como episódicos el sadismo, la crueldad, las torturas inacabables, el encarnizamiento, la extrema violencia, la falta de piedad y compasión y el odio irracional pero profundamente humano que inundó Europa será un buen remedio terapéutico pero oculta al menos tanto como muestra.

A partir de ahí, la responsabilización de una específica configuración de «Occidente» alrededor de su emblema –la Ilustración– sirve para exculpar el irracionalismo, el romanticismo y otros «asaltos a la razón». Todo lo más, los hay que aún se empecinan en hacer

correr un sustrato de antisemitismo de raíz religiosa bajo las Luces, cuando no entre ellas. Es la única intromisión de lo irracional que se tolera en esta empresa asesina retratada como la filosófica y científica «voluntad» Ilustrada de sojuzgar al «Otro» de la misma manera en que se dominó la Naturaleza. De aquella narración tan sugestiva, convincente y argumentada de Lukács, arrojada al vertedero de la Historia, sobre el proceso de «destrucción de la razón» en el que confluieron irracionalismo, demagogia, religiosidad, mito, emociones y credulidad histérico-supersticiosa, poco se conserva²⁴. ¿Se hace justicia así al esclarecimiento del valor, el sentido, el sentido del valor y del valor del sentido de nuestra cultura después lo que ocurrió? ¿Si «el Holocausto... ha

cambiado muy poco, suponiendo que haya cambiado algo, el curso de la historia posterior de nuestra conciencia colectiva y del entendimiento de nosotros mismos»²⁵ no será, también, porque esta unilateralidad posterga demasiado?

Si así fuera, la provocación de Adorno ¿no debería recobrar, al lado de su posible intempestividad, la cara de una actualidad insobornable?

Debería, cuanto menos, no tomarse a la ligera la posibilidad de contestar afirmativamente.

*

«Esta consideración es también intempestiva porque yo trato de entender como un mal, como una enfermedad y un defecto de nuestra época algo de lo que ésta está orgullosa con razón»²⁶.

¹ «De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida». Trad. de Joan B. Llinares, p87.

² «Crítica cultural y sociedad» en *Prismas*. Trad. de Jorge Navarro, p29.

³ *Crítica cultural y sociedad II*. Trad. de Jorge Navarro, p443.

⁴ *Dialéctica negativa*. Trad. de José María Ripalda, p366.

⁵ Id. p332.

⁶ *Notas sobre literatura*. Trad. de Alfredo Brotons, p.406.

⁷ *Dialéctica negativa*, p332.

⁸ Id. p365-366.

⁹ *IMT*. Vol. 11, p415

¹⁰ En 1992 hubo de ser cambiada por otra que fijaba el balance de víctimas en un millón y medio.

¹¹ «Porrajmos»: nombre con el que, en romaní, se designa el genocidio de los gitanos bajo el régimen hitleriano.

¹² *Modernidad y Holocausto*. Trad. de Ana Mendoza, p116.

¹³ Freud, S. «“Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa”». Trad. de Luis López-Ballesteros, Vol. I, p296.

¹⁴ «Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado». «Lo siniestro». Vol. III, p 2498.

¹⁵ *Lecciones introductorias al psicoanálisis*. Id, p2233.

¹⁶ Hilberg, R. *La destrucción de los judíos europeos*. Trad. de Cristina Piña, p1367.

¹⁷ <http://www.ushmm.org/research/publications/encyclopedia-camps-ghettos>; acceso el 5 de marzo de 2015.

¹⁸http://www.gesetze-im-internet.de/begdv_6/anlage.html; acceso el 8 de marzo de 2015.

¹⁹Acerca del papel de las «láminas» en el sueño de la «monografía botánica», cfr. Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Vol. I, p450ss.

²⁰http://es.wikipedia.org/wiki/Campo_de_concentraci%C3%B3n_de_Jasenovac, acwceso el 12 de marzo de 2015.

²¹Kogon, E. *Der SS-Staat*, p218

²²Sereny, G. *Desde aquella oscuridad*. Trad. de Miquel Izquierdo, p223-224.

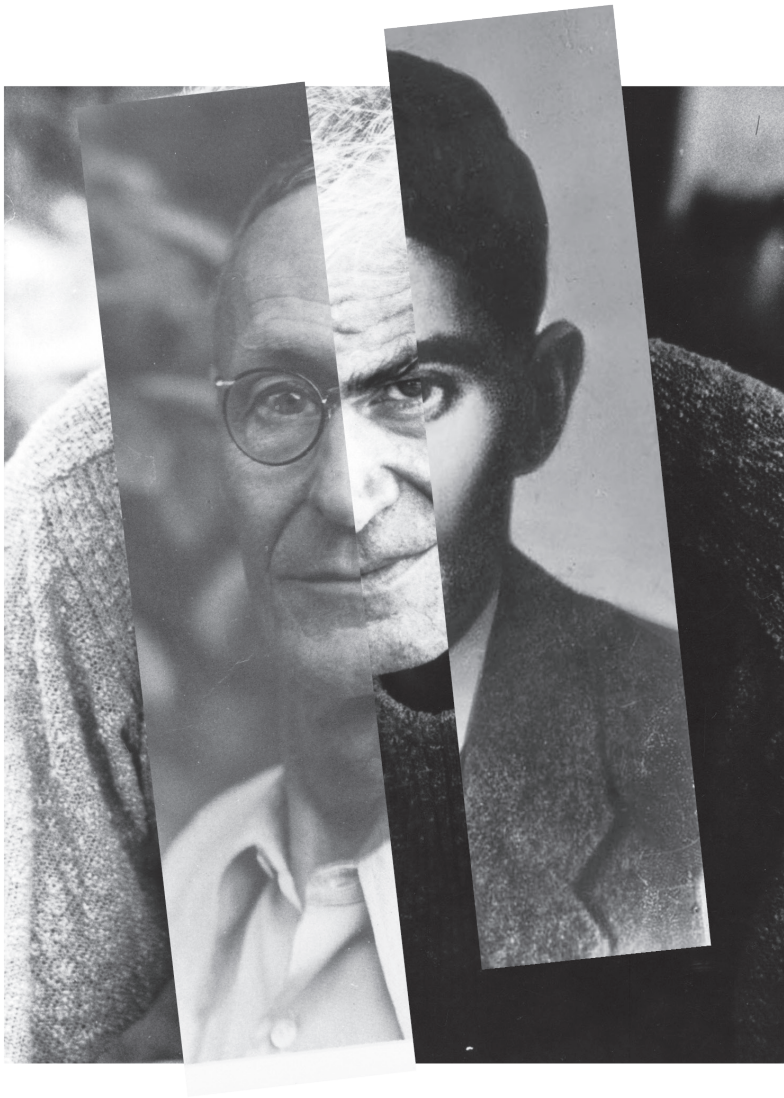
²³«Crítica cultural...», p16.

²⁴«La confluencia del irracionalismo de la filosofía de la vida con la "concepción del mundo" del fascismo no entraña, pues, determinados resultados de la teoría del conocimiento que sólo se destinan, por su sutileza difícilmente compren-

sible a reducidos círculos intelectuales, sino que se produce dentro de la atmósfera espiritual general de la duda radical en cuanto a la posibilidad de un conocimiento objetivo, en cuanto al valor de la razón y el entendimiento, al amparo de la fe ciega en los "datos" intuitivistas e irracionalistas que repugnan al entendimiento y la razón; en una palabra: dentro de la atmósfera de una credulidad histórico-supersticiosa [...] El mito hitleriano tenía la pretensión de ser un sustitutivo directo de la religión, razón por la cual desplegaba una polémica abierta contra el catolicismo y era... una prolongación demagógica del ateísmo religioso de la filosofía irracionalista». Lukács, G. *El asalto a la razón*. Trad. de Wenceslao Roces, p590, 653.

²⁵Bauman, Z. *op. cit.*, p119.

²⁶Nietzsche, F. *op. cit.*, p86.



Tres narradores: Hesse, Kundera y Kafka

Por Pablo d'Ors

PARA EMPEZAR: LA ADMIRACIÓN

La principal de mis virtudes como persona y como escritor ha sido probablemente la admiración. Decía Thomas Mann, un novelista que durante un tiempo admiré muchísimo y que, al cabo, terminó por aburrirme y casi detestar, que «La admiración es lo mejor que poseemos. Si me preguntaran qué pasión, qué relación emocional con las manifestaciones del mundo, del arte y de la vida, considero la más bella, dichosa, provechosa, imprescindible, contestaría sin dudar: la admiración. La admiración es la fuente del amor, es ya el amor mismo». Lo suscribo totalmente.

He decidido comenzar este discurso de este modo porque en mi caso se cumple de forma paradigmática lo que brillantemente acuñó mi abuelo Eugenio, escritor también, en esta sentencia: «Todo lo que no es tradición, es plagio», es decir, mi literatura, como supongo que todas las demás, nace de la literatura. Dicho de otro modo: lo que me impulsó a escribir fue leer; la escritura y la lectura son las dos caras de la misma moneda. Esto significa que hablar de mi poética es tanto como hablar de mis lecturas, que es lo que ahora me dispongo a hacer.

Yo nací como escritor con Hermann Hesse, maduré con Milan Kundera y me

fragüé definitivamente con Franz Kafka. Entre los cientos y posiblemente miles de escritores a los que he leído a lo largo de mis más de cincuenta años, estos tres son con toda seguridad aquellos que más he releído y que más me han influido. En estas páginas explicaré por qué y cómo han configurado mi obra narrativa.

HERMANN HESSE: MISTICISMO VERSUS EROTISMO

Como muchos de los adolescentes de mi generación, tanto en mi país como en tantos otros, yo descubrí la lectura prácticamente de la mano de Hermann Hesse. Primero fue *El lobo estepario*, si no recuerdo mal. Más tarde *Siddharta* y *Bajo las ruedas*; luego, y entonces contaba yo trece años, catorce a lo sumo, me hice con sus obras completas y las fui leyendo una a una, con un rigor que aun hoy, al recordarlo, me conmueve. ¿Qué me gustaba tanto de aquellos libros?, me he preguntado a menudo. Hoy lo sé. En un primer momento quería ser como los personajes de los que ahí se hablaba tan expresivamente: yo quería ser Harry Haller, Peter Camenzind o Joseph Knecht. Pero pronto, muy pronto, quise ser no ya aquellas figuras de ficción, sino quien las había creado. Es un movimiento interesante: pasé de querer

cambiar mi vida a, simplemente, y no es tan simple, querer contarla.

Siempre he defendido a Hesse, y lo he hecho en medios públicos frente a quienes lo han acusado de ser un escritor sólo para adolescentes. A mí, ciertamente, me hizo comprender desde muy joven la novela como épica del yo, es decir, a concebir la novela como un territorio para explorar narrativamente en la formación del individuo. Y todas mis novelas son eso: una exploración literaria en los paisajes existenciales del ser humano. Parece obvio, pero no lo es: hoy hay tantas novelas, quizá la mayoría, que no se ajustan a un marco tan amplio como el que acabo de abrir.

Pero Hesse, en cualquier caso, ha sido para mí mucho más emblemático de lo que sospechaba hasta hace poco. Es bien sabido que los últimos años de su vida los dedicó el autor suizo no tanto a la composición de sus propias obras cuanto a responder a las más de 10.000 cartas de lectores que, desde todas las partes del mundo, le escribían para contarle sus cuitas personales. Es algo muy hermoso, en mi opinión. La literatura trasciende el ámbito libresco y se convierte en un instrumento de ayuda al crecimiento de las personas, convirtiendo al escritor en algo así como un guía espiritual. Hesse fue un guía espiritual de toda una generación, eso es hoy algo admitido.

Salvando las evidentes distancias que haya que salvar, a raíz de la publicación y de la buena recepción de mi libro *Biografía del silencio*, también yo he ido recibiendo, quizá aún no miles, pero sí ya cientos, de cartas de lectores pidiéndome consejo y solicitándome que les enseñara a meditar. Puedo decir que una

de las principales ocupaciones de este último año ha sido contestar a esos cientos de lectores y, más que eso, recibirles en mi despacho y escuchar lo que deseaban contarme. Puedo decir, con toda la humildad que sea precisa pero también con toda la necesaria claridad, que para muchas personas, en virtud de mis libros, me he convertido, también yo, en una suerte de guía o de faro espiritual. Con trece o catorce años no podía imaginar, como es de suponer, que mi afinidad con Hesse llegaría a este extremo.

El tema de la obra narrativa de Hesse siempre es el mismo: la dialéctica carne-espíritu. Todos sus personajes están escindidos por este conflicto, algo que en *Narciso y Goldmundo* se ve de forma explícita y directa. El trasunto argumental de las novelas de este autor no es otro que el impulso al ideal en lucha permanente con la contrafuerza del instinto, eso que yo he preferido sintetizar en la dialéctica misticismo-erotismo.

Erotismo y misticismo son los dos grandes temas también de mis libros y, en mi opinión, de la literatura en general: se concentra en estas palabras las aspiraciones carnales y espirituales del ser humano. Toda novela es un canto a ese sueño de los cuerpos a estar unidos, y a eso llamamos erotismo; y toda novela es también un canto a ese sueño de las almas a estar unidas, y a eso llamo misticismo. La cuestión de fondo, y por eso hermano ambas experiencias, es que misticismo y erotismo están atravesados por la misma pasión: la unidad. Que ambos quieren hacer frente a la mayor de las amenazas, que no es otra que la escisión o fractura en que vivimos con nosotros mismos y con los demás. Y que todas

las novelas del mundo tratan, a mi modo de ver, sobre esta fractura, pero también sobre este anhelo de recomposición de la unidad. Todas las novelas del mundo abren en los lectores aún más profundamente esa fractura, o la restañan de algún modo con sus imágenes y palabras.

Hesse habla en su literatura, ese es mi diagnóstico, de la nostalgia de la unidad. Kundera, en cambio, y eso lo abordaré a continuación, habla sobre la irresoluble profundidad de la fractura. Vamos a verlo. Y vamos a ver también cómo Kafka resuelve este dilema de una forma tan paradójica como misteriosa.

MILAN KUNDERA: UNA POÉTICA DEL HUMOR

Si Hesse fue el escritor que colonizó mi adolescencia, Kundera fue el que protagonizó mi juventud. No fui un lector muy original: muchos lectores de mi época y edad compartían mi afición. Mi afición, sí, pero no mi obsesión, no mi admiración, no mi radical sorpresa al ver acuñadas en las palabras de uno y de otro lo que yo, con dieciséis o diecisiete años, o con veintiocho o veintinueve, creía que era la vida.

Si Hesse me enseñó cuál es el problema esencial de la vida –y hoy sigo pensando que en las palabras unidad y división se pueden condensar la solución y el problema más radicales que tiene el ser humano–, Kundera me enseñó que lo más habitual ante este problema es fracasar, que el fracaso es la posibilidad existencial más frecuente, no sólo, también incluso la más digna y hasta la única posible. Si Hesse me decía: Aspira a los territorios de arriba, aunque los de abajo tiren de ti con violencia; Kundera me

aseguraba: no seas ingenuo, habita en la fractura. He dedicado toda una novela, *Contra la juventud*, a la lección del fracaso, ese paisaje existencial tan necesario, y no voy a abundar aquí en ello porque no fue en definitiva lo más radical de cuanto Kundera me ha aportado como escritor. Mucho más decisivo aún fue lo que he designado como poética del humor.

Milan Kundera ha reflexionado mucho sobre el arte de la novela no sólo en el ensayo que lleva precisamente este título, sino en *Los testamentos traicionados*, en *Un encuentro* y en *El telón*. Entre otras muchas cosas –luminosas en su mayoría–, dice en esos ensayos que el novelista juega siempre con egos imaginarios, lo que significa que no entiende la novela como un género auto-biográfico, sino auto-ficticio, una idea de la que me he apropiado: la novela como ámbito de exploración en la identidad desde la imaginación y fantasía. Por eso mismo lo que cuenta la novela, y precisamente tal y como lo cuenta, sólo puede hacerlo ella: no el ensayo ni la filosofía; la novela no es necesaria para conocer al ser humano.

Cuenta también Kundera, y lo ejemplifica deteniéndose bastante, cómo es la novela un ejercicio de composición, muy afín por otra parte al de la música, a la que el escritor checo es muy aficionado. Esta visión kunderiana ha dado un cuerpo teórico a mi propio quehacer como escritor, pues es un hecho que invierto muchísimo más tiempo en componer mis libros como si fuesen arquitecturas que en, por decirlo de alguna manera, redactarlos. Para mí, como para el autor de *La broma*, escribir un libro es componer un juego de espejos, entretenerse con lo que llamo para mí «correla-

ciones biográficas» o correspondencias entre experiencias, convencido como estoy de que la elocuencia de una palabra o de una imagen no proviene tanto de sí misma cuanto de su adecuada y reveladora disposición.

Por último, y sobre este me detendré algo más, para Kundera la novela nace con la Modernidad y, por tanto, con la risa del hombre ante el proyecto de Dios. El sujeto moderno nace como es sabido con la negación del teocentrismo y, en consecuencia, con la afirmación de la relatividad del mundo y de la consecuente y presunta ambigüedad moral. Los correlatos narrativos de Descartes o Kant serían Boccaccio o Cervantes, en quienes bien podemos situar el inicio del arte de la novela. Sea con el *Decamerón* que con el *Quijote*, el humor, es decir, la risa del hombre ante la trampa de un mundo que ya no está bajo los designios divinos, ocupa un gran protagonismo. Tanto que Kundera llega a decir que el humor lo inventa la novela, que es lo propio de este género.

He sostenido repetidas veces, y ello porque mis libros también están en su mayoría llenos de humor, que el humor es la manera más elegante de ser humilde. Que humor, como humildad, vienen de *humus*, tierra. Y que tanto más trascendente es uno, tanto más necesita del humor, para no ser grave o pesado. En Hesse no hay humor, Hesse es demasiado grave. Introducir el humor en el ámbito del erotismo, como hace Kundera, lo convierte en algo explosivo. Introducirlo en el ámbito del misticismo, suele convertirlo en blasfemia. Este es un asunto delicado, cierto, y más en estos tiempos, pero hay que reconocer que

teóricamente muy interesante y, diría más, un asunto sin resolver. En efecto: el binomio trascendencia y humor no está resuelto. Ninguna declaración religiosa tiene sentido del humor, creo que eso es un hecho. Ningún líder religioso relativiza sus propias afirmaciones con la elegancia de la ironía, creo que también eso es un hecho. Claro que el humor admite dos colores: el blanco y el negro, la ironía y el sarcasmo. Todos sabemos que el humor irónico es discreto y elegante; y que el sarcasmo, por contrapartida, es agresivo y hasta violento. Pero el bufón, el que mete el dedo en la herida, ¿tiene o no derecho a existir?

Todo lo que he condensado en estos párrafos me interesa sobremanera, porque al igual que el maestro checo, también yo entiendo, y lo demuestro en mis libros, que toda novela es una reflexión sobre la novela misma y sobre el acto de escritura. Que las novelas que yo admiro y en cuya estela me he situado de hecho son una reflexión literaria sobre el arte de escribir. Todos mis libros, y algunos de forma explícita como *Lecciones de ilusión* o la ya mencionada *Contra la juventud*, abordan la poética como tema. Y en casi todos ellos el humor es una constante, un tono, el bálsamo, podríamos decir, con que la reflexión narrativa sobre misticismo y erotismo, p eso confío, no resulta grave, como es propio en la filosofía o en el pensamiento, sino ligero, que a mi modo de ver es lo propio de la novela. Una novela pesada para mí deja de ser una novela. Con todo esto estoy diciendo que poética, erótica y mística son los tres grandes horizontes de mi obra novelística y, acaso, el horizonte de la novelística en general; esto es discutible, natural-

mente, pero resulta una interesante hipótesis de trabajo.

FRANZ KAFKA: LA ESCRITURA COMO EJERCICIO ESPIRITUAL

La tesis de Hesse y la antítesis de Kundera se resuelven en mi biografía literaria con la síntesis de Kafka, que ha sido y es el escritor de mi madurez. Kafka me interesa mucho como autor, es obvio, pero también como arquetipo de escritor. Y me interesa como tal porque vivió la literatura como una religión, lo que significa que se ofreció a ella en sacrificio, que se inmoló en sus altares y que identificó totalmente escritura y vida interior. Todo lo dicho significa para mí que Kafka vivió la creación literaria como un auténtico ejercicio espiritual. Resumiré qué significa esto en dos puntos.

Uno. Entender la escritura como ejercicio espiritual significa en primera instancia fiarse más de la mano que de la cabeza, es decir, entender la escritura más como un trabajo manual que mental. Sostengo que Kafka escribió así, y yo, ciertamente, es así como escribo: no tengo una idea y la escribo, sino que escribo y me encuentro las ideas. El texto es más inteligente que el autor. El autor es una mera ocasión para que el texto se escriba. El autor es algo así como un médium, aunque no se hace desde luego sin su temperamento, para que se escriba lo que tiene que escribirse. Esto significa que el autor debe ser lo más transparente posible: con el menor ego posible, que es la manera de alcanzar el auténtico yo.

Y dos. Practicada la escritura con este talante, que no es otro que el de la escucha profunda y que es el que posibilita que lo más personal pueda ser universal,

la escritura no queda reducida a un mero acto de comunicación, sino a un acto de auténtica revelación. Con esto quiero decir que no se escribe simplemente para transmitir algo a alguien, sino para descubrirlo uno mismo. Que si la escritura fuera simple transmisión, sería en último término algo aburrido y que lo que lo hace fascinante es, precisamente, que ni el propio escritor sabe lo que se le va a revelar.

Lo difícil no es escribir, lo difícil es tener una vida interior. Si escribes y tienes vida interior, lo normal es que antes o después aparezcan apreciaciones, historias o imágenes interesantes y emocionantes en tu pluma. La escritura no es sólo el cuerpo del pensamiento, sino el cuerpo verbal de la vida interior, de la que el pensamiento es sólo una parte. La intensidad de la literatura de Kafka proviene de la intensidad de su vida interior. Kafka también habla de la nostalgia de la unidad y del abismo de la fractura, no podría ser de otra forma. Sus temas, como lo míos, son también la poética, la erótica y la mística, es decir, la búsqueda de la luz en la oscuridad del mundo y la necesidad e imposibilidad de contarlo. Kafka es el menos intelectual y el más espiritual de cuantos escritores conozco: no explica nada, sólo muestra. Es un artista muy puro. De su fuente casi nunca me canso de beber.

PARA TERMINAR: LA COMPASIÓN

Kafka y Kundera han sido y son para mí autores permanentes de referencia. Pero yo no soy un simple repetidor o un imitador. Fui su discípulo, pero ahora me he independizado de ellos, con el debido respeto y agradecimiento por la he-

rencia recibida. Entre ellos y yo hay una diferencia sustancial: yo no soy cruel o despiadado como ellos. Eso me distancia de mis maestros: soy compasivo, quiero a mis personajes; me río de ellos, sí, pero también les arropo. No acabo con ellos, sino que les dejo en la puerta de despegue para que se recompongan y comiencen de nuevo.

Diré que compasión no es simplemente lástima, como suele entenderse no sin frivolidad, sino compartir la pasión del otro y, en consecuencia, dejarse estigmatizar por la realidad. A mi modo de ver, ser compasivo es mucho más difícil que ser despiadado. Porque el despiadado aplica una fuerza contra el otro que degenera en violencia y agresividad. Mientras que la fuerza del compasivo la aplica en primera instancia en sí mismo. La compasión me parece no sólo una mirada más benévola sobre la realidad, sino también más justa y necesaria. Porque en la vida no hay sólo bofetadas, también hay caricias. Porque quien escribe sólo sobre las bofetadas es injusto con la realidad y ofrece un espejo deficiente y deformado del corazón humano. Porque la compasión, la caricia,

aunque sea desde la distancia de la ironía y desde la experiencia de la sombra, es lo que creo que caracteriza mi literatura. Conozco pocos escritores compasivos. Yo, y lo digo con tanta humildad como claridad, me enorgullezco de ser uno de ellos.

Terminaré diciendo que Flaubert aseguraba que con buenos sentimientos no se puede hacer literatura. Una solemne estupidez. No se puede hacer literatura sin sentimientos, eso sí, pero si existen, buenos o malos, lo más probable es que quieran convertirse en letras y en historias. La historia de la literatura, en particular de la novela, se ha presentado como el relato de una temporada en el infierno o como la entrada en el corazón de las tinieblas. Es una visión muy chata, porque la experiencia humana demuestra que en esta vida hay infiernos y cielos, luz y oscuridad. La literatura no es sólo –y esa es la tesis con que concluyo– un canto a la fractura o un canto a la nostalgia de comunión; la literatura es también un canto a esa comunión entrevista. La literatura también es –debe serlo– un humilde homenaje a la luz.

El trascendente Concord de Thoreau

Por Toni Montesinos



La poderosa imagen de dos árboles esti-rándose hacia el cielo y que, se diría que unidos sólo desde su raíz, van separando sus troncos gemelos hasta formar una uve gigantesca en cuya base alguien ha instalado románticamente un banco, preside la entrada de la Concord School of Philosophy. Una uve que sólo puede ser, para quien busque inspirarse en aquellos escritores e intelectuales que se reunían en ese lugar para compartir ideas y que llegaron a revolucionar el pensamiento moral, religioso y hasta sociopolítico de los Estados Unidos –los llamados trascendentalistas–, la señal de la Verdad; unos árboles cuyos viajes espirales, a través del tiempo de sus anillos, nos llevarían, más de un siglo y medio atrás, a ese pueblito de Massachusetts donde un buen día Henry David Thoreau pidió prestada un hacha a un vecino y decidió construir una casa frente a un lago próximo. Su objetivo: simplemente, vivir allí, para saber permanecer y mantenerse allí, para sentir allí lo que el destino le tenía reservado sentir, y, por supuesto, para escribir sobre ello. Sobre su despertar y su anochecer en Walden Pond, sobre su cotidianidad en el bosque a la hora de alimentarse, o navegar en canoa, o fabricar aquello que necesitara, o administrar sus recursos; pero también, como resultado de ese enfrentamiento directo con los elementos y el mundo abierto y libre e infinito, sobre cómo alcanzar la verdad de la vida frente a la naturaleza, frente a los propios pensamientos, frente a la memoria, frente a la soledad.

El que acude a ese edificio sobrio y hermoso de madera oscura, propio de un cuento boscoso de leñadores y hadas, a pocos metros de la casa donde Louise

May Alcott concibió a sus *Mujercitas* – hoy reclamo turístico que incluso ofrece un *tour* por sus diferentes habitaciones y una tienda con *merchandising* de la escritora y de su insigne vecino Nathaniel Hawthorne–, inevitablemente, antes ha tenido que fijarse en ese capricho arbóreo de la naturaleza, y tal gesto intuitivo, de producirse en los ojos del actual visitante, hubiera complacido a Thoreau, un hombre para el cual la intuición constituía la «sabiduría primigenia». Y es que, en primer lugar, en nosotros habría de imponerse siempre la otra gran uve, la de la Vida –«Cuanto interesa al lector es la profundidad e intensidad de la vida excitada», dirá en su diario de 1856– y luego todo aquello que pertenezca al intelecto, a lo que se entiende por cultura. En toda sociedad moderna se aboga con firmeza por la utilidad y el empoderamiento que implica el hecho de adquirir conocimientos, pero Thoreau defiende en su texto *Caminar* la opción de una «Ignorancia Útil, a la que llamaremos Conocimiento Bello»; no con el ánimo de privilegiar la ignorancia, sino más bien para desenmascarar pedanterías y demás vanidades que consideren útil esa «pretendida sabiduría» que, muchas veces, es, afirma sin tapujos ni matices, tan desagradable como inútil.

La búsqueda en pos del saber en Thoreau es intermitente, como él mismo reconoce, pero su curiosidad, constante. «Lo más alto a lo que podemos aspirar no es al Conocimiento, sino a la Simpatía con la Inteligencia». ¿No es eso lo preferible; que la actitud de querer conocer, la aptitud para adaptarse y evolucionar, estén más latentes que el mero hecho de almacenar saberes? Su amigo y mentor,

Ralph Waldo Emerson, cuya señorial mansión se encuentra a poca distancia también de la escuela filosófica y del hogar de donde surgió Jo y sus hermanas a finales de la década de los años sesenta del siglo XIX, prorrumpirá en estrados y ensayos señalando –¿culpabilizando?– a la sociedad ignorante e indicando el tesoro que representa el ejercicio de la lectura para lograr, a partir del autodidactismo potencial que proyecta la página escrita, la independencia intelectual. Thoreau, en cambio, apenas disfrutará del aplauso de las intervenciones públicas, y colaborará en un pequeño periódico cuyo editor casi ni le publicará sus escritos. Sin embargo, ambas visiones, una socialmente exitosa y la otra exitosa íntimamente, se complementan: la seria y profesoral del viejo Emerson, escritor de atril; la sencilla y al descubierto de Thoreau, escritor sobre troncos de árboles, bajo las estrellas diurnas de un firmamento sin dioses en el que, no obstante, cabe depositar nuestra fe.

La respuesta a todo está ahí, en ese precioso Concord, todavía hoy porque la naturaleza descrea de las arrugas del tiempo: en lo circundante y natural –en la creación primordial que alecciona silenciosamente a aquel que desee estar atento a sus signos terrestres y celestes–, en los cuatro puntos cardinales, en las tres dimensiones, pero al mismo tiempo, como seres pensantes y emocionales, en un quinto punto de la brújula, en la cuarta dimensión que constituyen los libros. A ojos de Thoreau, en cada ser humano tiene que anidar la aspiración de una educación liberal que lleve a vivir sabiamente, esto es, engarzándose a una serie de principios con los que valerse hasta

convertirlos en criterios de cómo debe ser vivido el presente, pues con qué otra cosa podemos contar. Thoreau elige el hoy como la posibilidad de sentirnos en la eternidad, ya que el pasado se convierte en recuerdo y el futuro no es más que una anticipación. «¡Ahora o nunca!», exclama, y tan pronto vive con intensidad lo que observa y respira como lo que los libros tienen a bien enseñarle. Para una vida plena es preciso reconocerse siendo lo que se es, ambicionar la simplicidad absoluta en todo, y –en consejo por carta a su querido amigo Harrison G. O. Blake, compañero de caminatas–, sobre todo, *ser* para algo, sin ingenuidades ni sentimentalismos: no ser moral simplemente, sino estar por encima de la moralidad para no hacerse trampas a uno mismo; no ser bueno simplemente, sino ser bueno para algo. Thoreau se proyecta con un pragmatismo ético alejado de la contemplación pasiva, del mero postureo bondadoso. Confía más en hacer el bien que en pregonararlo, como un escultor que en silencio se autoesculpe sabiendo que la integridad de su alma queda blindada por la piedra cincelada de alrededor; confía en amar lo que uno lleva a cabo, y hacerlo con plena confianza, como el árbol que busca en cada altura la atmósfera adecuada para él, con la luz con la que se disponga sin pretender una mayor: «Todo ser humano debería representar esta fuerza irresistible», concluye.

Que nadie busque en Thoreau el entusiasmo propio del comunicador que difunde presumido su ideario a todo el que se le aproxima; ni tan solo encontrará en su comportamiento a un ejemplo notorio de don de gentes, de seductor

de individuos menos versados en el pensamiento trascendente, él, que bajaba la cabeza y apenas musitaba alguna frase cuando estaba frente a una dama y podía vivir tímidamente sin que su autoestima se resintiera por ello. Una cierta indiferencia –que cambia voluntariamente por el sufrimiento–, una felicidad que él califica de «ligera» adornan su temperamento siempre dispuesto a reflexionar por escrito –para el interlocutor, pero a la vez para sí mismo–, ya que la lectura y la escritura, la palabra escrita en definitiva, «es la más escogida de las reliquias. Es algo a la vez más íntimo para nosotros y más universal que ninguna otra obra de arte. Es la obra de arte más próxima a la vida», anota en su diario; y a Blake le habla así de ese estrecho canal que unen ambos elementos y que bien podrían simplificarse en el árbol en forma de V, de A invertida: «Lo que puede expresarse con palabras puede expresarse con nuestra vida». Pues es posible, hasta deseable, que las palabras se sustituyan por actos; uno *habla* por medio de cómo actúa, no se necesita más ejemplo; por eso, como le dice a Blake, «si quieres convencer a un hombre de que hace algo mal, hazlo bien. Pero no te preocupes en convencerle: los hombres creerán lo que vean; que vean, pues». A no ser que uno se encuentre a solas durante dos años y dos meses autoimponiéndose un experimento de naturaleza y visión, tras recibir un hacha con la que construir una cabaña enfrente del lago Walden, entre docenas, cientos, miles, millones de árboles, en busca de sentir la vida plena, y entonces, uno tenga que poner todo eso por escrito para certificar aquello que se lee en el capítulo «Dónde vivía y para qué»,

de *Walden*, y que cada vez es más familiar al lector común gracias a la eclosión editorial que está disfrutando el autor en fechas recientes: «Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido»; lo mismo que el señor Keating, el bienhumorado personaje interpretado por Robin Williams en *El club de los poetas muertos*, les recita a sus alumnos hambrientos de romanticismo y sedientos de transgresión nocturna para recordarles las sesiones poéticas en su juventud entre compañeros de colegio; lo mismo que verá el visitante en el ahora eterno, siguiendo un sinuoso sendero al borde del lago, cuando llegue al trozo de bosque donde vivió Thoreau y se encuentre con esas mismas palabras, escritas en una recia madera anclada en la tierra, entre otras marcas rocosas que delimitan el sitio donde levantó su hogar Thoreau, junto a cientos de piedras que se apilan con papeles aprisionados entre ellas: mensajes que le dedican los visitantes. Reliquias póstumas.

Más de ciento cincuenta años transcurridos desde el último aliento del *desobediente civil*, del *indio*, del *ecologista*, que no pudo ver la abolición de la esclavitud en 1865; casi ciento ochenta años desde que se graduara en Harvard y empezara un diario que se publicaría en dieciséis tomos en 1906. Cómo ver ahora a Thoreau, en el hoy, cuando al desobediente las leyes lo estrangulan hasta marginarlo y silenciarlo, cuando entrar en esa universidad de Cambridge implica tener el poder adquisitivo de un banquero, él,

que prefería caminar una semana hasta llegar a su destino que trabajar para ganar el dinero suficiente con el que pagar ese recorrido un día en tren. ¿Hubiera Thoreau sido la misma persona de haber nacido en la incipiente Manhattan, en Londres, en París? Resulta imposible no relacionar Concord y su lago y ese árbol *verdadero* y la confianza del escritor y hacedor de lápices, amén de otras curiosas ocupaciones con las que aprendió la obligada honradez de ganarse el sustento, con los «sentidos», con el tempo al que invita el pueblo a la hora de consagrarse a caminar y observar el entorno natural, siempre con la idea de no hipotecar un mañana con esperanzas furtivas, sino con la pretensión de «vivir en el presente, lanzarnos con cada ola, encontrar nuestra eternidad en cada momento», como escribe en su diario el 24 de abril de 1959. Tras su larga temporada en la cabaña, de la que hoy existe una réplica exacta (cama, chimenea, escritorio, tres sillas, todo lo cual le costó 28 dólares, como apunta en el primer capítulo de *Walden*, «Economía»), a la entrada del área de la laguna de Walden, donde asimismo se erigió una estatua en su honor; tras esos veintiséis meses, el que se autodefinió como «inspector de ventiscas y diluvios» cree más a fondo en los principios que habían ido emergiendo muy pronto en su sobrio corazón: en la simplicidad y la autoconfianza, en la bondad como la mejor inversión, en el hecho de eliminar las necesidades autoimpuestas y vivir libre, cual «hijo de la niebla» (expresión tomada de su texto *Caminar*).

¿Hasta qué punto influyeron en su visión de las cosas, al Thoreau que publica

Walden en 1854, después de siete años de escritura y revisiones, las dos series de los *Ensayos* de Emerson, padre de la religión secular norteamericana, pastor de la confianza en uno mismo y *amigo* de su propia alma, aparecidas en 1841 y 1844? Aún quedan unos meses para la primera edición de *Hojas de hierba*, que Whitman costea y da a la imprenta en 1855, en Brooklyn. Ahí los tenemos: tres espíritus libres y de voz poderosa van a mojarse, en años cercanos, en el mismo río, el de la inmediatez. Apunta Edward Carpenter, un escritor y activista social británico que acudió en dos ocasiones a Filadelfia para ver a Whitman, que éste transmitía «la fe de que hay que disfrutar del presente, que confiere color y vida a los mil y un detalles secos de la existencia». Emerson, proyectado tanto en sus páginas diarias –comentarios de sus lecturas que llegarían a formar 182 volúmenes– como en sus ensayos y conferencias –la más sonada, para horror de muchos religiosos y académicos conservadores, el 15 de julio de 1838, en la Divinity Chapel de la Harvard Divinity School–, pide al hombre, ya, ¿por qué esperar?, que se mire como persona excepcional que es siempre, que reniegue de la Iglesia, a su juicio una institución en exceso formalista, y mire a los ojos a Dios, sin miedo; que mire a su alma y por sí mismo distinga el bien del mal. Y ni que decir tiene que Thoreau llevará a cabo cada uno de esos gestos *inmediatos*: el de solamente valorar, calibrar, validar el hoy en el aquí, y el de mirar de cara la Creación en busca de las respuestas que den sentido a la vida.

Carpenter cuenta en sus *Días con Walt Whitman* que lanzó una piedra

al lago Walden como homenaje a Thoreau, y hoy, junto al «Site of Thoreau's Cabin», como reza una inscripción, y junto al cordón hecho de cadenas y piedras con el que se indica la ubicación en la que estuvo la casa original, se puede intentar poner en práctica el modo en que el escritor aprendió a escuchar y a sentir lo que le rodeaba, mientras se observa la quietud del lago y la arboleda, esas «ciudades naturales», como llama a los bosques en *Un paseo invernal*. «Nos detenemos entre los pinos –bajo una luz parpadeante y desigual que se abre paso con dificultad en este dédalo– y nos preguntamos si las ciudades habrán oído alguna vez su sencilla historia», sigue diciendo en ese delicioso texto, que hace equivaler el mundo natural al placer más inigualable, haciendo que resplandezcan al caminar, sobre la nieve por ejemplo, el pensamiento y los sentidos. Whitman, en sus breves, pero enjundiosos, escritos sobre su visita a Concord para visitar a Emerson –llegado desde Boston, unos cuarenta minutos en vapor, detalla–, se recreará en el paisaje de la localidad que había sido la quintaesencia de la simplicidad y la pureza para Thoreau: sus viejos nogales y olmos, el río, los prados, las laderas de las colinas, todo lo cual está presidido por «el cielo y la paz, que se expanden en todas direcciones, [que] me llenan de calma». Thoreau podría haber firmado esas frases, y en cierto sentido las *firmó*, pese a estar muerto en esas fechas, y *estuvo* en aquella visita de Whitman. Porque se leyeron sus cartas en casa de Emerson (reconvertida en la actualidad en el Concord Museum) y se conversó sobre él extensamente, con A. B. Alcott y su hija Louise, especifica el

poeta, que además visitó las tumbas de Hawthorne y Thoreau, «el uno muy cerca del otro en un agradable rincón arbolado situado en lo alto de la colina del cementerio, Sleepy Hollow».

Whitman acaba diciendo que no le «será fácil olvidar los viajes hechos por Concord»; y ciertamente cómo no tener en el recuerdo el paseo, por siempre trascendente para uno, de deambular por Walden Pond, y no coincidir en apreciar, como se lee en *Un viaje invernal*, que reina allí «una salud y una esperanza muy alejadas de los pueblos y las ciudades. En la profundidad del bosque, completamente solos, mientras el viento sacude la nieve de los árboles y dejamos atrás los últimos rastros humanos, nuestras reflexiones adquieren una riqueza y variedad muy superiores a las que ostentan cuando estamos inmersos en la vida de las ciudades». Ese pueblo de Massachusetts, la versión más agradable de la *american way of life*, con sus bellas casas, adornadas con impolutas canastas de baloncesto, brillante césped y la sempiterna bandera estrellada del país, conserva el ambiente de placidez y culto a sus escritores que atraerían a cualquier otro inspector de lluvias y vientos del siglo XXI. Así, uno se acerca a la llamada The Old Manse, donde vivió Hawthorne con su esposa, la pintora trascendentalista Sophia Peabody, y una señora mayor guía a los visitantes a través de salas y plantas diversas en las que también curiosamente estuvo Emerson: tratarían de compartir ambos escritores, quién sabe por qué, una pequeña habitación, pero se dice que se distraían demasiado estando juntos y acabarían trabajando en lugares distintos. Sin duda,

sería un lugar bien confortable, un primer piso desde donde se podía ver la entrada de la finca por la ventana frontal, pero en verdad, cómo podrían concentrarse cada uno en sus escritos, cada uno inclinado en su escritorio. Thoreau, por su parte, escribiría de pie, considerando la altura de su atril en la réplica de su cabaña, bastante bajo; y todo parece indicar que Hawthorne dispondría una silla enfrente de una pequeña mesa, empotrada e inclinada, también a modo de atril, de espaldas a una pared contraria en la que una estantería mostraba obras poco reconocibles a día de hoy para nosotros, siendo tal vez lo más destacado de ella las poesías del escocés Robert Burns.

En «la antigua Manse» también estuvo Whitman, pero, explica, lo que no le resultó posible fue entrar en la Escuela de Filosofía, cerrada el día de su visita —¿vería, estarían ya los árboles siameses

formando la uve mágica?—, cuando venía de regreso de hacer su particular homenaje al anacoreta libresco más cercano a nuestros sentimientos: «El lugar boscoso en que Thoreau tuvo su casa solitaria está cubierto de piedras. También yo busqué una y fui a depositarla encima». En algún lugar de Walden Pond, perdida entre millones de pedruscos más, labrados sólo por el paso del tiempo y su madre Naturaleza, está ayer, hoy, mañana, la piedra que colocó Whitman, también la piedra que echó al lago Carpenter, la piedra que uno mismo acompañó de un mensaje en un pedazo de papel. Cada una de ellas es una reliquia, cada una es una palabra que habla un lenguaje invisible y mudo que hay que saber escuchar y leer; tal vez intentándolo, consiguiéramos averiguar *los hechos esenciales de la vida, o aprender lo que la vida tenía que enseñar*, y descubriríamos al morir que sí, sí vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

· Carpenter, Edward. *Días con Walt Whitman con notas sobre su vida y su obra*. Traducción de Pepa Cornejo, Señor Lobo Ediciones, Madrid, 2014.
 · Thoreau, Henry David. *Walden*. Edición de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2005.
 —. *Escribir (una antología)*. Edición de Javier Alcoriza, Antonio Casado da Rocha y Antonio Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2007.

—. *Cartas a un buscador de sí mismo*. Traducción de Antonio García Maldonado, Errata Naturae, Madrid, 2012.
 —. *Un paseo invernal*. Traducción de Marcos Nava, Errata Naturae, Madrid, 2014.
 · Whitman, Walt. «Una visita, por fin, a R. W. Emerson» y «Otras anotaciones de Concord», en *Perspectivas democráticas y otros escritos*. Traducción de Jesús Pardo y Carlo Zoti, Capitán Swing Libros, Madrid, 2013.

Horizontes sobre el ensayo de Rafael Argullol

Por Julio César Galán



EL MAESTRO DEL HILO TRÁGICO

En un país en donde las obras ensayísticas se toman generalmente y desde hace largas décadas como una recopilación de artículos, como divagaciones divulgativas, como académico papel mojado o como aglomeraciones de referencias bibliográficas, la figura del poeta, novelista y ensayista, Rafael Argullol sortea todos esos escollos con solidez y singularidad. Su propuesta se expuso a partir de *El Quattrocento* (1982) y prosiguió, entre otros, con *La atracción del abismo* (1983), *El Héroe y el Único* (1984), *Aventura. Una filosofía nómada* (2004), hasta llegar a *Manifiesto contra la servidumbre. Escritos frente a la guerra* (2003) y a su última entrega, *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* (2013). Sin olvidarnos de alguna de sus escrituras transversales: *El cazador de instantes* (1996), *Enciclopedia del crepúsculo* (2005) o el magnífico *Visión desde el fondo de mar* (2010); ni de sus diálogos en castellano: *El cansancio de Occidente* (en colaboración con Eugenio Trías, 1994) y *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa* (en colaboración con Vidya Nivas Mishra, 2004).

Desde el principio, su concepción del ensayo puede verse reflejada en la observación que José María Valverde expresó en torno a *La atracción del abismo*: «no se trata de un estudio exhaustivo, sino de un itinerario personal, de una especie de museo imaginario». Y subrayamos esa expresión de «estudio exhaustivo», pues la pretensión de Rafael Argullol tanto aquí como más adelante será la de unir el análisis pro-

fundo y la experiencia vital, con sus diversas gradaciones, matices y enriquecimientos. En *La atracción del abismo* supera la moda y establece la actitud a base de recorrer las distintas tensiones de lo romántico, en este caso, entre «la magia y el abismo del paisaje» (hecho que ocurrirá con posterioridad y que se convertirá en una constante vital).

Este primer mundo reflexivo se concreta aún más y de manera tan enriquecida en *El héroe y lo trágico* que puede considerarse un clásico dentro del ensayismo español. Y esta clasicidad se reafirma desde hace años a modo de obra de referencia y principalmente a través de uno de los distintivos de sus ensayos: esa búsqueda del diálogo vivo y sustancial con interlocutores relevantes, o sea, aquellos que los siglos no han olvidado.

Esta cuestión da lugar a un saber nómada y a una disección de esa vieja sabiduría en el tiempo presente. El propio Rafael Argullol lo explica en el prólogo de *El héroe y lo trágico*:

«El hilo trágico al que se alude repetidamente en el libro sería, así, el hilo invisible que cruzaría épocas y generaciones para transmitir un saber sobre el hombre, en ocasiones encarnado en la filosofía, en ocasiones en la poesía o en las diversas manifestaciones artísticas. La manifestación de este saber en la cultura moderna es el objetivo nuclear del libro. En él, ante la obligación de poner nombres, se le llama saber trágico o saber heroico-trágico».

Sabiduría que con el paso de los siglos se envileció en el topicazo y la caricatura. En realidad, el ensayista barcelonés consigue que la degradación de

las ideas recobre su valor perdido, olvidado o tergiversado. Estamos ante una reconstrucción de lo sublime (en cuanto a estética) y de su forma vital. De ahí que contraposiciones como clásico/romántico se diluyan con la fuerza de sus fundamentos analíticos y que las visiones del yo romántico se tomen con un matiz nuevo cuando proceden de la autocreación.

Y esa construcción del yo se ejemplifica principalmente en *El héroe y lo trágico* por medio de tres autores, Hölderlin, Keats y Leopardi, o por las naturalezas pintadas de Delacroix, Friedrich y William Turner. Por un lado, uno de esos escritores dará lugar a un ahondamiento más amplio en *Leopardi. Infelicidad y titanismo* y por otro, esos paisajes impulsarán una porción importante de *Tres miradas sobre el arte*. La figura de Leopardi ha sido tratada de diversas maneras en nuestro país, ya sea desde las traducciones de Miguel Romero Martínez o Eloy Sánchez Rosillo, pasando por los ensayos de Carmen de Burgos o Antonio Colinas, o las influencias literarias a distintos escritores: Juan Valera o Miguel de Unamuno. Rafael Argullol muestra la presencia del poeta italiano a partir del rechazo de los ideales ya que esos modelos de perfección se consideran un error en la historia de la humanidad. *Leopardi. Infelicidad y titanismo* representa lo mismo que ocurre en la vida del escritor: la crisis del idealismo y la certificación del abismo que produce este acantilado (ya considerada en el capítulo «Leopardi: el infinito y el desierto» de *El héroe y lo trágico*).

Pero ese abismo necesita de una mirada plural, al igual que ideales como

la Creación o la Belleza. Las formas de lo bello y lo artístico traspasan *Tres miradas sobre el arte* con sus precisas conexiones y sus amplias perspectivas. Ese atisbo múltiple se convierte en el ojo que disecciona lo estético, en cuya experiencia Rafael Argullol expone cronológicamente sus modelos, sus recomendaciones y sus preceptos (de esa manera tan personal en que la escritura se hace estilo). Esta cualidad se traslada por medio de la precisión del detalle y la claridad de argumentos. Desde esta condición se vierte una visión reflexiva a modo de captación de la muerte y superación de la misma (en la memoria de lo que creímos hacer y lo que pudimos haber hecho). El arte es el viaje al interior y en ese tránsito se produce el conocimiento de la dialéctica de las imágenes, así como la asimilación del ojo más fiel que, en realidad, es el ojo espiritual.

Esa mirada plural y nómada también se caracteriza paradójicamente por su unidad. La obra ensayística de Rafael Argullol retoma temas, percepciones, impresiones e ideas que desde el principio estaban en su obra, pero que adquieren un brillo diferente a cada paso. Estos círculos concéntricos amplían la curva del conocimiento, de tal forma lo tenemos en el regreso al espíritu desesperado y heroico de los dioses más antiguos de la mano de *Leopardi. Infelicidad y titanismo*. Aquí, la muerte del sujeto y el sistema social se entrelazan y se retroalimentan. Como al titán de Esquilo, condenado por Zeus, el amor excesivo a los mortales produce la consiguiente demasía de dolor. El mito de Prometeo (y la fe de Cristo) en el centro del sufrimiento occidental y

con ellos, el conflicto y la asimilación de banalidad de la rebelión. Y más allá y sobre todo, la intuición de la pérdida progresiva del mito y la consiguiente mengua de la cultura, algo que apuntará Nietzsche en su *Gaya Ciencia* (en la actualidad vivimos la total anulación de uno y la impostura de la otra). Desde esa sensibilidad lo mundano se percibe igual que una fábula. Así, la sacralidad se vuelve un simulacro y la melancolía, un lugar que se habita rápidamente. El individuo se convierte en un extraño para sí mismo y para los demás. Ya solo queda el nomadismo y sus territorios.

De la confluencia de estas dos palabras surge el próximo libro: *Territorio del nómada cuya proyección más amplia tendrá lugar en Aventura. Una filosofía nómada*. Pero el tránsito entre un ensayo y otro se produce sin cortes tajantes. En esta última obra la interrelación con otras vías creativas de Rafael Argullol es mayor ya que como comentaba Luis Arturo Guichard en relación con la novela *Transeuropa* y el poemario *El afilador de cuchillos*: «Los tres giran en torno a la metáfora del viaje y elaboran en tres géneros diferentes (novela, poesía y ensayo, respectivamente) un balance del siglo y una toma de postura frente al momento actual del hombre». El tránsito por lo histórico y por lo personal marcan las orillas del aprendizaje sobre el destino y la libertad, de aquello que tiene sentido y de aquello que entra en el absurdo.

Su reflexión monológica procede de la experiencia personal y va hacia esas preguntas sin respuestas que se hicieron los primeros hombres cuando crearon sus pinturas en las cuevas. Esos

interrogantes sin contestación generan el enigma con sus entresijos, esas zonas de claroscuros que siguen impulsando el intento de descubrir. Crear es conocer. Todos repetimos ese acto de los primeros creadores, desde el camino o el laberinto, pero siempre desde la hondura y el tanteo: «lo que más nos acerca a la experiencia del conocimiento es la tentativa: nos movemos por intentos». Y esa tentativa, esa necesidad se trasladada al ensayo, espacio que recibe esta afirmación como un guante. Este campo de pruebas lleva consigo lo errante y sus migraciones. El ensayista es un trotaideas.

Entre esos dos libros nómadas quedan *El fin del mundo como obra de arte* y *Sabiduría de la ilusión*. El primero de ellos abarca varios «protagonistas»: el héroe Prometeo, *El apocalipsis* de san Juan, *El juicio final* de Miguel Ángel, lo simbólico del *Fausto* goethiano, *El ocaso de los dioses* y la escenografía wagneriana, Hitler, el Hongo Nuclear y el físico Oppenheimer. Uno de los rasgos colectivos de la obra ensayística de Rafael Argullol se manifiesta en esa acentuación entre lo narrativo y lo filosófico, entre lo fabuloso y lo introspectivo. En su momento José María Valverde nos dejó su impresión sobre *El fin del mundo como obra de arte*: «Un libro poético, inclasificable, que por lo que tiene de fabulación, y aún escenificación, no nos quiere apremiar como diagnóstico del mundo, pero que, por ello mismo, nos deja un regusto amargo de difícil disolución». Mediante la muestra de la tragicomedia de la cultura, ejercita su propia crítica y expresa aquella mitología que arrasó su necesidad de existencia.

Y ese testimonio viene de la recreación de la belleza de las obras, de la oposición frontal a los ideales que generaron algunos símbolos y mitos. Para ello se arma la idea del fin del mundo (el argumento) con sus decorados y el relato en cuanto a medio expresivo, algo que deja libertad a lo subjetivo:

«Si me he inclinado por unos, y no por otros, por un relato específico, entre los muchos relatos posibles, ello se debe a motivos puramente subjetivos de atracción y, también, de repulsión. En cualquier caso, los sucesivos episodios que configuran esta historia pueden –y quizá deban– ser entendidos como los sucesivos escenarios en los que transcurre una larga representación. En ella ciertos personajes aparecen, con nitidez, bajo la luz de los focos, a condición, no obstante, de que sea en las sombras donde habitan las fuerzas determinantes del drama. O, lo que es lo mismo: de la farsa».

Todos esos personajes desfilan por «su sorprendente poema cósmico en prosa» hacia otra de las pretensiones resueltas a lo largo del ensayo: «no es un texto «apocalíptico»» ya que esos ideales han creado la alucinación de una apariencia que esconde *locura y espanto*.

En *Sabiduría de la ilusión* también nos encontramos otros escenarios, esta vez, quince en donde se vuelve, entre otros, a Leopardi (siempre en el eje de su escritura y pensamiento) y de donde sale el paradójico título del libro. Los cimientos del saber se han resquebrajado, sus grietas llevan abriéndose desde hace tiempo ya que los sueños lenitivos y sedantes como Dios o el Progreso se perciben tal cual. Según nos decía J.

Elster «ninguna teoría humana ha resuelto completamente el problema del autoengaño» y es que el deseo de *crear* forma parte del ser humano, aunque al mismo tiempo lleve aparejado algunas ilusiones que lo pervierten. Una de esas aspiraciones reside en el lenguaje con su ilusión de reemplazo exacto de la realidad, con su contemplación de refugio o de isla. La calidez de la ficción nos aporta seguridad. Nos hemos olvidado que el conocimiento lleva consigo la verdad y la ilusión, y que una no significa siempre acierto y la otra, error. En su conciliación está la sabiduría. La fractura de los grandes discursos utópicos no implica su hundimiento total, sino que representa la asimilación de sus prejuicios, de sus delirios y de sus figuraciones.

Estas ilusiones se han dado siempre, desde el origen de aquello que consideramos verdadero o ideal; con cada edad y generación el conflicto procede de la lucidez de comprobar que algunos equiparan la autenticidad con la absoluta mentira. Aquí entra en escena la *cultura light* de los años ochenta y noventa del siglo XX, con sus epidemias de griterío e ingenio chusco, de ironías y humor sin ironías ni humor. Rafael Argullol parte de esa ilusión y procede a cotejar actualidad con realidad y habría que añadir, en enlace con A. Camus, que «La realidad siempre acaba atrapando la historia».

Ahora giremos y vayamos a otro escenario. Como se nos indica en la bicéfala nota preliminar a *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*: este libro se publicó inmediatamente después de

la crónica *Davalú o el dolor*, en donde la experiencia propia del dolor ofrece como contrapunto la vivencia erótica de la desnudez. El personaje central encarna a un adolescente «que descubre en el arte lo que la vida todavía no le ha ofrecido» y que halla en Epicuro las razones para la formación de su Bien. Ya en un segundo apartado se establece la conexión con otro de sus libros, *Visión desde el fondo del mar*, que supone un traslado de las preocupaciones de *Una educación sensorial*. Pero esta última obra es muchísimo más, pues habrá lectores que lo vean como un libro de viajes, como un ensayo o como una biografía. El propio escritor se pregunta: «¿de qué puede ir un libro que ocupa tantas horas de su autor, sin que este esté en condiciones de dar una explicación satisfactoria en unas pocas palabras?» Más allá de las etiquetas está el texto y en sus páginas encontramos la ligazón que une el desierto con la ruina o con el deseo de ausentarse de la propia identidad; imágenes personales soldadas a reflexiones sobre el origen, lo fragmentario o la memoria; además del árbol en el que crece la pregunta y la respuesta sobre la escritura y sus procesos (más múltiples asuntos que requieren de un acto lector participativo). *Visión desde el fondo del mar* no solo se queda en lo textual, sino que se abre paso en lo digital con su propia página web, en la cual el lector puede convertirse en navegante y también en coautor.

Por su parte, en *Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, el descubrimiento de la otra vida, de la belleza, se sugiere a través de la contemplación y el descubrimiento, en primer

lugar, de la *Historia del arte* firmada por Josep Pijoan, de la biblioteca del abuelo y después, el disfrute de *Venus y el amor* de Tiziano o *La habitación* de Balthus. Esta autobiografía erótica provoca, como en otras ocasiones, una ruptura de la concepción habitual del ensayo, esta vez desde la mixtura de lo real y lo ficticio con la consiguiente difuminación entre el ser y la apariencia.

Por otro lado, dentro de la trayectoria ensayística de Rafael Argullol puede parecer a primera vista que *Manifiesto contra la servidumbre. Escritos frente a la guerra* personifica un libro que va por caminos diferentes a lo profundizado con anterioridad. Pero ese aspecto se esfuma cuando sabemos que este libro amplía su educación sensorial y para ello va de la mano de Kafka y Godot entre las Torres Gemelas y la Gran Fortaleza. Entre esos personajes y esos edificios se compila la reunión de distintos textos (en más de una década) que giran en torno a una misma cuestión: la dignificación de la reflexión frente al miedo de la incertidumbre. Los señores de la Guerra, aquellos que durante generaciones han mutado con el mismo rostro, desfilan desde la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Civil; además se añaden otras guerras que son la misma Guerra: Irak (como punto central), Bosnia o Vietnam. La invitación –nada panfletaria– a revitalizar la crítica del arte y del pensamiento con disección de cirujano se presenta rotunda y real. Así llegan los condicionales y sus caminos: si sabemos de la doctrina del miedo, habrá que resquebrajar sus muros (el Arte contra el Poder). A través de las palabras de Paul Valéry y

como propósito del autor para con los lectores, nos quedamos en este sabroso punto: «Aunque no sepamos lo que es la libertad sí podemos sentir sus efectos cuando percibimos la “infinitud cromática” que brota cada día entre el blanco y el negro».

Y esa infinitud cromática prosigue... Lo primero que tenemos ante la vista de las lecturas iniciales de *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* es un ensayo formado por varios ensayos (habría que preguntarse qué buen ensayo no se construye de este modo). Si antes se reivindicaba la reflexión frente al poder de la guerra, ahora estamos en la inclinación –por medio de veintidós estaciones– hacia el *refléjate a ti mismo* del autorretrato. Mostrar el yo, el rostro, proyectar su radiografía contra el vértigo del ruido constituyen los infinitivos que rigen esta geografía escrita. Entre los invitados a la reunión tenemos, por ejemplo, a Durero, Vermeer, Mann, Picasso o Rothko. Todos ellos revelan las rutas de lo bello y nos enseñan que la conciliación con uno mismo viene a partir de los otros (y de las otredades). Nunca fue un lujo celebrar lo bello ya que siempre debe ser una de las bases del ser humano, si quiere denominarse como tal. Y por debajo de esa celebración está la reformulación del tópico sobre la creación artística y literaria como sufrimiento del placer y viceversa. La tirantez entre su afirmación y su negación refleja el heroísmo de la derrota. Unas veces se inclina más hacia el dolor al igual que ocurre con los autorretratos decapitados de Caravaggio en *David sosteniendo la cabeza*

de Goliath o con Miguel Ángel en el desollamiento de San Bartolomé desde *El juicio final* de la Capilla Sixtina; otras, en la línea afirmativa, nos encontramos con Rembrandt o Rubens.

En el capítulo sobre Miguel Ángel entresacamos un matiz que podemos contemplar más detenidamente, me refiero a esa enfermedad de la creación que se concreta en el deseo de alcanzar la perfección. Y como lectores nos preguntamos: ¿es un ideal la perfección, un espejismo? En este apartado Rafael Argullol nos sugiere que esa avidez por reflejar la totalidad de la belleza provoca el consiguiente dolor (sobre todo, la inserción en este sentimiento) y el derivado placer (con lo cual la paradoja devuelve sabiduría). Pero lo importante llega a partir de aquello que se deja entrever: la perfección está en llegar al *non finito*, en obtener la sugerencia más que lo definido con el fin de alcanzar lo esencial, el origen. Así, lo reflejó Miguel Ángel al final de su vida y desde una obra escultórica cuya exquisitez reside en la imperfección. La búsqueda de la belleza como algo realmente bello. El proceso antes que el resultado.

ESCRITURA TRANSVERSAL Y SUS RUPTURAS (EL ESTILO)

A lo largo del siglo XX y parte del XXI, en la literatura se afianzan dos cuestiones que resultan esenciales para su comprensión: la necesidad de expandir los géneros tradicionales, así como su hibridación, desvíos y fusiones; y también la toma de conciencia real sobre la propia creación y sus procesos. En esos cruces, la lectura en su posición de actor creador y las vivencias existenciales con

sus distancias y apegos, han vertebrado las maneras de la expresión escrita (en muchos casos). Por esta razón, si la lectura es un hecho plural, proteico y singular, la construcción del ensayo ha de concebirse del mismo modo. Desde un punto de vista formal y argumental, el ideal de escritura de Rafael Argullol se halla en sus mixturas y por tanto, en la disolución de sus límites. De ahí viene su escritura transversal.

En efecto, la superación de la dicotomía literatura pura/literatura de ideas perfila una de sus obsesiones; ir más allá de los géneros y de esa separación de la idea y el sentimiento, división que está relacionada con esa querencia de progresión y de exploración de las meditaciones, construye el andamiaje tanto en sentido estructural como en el discursivo. La necesidad de tentativa y de prueba va en paralelo a la ejecución del mismo ensayo. Lo ensayístico es considerado el camino de expresión más iniciático y más propicio para la libertad del hacedor.

Ya habíamos comentado anteriormente y a modo de antesala que *El fin del mundo como obra de arte* forma parte de la denominación de «escritura transversal». A este ensayo le sigue *El cazador de instantes* que se distribuye en trescientos sesenta fragmentos. Esta disposición fraccionada implica atrapar la impresión instantánea dentro de la reflexión (algo que también ocurre en *El puente de fuego*, otro ensayo de estas características que puede considerarse como una segunda entrega). El fragmento erige un discurso elíptico en forma de collage del pensamiento y donde las parcelas que faltan deben resolverse

por parte del lector; y asimismo en esa formulación tajante que proviene de anteriores estratos reflexivos. Sin embargo, esa huella no se queda en vaguedad, sino que supone una mezcla de sugestión y observación. La profundidad de pensamiento procede de una continuada concentración de meditaciones, con una primera base analítica y sensorial, en cuanto a filtro por donde debe sintetizarse esa realidad extremada.

La literatura, el arte, la filosofía y la experiencia vital siguen acoplándose con claridad en otras entregas de su escritura transversal, estamos en la tierra de *Enciclopedia del crepúsculo* que recoge a lo largo de veinticinco años ensayos periodísticos en ochenta y cuatro secciones caracterizadas por su brevedad y sus contraposiciones, y ordenadas por orden alfabético. Lo conciso y lo extenso convergen paradójicamente durante todas las páginas y desde las propias definiciones, por ejemplo: «Usura: pecado antiguo que describe lo que ahora se describe como virtud moderna.» hasta la prolongación reflexiva de los artículos.

En la primera manifestación expresiva prima la creación de un mundo íntimo por medio de la revelación microscópica de los nombres recibidos. Se renueva el significado de las cosas y de los seres. Y ya en la vertiente «enciclopédica» vamos de la aclaración significativa a la exposición cognoscitiva. Las definiciones se alargan en un discurso más dilatado, en el que intelecto y vida se entrelazan; se entrecruzan la prosa poética, el ensayo filosófico y la literatura aforística como en el *Zibaldone de pensamientos* de su tan queri-

do Leopardi, autor que junto con otros (Caspar David Friedrich, Balthus, Hölderlin o Dante) conforman los interlocutores habituales de Rafael Argullol.

El paralelo de esta *Enciclopedia del crepúsculo* lo tenemos en *Breviario de la aurora*, por eso se prosigue desde un enfoque formal con el orden alfabético y con la brevedad: trescientas sesenta voces que se resuelven en la definición particular. En efecto, asistimos de nuevo a ese deseo de Rafael Argullol por buscar de la esencia. Aquí nombrar, definir, se vuelve un trazo brillante, poderoso y sugestivo. Generar nuevos significados representa renovar el lenguaje. Para José Bergamín los aforismos mostraban la dimensión del pensamiento en su forma más depurada, pues aquí tenemos un reflejo de ello. Nos han dado unas palabras con unos significados y con un sentido, algo que en *Breviario de la aurora* salta por los aires. Así que estamos fuera de la convención y las codificaciones. Este renombrar las cosas y los seres llega a ser una vuelta al origen y por supuesto, una entrada en la pérdida de la sacralidad del sustantivo patronímico.

DIÁLOGOS DEL CONOCIMIENTO: LA ÚLTIMA PARADA EN RAFAEL ARGULLOL

La conversación con los clásicos, con autores contemporáneos o con uno mismo, ya sea de un modo implícito o explícito, resulta caro en la obra de nuestro protagonista y supone una extensión igual de viva que ese pensamiento transversal (la confianza en que las grandes ideas se pueden expresar por igual en la poesía, la novela y

el ensayo) que hemos explicado con anterioridad. Tanto *El cansancio de Occidente* como *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa* conforman dos espacios interconectados por preocupaciones comunes. En 1992 Rafael Argullol publicó una novela, *La razón del mal*, que asimismo establece vasos comunicantes con el primer libro mencionado: la degradación de la cultura a través de las cargas que se le imponen para minimizarla, el encastillamiento europeo, la decadencia de la memoria o su fatiga. *La razón del mal* sirve como antecedente a *El cansancio de Occidente*, ya que adelanta esas consideraciones en torno a la necesidad de hibridación y el mestizaje, siempre tan necesarios para que el Viejo Continente no huelga mal. Ambos ensayistas establecen entre las diferentes reflexiones filosóficas un nutritivo diálogo con sus claroscuros y será en sus límites en donde encuentren las claves para sus exploraciones personales.

El diálogo, centro impulsador de las ideas, crea la perspectiva necesaria para tratar en ambos libros temas universales como el Hombre y el Universo, o el Tiempo y la Historia. La pluralidad del presente (con exceso de sordera o indiferencia) en mundo tan cambiante (lleno de cegueras), problemático y discriminador requiere de la conversación, de sus razonamientos y probabilidades. En concreto, en *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa* el sancristista, Vidya Nivas Mishra, Rafael Argullol y su mediador Òscar Pujol Riembau crean la necesaria retroalimentación

entre dos mundos alejados en su cercanía. El pacto del libro se resuelve en cinco preguntas cuyas respuestas, en parte, certifican que lo humano está en lo biocéntrico y que estamos a un paso, si llegamos a ese umbral, de trascender el ego y así entrar en lo espiritual.

En fin, la obra ensayística de Rafael Argullol presenta una relación estrecha

y real entre pensamiento y vivencia, además de un conjunto de constantes reflexivas que aportan una lógica impecable. Su noción de la escritura ensayística como arte de lectura, como variación vital y modulación incesante, en donde se juntan lo mismo y lo distinto, confirma el deseo continuo de búsqueda y la excelencia de su estilo.



Pablo Raphael:

«Somos la sociedad de los distintos que forma el gran mosaico de los individuales»

Por Carmen de Eusebio



Pablo Raphael (México, 1970) es novelista y ensayista. Director del Instituto de México en España, estudió ciencias políticas en la Universidad Iberoamericana y fue profesor de literatura en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Colaborador de los diarios *El País*, *Milenio*, *El Universal* y *El Faro*, así como de las revistas *Revuelta*, *Gatopardo*, *Confabulario* y *Quimera*, fue editor, junto con Guadalupe Nettel, de la revista literaria *Número O*. Es autor de los libros de cuentos *Las Jaulas* (2013) y *Agenda del suicidio* (2011, Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen), del ensayo *La Fábrica del Lenguaje, S.A.* (Finalista del Premio Anagrama 2011) y de las novelas *Armadura para un hombre solo* (2013) y *Clipperton* (2015, Penguin Random House).

La isla de Clipperton, que debe su nombre al pirata inglés John Clipperton, primer visitante de la isla en 1705, está situada a 1100 km al suroeste de Punta Tejupan, en Michoacán (México), y tiene una superficie de unos 6 km². Ha sido propiedad de distintos países a lo largo de su historia y, en la actualidad, es dominio de Francia (Île de la Passion). Esta isla ha sido objeto de fascinación para muchas personas, entre otras para usted, que ha recreado su historia en su reciente novela *Clipperton*. ¿Cómo y cuándo se entera de la existencia de esta isla y por qué nace en usted esa pasión que le lleva a emplear diez años de su vida en la construcción del libro?

Tengo la impresión de que la isla es un animal milenario que te caza, inyecta su veneno y te convierte en una rémora destinada a no soltarla. La primera vez que escuché la historia de Clipperton fue durante unas va-

caciones de semana santa en la Bahía de Santiago, en México. Cada año, vacacionamos con mis primos de Colima y, desde que tengo memoria, mi tío Manuel Sánchez de la Madrid –periodista y estupendo narrador oral– aprovecha las comidas y las noches para contar historias que sabe, inventa o recién descubre. La tarde en que, a la mesa, explicó la historia del guardafaros Victoriano Álvarez, autoproclamado emperador de Clipperton, pensé que había descubierto el hilo negro: la historia de un lugar que nadie conocía y en cuyo territorio habían sucedido todos los arquetipos que la literatura de islas y naufragios ha producido. Me equivoqué con el supuesto hilo negro. Entonces pensé en hacer una novela corta y contundente. Me equivoqué dos veces; pero, por fortuna, esos errores me llevaron hasta ese punto del planeta en febrero de 2012. Fue así que hice el viaje de la isla imaginaria a la isla verdadera.

Clipperton es una obra ambiciosa que podríamos encuadrar dentro del género de la novela documental, en el sentido de que toma como referentes otras obras escritas sobre la isla. ¿Qué obras han formado parte de esta historia universal de la isla?

Me gusta mucho la idea de novela documental. Aunque corro la tentación de decir que es un falso documental. Detrás de ella hay una urdimbre de muchos textos que anteceden a su escritura –mis libros de infancia, como *Un capitán de quince años*, de Jules Verne; *La isla del tesoro*, de Stevenson; *El negro del Narcisus*, de Conrad, o *Mobydick* y *Robinson Crusoe* en sus versiones ilustradas de la mítica Editorial Novaro–, a los que siguen los libros que aproveché para su escritura convirtiéndolos en los informes con que Dios prepara su defensa y que tienen que ver directamente con la isla, como las obras de teatro de Víctor Hugo Rascón Banda y David Olguín (muero por ver la que hace unas semanas estrenó Alejandro Ainslie); los ensayos de Miguel González Avelar, Juan de Dios Bonilla y Jimmy M. Skaggs; la canónica novela de Laura Restrepo y novelas que le siguieron de Ana García Bergua y Jean-Hugues Lime. También están los documentales de Robert Amran producidos por Manuel Arango y los que dirigieron Jean-Louis Etienne hace un par de años y Jaques Costeau en la década de los años ochenta. Por lo que toca al viaje que hice a la isla, fueron muy importantes las lecturas que hice durante la travesía como parte de un experimento que hizo el artista visual Carlos

Ranc y que el lector podrá descubrir en la novela. Durante ese recorrido leí a ciegas *Viernes o los limbos del Pacífico*, *La invención de Morel*, *Los naufragos del Batavia* y *La Tempestad*. Hay una cuarta novela que, por culpa del experimento donde se tacharon los títulos, el nombre de sus autores y las portadas, aún no logro adivinar cómo se llama.

La historia de Clipperton la iremos conociendo a través de un personaje omnisciente, un dios encarcelado en la isla. ¿Por qué eligió esta voz narrativa? Porque Dios está preso en nuestra cabeza escribiendo en sus cavidades. Su divinidad radica en nosotros, es nuestra invención, y nosotros elegimos qué hacer con él. El Dios caprichoso del antiguo testamento, el mesías amoroso, el de los mil brazos o enormes plumas de quetzal, el que se anula en la nada o el que castiga y aplaude, cualquiera de ellos, está hecho a nuestra imagen y semejanza: es una contradicción capaz de redimir y perdonar a un tiempo. El hombre que está preso en la isla piensa destruirla, pero al mismo tiempo escribe biblias enteras con tal de ser recordado. El instrumento que usa es la memoria y este narrador divino opera precisamente con los mecanismos con que cada persona construye la suya: fragmentos, olvido, representaciones idílicas de uno mismo y una idea de visión omnisciente del mundo que, por incompleta, siempre resulta ser equivocada.

Once es un número que se repite como un mantra a lo largo de la na-

ración: se inicia la serie con Victoriano Álvarez Ramos, conocido como Once, uno de los protagonistas principales de la novela y al cual «Dios» elige para poner en su voz todas las lenguas; once hombres; once cadáveres; once marineros; once cabezas, y un largo etc. ¿nos podría desvelar su significado?

¡Me atrapaste! Eres la primera lectora que me habla de ese juego. La repetición del número once a lo largo de toda la novela tiene que ver con un artículo que escribí hace unos años para la revista *Revuelta*, donde explicaba la construcción del mito del número once de cara a los atentados del 11 de septiembre y cómo los seres humanos somos capaces no de encontrar coincidencias, sino de inventarlas con el único fin de crear aquellas razones que nos expliquen el mundo y nos ayuden a imaginar la mitología destinada a edificar lo que será la memoria futura de nuestra civilización y nuestra era. Así se hizo con el número tres en la cristiandad –la santísima trinidad, los tres reyes magos, las tres cruces que formaron el escenario de la muerte de Cristo–, así se hizo con el número ocho –el infinito y la noche, porque la palabra noche viene de ocho– y ahora pareciera que el número que da sino a nuestros tiempos es el once: es el número favorito de los terroristas para elegir las fechas de los atentados –Nueva York, Madrid, Londres, Bombay–; es el número que representan los iconos destruidos de los dos unos que formaban Torres Gemelas; es el número que, visto desde el mar, formaban las piernas que quedaron sembradas en la tierra tras la caída

del coloso de Rodas; es el número que se presume en las columnas de Hércules que había Gibraltar y que perdieron sentido cuando se descubrió el nuevo mundo y luego se convirtieron en el símbolo del dólar con que se rige la cultura global, esa que el terrorismo islámico combate con furor. Como se verá: el once es el número favorito de los teóricos de la conspiración. Victoriano Álvarez, alias Once, es el guardafaros de la isla que empieza a perder sus dominios cuando se amputa un dedo. Ya el lector encontrará las razones de su apodo, que también es una burla a la numerología y a, como decía, la cantidad de coincidencias que los seres humanos somos capaces de inventar como un mecanismo que también nos da sentido. La impostura del once me parece genial y las discusiones que suceden en la red alrededor de este mito ya lo han colocado de forma definitiva en la historia universal de los signos.

LOS SERES HUMANOS SOMOS
CAPACES DE INVENTAR COINCIDENCIAS
CON EL ÚNICO FIN DE
CREAR AQUELLAS RAZONES QUE
NOS EXPLIQUEN EL MUNDO

La estructura del libro parece tomar la forma circular de la isla y girar en torno a un pensamiento metafórico, una idea sobre la historia del mundo, ¿cuál es ese pensamiento?

En efecto, si el escritor Martín Solares me sometiera a su método de análisis y me hiciera dibujar la novela, ésta



tendría la forma de la isla. En ese lugar sucede lo que sucede afuera: es el reflejo de las aspiraciones bélicas y de conquista que nutren la condición humana; es también reflejo del delirio dinástico que padecen nuestras sociedades y del modo en que los seres humanos somos capaces de pelearnos por la mitad de nada o de, al mismo tiempo, dar tan poco valor al lugar donde estamos parados, así sea un cementerio de huesos y coral habitado por cangrejos e infestado de ratas. La naturaleza de la isla es la humana: la naturaleza en bruto que en un mismo cuerpo convive con la naturaleza del que conquista y destruye.

En ese espacio cerrado de Clipper-ton no solamente existe una historia, sino muchas. ¿La intención ha sido

la que nos cuenta «el creador», personaje invitado a la expedición de la isla, cuando pone a todos los libros sobrecubiertas anaranjadas para que se confundan entre sí y todas las historias terminen confundándose, sin autor y sin título?

La literatura no está en los libros o, mejor dicho, los libros son las palabras y no los formatos que las soportan. Aunque la literatura se ancle en géneros que le den inteligibilidad —novela, crónica, cuento, ensayo— en realidad la literatura se habita afuera del texto. El hecho literario sólo sucede en el diálogo que ocurre en la lectura silenciosa o pública, entre la oralidad y la escritura, entre la escritura y la escritura, en la gran obra que se construye más allá de los autores y sus títulos. La gran virtud de la no-

vela, ese animal eterno y eternamente condenado a muerte, es su capacidad para mutar, para arrastrar rémoras, para nutrirse de otras criaturas y, en ese proceso, volverse inmortal a pesar de los especialistas y profetas que anuncian su fracaso. Con *Clipperton* hice un compendio de las obras literarias que se han escrito sobre la isla, una reinterpretación de los hechos, un ejercicio de sumar las historias que flotan en forma de rumor en torno a sus orillas, un juego que buscó construir la isla con lo que se dice de ella, porque en realidad la isla Clipperton es más un hecho literario que un punto en la Tierra.

La descripción de los personajes nos dibuja un mundo gobernado por la ambición, el ansia de poder y su gran capacidad para la destrucción. Y, sin embargo, toda esa capacidad que tenemos, pareciera no ser nada más que intentos de semejarnos a ese dios que todo lo gobierna. «[...] Una magnífica fuerza sin tiempo nos mira sabedora de todas nuestras frustraciones. Como muñecos creados, sólo sabemos jugar y representar malamente: somos pésimos imitadores de Dios» ¿No es una visión muy pesimista sobre el hombre? ¿Todo está predestinado?

No creo en que todo esté predestinado, solo el cuerpo que habitamos. Pensando en ese pulso vital y en lo que se puede hacer con él, uno elige qué biblia escribe. Tienes la opción de irte por «la libre» o, por el contrario, hacer las cosas conforme al manual. Condicionantes como la na-

cionalidad, el territorio, la familia, las expectativas de los padres o el idioma pueden significar la oportunidad para elegir una vida determinada y sujeta a lo que se espera de ti o, por el contrario, se puede romper lo escrito en nuestro destino y apostarse por la conciencia y la libertad, es decir, por los actos que nos lleven a la anulación de algo tan cursi como el pesimismo y tan doloroso como el hecho de atreverse a creer. El optimismo no es una cosa amable. Si estamos hechos a la imagen y semejanza de Dios, por principio de reciprocidad Dios está hecho a nuestra imagen y semejanza. Tal vez por eso, por la ambición de nuestra divinidad, los seres humanos tenemos fascinación por el control, por las maquetas, por todo aquello que quepa en nuestras manos y su capacidad para, como decía, destruir y construir al mismo tiempo.

«La verdad es algo que se construye repitiendo los mismo errores, y también es algo que se inventa». Esto podemos leer en su relato y la pregunta es: ¿qué diferencias existen entre los libros de historia y la literatura?

La historia se adjudica los pies de página, la verdad y el método. Para la historia es imposible poner en tensión a los opuestos y mentir para construir una verdad humana que solo la literatura posee: el principio de contradicción. La literatura es una forma de pensamiento que se edifica de los matices y se nutre de los vacíos que la historia le entrega para inventar tramas, ya sea aquellas que se retoman de las historias de vida, de la historia

con mayúsculas o de las invenciones que la sustentan como la mitología, el pensamiento mágico o las razones de la polis, la política y la ciencia. El pensamiento literario está lleno de mentiras que permiten construir no desde la historia de la verdad, sino desde la historia de las emociones ¿A caso no son estas las que rigen nuestras decisiones por más racionales que sean?

LA GRAN VIRTUD DE LA NOVELA ES SU CAPACIDAD PARA MUTAR, PARA ARRASTRAR RÉMORAS, PARA NUTRIRSE DE OTRAS CRIATURAS Y, EN ESE PROCESO, VOLVERSE INMORTAL

En varias ocasiones habla sobre el tedio como origen de muchos males. ¿Cree que vivimos, en algunas partes del mundo, sumergidos en ese estado ocioso donde el estado de bienestar ha anulado el interés y la curiosidad más allá de las noticias breves y rápidas?

En algún momento de la novela digo que Dios está aburrido de su inmortalidad. En el mismo sentido creo que el Diablo estaría dispuesto a quitarse el estigma de la maldad frente a un mundo donde éste ha triunfado de tal modo que no le queda nada más por hacer. La eternidad ha de ser algo muy cansado como para darse el lujo divino de contemplar un planeta en el que conviven todos los tiempos: el del hombre primigenio y el buen salvaje que está desvinculado de las sociedades mega desarrolladas; el de las

sociedades que han hecho del tiempo libre un triunfo civilizatorio y del trabajo una actividad sujeta a la condena versus el de las sociedades que habitan la lentitud como modo de felicidad. Mientras en ciertos territorios, el tiempo del individualismo y la tecnología son el común denominador, en otros contamos con sociedades de masas a las que han sido negadas las aventuras colectivas. Hay grupos sociales que padecen la inmediatez del presente sin encontrar cabida en el imaginario del futuro y, en casi todo el orbe, hay ciudadanos que no tienen más destino que la pobreza, la vida de una multitud errante y el horror de encontrarse condenadas a migrar por culpa de facturas de un pasado remoto que ni siquiera está en la conciencia del grupo social, por no decir tribu. Estos son los tiempos del pensamiento rápido, la inmediatez y una suerte de mal de Parkinson tan acelerado que se convierte en parálisis. Mientras una parte del mundo camina como un zombi conectado al placebo de la red y las maquinarias digitales, la otra está desconectada del oráculo de la red, camina en hordas amenazadas por la violencia y muy pocas veces es vista por el otro. Habrá que esperar a que los monopolios concentren de tal modo la riqueza, para que el discurso del aburrimiento en unos y la condición de la imposibilidad en otros, se convierta en otra cosa. Tal vez en un encuentro que nos convierta en ciudadanos de los dos hemisferios, donde la soledad nos obligue a mirarnos y el hambre contamine las ganas irrefrenables de creer que otro mundo es posible.

Usted formó parte de la expedición internacional *The Clipperton Project* (2012), un proyecto de colaboración entre ciencia y arte que viajó a la isla con la intención de debatir acerca de la manera en que queremos construir el futuro. Varias preguntas surgen a raíz de ese viaje; la primera sería ¿qué sintió al ver la isla, esa isla en la que usted ya llevaba trabajando ocho años? Con respecto a la intención del proyecto de fomentar el debate entre ciencia y arte, ¿creo que hay más acercamiento del que aparentemente existe? Y, por último, ¿qué le aportó, para su libro, el conocimiento visual y real de la isla?

Esta pregunta son muchas. Mi primer descubrimiento al llegar a la isla, fue que ésta no se apareció en un segundo y como un acto de revelación, como un golpe. Por el contrario, la isla fue develándose poco a poco. Llegamos de madrugada y en medio de la oscuridad, poco a poco se fue dibujando la silueta de la gran roca, los palmares y la línea de playa. Se trató de una emoción que fue creciendo poco a poco. Por lo que toca a la relación entre la ciencia y el arte, creo que las humanidades están mucho más cerca de la ciencia que la ciencia de las humanidades. Las humanidades, y el arte en particular, otorgan modelos, experiencias estéticas y discursos que ayudan a las ciencias a construir su propio discurso. Pensemos en Alexander Calder o en Jules Verne. Sin embargo, la mayoría de los científicos –claro que hay excepciones– no tienen el menor interés en entrar en algún tipo de discusión con procesos de pensa-

miento ajenos a los suyos. Al menos así sucedió en la expedición. Si la nobleza del Proyecto Clipperton estuvo en el intento, la verdad es que en términos prácticos resultó un fracaso. No guardo ni una sola dirección de los científicos que fueron a Clipperton, pero en cambio me escribo con los periodistas, historiadores, sociólogos, escritores y artistas visuales que participaron en la expedición. Aún así, sigo pensando que el futuro de las humanidades no será sin la ciencia y que ahí hay una tarea pendiente, a pesar de la ciencia y con la ciencia.

EL ARTE AYUDA A LAS CIENCIAS A CONSTRUIR SU DISCURSO. SIN EMBARGO, LA MAYORÍA DE CIENTÍFICOS NO TIENEN INTERÉS EN PROCESOS DE PENSAMIENTO AJENOS A LOS SUYOS

Una obra como esta, donde la tradición literaria está tan presente, nos conduce a un debate muy actual, un debate sobre el cual usted ha escrito (*La Fábrica del Lenguaje, S.A*) y provocado discusiones en torno a la función o funciones de la literatura. Muchos escritores de su generación reniegan de dichas funciones, ¿qué opina al respecto?

La función social de la literatura es inevitable. Incluso para la literatura que se niega a sí misma como motor del cambio social. La literatura es espejo de la sociedad de su tiempo, pero el espacio literario también es un lugar donde se imagina el futuro, se cura el

presente, se abjura de la inmediatez y se accede por la vía tradicional y por las nuevas vías al mundo que criticamos, al mundo que queremos o al mundo que registramos en la memoria. Con toda seguridad, puedo decir que la literatura es el laboratorio del mundo.

Pienso en los jóvenes enganchados a todo tipo de tecnologías y me cuesta trabajo imaginar a uno de ellos dedicando tiempo, esfuerzo e interés en la lectura de algunos libros que requieren cierto nivel de curiosidad. ¿Qué relación cree que tiene la literatura actual con la sociedad y con el espacio público?

El problema no está en tender puentes, sino en cruzarlos. La red es una biblioteca infinita que acerca lo que antes estaba desunido y que democratiza el conocimiento como nunca había sucedido en la historia de la humanidad. Mientras las buenas conciencias acusan la existencia de una sociedad que no lee y que no escribe, lo cierto es que nunca se había leído y escrito tanto. La recuperación de las relaciones epistolares es un triunfo del siglo XXI y la humanidad entera –o, al menos, la que tiene acceso a la red– se ha convertido en una humanidad sabueso que investiga, busca y lee. Probablemente, eso tendrá su impacto literario y el fenómeno también cambie la forma de producir contenidos. Hoy reconozco que mi ensayo *La Fábrica del Lenguaje S.A.* se quedó corto en la necesidad de mirar a las generaciones que siguen a la mía. Todos los días me encuentro con lectores y

escritores que, indistintamente, manan de los libros impresos y digitales, que están ávidos de interactuar, que su conocimiento es brutal, enorme y ordenado, pero, al mismo tiempo, disperso en un infinito de publicaciones que vuelven muy difícil entender el sentido general y las preocupaciones de su tiempo. Si antes se iba al templo y, en materia de opinión publicada, teníamos una o dos opciones, ahora la multitud ha erigido un multifamiliar repleto de capillas a las que se entra por opción múltiple. Habrá que esperar el momento en que superemos la fascinación por la tecnología. Quizá estamos en punto muy parecido al que vivieron los modernos de principios del siglo XX, seducidos por la locomotora y el paracaídas. En el instante en que surja una generación menos embelesada con la era digital y que esa generación haga menos preguntas sobre las ventajas de la tecnología y sus alcances, para regresar a las preguntas dirigidas a la existencia –el ser, la razón de la sociedad y el sentido de la vida–, entonces la literatura de los nacidos en la red empezará a trabajar en las preguntas serias por encima de la capacidad que nuestros juguetes tienen. Juguetes que, por cierto, han terminado con la brecha que la literatura tiene con la imagen o la música. La increíble relación que las otras artes tenían entre sí, ahora se abre para el quehacer literario.

Con respecto a las generaciones y conociendo lo que otros colegas suyos opinan, ¿qué se está escribiendo y qué coincidencias, si es que las hay,

existen para que pueda hablarse de una generación?

El discurso de las generaciones tiene dos conflictos. El primero es que hoy nadie se atreve a reconocerse como sujeto social que comparte visiones de mundo, estéticas y apuestas colectivas. Somos la sociedad de los distintos que forma el gran mosaico de los individuales. El segundo conflicto consiste en que la idea de generaciones hoy forma más parte del mercado y de la necesidad de construir marcas que sirvan para vender, que del constructo que la crítica y la academia puedan definir para explicar el estado actual del arte. Por negarse a sí misma, mi generación ha sido definida como la generación inexistente. Abortó la idea de posteridad y amaneció sorprendida por los hechos. Yo que quise pertenecer a alguna tribu, me descubro cada día atrapado en el absurdo discurso contemporáneo del aquí y el ahora. Negamos la zanahoria que nos mueva hacia algún lado, fuimos incapaces de ponernos de acuerdo, entendimos demasiado tarde el paradigma de un tiempo que cambia las relaciones sociales, pero no hemos hecho nada por pensar hacia dónde van las cosas, hacia dónde se quiere ir, qué es lo que se debería de hacer y cómo podemos ser capaces de construir modelos nuevos de sociedad sin caer en el revisionismo de nociones del mundo que estaban bien para los estados nacionales, pero que quizá quedan muy pequeños para el mundo que tenemos. Mi generación llegó muy pronto al cambio social, pero está reaccionando muy tarde a la hora

de proponer alternativas. Algo se podrá hacer durante los quince minutos que nos restan.

MI GENERACIÓN LLEGÓ MUY PRONTO AL CAMBIO SOCIAL, PERO ESTÁ REACCIONANDO MUY TARDE A LA HORA DE PROPONER ALTERNATIVAS

¿Cree que en la literatura falta una verdadera convivencia entre distintas generaciones, no solamente cuando hablamos de reconocimiento, sino en el trabajo en común, en el intercambio de experiencias? Quizá esta integración era más usual hace unas décadas, ¿qué le parece?

El gran problema de nuestro tiempo es la hiperespecialización. En su ensayo *Pensadores rusos*, Isaiah Berlin decía algo así como que los seres humanos estamos divididos entre zorros y erizos. Los zorros son aquellas personas que saben muy poco de un montón de cosas y los erizos aquellas que lo saben todo de una sola cosa. El mundo, particularmente el de la ciencia, se ha convertido en un mundo de erizos. La fragmentación del trabajo, la investigación, las artes aplicadas, las especialidades, las técnicas de producción, etc. han producido brincos cuánticos en el conocimiento, sin embargo, al mismo tiempo, anulan la capacidad de construir visiones de conjunto. En este sentido, el humanismo está devaluado. Se trata de una imposibilidad transversal que influye directamente en las relaciones verti-

cales, es decir, en las relaciones de los mayores con los más jóvenes. Aunque hay excepciones, no veo un diálogo serio y respetuoso entre unos y otros. La idea del maestro alumno, el *sensei* o el relevo generacional que se encuentra en el diálogo con quienes les precedieron son excepciones, frente a la norma común de la distancia y el desdén que por omisión y desatención de unos y por rechazo de afirmación de los otros, hacen difícil el simple hecho de saludarse *transgeneracionalmente*.

Para terminar, ¿nos podría hablar de sus lecturas pasadas y presentes?

Soy un lector de novelas de naufragios, barcos, islas abandonadas y piratas. Es

un defecto que espero se pronuncie con los años. No sé si la escritura de *Clipperton* fue una droga en vez de una vacuna, pero mi debilidad por el fenómeno de las islas permanece intacta y la adicción continúa. Ahora estoy en la relectura y toma de notas para un encuentro en Formentor, donde hablaré de las novelas sobre el asesinato del barco holandés *Batavia*, que han escrito Simon Leys y Mike Dash. Por otro lado, ayer terminé *Adiós a los padres*, de Héctor Aguilar Camín y, de cara al futuro, preparo las lecturas para la siguiente novela, que tendrá que ver con los árabes en América y la petición que Cervantes hizo a la corona para viajar al Soconusco, hoy Chiapas.



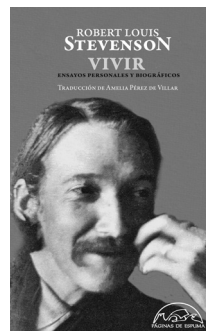
► Biblioteca de la Universidad de Aberdeen (Escocia). Schmidt Hammer Lassen Architects.



Robert Louis Stevenson:*Vivir. Ensayos personales y biográficos*

Ed. Páginas de espuma, Madrid, 2015

400 páginas, 25€



Memorias de la copa de un árbol

Por JULIO SERRANO

Vivir: esa es la cuestión en *Vivir, ensayos personales y biográficos*, el tercer volumen de la trilogía ensayística de Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Escocia, 1850-Vailima, Samoa, 1894) publicada por Páginas de Espuma, tras *Escribir* y *Viajar*. Un buen título para poner el broche final a esta colección de ensayos de un escritor con quien siempre aprende uno a vivir más y mejor. Emparentados con los ensayos de Montaigne –por la huella que deja en la escritura de Stevenson la admiración que le profesaba y por el carácter humanista en cuanto al alto concepto que ambos tienen del ser humano y del respeto que se le debe–, son también fragmentarios, audaces, desiguales, variopintos. Están impregnados de una cierta pedagogía –una tendencia al sermón que él mismo señala– con encanto, que

apuesta por el diálogo enriquecedor y, cuando se entusiasma, por toda aquella conversación jovial y competitiva –Stevenson no es amigo de la moderación apaciguada– que ponga en escena el conocimiento y la oratoria. En sus textos aparecen denuncias hacia el racismo, que le indigna, hacia la enseñanza, que magnifica las diferencias de los sexos empobreciendo el entendimiento entre ambos y, por tanto, en perjuicio de ambos, u opiniones sobre lo humano –en Stevenson escasea lo divino– en plurales direcciones que lo sitúan alejado de todo fanatismo, estupidez, servilismo o crueldad, aunque sí próximo al entusiasmo exacerbado, a la fantasía e incluso a la excentricidad. Hay demasiado de niño o de joven en su carácter idealista como para ensombrecer su pensamiento con acritudes asentadas,

con pesimismo o con cierto nihilismo al que podría haber sido permeable al ser propio de su época.

Chesterton, quien escribió una apasionada biografía suya, comentó que la distinción de Stevenson con respecto a esta corriente de negatividad estriba en que éste «tuvo el buen sentido de ver que no hay nada que hacer con la Nada». Stevenson es un constructor, con lo que tiene a su alcance, con lo que es. La destrucción está fuera de sí: más bien es un épico batallador contra la fiereza del mundo; la combate con un optimismo que conmueve al lector. No hay en estos textos desasosiego ante la muerte –tema del ensayo «La vejez y la mortalidad»–, ni deseos siquiera de longevidad. Para Stevenson, lo fundamental es «crear en la vida» y antes que despeñarse por los abismos de la tragedia, recomienda como clave de la felicidad «olvidarse del propio ser». No hay introspección en estas páginas, sino construcción de sí a partir de la observación de los otros, personajes muchas veces anónimos, gentes de las que el escritor aprendió porque «murió sin quejarse, encontrando todavía algún interés en la situación», o porque «hasta el último momento fue gentil y cortés y estuvo dispuesto a sonreír». Stevenson tenía presente ese versículo de los Corintios que dice «porque nuestra fuerza es nuestra debilidad», o aquel verso de Shakespeare que habla de «excitar la risa en la garganta de la muerte». Pese a las bien conocidas circunstancias adversas en las que se desarrolló su vida, Stevenson tiende a la celebración, por compromiso con la vida y por disponer de un carácter poco amigo de actitudes amilanadas o carentes de épica. Fue una suerte de hedonista que se ganó el placer a pulso, en una diaria pugna, porque su enfer-

medad, que lo persiguió sin tregua hasta su muerte con cuarenta y cuatro años en la isla de Samoa, no fuese centro o protagonista de su vida. Su vida, al borde tantas veces del precipicio, parece haberla vivido como un regalo, con ese acentuado asombro de estar vivo que tienen algunos de aquellos a los que la enfermedad no les deja despidarse de la llamada de la muerte tocando a su puerta.

Es interesante apreciar –y su caso de intenso agradecimiento y cercanía es todo menos infrecuente– que escritores tan leídos como fuera el caso de Borges incluyera en «Borges y yo» –el famoso catálogo de sus predilecciones– tan sólo una referencia literaria y que esta fuera, precisamente, la prosa de Stevenson: «Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson». Leer a Stevenson ha sido para muchos una de las formas de la felicidad y una suerte de aprendizaje de la misma y, aunque hay quien ha querido banalizar a este escritor al reducirlo al ámbito de la juventud y a una temática fantásica, lo cierto es que muchos de los que han cedido a sus encantos han hallado en el escritor, como también señalaba Borges, un «amigo personal». Chesterton dijo de él que en «su caso no es una broma decir que habría gozado yendo a su propio entierro». Quizá ahí radique el quid de la cuestión: Stevenson es un escritor junto al que uno vive y enseña a vivir con lo que hay, ya que sabemos que su cama de enfermo crónico fue su barco y sus viajes, la búsqueda de un clima amable en donde le fuese posible la vida para dar rienda suelta a su verdadera aventura: la literaria, ligada a las expectativas de su juventud, a sus ideales de plenitud para los que la ficción creó el marco a

la medida de sus físicamente limitadas posibilidades. Disfrutó mucho con poco, así como estimaba que «(gracias a mi desmedida laboriosidad) he hecho más con menos talento que cualquier otro escritor del mundo».

Pero el Stevenson ensayista, siendo notable y excepcionalmente soberbio, no alcanza esa cima de gozo a la que escalan algunos de sus cuentos, en donde la recreación de los paisajes escoceses, la fiereza del mar, los acantilados y las historias de marinos, así como las historias de las aventuras y excentricidades de sus personajes más logrados, nos hacen transitar por el lugar en el que furiosamente quería estar. La grandeza de Stevenson, y donde todo en él rema en la misma dirección, es en la romántica evocación de esos paraísos perdidos de su Escocia natal; perdidos porque forman parte de las evocaciones que le hacía su abuelo, ingeniero de faros, o porque entroncan con las leyendas que escucha todo niño escocés, «historias de naufragios, de recias escolleras, de olas sin piedad y enormes faros» y que para él fueron determinantes. No obstante, sus ensayos contienen, si no el fuego –que excepcionalmente aparece–, la reflexión de un Stevenson curioso y amplio que gusta de frecuentar literariamente una disparidad de asuntos que va desde el temperamento de los perros a la influencia de la nomenclatura en la vida de cualquiera, pasando por el simbolismo de los paraguas, una defensa de los ociosos o reflexiones sobre la niñez o la muerte. Stevenson analiza, sermonea en ocasiones, y en sus mejores momentos hace gala de una fabulosa excentricidad que gusta de adentrarse en lo singular y en lo divertido, siendo más agudo, en mi opinión, cuanto más fantasioso y disparatado. Uno de esos delirios –o así lo juz-

gó Chesterton en su biografía– es el que se va desencadenando en su ensayo «La casa parroquial», dedicado a su abuelo materno, Lewis Balfour, ministro de la Iglesia de Escocia, de quien dice heredar su gusto por los sermones –por darlos, no por oírlos–. Este ensayo es una suerte de genealogía, en la que comienza analizando a su abuelo hallando interesantes semejanzas, pero no por haberlas heredado de él, sino porque no duda en afirmar que algo de él existió en el tiempo de su abuelo y en épocas anteriores. Nos cuenta que acompañó a su abuelo en su juventud, para luego desplegar un viaje hacia atrás, recorriendo aventuras ancestrales de su linaje en las que se intuye presente: «Acompañé a mi abuelo cuando navegó por el norte de Escocia en el famoso crucero que nos proporcionó *El pirata y El señor de las islas* (su otro abuelo, el constructor de faros Robert Stevenson, viajó en el verano y otoño de 1814 junto a Walter Scott en un viaje de inspección de la costa escocesa), [...] yo he agitado la lanza en tierras fronterizas [...], dirigí una plantación en St. Kitts [...]». Y la madeja de hilo sigue desenrollándose hasta preguntarse, yéndose literalmente por las ramas, «¿cuál es ese rostro que sigue viendo la imaginación si separa un poco las ramas? Un ser que duerme en las copas verdes de los árboles, que roe las nueces, ¿es el que da inicio a mi linaje?». Con una mezcla de humor y de juego delirante, se pregunta si en el cerebro de su abuelo –el anciano ministro calvinista– y, por supuesto, en el suyo propio, subsiste aún el travieso mono, el antepasado del hombre, «probablemente arbóreo», afirmación muy de su tiempo si tenemos en cuenta que «La casa parroquial» se publicó en 1887 en *Scribner's Magazine*, cuando *El origen de las especies* de Darwin llevaba

ya casi tres décadas generando enconados debates. Chesterton, entusiasta admirador de Stevenson, censuró en cambio este texto que consideró fútil, al ver a Stevenson contagiado por lo que llamó «la moda del darwinismo». Chesterton fue siempre tajante en este asunto y criticó sistemáticamente el evolucionismo, tema recurrente en sus escritos, por considerarlo una grave perversión intelectual de su época. Es en cambio un ensayo reseñable, su particular viaje a la semilla, en el que bucea en la memoria que le precede, a tientas, entre «negativos sin revelar», hallando con gozo la huella de un instinto animal, sofocado por la evolución y la civilización. Stevenson, que desprecia al hombre excesivamente domesticado –él mismo por su condición de enfermo crónico tenía que estar pendiente de la alimentación, temperaturas y un sinnúmero de cuidados cotidianos– valora en cambio a los hombres como su otro abuelo, el ingeniero del Consejo de los Faros del Norte, obligado a una vida de peligros, entre vientos fuertes y mares picados, y acepta sin complejos la teoría darwiniana que vincula al hombre con el animal, devolviendo al hombre, en el contexto de la rígida sociedad victoriana, una raíz instintiva en la que Stevenson se reconoce, quizá con orgullo.

Reflexiones en torno a los diarios de su abuelo el ingeniero –plagados de duras referencias marítimas inseparablemente unidas al gozo vital del hombre que está en el medio que le corresponde por talento y por coraje–, anales familiares que se retrotraen al siglo XVII, una genealogía de su apellido desde el siglo XIII en adelante, un perfil

de su padre, Thomas Stevenson, ingeniero de puertos al que retrata con gran habilidad enmarcado bajo una concepción épica «se la tenía jurada a las tormentas: eran su principal adversario», así como fervorosas defensas de la conversación o críticas al matrimonio «una vez que uno se casa, no le queda nada, ni siquiera el suicidio: solo puede ser bueno», se pueden hallar en estas variopintas páginas. Algo desiguales, influidas por un temperamento cambiante, con apasionamientos variables, algo delirantes en ocasiones, son reflejos de un carácter vivo y permeable a las mareas.

En el amor, en cambio, se muestra tibio y desabrido. Habla del enamoramiento como algo lejano («los que han caído en sus redes») y lo vincula a una especie de yugo, de domesticación –pese a que su matrimonio parece que fue relativamente dichoso–. Tiende a ver en la pareja a un testigo, cuando no a un juez. Chesterton, en su biografía, nos cuenta que el matrimonio de Stevenson no se basó en un vínculo amoroso, «no hay falta de respeto para ninguno de los interesados en decir que en ambos, psicológicamente hablando, había un elemento de remiendo más bien que de unión». No es raro vincular las ansias y el deseo de Stevenson en otros lares, sin sujeciones domésticas ni obligaciones horarias. Tampoco su cuerpo enfermo quizá le predispusiese a una exaltación de la pasión. El instinto, en su caso, se corresponde más bien con el de lobo de mar o con el de miembro de la estirpe de aquellos marineros que, descuidados de sí mismos y de la muerte, surcaron los mares en tiempos remotos.

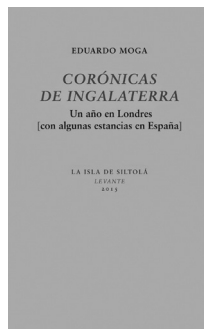
[02]

Eduardo Moga:

Corónicas de Ingalaterra

Ed. La isla de Siltolá, Sevilla, 2015

588 páginas, 18€ (e-book 10€)



Prosas del expatriado

Por AGUSTÍN CALVO GALÁN

Sí, el lector ha leído bien, no hay erratas: el título del último libro de Eduardo Moga (Barcelona, 1962) incluye una figura literaria de carácter fonético llamada epéntesis, consistente en adicionar sonidos a un vocablo. Ya en su anterior libro en prosa, *La pasión de escribir* –publicado en 2013 también por la colección «Levante» de la editorial sevillana La isla de Siltolá– usaba otro recurso fonético para situarnos geográficamente en el español hablado en el Caribe; aquel libro llevaba un subtítulo esclarecedor sobre su contenido: «Relatos de tres viajes a Hispanoamérica». Ahora, en estas «Corónicas» el subtítulo es: «Un año en Londres, con algunas estancias en España» y, de nuevo, resulta no sólo aclaratorio geográficamente, sino que también nos delimi-

ta la temporalidad de su contenido. Así, de la narración de viajes al dietario memorialista, se podría comenzar trazando una línea de clara continuidad entre ambos libros en prosa, y que tienen un precedente, en este caso en una prosa de raíz poética, en *El desierto verde* (Editorial Regional Extremeña, 2012), donde el autor hacía toda una declaración de amor al paisaje extremeño.

Por tanto, de la ya vasta trayectoria literaria del poeta barcelonés, cabe destacar en los últimos años, como hace muy bien José Ángel Cilleruelo en el prólogo a estas «Corónicas», la presencia cada vez mayor de la prosa, en diferentes formas, obviamente en su obra memorialista, pero también en su obra poética. En este último ámbito, se podría ir rastreando y subrayando la

cada vez más sólida interrelación entre poesía y prosa en sus últimos libros, hasta casi el hallazgo de formas híbridas y/o fronteras que, sin duda, ha tenido su momento culminante, hasta la fecha, en *Insumisión* (Vaso Roto, 2013). De forma paralela –o como consecuencia de la adopción de la prosa en su quehacer creativo–, Moga ha ido ampliando su campo de acción expresivo al ir introduciéndose en la narración de viajes y, ahora, en un dietario o en un diario personal con este *Corónicas de Ingalaterra*. A su vez, sus dos libros en prosa presentan otras características comunes: una escritura limpia de cualquier recurso poético y una mirada crítica sobre sí mismo y sobre el tiempo y la realidad que le han tocado vivir.

Así, este viaje de la poesía a la prosa, como vemos, no es un trayecto unidireccional, ni una mudanza de converso, sino un camino de investigación por el que transita el poeta para abastar con su escritura más ámbitos, no tanto de su personalidad e intereses, sino –y en un sentido más práctico– de sus circunstancias vitales; aprovechando aquello que siente y vive para reflexionarlo, narrarlo y vivirlo más plenamente si cabe, o más satisfactoriamente en sus escritos. Sin embargo, que nadie se lleve a engaño: estas crónicas no narran ningún hecho excepcional ni extraordinario; por el contrario, uno de los grandes méritos de Moga como prosista es hacer de los hechos más comunes y hasta banales asuntos de gran interés para el lector, es decir, hacer de lo ordinario algo extraordinario.

Pero, hablemos de la génesis de este libro que, indudablemente, no se puede obviar por sus implicaciones tanto biográficas como de género y de soporte para el mismo: y es que, en septiembre de 2013, Eduardo Moga se expatrió a Londres e inauguró un

blog en internet; ambas cosas van íntimamente unidas y este libro es un reflejo exacto de ellas, pues *Corónicas de Ingalaterra* recoge la mayor parte de las entradas publicadas en su blog, sin prácticamente cambios, durante un año de estancia en la capital británica. Y, por la prontitud de su publicación, aún permanece en el papel impreso no solo la actualidad, sino también la frescura y la espontaneidad originarias mostradas en la red.

Es precisamente ahora, cuando la breve pero intensa época de oro de los blogs parece haber pasado, cuando el medio parece estar de capa caída frente al florecimiento de las llamadas redes sociales, cuando Eduardo Moga se lanza a crear el suyo propio. Por supuesto, muchos escritores le han precedido, con diferente éxito, en la tarea de crear contenidos literarios en la red, y aunque al principio la idea de bitácora, diario o dietario parecía predominar entre los blogs literarios, con el paso del tiempo el medio propició la dispersión de contenidos y géneros. No obstante, el poeta barcelonés no se dejó tentar por los cantos de sirena de la blogosfera de la primera década del siglo XXI y únicamente un cambio tan significativo como una mudanza para vivir en el extranjero le impulsó a la creación de un blog con la idea clara de escribir un diario personal, es decir de poner en la red una entrada diaria –un post, en lenguaje bloguero– con sus pensamientos y vivencias.

Esta versión digital del diario o del dietario en forma de crónica diaria, esta primera persona directa, sin intermediarios de ninguna clase entre el autor y los lectores, tiene gracias a internet una inmediatez que nunca antes se había podido dar en las publicaciones literarias y que solamente la edición periódica o periodística podía

presentar. La actualidad o la exposición a lo inmediato es algo, por tanto, no tan novedoso; pero, sí lo es a nivel memorialista. Si pensamos que la tradición del género de memorias en forma de diario siempre contó con la pátina del tiempo para que los autores pudieran atemperar, retocar, mejorar, sublimar, aliviar, cambiar o reinventar lo escrito en su momento –por poner un ejemplo tal vez extremo: Josep Pla estuvo trabajando décadas en su *Cuaderno gris*, que narra en forma de dietario un año de su vida: 1918, antes de darlo a imprenta en 1965, por lo que ha acabado clasificado como dietario de ficción–, Moga acomete la realización de su diario desde un punto de partida radicalmente diferente y, si se me permite, con auténtica osadía contemporánea, imponiéndose la tarea de publicar una entrada diaria, es decir, de publicar lo escrito prácticamente en el mismo momento en el que es escrito. Así de sencillo o así de difícil, pues con la inmediatez se corre el peligro de desvirtuar el estilo propio y perder la perspectiva que da el tiempo, aunque se gane en espontaneidad y comunicación instantánea. El autor asume aquí plenamente este riesgo y lo acomete sin soslayarlo, poniendo toda su maestría como escritor al servicio de unos textos livianos, felices de leer, pero no exentos de aristas o complejidades, en un estilo directo y franco, evitando cualquier aspecto formal que pudiera alejar al lector del texto.

Igualmente, el medio y su contenido, la misma naturaleza tanto del blog como del diario autobiográfico, forman parte de las reflexiones que el propio autor desarrolla; así, ante la interpelación de un amigo sobre la crudeza de lo que expone en sus entradas diarias, Moga dice: «el blog, como cualquier forma autobiográfica o confesio-

nal, solo debe ser discreto si es imprescindible que lo sea. Ha de rehuir la crueldad gratuita, pero no la exposición franca de los hechos y los sentimientos» (p. 202).

Probablemente, la necesidad de comunicación de un expatriado con los lectores, con los amigos y conocidos que ha dejado atrás resulta fundamental, y un diario *on line* es una buena manera de estar en contacto y al día. Por añadidura, el blog, como formato de comunicación y también de publicación, posibilita la intervención de los lectores al permitirles la inclusión de comentarios, lo que promueve las conversaciones y también las polémicas, a las que Moga no es ajeno. Y es que, si algo caracteriza a estas «Corónicas», es la aversión de su autor hacia lo políticamente correcto, los estereotipos y lo eufemístico: las convenciones, tanto lingüísticas como sociales, pueden dulcificar o amansar, pero no suelen ayudar a la expresión personal convincente, lo que no significa que se adopte aquí un tono cruel, rabioso o malsonante, sino más bien de simple y llana claridad expositiva.

Además, estas «Corónicas» superan cualquier aspereza o contrariedad a través de la lucidez y la ironía –no hay mejor medicina para soportar la realidad que tomársela con una dosis de buen humor–, lo que lleva a Moga alcanzar momentos muy conseguidos, especialmente ante un tema tan poco original para un español como la extrañeza ante el comportamiento y el carácter de los ingleses. Y es que –es cierto– no sería descabellado decir que «lo inglés» frente o en comparación genérica a «lo español» forma un subgénero en la literatura de viajes y memorialista española. Así, desde las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, del ilustrado Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que viajó a diferentes países

europeos incluyendo a la isla, dejándonos en sus crónicas sus opiniones sobre el carácter de la floreciente nación imperial, en los inicios de su industrialización, a veces con admiración por las libertades individuales, creyendo ver allí el liberalismo que deseaba para España y, en otras ocasiones, mostrando su disgusto ante sus extravagantes costumbres; pasando por Julio Camba (1882-1962), que envió durante las primeras décadas del siglo XX las crónicas de su estancia en la capital británica para un diario madrileño de la época, siempre con un tono irónico y escéptico sobre la realidad del país insular en su pleno apogeo imperial. Es decir, la sorpresa ante el carácter de los ingleses y sus costumbres, frente a las de los españoles, también ha sido una manera indirecta de ver y opinar sobre España y «lo español»; así, por ejemplo, dice Julio Camba: «En España nos decimos frecuentemente “yo soy muy español” [...] ¿De cuándo acá a un inglés se le ocurriría decir que es muy inglés? Es inglés, como una bola es redonda. Lo es de modo categórico. Es inglés definitivamente» (Camba, J., *Londres*, Reino de Cordelia, Madrid 2012, p. 139). Siguiendo esta tradición, podríamos decir que en estas *Corónicas de Ingalaterra* Eduardo Moga muestra poca admiración y sí bastante displicencia y hasta escepticismo ante la realidad británica; pero, sobre todo, rezuma mucho desagrado hacia la actualidad española, pues la distancia geográfica le da una perspectiva que le permite, por ejemplo, criticar severamente diversos aspectos: las rivalidades típicas de los poetas españoles son calificadas como peleas de patio de colegio, o las disputas políticas hispanas como discusiones bizantinas; y –no podía ser de otra manera– muestra una especial aversión ha-

cia los rancios y corruptos políticos hispanos. Aquí, como decía, su ingenio le lleva sobre todo a describir, sin caer en generalidades odiosas, el carácter de los ingleses y el de los españoles desde el humor más socarrón. En este sentido, resulta inolvidable la entrada dedicada a esa institución de los suelos británicos, la moqueta, que comienza diciendo: «La principal diferencia entre ingleses y españoles no es el idioma, ni el clima, ni la comida, ni siquiera Gibraltar, la principal diferencia entre ingleses y españoles es la moqueta» (p. 556).

Por otro lado, Londres propicia un recorrido casi siempre histórico y literario para un escritor pues, como muy bien explica Moga en alguna de sus entradas, pasees por donde pasees, sea en el barrio que sea, allí ha vivido en algún momento uno o varios literatos o ha sucedido algo digno de ser recordado; ello le da pie a hablar de algún escritor inglés de su interés o a hilvanar narraciones tanto de hechos recientes como históricos, haciendo un derroche en estas crónicas de su amplísima cultura. Así, por ejemplo, con la excusa de encontrarse bajo la estatua del almirante Nelson, puede permitirse narrar la batalla de Trafalgar en unas pocas páginas sin caer por ello ni la pedantería ni en la simplificación. Y es que la precisión y el amor por el detalle es otra de las características de la escritura de Moga: desde una noticia en el diario, una película que acaba ver en el cine o el paseo habitual de cada tarde para ir a recoger a su mujer a la salida del trabajo, fijarse en un detalle, a veces aparentemente banal o insignificante, le permite no sólo comenzar desde ahí una narración que se extenderá de forma natural hacia otros temas, sino también profundizar de una forma sencilla y amena en todo aquello que la realidad le

proporciona en su día a día. De esta manera, la materia de este dietario no es tanto la memoria como la construcción coherente y crítica de una realidad pensada y, al fin, escrita.

Por último, un diario exige de su autor, siempre que quiera publicarlo, asumir los riesgos que conlleva la exposición de su intimidad y arriesgar aportando su visión individual y honesta sobre cualquier tema desde la lucidez más subjetiva. Así, el propio Moga nos advierte que no hay mayor libertad que ser capaz de mostrar las opiniones personales de manera pública, aunque ello suponga ir en contra o ser crítico con las posturas socialmente aceptadas de cada tiempo o lugar. Y es que tanto la actualidad británica como la española no están

exentas de temas polémicos sobre los que incidir y tomar posición a veces a contracorriente del pensamiento mayoritario, cuestión que el autor de estas «Corónicas», ya desde el mismo título y gracias a su experimentado trabajo literario, a la ironía y a la reflexión, consigue expresar con gran naturalidad: subvirtiendo con convicción las normas establecidas arbitrariamente y reafirmando contra la estandarización a la que la sociedad, por muy liberal que sea, somete a sus individuos.

Al fin, parafraseando a Gertrude Stein, para quien vivir en París era su manera genuina de ser norteamericana, para Eduardo Moga residir en Londres es su manera genuina de ser, más que un escritor español, un pensador de su tiempo.

[03]

Félix Ovejero:

El compromiso del creador. Ética de la estética.

Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014
448 páginas, 24€



Anhelo de suelo firme

Por MANUEL ARIAS MALDONADO

En 1975 el periodista norteamericano Tom Wolfe publicó una larga pieza en *Harper's Magazine* que aparecería después en forma de libro, donde empezaba por relatar su perplejidad ante una crítica del *New York Times* que reprochaba al realismo pictórico la falta de una «teoría» convincente. Wolfe relata cómo, entonces, se le hizo la luz: «durante todos estos años he creído que en arte, más que en cualquier otra cosa, ver es creer. Bien, ¡cuánta miopía! Ahora, por fin, el 28 de abril de 1974, ya podía ver. De golpe he recuperado toda mi visión. Nada de “ver sea creer”, tonto de mí: “creer es ver”, porque el Arte Moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto». Y de ahí el título de su ensayo, *La palabra pintada*, fe-

rozmente criticado por los artistas y críticos a los que satirizaba mientras –matices aparte– describía un proceso innegable: la creciente dependencia teórica de un arte cuyo valor resulta cada vez más difícil de discernir al margen de la teoría. Ese mismo problema es abordado ahora entre nosotros por Félix Ovejero, Profesor de Teoría Social en la Universidad de Barcelona, con instrumentos diferentes, aunque similares inquietudes. En lugar de una sátira, estamos ante una exhaustiva reflexión que emplea las herramientas de la teoría analítica, desbrozando conceptualmente un denso bosque de ideas recibidas y preguntas sin respuesta clara que, en última instancia y en palabras de su autor, se resumen en una: «dónde cimentar las opiniones para poder conversar

sobre el arte sin parecer cabalistas o charlatanes de feria» (p. 13). O sea, cómo evitar la sensación de desconcierto que embargaba a Tom Wolfe entonces y se apodera hoy de la mayoría de los visitantes de museos.

Que sepamos, Ovejero no experimentó ninguna epifanía parecida a la del gamberrero Wolfe, pero se molesta también en explicar las razones que justifican la existencia de su libro. En su caso, el origen reside en su interés por los fundamentos de la teoría social y la filosofía política, disciplinas que dicen ofertar saberes sobre el mundo susceptibles de traducirse en reglas de organización social. ¿Cómo verificar, sin embargo, su plausibilidad? Tal verificación funciona en las ciencias naturales, pero no en las sociales. Y tampoco en el arte, a donde Ovejero llega así movido por idéntica inquietud epistemológica: ¿cómo juzgar las obras de arte y de qué manera discriminar entre ellas? Más aún, ¿qué consecuencias tiene para el artista, para la práctica del arte y aun para los mundos sociales del arte la ausencia de criterios precisos de tasación?

Es razonable esperar que algunos comentaristas objetarán el camino que conduce al autor de las ciencias sociales al arte. Semejante tránsito correría el riesgo de aplicar impropriamente al segundo la lógica exógena de las primeras e incluso, más cuestionablemente, aquella que es específica de las ciencias naturales. Esta impresión puede agravarse por el hecho de que, a lo largo del trabajo, Ovejero habla casi indistintamente de prácticas tan diferentes que acaso resulten inconmensurables: las artes plásticas, la literatura y otras artes narrativas, la actividad del intelectual público. ¿Se puede decir de unos lo que es aplicable a los otros? Es más, ¿tiene sentido abordar su análisis desde una perspectiva

analítica y con la mirada puesta en los protocolos de verificación de las ciencias naturales, en detrimento del comentario hermenéutico que parece serle específico?

Desde luego, igual que le sucedió a Wolfe, el libro de Ovejero será mal recibido por los *scholars* que ofician en el campo de la Estética, despachada aquí como una proveedora insuficiente de certezas. Pero eso supondría malentender el ángulo desde el que Ovejero se ha asomado, con notables resultados, a este asunto apasionante. Su preocupación no es otra que los fundamentos del juicio, allá donde sea; y ese allá es, aquí, el arte. Pero también, como se ha dicho, la actividad intelectual en un sentido a la vez más amplio y más reducido: la del intelectual que desea influir sobre la opinión pública en los regímenes democráticos. Está por ver que las conclusiones a las que Ovejero llega para éstos puedan aplicarse también al artista —plástico o narrativo— con igual validez. Pero, en todo caso, su esfuerzo por sistematizar las posibilidades de tasación de las obras artísticas, desarrollado con una exhaustividad y claridad que son marca de la casa, merecen la atención de todos los implicados: creadores, críticos, lectores y hasta marchantes.

¿Por qué el arte no funciona como la ciencia? ¿Y qué implicaciones tiene esa divergencia? La razón principal es que no existen procedimientos de tasación tan fiables como los que estructuran la tarea de los científicos. Sea ello dicho descontando las matizaciones formuladas por una sociología de la ciencia que ha problematizado también la idea de «verdad» científica, acaso herida, pero en ningún caso muerta por los puñales poskuhnyanas. En fin de cuentas, la belleza está lejos de funcionar como la verdad, ya que, ¿de qué modo podríamos

verificarla? Antaño, la tradición proporcionaba ciertos patrones para el juicio, básicamente derivados de la acuidad de las representaciones: del mundo y de las mitologías religiosas. Desprestigiada la tradición, la belleza desligada de la trascendencia no logró sobrevivir a la sacudida romántica que otorgó primacía a la expresividad individual del artista; un artista generalmente torturado cuyo protagonismo *libera* al arte de cualquier sujeción exógena. Para Ovejero, esta falta de límites conduce irrevocablemente a la ininteligibilidad, resumida en las conocidas tesis de Arthur Danto, para quien el arte ha muerto –justamente– de libertad. Si todo vale, podríamos decir, nada vale.

Las principales alternativas a este nihilismo evaluativo son el mercado y los expertos. O sea, el juicio del público o el juicio de quienes se especializan en la crítica del arte. Aunque, si bien se mira, no son posibilidades excluyentes, por la sencilla razón de que los segundos influyen mucho sobre los primeros; en especial en un contexto de inseguridad valorativa. Ovejero exhibe su conocimiento sobre el funcionamiento de los mercados para demostrar que la asimetría de la información y la dificultad de la evaluación confluyen en el particular mercado del arte, dejando a los clientes en manos de los expertos. En otras palabras, el mercado nos sirve para identificar a sus *best-sellers*, pero eso nada indica sobre el perdurable valor –no confundamos valor y precio– de las obras mismas. Por tanto, no es que el mercado no diga nada, sino que no dice nada que nos sirva para tasar la calidad del arte.

Descartados también los expertos por ser parte interesada en el mercado, la última esperanza residiría en la Teoría Estética: un saber sistematizado sobre el arte llamado a

proporcionar los anhelados criterios de medición. Ovejero se demora aquí en la discusión de un puñado de asuntos apasionantes, desde las bases biológicas del gusto hasta la idea de la experiencia artística, para acabar reconociendo con resignación el predominio contemporáneo de las definiciones institucionales del arte, según las cuales es arte todo aquello que va acompañado de una teoría del arte o de una intención de arte. O sea, la palabra pintada. Tampoco aquí, pues, podemos encontrar el Santo Grial Evaluativo. Algo que, indudablemente, será protestado por quienes hacen Teoría Estética, para quienes Ovejero no pasará de ser un intruso despistado. Sin embargo, nuestro autor apunta hacia un problema real que autores como el propio Danto, sin ir más lejos, han enfatizado; cuestión distinta es que seguramente no sea posible dar con lo que está buscando y se haga preciso admitir que el «juego de lenguaje» propio del mundo del arte es inherentemente refractario a la protocolización y la tasación reglada, de forma que tratar de reemplazar la hermenéutica que le es propia por nuevas normas de evaluación más o menos científicas carezca de sentido. Quienes forman parte del mundo del arte podrían responder ante esa pretensión aquello que replicó Lyotard a los críticos de la posmodernidad: «¡Dejadnos jugar en paz!»

Sucede que –apunta Ovejero– la ausencia de una relación precedible entre el reconocimiento de la calidad del producto artístico, la identificación de los mejores creadores y su retribución conduce necesariamente a la moralidad desordenada de los artistas: una que empieza históricamente con el *dandy* y termina en el artista multimillonario que pinta murales para restau-

rantes. En la práctica, el foco pasa de las obras a los autores, a su vez desligados de todo compromiso moral: arte es lo que produce un artista. Y el artista, para demostrar que lo es, habría caído en el exhibicionismo expresivo, que en no pocas ocasiones habría incluido una profesión de amoralidad y aun de inmoralidad. Ovejero dedica páginas estupendas a rastrear la atracción del artista moderno por el mal, así como la conocida relación entre las vanguardias y el fascismo. Hay que suponer que, si esto es un problema, se debe a la ejemplaridad negativa del artista y a la influencia que los movimientos artísticos tienen sobre el conjunto de la cultura. De donde se deduce que el principio conforme al cual el artista goza de un estatuto de excepcionalidad —aquel que le libera de rendir cuentas por el uso que haga de su libertad artística— sería, cuando menos, discutible. Si algo perturba a Ovejero de todo esto, en fin, es la despreocupación del artista por la verdad, que es también lo que le molesta del peculiar género formado por los intelectuales comprometidos, sobre los que vuelca su atención en el tercio final del libro.

Y es que, si ya se han señalado las consecuencias que puede acarrear una producción artística moralmente desdordenada, ¿qué decir de una intelectualidad más pendiente de su propia visibilidad que de la plausibilidad de sus afirmaciones? Ovejero arranca de una premisa discutible, como es que los intelectuales públicos tendrían como función asignada corregir las deficiencias de la democracia, al modo de una institución contramayoritaria: una suerte de tribunal cualificado de la opinión pública. Es discutible, porque el intelectual público a la vieja usanza —un Sartre, un Camus— ya no ejerce la influencia de antaño, ni ésta, a

decir verdad, era tan decisiva como hoy nos parece. Pero eso no quita para que sus reproches sean justos y apunten hacia un problema nada menor en relación con los procesos de formación de esa misma opinión pública. Si el mercado intelectual penaliza la honestidad del intelectual, de forma que por cada experto que renuncia a hablar de un tema que sale de su esfera de especialización hay cien dispuestos a ejercer de «todólogos» sin escrúpulos ni fundamento, ¿qué clase de agentes de influencia está produciendo ese mercado?

Es entonces cuando Ovejero plantea la necesidad de que la estética se asiente sobre la ética: que el compromiso público esté vinculado a un compromiso previo con uno mismo. Y ello porque «ser bueno ayuda a ser verdadero» (p. 349), por cuanto «el ejercicio de las virtudes nos hace ser virtuosos» (p. 412). Tanto el artista como el intelectual deben comprometerse, en primer término, consigo mismos: para así mejor renunciar a las tentaciones mundanas de los mercados desarreglados y las recompensas espurias. Se hace así preciso cultivar las virtudes epistémicas y perseguir la autonomía de juicio, algo que estaría llamado a reflejarse en la calidad estética de las obras: a más ética, mejor estética.

Desde luego, sería deseable que así fuera. Pero, ¿disciernen la superior calidad del producto éticamente fundado el público, los mercados o los expertos? ¿Y si no lo hacen? Más aún, ¿nos proporciona esa demanda de compromiso ético los criterios de tasación que hacen posible evaluar la calidad de los productos artísticos? En realidad, no; ni siquiera podemos estar seguros de que esa demanda vaya a ser generalmente aceptada. Es por eso que estamos ante una propuesta más kantiana que kuh-

niana: un imperativo ético que no constituye un nuevo paradigma institucional.

En fin, ahí radican la fuerza y la limitación de este libro magnífico, que persigue su tema con refinado ahínco y abrumadora erudición, un procedimiento epistémico cuyo rigor legitima unas tesis con las que podrá discreparse sólo después de haberlas ponderado seriamente. Díganos enton-

ces que el libro mismo es un ejemplo de las virtudes que el libro predica, pero que la recomendación de leerlo –que es obligación si uno pertenece a alguna de las categorías profesionales en él interpeladas– se asienta irónicamente en la calidad de su resultado, no en las razones del autor para escribirlo ni en la honestidad con que ha debido hacerlo.

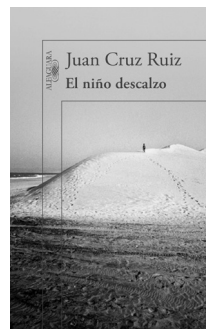
[04]

Juan Cruz:

El niño descalzo

Ed. Alfaguara, Madrid, 2015.

300 páginas, 18.90 € (e-book 9€)



Autorretrato en álbum de familia

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Hay que reconocer que la temática que casi inauguró Víctor Hugo con *Mis hijos* o *El arte de ser abuelo*, y cuya perfección literaria se consiguió en muy contadas ocasiones –ahí están *Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg, o *El aprendizaje del dolor*, la autobiografía apenas velada de Carlo Emilio Gadda y, desde luego, *El último hombre*, de Albert Camus–, ha tenido poca fortuna entre nosotros, quizá por el falso pudor que ante la familia había que mostrar ante los demás, algo, además, que no hace falta indagar en ciertas razones pues un país donde las memorias eran escasas, por no decir mal vistas, es de suponer que no sería más abierto respecto a hablar de antepasados, hijos o nietos. Desde luego, esa mentalidad ha sido ya destronada en favor de una nor-

malización respecto a la tradición europea; incluso debo añadir que los escritores jóvenes tienen una tendencia inusual a hablar de abuelos y padres, y no sólo es el caso de Fernando Marías o Sergio del Molino, sino de otros pertenecientes a las nuevas hornadas donde parece que su posición incluso como narrador pasa por una introspección previa respecto al ámbito familiar. De nuestra reciente literatura debo recurrir, sin embargo, a tres autores autores de más edad: el Rafael Chirbes de *La buena letra*, un libro de una magnitud poco valorada, esa madre que cuenta a su hijo las miserias de la vida para que, por lo menos, no se imbuya de la falsa inocencia propia de su generación; Rosa Regás con *Diario de una abuela de verano* y Juan Cruz con *Ojalá octubre*, *Retrato*

de un hombre desnudo o *Muchas veces me pediste que te contara esos años*. La diferencia entre Regás y Cruz consiste en que la obra, dedicada a sus nietos, de la escritora catalana, no se inmiscuye como tema en el resto de su obra, sino que está tratada, además, desde una visión casi documental del asunto –cómo pasa los veranos en Llofriu la escritora Rosa Regás con la tribu de sus nietos, con burro incluido, un poco al modo juanramoniano–, mientras que en Juan Cruz su obra, desde aquella primera novela del 73 que apareció bajo el estupendo título de *Crónica de la nada hecha pedazos*, hasta *Egos revueltos*, donde intenta dar cuenta de su relación personal con la casi totalidad de los escritores de más relieve en el ámbito castellano parlante, ha hecho de la evocación personal parte esencial de su quehacer literario, evocación personal que se decanta en algunos libros en abierta autobiografía, como aquel que dedicó a su padre y donde muchos descubrimos que el camino literario de Juan Cruz era el de dar cuenta de su vida, no porque esta importe mucho más que las de los demás, sino porque logra mediante esa evocación conjurar una serie de temas, amén de reflexiones sobre literatura, política, periodismo, que, creo, es donde el Juan Cruz escritor adquiere una calidad superior a las de otras obras suyas, novelas, que pasarían por ser calificadas como obras de ficción.

Esa cualidad no es fácil de poseer y Juan Cruz ha conseguido un equilibrio narrativo entre sensibilidad y sentimentalidad que, creo, es lo que hace tan atrayentes estos textos memorialísticos. Juan Cruz, como canario que es, propende a cierto barroquismo en el estilo, barroquismo que se contagia a aquello que siente o, por lo menos, en el modo de describirlo, y cuan-

do comencé a leer en su momento aquel libro donde habla de su padre, *Ojalá, octubre* –que es, también, un canto a la luminosidad de la infancia–, me sorprendió cierta continencia estilística que se llevaba muy bien con la mirada eminentemente poética del autor y que, creo, tenía a *El último hombre* de Albert Camus como referente descomunal. El libro estaba dotado de una enorme carga emotiva y, sin dejar de estar lleno de verdad, no era nada complaciente, alejándose del falso sentimentalismo en que se suele incurrir en asuntos así. El título estaba sacado de una carta que Truman Capote dirigió a un amigo donde deseaba que el instante vivido durase siempre en el mes de octubre, mes elegido como metáfora de la atemporalidad, y Juan Cruz vio en ese mes un bello homenaje al ansia de enfrentamiento con el devenir que supone toda evocación de la infancia. Era también un libro que se enfrentaba al final de una vida, la del padre, y, por tanto, al significado del valor de esa vida. Y para ello era evidente que el autor tenía que contrastar dos relatos superpuestos en el tiempo, el de la evocación de la figura paterna y la de la propia infancia del autor, vale decir, la de sus hermanos, incluida. Pero lo hasta ahora explicado no indaga en la especial atracción que tuvo para mí este libro y que es probable que tuviera que ver con ese equilibrio a que me refería antes entre sensibilidad y sentimentalismo, cualidad ésta última que recalcó Mario Vargas Llosa cuando hizo un comentario al libro. Y aquí hago mía esa distinción, restándole las aristas dejadas por la enorme inteligencia incisiva de Vladimir Nabokov cuando enfrentaba esas dos categorías casi como antagónicas: decía que Hitler y Stalin habían sido grandes sentimentales, y que por eso fueron crueles

y gentes carentes de sensibilidad alguna. En esta obra había una gran dosis de sentimentalidad –y no en el sentido que le daba Laurence Sterne–, aunque muy contenida y con una proclividad a realzar a los personajes, aun fueran reales, dotándoles de una especial sensibilidad. Por suerte, lo sensible es esencial en estos libros evocadores de Juan Cruz, mientras que lo sentimental es anecdótico y tiene que ver con la parte descriptiva a que necesariamente se obliga toda narración.

Y es que en este tipo de libros se esconde siempre un supuesto enfrentamiento de modos de percibir la realidad que son los que, finalmente, fecundan lo sembrado por la memoria. Me he referido a la distinción entre sensibilidad y sentimentalidad, y habría igualmente que referirse a la diferencia entre la vena poética y la de la prosa, hecha realidad a través de un oficio, el de periodista, que el autor ha ejercido durante toda su vida, desde la adolescencia, y que forma ya parte de su piel. Pero el anhelo –y ello se nota a cada instante– es el de la poesía, el del arte que se esconde detrás de la conciencia y que actúa como sordo y persistente recordatorio de una vocación siempre presente y en la que ha incurrido en ocasiones: ahí están *Cuchillo de arena*, *Música de naufragio* o *Edad de la memoria*, por poner dos casos.

En *El niño descalzo*, su último libro, nos hallamos ante un esquema narrativo y una tensión similar a la de los libros memoria-lísticos ya citados. Aquí el recurso parece más intrincado: la evocación de tres generaciones mediante una carta que el narrador –en este caso el autor– escribe a su nieto Oliver y donde se detallan aspectos de la vida de su abuelo y de su madre, Eva, hija de Juan Cruz. Desde el primer momen-

to aparece el artificio sentimental. Así, para explicarle a Oliver el miedo que puede causar en el ser humano el odio de los demás, muestra una foto de Federico García Lorca en la que el abuelo quiere ver en los ojos del poeta granadino el pavor ante aquellos que le iban a matar; pero también el hallazgo literario, la de la descripción de una foto en la que su hija Eva, madre de Oliver, está llorando, siendo una niña de la edad del nieto, en el 74. Comenta el autor que los motivos de aquel lloro eran inexplicables, al igual que la risa posterior en que incurrió la niña, y que aquello le ha servido como metáfora de la propia vida. De cosas así está lleno el libro, que se divide en apartados donde un objeto o una cualidad determinada, incluso la evocación de amigos periodistas y escritores, actúa como tema determinante, a veces como metáfora o ejemplo pertinente de ese leve didactismo con que el abuelo quiere aleccionar a su nieto, en cierto modo la única manera en que –parece decirnos Juan Cruz– un escritor debe expresarse.

Así, nos encontramos con curiosas formas de evocación y explicación de las cosas de la vida, que el autor mezcla en feliz conjunción. Por ejemplo, en el apartado «Odio» realiza una bella descripción de Buenos Aires para, de inmediato, zambullirnos en Borges, en el poeta Antonio Marí y en unas palabras que éste le dijo y, de paso, manifestar su admiración por Albert Camus en una cita contundente de éste donde dice que el sol que iluminó su infancia le privó de todo sentimiento. Este modo de *collage* narrativo salpica de continuo al libro y es parte sustancial del modo que tiene de mirar la vida el autor. A veces, da la impresión de que *El niño descalzo* es un inmenso *bric à brac*. La sensación no es descaminada. Juan Cruz siempre ha mezclado cualquier

tipo de vivencia porque, para él, aquello que le conmueve es susceptible de ser parte de la educación sentimental. Algo cierto, pero que necesita de un orden para ser expresado. De ahí que el libro mezcle, como parte de ese orden, vivencias y temas de índole proclive a la poesía, a la delimitación esencial de conceptos vivenciales mediante la palabra —esa sucesión de sonidos eloquentes movidos a resplandor, que quería Juan Larrea—, con descripciones más acordes al memorialismo de corte más tradicional, pues no debemos olvidar ni por un instante que el autor es periodista.

Por eso, el libro mantiene un interés documental. No podía ser menos tratándose de Juan Cruz. Es decir, hay capítulos dedicados a escritores y periodistas amigos suyos, como Manu Leguineche, que ejerció de maestro para muchos colegas de la generación del autor, Guillermo Cabrera Infante, con el que le unió una estrecha amistad de muchos años, Manuel Rivas, autor que se trajo de Galicia para que ejerciera el periodismo en Madrid y, desde luego, Gabriel García Márquez, que protagoniza un capítulo titulado «Gabo» de singular originalidad, pues describe un sueño

que tuvo con el escritor colombiano, al que le sangraba un dedo, el de escribir. ¿Habría pensado alguna vez en la afinidad onírica con los temas de Oscar Domínguez? Desde luego, el capítulo posee una belleza singular, incluso de índole arcádica, que es algo proclive en Juan Cruz, pero también sobradamente inquietante. Lo equilibra.

Y así con Elfidio Alonso, que fue director de *ABC* republicano y le contó anécdotas del exilio doloroso de Antonio Machado; con Federico García Lorca, a quien ya hemos referido a propósito de los ojos de tristeza que refleja en una fotografía. Pero a pesar de todo esto, a pesar de estas pertinentes evocaciones de escritores y amigos, sigo creyendo que donde el autor se crece es cuando habla de su propia familia. No hay más que leer el capítulo titulado «Abuelo», donde se refiere a su padre, para comprobarlo.

La niñez es descalza. El niño descalzo es Juan Cruz, pero también su nieto Oliver. Son este tipo de metáforas las que demuestran que ser abuelo es un arte cuando hay que ejercer. De lo contrario puedes saberlo, pero te lo callas. Un libro, por lo demás, inusual en nuestros pagos.

[05]

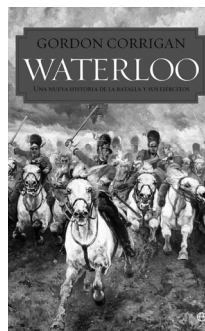
Gordon Corrigan:

Waterloo. Una nueva historia de la batalla y sus ejércitos

(Trad. José Miguel Parra)

Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2015.

393 páginas, 24.90 €



David Chandler:

Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)

(Trad. Carlos y Francisco Fernández-Vitorio / Coord. Rosa Cifuentes)

Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2015

1246 páginas, 29,90 €

Waterloo, doscientos años cumplidos

Por ISABEL DE ARMAS

El 26 de febrero de 1815, Napoleón huye de la isla de Elba donde estaba exilado. El 13 de marzo, al enterarse de la noticia, el Congreso de Viena, una vez más, se reúne; allí se le declara poscrito y se decide llevar a cabo una nueva alianza para capturarlo. Así queda formada la Séptima Coalición.

Una semana después, Napoleón llega a París, donde recibe nuevamente el apoyo del pueblo, y acuden a él todos los oficiales y soldados de la Grande Armée. Ante tal situación, Luis XVIII se marcha y Napoleón se proclama por segunda vez emperador.

La nueva coalición formada por Austria, Rusia, Gran Bretaña y Prusia empieza a desplazarse en los Países Bajos, que es donde Napoleón decide atacar consciente de la necesidad de detenerles antes de que vuelvan

a unirse todos los ejércitos. El 12 de junio se dispone a dinamitar la coalición y tomar Bruselas. Esta iniciativa se marca dentro de los denominados Cien Días, periodo histórico que pone fin a las Guerras Napoleónicas.

Recordamos aquí que se consideran parte de la campaña de Waterloo todos los combates entablados desde los primeros encuentros entre las tropas francesas con los destacamentos prusianos del 15 de junio hasta la retirada final del ejército francés el día 18. Se incluyen en esta definición los combates librados en el pueblo de Ligny, en Quatre Bras, Wavre y el monte Saint-Jean.

Gordon Corrigan, militar retirado de los Reales Fusileros Gurkha y actual miembro de la Comisión Británica de Historia Militar, después de patearse a fondo los campos de

batalla de la época napoleónica, nos ofrece un apasionado relato de la campaña y sus escenarios. Además, describe con todo detalle los puntos fuertes y las debilidades de cada uno de los ejércitos implicados –francés, británico, holandés, prusiano y alemán–. A Corrigan le sigue llamando la atención que, en la larga historia del ejército británico, en la que ha habido numerosas batallas que implicaron más hombres, tuvieron una mayor duración y provocaron más bajas que la de Waterloo, ésta sea la que más interés genera: sobre ella se ha escrito más que sobre la de Somme, el Alamein y Normandía juntas, y una vez más, quiere dejar claro que «todas las demás potencias, y muchos Estados que no lo eran en el sentido contemporáneo, fueron en un momento u otro conquistados por Francia, ocupados por Francia o estuvieron temporalmente aliados con Francia». Efectivamente, solamente Inglaterra se mantuvo en constante oposición, apoyando a las siete coaliciones aliadas que se formaron entre los años 1793 y 1815 con su dinero, su armada, su capacidad industrial y, cuando pudo, sus tropas. También en el inicio de su trabajo observa que no pocos de sus lectores se han cuestionado el uso que hace del término «Inglaterra» cuando habla de la política de la época, y se pregunta «¿acaso debería referirme a Gran Bretaña o al Reino Unido?». Sin embargo, su respuesta es rotunda: «Lo cierto es que el gobierno se encontraba en Inglaterra, la industria se encontraba en Inglaterra y el dinero se encontraba en Inglaterra». Y abunda en el tema al insistir en que, «si bien resulta innegable que los galeses, los escoceses y los irlandeses tuvieron su parte, en política y relaciones internacionales era Inglaterra quien dirigía». En cuanto a Waterloo, tema central de este libro, insiste en que no fue un hecho aislado.

«Se trató –escribe– más bien de la culminación de un largo período de desarrollo militar y maniobras políticas que convirtieron a Gran Bretaña en una potencia mundial, de hecho, la única que hubo durante todo un siglo». Tampoco los aspectos técnicos de la batalla pueden ser tratados como algo aislado, sino que deben explicarse como parte de un gran cambio global en el que «entremezclados –dice textualmente– lo militar, lo económico y lo político culminaron en un embarrado terreno de Bélgica una tarde de domingo de hace doscientos años».

A lo largo de sus páginas, el autor hace hincapié en que sería ingenuo pretender que fue el ejército anglo-portugués, apoyado por las guerrillas españolas –sin ellas los británicos nunca hubieran podido mantener un ejército en España– el que derrocó a Napoleón. «Eso lo consiguieron –apunta– el reingreso de Prusia y Austria en la guerra y la desastrosa invasión de Rusia en 1812». Lo cierto es que Francia estaba cada vez más cansada de la guerra, y cuando se llegó el Tratado de Fontainebleau, firmado por los aliados y los plenipotenciarios franceses el 11 de abril de 1814, siendo ratificado por Napoleón tras un fallido intento de suicidio, París pareció respirar. Según este acuerdo, Napoleón renunciaba a sus derechos hereditarios al trono francés y se le concedía el derecho al título de Emperador y la soberanía sobre Elba. Pero aquel aparente respiró duró exactamente nueve meses.

El autor de este libro destaca que el resultado de la campaña de Waterloo dependió de las decisiones de tres grandes hombres: Napoleón Bonaparte, Arthur, duque de Wellington y Gebhard von Blücher, y hace una resumida biografía de cada uno de ellos para, a continuación, no poder dejar de caer en la tentación de hacer un paralelismo

mo entre Napoleón y Wellington. Considera que el primero era un oportunista, un jugador, alguien que afrontaba riesgos y, a pesar de que sus soldados le querían, se mostraba despreocupado por sus vidas. El segundo, en cambio, era consciente de que Gran Bretaña solamente tenía un ejército y de que si lo rompía no había otro. Planeaba todo meticulosamente y comprendió bien la importancia de la logística. En cuanto al comandante del ejército prusiano en Flandes, el «legendario» mariscal de campo Gerhard von Blücher, piensa que estaba cortado por un patrón muy diferente y destaca, sobre todo, su energía y su vitalidad. Seguidamente, Corrigan pasa a analizar con detalle la calidad de los oficiales que estaban al servicio de estos tres personajes fundamentales.

Cuando el 2 de junio de 1815, el Congreso de Viena declaró oficialmente a Napoleón un fuera de la ley, no cabía ninguna duda de que habría una guerra. El plan de Napoleón era golpear a los únicos ejércitos que se encontraban estacionados en las fronteras francesas, el anglo-holandés y el de los prusianos. Si podía cogerlos antes de que tuvieran tiempo para reunirse, sería superior en número a cada uno de ellos y podría derrotarlos por separado. Napoleón necesitaba una victoria y la necesitaba rápidamente.

El cuartel general de Wellington se encontraba en Bruselas con su reserva y se quejaba de tener un ejército «infame» y también «un estado mayor muy inexperto». En los días previos al comienzo de la campaña propiamente dicha, era evidente que algo se estaba cocinando, pero nadie se dio cuenta de que todo el Ejército del Norte se encontraba a escasos kilómetros de la frontera franco belga y listo para atacar. A continuación, Corrigan describe la conocida traición de Victor Bourmont cuando se pasó a los pru-

sianos, y el fracaso del mariscal Ney en la diminuta aldea de Quatre Bras. Piensa que «si Ney hubiera demostrado un mayor sentido de la urgencia, el plan francés podría haber tenido una posibilidad de funcionar».

Cuando llegó la decisiva batalla de Mont-Saint-Jean los hombres estaban mojados, hambrientos, mugrientos y agotados, pero Napoleón todavía tenía confianza en que conseguiría la victoria. Los relatos contemporáneos sobre Waterloo ofrecen horas muy diferentes para el comienzo de la acción. De cierto se sabe que las órdenes de Napoleón fueron fijadas por Soult a las 11:00h, de lo que el autor deduce que «parece muy poco probable que pasara nada antes de las 13:00». Y en este punto de la batalla, le parece apropiado comparar los estilos de mando de los dos principales protagonistas de la misma. Observa que Wellington se movía constantemente por el campo de la contienda, comprobando personalmente que sus órdenes eran ejecutadas, viendo y siendo visto por sus comandantes y subordinados. Napoleón, por el contrario, parece contentarse con dejar que la acción siga. «Se trata de un hombre viejo —escribe—, con sobrepeso, en baja forma e incapaz de reunir la agudeza táctica que le había permitido ganar un montón de batallas y conquistar toda Europa».

En Waterloo, los inmortales, la élite de la élite, la *crème de la crème* del ejército francés, fueron derrotados. En la cadena de colinas de Mont-Saint-Jean, llegado el momento definitivo, el duque de Wellington alzó su sombrero y ordenó un avance general. La gran batalla había terminado. El 21 de junio Napoleón llegó al palacio del Elíseo y con él las noticias de Waterloo. El derrotado emperador todavía realizó un intento por crear un nuevo ejército, pero de todos es sabido que

su inmediato y definitivo destino iba a ser el destierro de Santa Elena.

La pregunta que, según Gordon Corrigan, todavía sigue en el aire es: «¿Podría haber ganado Napoleón la batalla de Waterloo?» Y se responde: si hubiera lanzado a la Guardia Imperial directamente por la carretera de Bruselas quizá pudiera haber roto la línea de Wellington; si el cuerpo de ejército de Reille no se hubiera pasado la mayor parte del día en un infructuoso intento por tomar la granja de Hougomont y hubiera estado disponible para atacar desde La Haie Sainte cuando Ney pidió más infantería...; si se hubieran arrastrado cañones por el bosque para volar la puerta sur de Hougomont y demoler los muros del huerto...; si la infantería y la artillería hubieran seguido al ataque de la caballería...; si Grouchy se hubiera interpuesto entre los prusianos y Waterloo en vez de atacar Wavre... «Las posibilidades son ilimitadas –escribe–, pero un mal trabajo de estado mayor y múltiples fallos en la cadena de mando aseguraron que ninguna de esas cosas sucedieran». Y de nuevo Corrigan se pregunta. «Pero, si Napoleón hubiera ganado, ¿podría haber ganado la guerra?». Lo cierto es que el emperador francés siempre tuvo la esperanza de que si podía derrotar a los británicos entonces la coalición se hundiría y la guerra acabaría. «Pero seguramente –escribe– no hubiera sido así», ya que los británicos muy bien podían haber evacuado a su ejército del continente continuando en guerra. El dinero británico hubiera seguido subvencionando a los rusos, prusianos, austriacos, holandeses y otros para continuar la lucha. «La única diferencia significativa –concluye– habría sido una mucho menor influencia británica en el Congreso de Viena; porque, en vez de ser la vencedora y más consistente opositora a las ambiciones fran-

cesas, Gran Bretaña hubiera quedado reducida al papel de un mero pagador».

El autor de este libro, todo un caballero inglés, al finalizar su consistente y bien documentado trabajo reconoce que «a pesar de caer derrotado y terminar en el exilio sufriendo una muerte solitaria, Napoleón fue el francés más grande de su época y quizá de cualquier época».

UN EMPERADOR EN EL CAMPO DE BATALLA

David Chandler (1934-2004), miembro de la Royal Historical Society y director del Departamento de Estudios Militares de la Royal Military Academy de Sandhurst, es el autor de la monumental obra *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*. La versión original data de 1966, pero en España no apareció la primera edición hasta mayo de 2005. En 2015, con motivo del bicentenario de Waterloo, se ha finalizado la primera edición en rústica.

Durante sus estudios para este trabajo de más de mil doscientas páginas, el doctor Chandler basó principalmente su investigación en fuentes originales, entre ellas los treinta y dos volúmenes de *Correspondence de l'Empereur Napoléon I*, así como en la consulta de la memorias y los comentarios militares de muchos de sus contemporáneos. También examinó los trabajos más relevantes de los máximos especialistas militares de los dos últimos siglos e incorporó los hallazgos documentales más recientes. El resultado ha sido un inmenso libro de enorme interés, sobre todo para los amantes de la historia militar; un concienzudo estudio de referencia que nos ofrece más de setenta mapas especialmente trazados por él, además de diversos apéndices y diagra-

mas que contribuyen al entendimiento de esa gran personalidad en el campo de batalla. Se trata del libro más completo sobre todas las operaciones bélicas del emperador francés. Denso, científico, pero accesible a todos los lectores interesados en la carrera completa de Napoleón, paso a paso nos conduce a comprender las estrategias que le llevaron a disfrutar de las más grandes victorias y que también le condujeron a la derrota final. La intención fundamental de Chadler no ha sido realizar un estudio completo sobre su personaje y su época, sino restringir su trabajo exclusivamente a las campañas dirigidas personalmente por Napoleón, motivo por el que se ha ignorado la mayor parte de la larga guerra que tuvo lugar en la península ibérica —excepto a lo que se refiere a la cuestión estratégica— y también se han omitido muchos de los aspectos relevantes de las batallas navales.

El autor divide su trabajo en dos partes fundamentales. En la primera trata de los atributos militares de Napoleón en la época de su máximo esplendor y en la segunda analiza su deterioro. El autor cree que es difícil trazar con exactitud la línea divisoria entre los años de éxito y los de gradual declive, sin embargo, apunta que en el aspecto militar su cenit estuvo en diciembre de 1806, y lo afirma a pesar de que muchos de sus biógrafos y los historiadores en general prefieren considerar la Conferencia de Tilsit (1807) o el encuentro de Erfurt (1808) como el punto culminante del Primer Imperio.

Al analizar los rasgos personales de su personaje, no necesariamente de carácter militar, que hicieron de él un hombre tan temible, Chandler destaca su magnetismo como nota dominante. «Poseía un poder casi hipnótico sobre las personas —escribe— producido por

la combinación de una voluntad de hierro, un irresistible encanto y la sensación que tenían quienes estaban ante él de que se encontraban en presencia de un jefe». Napoleón era consciente de este don e hizo uso deliberado y sistemático de él para conseguir sus objetivos. Los que le conocieron de cerca afirman que poseía una personalidad superior a la de cualquier otro hombre de acción, debido a la amplitud y agudeza de su inteligencia, a su rapidez a la hora de tomar decisiones, a su gran determinación y su aguzado sentido de la realidad, todo ello unido a la imaginación de una gran mente y a una ambición sin límites. También destaca que tenía una memoria enorme y una gran capacidad de trabajo. El resultado de este cúmulo de cualidades era que no se le escapaba nada y, en sus mejores tiempos, conocía hasta el último detalle de su Ejército. La centralización de la autoridad suprema era el otro de los *sine qua non* de Napoleón para asegurar el éxito de una campaña. Prácticamente, todas las decisiones emanaban de él, y sus contemporáneos se maravillaban de cómo podía dirigir una guerra y un Imperio al mismo tiempo.

«¿Cuál fue, entonces, la razón de su fracaso?». El autor de este libro reconoce que la respuesta no es sencilla, pero considera que a partir de principios de 1807 hay algo que falla en esa especie de central eléctrica que era Napoleón, especialmente en lo que se refiere a su carácter. Muchas de las debilidades que contribuyeron a su declive y su posterior caída nacieron de las muchas cualidades que le ayudaron a encumbrarse. «Cada una tenía su contrapartida —escribe—, y la línea divisoria entre genio y locura es muy tenue». Efectivamente, poco a poco, sus facultades comenzaron a atrofiarse o a producir enormes distorsiones. Su pasión por el or-

den, la eficacia y la centralización del poder, degeneraron en el egocentrismo y la tiranía más absolutos. Hacia el final del Imperio, se tornó en un ser cada vez más irracional y delirante.

Como experto en estudios militares, el doctor Chandler da una gran importancia al modo de combatir de Bonaparte desde los inicios de su carrera, y señala la velocidad y la sorpresa como componentes esenciales; consideraba indispensable avanzar con rapidez, al igual que sorprender al enemigo disperso y desprevenido. Los ejércitos europeos de la época, anclados en las sutilezas y los formalismos de la doctrina de Federico el Grande, a menudo se quedaban atónitos e impotentes ante las burdas tácticas de esta nueva forma de combatir. «El novato Bonaparte –observa– pudo aprovecharse de los graves errores que fueron cometiendo sus rivales, a la vez que superó las consecuencias de los suyos propios». Una de sus máximas fundamentales era la importancia de lograr la mayor concentración de fuerzas en el momento y lugar oportunos, es decir, en el campo de batalla. Otra característica llamativa era su manera de congregarse el mayor número posible de tropas en ese campo de batalla. Sin duda, la movilidad y la sorpresa fueron los factores primordiales que le permitieron enfrentarse una vez tras otra con éxito a fuerzas enemigas superiores sin poner en peligro sus posibilidades de lograr una victoria total.

Este libro expone que la principal dificultad con la que topa en sus investigaciones todo aspirante a analista es el hecho de que Napoleón nunca llegara a formular explícitamente un sistema de campaña o, al menos, no por escrito. Según el autor, esto se debe, en parte, a su intención deliberada de mantener en la ignorancia a sus con-

temporáneos, incluso al generalato. Pero él es, sin embargo, más partidario del hecho de que su genio fuese en esencia más práctico que teórico. «Encontramos en el desarrollo de sus campañas tantas variaciones y adaptaciones –escribe– que, al final, resulta fácil deducir que no aplicaba ningún sistema previo». Efectivamente, nunca se atuvo a un sistema rígido de principios, sino que evolucionaba continuamente en función de las situaciones a las que tenía que enfrentarse.

Para Chandler, uno de los aspectos más interesantes del éxito militar de Napoleón es que, en general, carecía de originalidad. «Con algunas excepciones relativamente menores –puntualiza–, Napoleón no innovó, sino que puso en práctica y perfeccionó las ideas de otros». Percibió más claramente que sus compañeros de generación todo el potencial de las doctrinas militares francesas y de las fuerzas armadas de entonces, y procedió a combinar y explotar ese potencial hasta el límite con su frío, calculador e implacable don con el que, cargado de energía física y moral, era capaz de convertir una mera posibilidad en un logro palpable. «Añadió poco al arte de la guerra o de los ejércitos de Francia –afirma– excepto la victoria, y lo hizo transformando la teoría en realidad». Lo más profundamente suyo en los tiempos de gloria fue, efectivamente, su particular cualidad de conseguir transformar la teoría en realidad.

Todo este sinfín de características de su personaje, el autor las va descubriendo al analizar a fondo, y con toda minuciosidad de detalles, cada una de las campañas de Napoleón y sus principales batallas que van de Tolón a Waterloo (1796-1815). Diecinueve agotadores años de imparable ascenso y estrepitosa caída que en la actualidad celebra su bicentenario.

cuadernos hispanoamericanos



¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

CON LA COLABORACIÓN DE

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

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

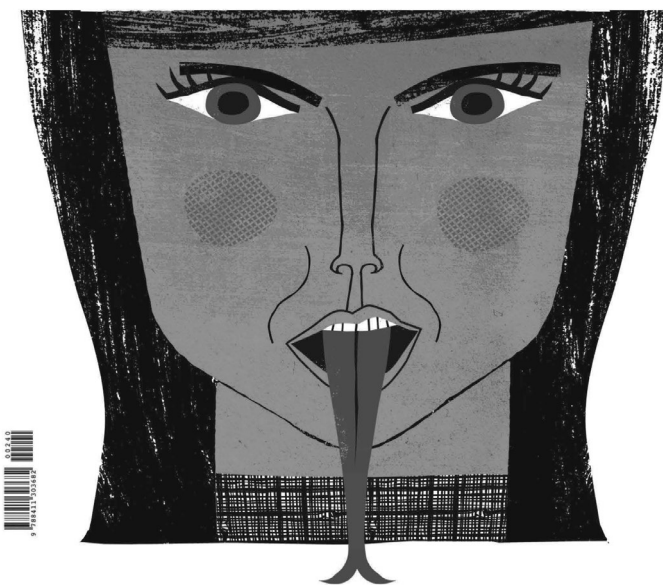
2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Mayo / Junio 2015
Precio 8€

240



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

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

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

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 prisarevistas.com/claves

cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



cooperación
española

Precio: 5€

