

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIERES

Literatura y Guerra Civil / Cine y letras. Coordinados por Luis García Montero y Edgardo Dobry

ENTREVISTA

Álvaro Pombo

MESA REVUELTA

Diálogo con Andy Goldsworthy. Artículos sobre poesía venezolana, Watanabe, Sahagún y Max Aub

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 de portada
Marta Martín-Sanz

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

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

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

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

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparler

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

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

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

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

LITERATURA Y GUERRA CIVIL

- 6 *Luis García Montero* – La palabra de los muertos.
 22 *Encarna Alonso Valero* – Mujeres poetas bajo el franquismo.
 34 *Belén Blázquez Vilaplana* – Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich
 44 *Olga Elwes Aguilar y M^a del Mar Ramón Torrijos* – *Garra de la Guerra*, de Gloria Fuertes y Sean Mackaoui
 59 *Miguel Ángel García* – *Parti Pris*. Las poéticas antológicas de Vázquez Montalbán

CINE Y LETRAS

- 74 *Edgardo Dobry* – El cine en la literatura. Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y Cabrera Infante
 78 *Santiago Fillol* – Cuestión de ópticas. Juan José Saer, el cine con una birrome
 91 *Antonio José Ponte* – Cabrera Infante y las censuras: unas notas
 102 *Dunia Gras* – La marca de Caín, diez años después
 119 *Sergio Delgado* – Roa Bastos o la mirada elevada
 132 *Paco Tovar* – «El destierro mató en mí al hombre de cine»



MESA REVUELTA

- 140 *Eva Fernández del Campo y Ana Esther Santamaría* – Las manos asombradas. Una conversación con Andy Goldsworthy
 152 *Antonio López Ortega* – Las voces contiguas. Poetas de la contemporaneidad venezolana
 162 *Cristian Crusat* – *Ut pictura biographiae*. Max Aub y Ricardo Menéndez Salmón
 177 *Manuel Neila* – Carlos Sahagún. A contracorriente



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

- 181 *Walter Cassara* – Esculpir el vacío en un átomo de tiempo
- 192 *Julio César Galán* – Epígonos poéticos
- 204 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – Kundera y la identidad
- 211 *Francesco Luti* – La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas
- 224 *María Blanco Conde* – El plano de La Candelaria en la colección de la biblioteca AECID
- 232 *Juan Ángel Juristo* – El particular *À rebours* de Álvaro Pombo
- 242 *Carmen de Eusebio* – Álvaro Pombo: «El único personaje que se parece al artista o al escritor es el santo»
- 256 *Juan José Rastrollo Torres* – Al encuentro de lo sagrado (en este mundo)
- 260 *Fernando Castillo* – *Via Labirinto*, una metáfora de la ciudad y de cualquier vida
- 264 *Beatriz García Ríos* – Garcilaso a nueva luz
- 267 *Julio Serrano* – Somerset Maugham. Un cuento bien narrado
- 270 *Santos Sanz Villanueva* – Enraizamiento en la tierra propia
- 274 *Óscar Curiéses* – Hacia *Un corte que no sangra*
- 278 *Ana Rodríguez Fischer* – Caminos de la vida
- 281 *Eduardo Moga* – Un narrador espléndido y desconocido
- 285 *Isabel de Armas* – Los musulmanes están de vuelta



ENTREVISTA



BIBLIOTECA



LITERATURA Y GUERRA CIVIL

Coordina Luis García Montero



LA PALABRA DE LOS MUERTOS

Federico García Lorca escribió «Vuelta de paseo» para presentar al protagonista de *Poeta en Nueva York* como un «asesinado por el cielo». Los muertos vivientes adquirieron un protagonismo notable en la quiebra vanguardista. La crisis social se unió con frecuencia a la crisis subjetiva, las denuncias a la realidad se acompañaron de un cuestionamiento de la identidad personal. Los poemas propiciaron entonces la figura del muerto viviente, el hombre deshabitado, el cuerpo sin cabeza o el traje sin desnudo. La conciencia de la crisis derivó así hacia la puesta en duda del sujeto estable, la voz racional capaz de sostener un lenguaje seguro de sí mismo.

El golpe de Estado de 1936 y la guerra civil posterior convirtieron a los muertos metafóricos en cadáveres reales. La muerte se hizo parte decisiva en los argumentos utilizados para legitimar un modo de vivir, pensar o escribir. En «Un acto en el Ateneo de Alicante», Miguel Hernández situó de esta forma su estado de ánimo en la contienda:

«Comienza la tragedia española: la muerte del poeta Federico García Lorca, asesinado por el fascismo en agosto y en Granada [...]. Desde las ruinas de sus huesos me empuja el crimen con él cometido por los que no han sido ni serán pueblo jamás y es su sangre, bestialmente vertida, el llamamiento más imperioso y emocionante que siento y que me arrastra hacia la guerra» (I, 844).

El poeta pasa después a contar su experiencia bélica y recordar el ejemplo de algunos compañeros. El Algabeño era un muchacho de Madrid, 19 años recién cumplidos, con miedo al principio de su alistamiento, pero lleno de valentía después. Ascendió a sargento antes de caer en el frente de Majadahonda con la cabeza atravesada por una bala. Adelantándose a su sacrificio había comentado: «Miguel, si caigo, ya no me importa cumplir los veinte años debajo de la tierra» (I, 844). Puso así en boca del Algabeño una afirmación que había dado pie a unos versos de «Llamo a la juventud», un poema de *Vientos del pueblo* (1937) en el que se canta el sacrificio de los jóvenes de 15, 18 o 20 años.

Los tiempos de guerra no son propicios para la literatura, o por lo menos para la literatura que huye de la demagogia y busca el matiz de la inteligencia. Obligados a animalizar al enemigo y a exaltar la personalidad de los jefes, condenados a justificar la muerte necesaria, ya sea propia o ajena, los escritores suelen entrar en dinámicas de patriotismo, alabanzas desmedidas y entusiasmos dogmáticos. La lírica es el género con más riesgos. Los poetas que quieren mantener la dignidad necesitan un esfuerzo de *autovigilancia*. Es lo que pidió Manuel Altolaguirre a Miguel Hernández en una carta que hizo pública en *Hora de España*, en abril de 1937, al comentar sus poemas de guerra. El poeta malagueño anticipa la idea de «que puedes con tu poesía llenar en parte el vacío irreparable que nos ha dejado en España el poeta Federico García Lorca» (75). Pero después comenta los versos exaltados en los que Miguel Hernández presenta al héroe militar subido en un potro y derribando trimotores, como quien derriba mieses. Son también versos de «Llamo a la juventud», ante los que escribe Altolaguirre:

«No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda. (Tampoco me gusta: que morir es la cosa más grande que se hace)» (77).

Rafael Alberti fue otro de los autores que con más energía satirizó al enemigo y alentó a los jóvenes republicanos al combate. Quizás por eso, y como mecanismo de vigilancia, Antonio Sánchez Barbudo reseñó en la misma revista la publicación de *De un momento a otro* (1937) con el ánimo precavido de optar por la suavidad, el tono calmado de una lírica cotidiana: «Aparte de

la calidad magnífica del verso, de su *rigor* absoluto, lo que más impresiona sin duda en estos poemas es el tono, la calidad opaca de lumbre en rescoldo, el apagado viento que campea en ellos. Tienen color de otoño, diríamos» (69).

Llamar al combate, invitar al sacrificio, denigrar al enemigo y sublimar la jerarquía son imperativos bélicos que difícilmente puede superar la literatura. José María Pemán, autor del *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938), llegó al extremo de olvidarse de la compasión y de fijar distancias incluso ante un panorama de muertos. Siente que nadie es nada al observar tras la batalla al capitán que se pudre y a la miliciana de ojos dulces con su fusil y su mono. La muerte iguala a los rojos y los azules. Pero su corazón palpita desde una certeza clerical: «Dios sabe los nombres – y los separa en las nubes» (136).

Aunque no siempre se cayó en este sectarismo a la hora de tratar a los muertos. La conmoción de la tragedia real sirvió para que algunas conciencias buscasen una meditación humana no limitada por los bandos políticos. Más allá de las ideas del autor, resultó también posible sentir el dolor de un conflicto nacional sobrecargado de víctimas. Esta perspectiva la tomaron aquellos que esperaban un final de la guerra que no desembocase en la Victoria de un bando, con sus largos años de represión y venganza, sino en la Paz. En su famoso «Discurso en el Ayuntamiento de Barcelona», pronunciado el 18 de julio de 1938, así lo deseó Manuel Azaña. Después de analizar el daño irreparable del enfrentamiento militar, pidió que se escuchase la lección de los muertos:

«la de esos hombres, que han caído embravecidos en la batalla luchando magnánimamente por un ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían, con los destellos de su luz, tranquila y remota como la de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, Piedad y Perdón» (VI, 181).

Resultaba necesario atender la palabra de los muertos. Es lo que asumió Luis Rosales, desde el bando franquista, íntimamente herido por la ejecución de Federico García Lorca, en el poema «La voz de los muertos». Recogido en *Poesía reunida* (1981) dentro de *Segundo abril*, aunque fechado en 1936 y publicado durante la guerra (*Jerarquía*, n° 2, 1937), los versos se plantean el destino de España desde la trágica realidad de unos cadáveres que formulan con su silencio una pregunta: «¿Y tú que harás ahora?». Escribe Rosales:

*Calla. Tienes que oírla. Es la voz de los muertos,
polvo en el aire, polvo donde se aventa España;
abre a la luz los ojos que nunca amanecieron
y las islas recuerdan que las unió la espuma,
y los mortales oyen...*

[...]

*Murieron los varones
cuya sola presencia cantaba en el silencio
llena de luz entera como el cuerpo del día,
quieta está para siempre la juventud del mundo,
quieta sin movimiento que muestre su esperanza,
quieta tempranamente mientras la luna deja
su doliente esplendor sobre la carne joven.
Y tú, ¿qué harás ahora cuando los muertos vuelven? (92-94)*

Rosales no separa en las nubes a los muertos de los dos bandos. Y son para él unos muertos que vuelven. Desde la orilla republicana, Francisco Ayala, que había perdido a muchos amigos, un primo hermano, un hermano y un padre frente a los pelotones de ejecución de los golpistas, tampoco busca las diferencias ideológicas de los cadáveres. Escribe en este sentido un «Diálogo de los muertos», publicado por primera vez por la revista *Sur* (n° 63, diciembre de 1939) y recogido como texto final en *Los usurpadores* (1949). Las críticas a los culpables no faltan, pero –tratándose ya de la realidad de los cadáveres– el sentido de la experiencia vivida es otro. «Sea como quiera –dice una de las voces–, todos merecen compasión; también ellos, unos y otros. No porque el loco ignore su locura, su desvarío frenético o su desvarío caviloso, es menos digno de aquella» (232).

Los muertos hablan, los muertos vuelven para hablar con los vivos. Una guerra civil es una experiencia extrema que radicaliza en lo que se refiere a la literatura, lo que en el fondo es normal dentro de los procesos que la hacen posible. El hecho literario exige que el lector participe, interprete las palabras en una realidad histórica y conforme el sentido según un horizonte de expectativas. Y la participación del lector implica que el texto se convierta en un espacio vivo, un ámbito que se hace y se deshace, un cauce, un lugar en movimiento. Esta dinámica es la que permite mantener el diálogo con los clásicos, actualizar y recrear las tradiciones, encontrar una significación propia a las palabras del pasado, a las voces de los muertos. Al fin y al

cabo, es el milagro que Francisco de Quevedo reconoció en un famoso soneto escrito en la Torre de Juan Abad antes de 1639:

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan o fecundan mis asuntos;
Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos (178).*

A la hora de calcular los efectos de la guerra civil sobre la literatura española, no sólo hay que tener en cuenta la dinámica que envuelve a los creadores afectados por el conflicto, sino también las transformaciones que sufren los textos como parte de una realidad conmovida por la violencia. Sin cambiar nada o casi nada en sus palabras, el desplazamiento de expectativas puede transformar su significado de una forma radical. La voz de los muertos, en ese sentido, más que una lealtad a los orígenes, supone una presencia movедiza en el mundo de los vivos.

Dos ejemplos relacionados con Federico García Lorca, poeta que representa a todas las víctimas de la guerra civil, nos ayudan a entender esta complicidad activa en la voz de los muertos. Atenderemos primero a los sucesivos matices que concretaron las miradas de los espectadores en la representación de *Mariana Pineda* y, después, señalaremos el cambio de significación que llegó a alcanzar un famoso artículo de Dámaso Alonso titulado «Federico García Lorca y la expresión de lo español». Dos ejemplos que implican reacciones distintas según la fecha de su representación o su lectura.

En la primavera de 1923, García Lorca da noticia a su amigo Antonio Gallego Burín de la idea de escribir una obra de teatro sobre la figura de Mariana Pineda. Tiene claro desde el principio el reto artístico que se propone: «Como tú comprenderás, el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota, que no tiene que ver nada con lo histórico porque me lo he inventado yo» (III, 768-769). En septiembre del mismo año, expone su intención a otro amigo íntimo, Melchor Fernández Almagro:

«Mariana, según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una posea, un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente

extremadamente político (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados con la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido. Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda» (III, 785).

El joven dramaturgo tiene claro que su personaje va a estar marcado por sus sentimientos amorosos hasta el punto de comportarse como una «*posesa*» y que su comportamiento pasional, desquiciado, se debe a la desgracia de ser una «*Julieta sin Romeo*». La Libertad no entra en el campo de sus preocupaciones, resulta una circunstancia hostil, una obsesión de los otros, de la gente que la rodea. No sólo está al margen del ambiente politizado, sino que es una víctima no política, sentimental, de ese ambiente. La apuesta de García Lorca se mantuvo incluso después de que el golpe de Estado de Primo de Rivera intensificara el protagonismo de la Libertad y sus enemigos en la España deteriorada de Alfonso XIII. Es lógico que intelectuales de claro compromiso como Fernando de los Ríos leyesen el drama de Mariana con ojos dispuestos a resaltar la lucha contra el absolutismo. Pero García Lorca se mantiene en su proyecto artístico, mitad porque sigue participando del descrédito de la política que había caracterizado la mirada de los escritores en los años de la Restauración, mitad porque su reto como dramaturgo es el deseo de construir un «carácter». Su intención de apartarse de una lectura política queda clara en una carta a su familia en diciembre de 1924. Habla del posible estreno de *Mariana Pineda*:

«Desde luego, ponerla inmediatamente es imposible y vosotros lo comprenderéis, pues aunque la dejaran poner en escena, en el teatro se armaría un cisco y lo cerrarían, viniendo, por tanto, la ruina del empresario, cosa que nadie quiere. Las circunstancias están de manera imposible, pero nosotros vamos a hacer las decoraciones, trajes, ¡todo!, y tenerla estudiada. Yo creo, y todos creen lo mismo, que este año se verá puesta; y el éxito de la obra, me he convencido de que no es ni debe, como quisiera don Fernando, ser político, pues es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político, y yo quiero que su éxito sea un éxito poético –¡y lo será!–, se represente cuando se represente» (III, 819).

No se trata, en este caso, de una carta para tranquilizar a sus padres. Hay una verdadera apuesta en la perspectiva del arte puro, en la búsqueda del *éxito poético*. Por eso seguirá manteniendo esa interpretación de su drama cuando por fin estrene su obra en 1927. Francisco Ayala, joven escritor granadino que había asumido las tareas del arte nuevo, resultó un cómplice perfecto en las páginas de *La Gaceta Literaria*. En una entrevista publicada el 1 de julio de 1927, ofrece al autor la posibilidad de poner de nuevo el acento en el deseo de evitar malentendidos:

«¡Ah! No es una heroína para odas. No es eso. Mariana es una burguesa lírica. Al final se convierte en la personificación de la Libertad por haber comprendido que su amante la traicionaba con la Libertad... Ella es una figura esencialmente lírica. Sin Odas. Sin lápidas de Constitución. (Estas lápidas terribles –constitución, constitución, constitución– que tanto me intrigaban de niño» (5).

Francisco Ayala será el interlocutor perfecto. En una reseña publicada después del estreno en Madrid, en *La Gaceta Literaria* (15 de octubre de 1927) hace la lectura que Federico García Lorca esperaba desde su primer acercamiento: «No se trata de último romántico, el romanticismo se nos muestra aquí –objeto, tema– a través de cristales fríos. En cierto modo deshumanizantes. Aunque alguien no lo pueda creer». Ayala destaca después «los exquisitos valores modernos que la obra contiene» (5). Arte puro, éxito poético, cristales fríos y deshumanizantes, exquisitos valores modernos, ahí está un vocabulario que debemos tomarnos en serio por su significación en la época. La mirada conceptual, el arte geométrico analizado por Apollinaire en su interpretación de *Los pintores cubistas* (1913), la teoría poética de la vanguardia explicada por Ortega y Gasset en su «Ensayo de estética a manera de prólogo» (1914) y en *La deshumanización del arte* (1925), están muy presentes en el reto de construir el carácter de una «*posesa*» con cristales fríos. La metáfora poética depende del proceso conceptual de dominar las identidades concretas para estilizarlas hasta conseguir una significación universal. Es el mismo reto que Juan Ramón Jiménez había asumido en su poética desnuda al pedirle a la inteligencia el nombre exacto de las cosas –tuyo, suyo, mío... de todos–.

García Lorca había descubierto este camino a su llegada a Madrid en 1919 y lo asumió muy pronto cuando empezó a

escribir las *Suites*, libro con el que se alejó del sentimentalismo minucioso y narrativo de sus poemas juveniles. La madurez poética de García Lorca buscó precisamente en la elaboración intelectual de sus sentimientos, de sus heridas románticas, una salida de cristales fríos. Entre los mestizajes que caracterizan el mundo lorquiano, su lectura vanguardista de las tradiciones, el reto de aportar una formalización conceptual a las escisiones románticas, ocupó un lugar importante. Mariana Pineda es una posea en el drama, está como ida, no consigue concentrar su atención, se murmura de ella en Granada, llega incluso a olvidarse de sus hijos y a poner en peligro la paz privada del hogar –algo muy grave para la definición tradicionalista de la mujer–. Pero su carácter consigue el autodomínio cuando el amor la traiciona y ella no se deja llevar por la pasión, por la cólera de la persona despechada. No delata, vuelve a pensar en sus hijos –no quiere que sean vistos como hijos de una traidora– y decide borrar su identidad sentimental para convertirse en símbolo. Más que una mujer libre, como si se tratase de una metáfora «deshumanizada», se convierte en la Libertad. Este proceso define la construcción del carácter de Mariana. Y resulta muy significativo que el vocabulario de la obra pase poco a poco del apasionamiento a la frialdad. Palabras como *alto*, *soledad*, *eternidad*, *estrellas* y *todo* caracterizan la época más racionalista, más cubista de García Lorca, en poemas como la «Oda a salvador Dalí» o «Soledad. Homenaje a Fray Luis de León». Delimitan el esfuerzo conceptual del artista que se separa de la multitud, se eleva sobre el caos de la vulgaridad y adquiere la luz necesaria para ver la verdad exacta de las cosas, su significación universal. Este es el proceso que vive Mariana, la liberación del corazón, de los corazones:

*Amas la libertad por encima de todo,
 Pero yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre,
 Que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas.
 ¡No se podrá comprar el corazón de nadie!
 [...]
 ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
 Enciende para mí tus estrellas distintas.
 [...]
 ¡Yo soy la libertad porque el amor lo quiso!
 ¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
 ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
 ¡Amor, amor, amor y eternas soledades! (II, 172-173).*

Por seguir utilizando el mundo de referencias lorquianas, la heroína liberal cumple al final de su proceso el papel de san Sebastián, el mártir de figura impasible que no pierde el control del cuerpo y de los sentimientos mientras sufre el dolor de su tormento. La belleza de san Sebastián y la actitud de Mariana suponen una formalización del dolor, la difícil identidad particular convertida en símbolo universal.

Pero la historia no se detuvo aquí ni por lo que se refiere a la política española, ni por lo que afectaba a la literatura. Poco después de la proclamación de la Segunda República, el grupo teatral de la Masa Coral representó *Mariana Pineda* el 14 de junio de 1931 en el Palacio de Carlos V. La representación llegaba después de que se hubiese conmemorado en la ciudad, en el mes de mayo, el centenario de la ejecución de la histórica figura del liberalismo. Símbolo inevitable de la lucha por la libertad en los nuevos aires republicanos, las calles de Granada vivieron una procesión cívica multitudinaria que, según distintas estimaciones, contó con la participación de entre 30.000 y 60.000 personas. Con tal motivo, el ayuntamiento publicó un «Manifiesto de Granada» (1931) en el que se daba un claro sentido político al personaje histórico:

«Si la adulación, el fanatismo y las ambiciones ruines levantaron monumentos al poder absolutista, inicuo y depravado, más natural, más legítimo es que el patriotismo, el orden y la justicia tributen honores a los que han sido sacrificados por su amor a la humanidad y felicidad de sus conciudadanos, y nadie más digno de ellos que la noble y recia Mariana Pineda, que con fortaleza de ánimo y heroísmo poco común dio su vida como la dieron Galán y García Hernández, y como antes lo hicieron Padilla, Maldonado, Lacy, Riego, Torrijos, Zurbano, Cámara y otros más, que sucumbieron por reconquistar los derechos de sus compatriotas» (97).

La lectura política, que desde el principio pidió Fernando de los Ríos, resultaba ahora oportuna e inevitable. Después de participar en los actos granadinos como representante del nuevo gobierno republicano, las declaraciones de don Fernando (1931) fueron precisas en esta perspectiva:

«Las fiestas de Mariana Pineda tienen un valor simbólico en la historia del liberalismo español, que es la historia del dramatismo civil de España; han constituido ocasión para testimoniar la adhesión popular al régimen, no sólo de las masas obreras de la provincia, sino de una enorme falange de la clase media y, como

ocurre hoy en toda España, de la clase intelectual, en la cual se destaca la universitaria» (158).

No es extraño que el propio poeta cambiase de actitud. La República había propiciado una nueva consideración de la política. Ya no se trataba de un ámbito de corrupción oficial separado de la España real, sino del intento civil de articular la intervención para mejorar la vida de la ciudadanía. Se trataba de solventar las injusticias económicas y la carencia de libertades colectivas e individuales. El poeta seguía identificado con la construcción de su personaje, esa formalización poética del deseo que había caracterizado también la síntesis de sus canciones líricas. Pero ahora podía asumir sin despego la significación política de la lucha por la libertad. En vez de establecer una tensión entre la posesión del amor y el ambiente liberal, resultaba oportuno unir amor y Libertad como dos aspectos significativos de la misma figura.

Mariana Pineda fue una de las obras representadas durante la estancia triunfal de Federico García Lorca en Buenos Aires. El poeta justificó así su interés por el personaje en una entrevista del 15 de diciembre de 1933:

«Todos los héroes del siglo XX español que tienen estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque esta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente. ¿Cómo no había de crearme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía» (II, 480).

El amor y la gallardía, o el amor y la libertad en otra entrevista del 29 de diciembre del mismo año: «Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavaban constantemente en su propio corazón» (II, 491). En esta entrevista sigue considerando un acierto el hecho de no haber apostado por la solemnidad, de no haberla vestido «con los arreos del Gran Capitán». La quiebra con el teatro en verso escrito por Marquina, histórico, nacionalista y conservador, necesitaba no sólo un cambio de héroes, alejados de la Reconquista y del Imperio, sino también un cambio de tono. Pero en los años republicanos el poeta asume ya la apuesta por la libertad como un factor importante en la personalidad de su personaje. No amor frente a liberalismo, sino amor y libertad.

La sacudida de la guerra civil y la ejecución de Federico García Lorca provocaron de forma mucho más rotunda la lectura política de *Mariana Pineda*. Coincidiendo con la celebración en Valencia del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Manuel Altolaguirre dirigió una puesta en escena del drama de Federico García Lorca. La presencia de la muerte pesó mucho en la representación y en las palabras que el director de la obra pronunció para dar significado al acontecimiento. Publicadas en *Hora de España*, dejan claro que la muertes de Mariana Pineda y de García Lorca eran un argumento más para luchar contra la dictadura y el fascismo. Así concluyó sus explicaciones Manuel Altolaguirre (1937b):

«El pueblo español no está sólo en esta guerra para la defensa de la cultura y de la dignidad humana; la memoria de García Lorca no está abandonada a los corazones de sus amigos, al corazón de su pueblo. Ha llegado de todas partes, han acudido aquí para sentir la vida heroica, para honrar la muerte heroica, los camaradas escritores de todo el mundo. Para ellos nuestra gratitud, la gratitud de nuestro pueblo, la gratitud también de nuestro Federico, que, desde una tierra española en la que debió sentirse desterrado, desde su Granada, nos pide venganza, diciéndonos con la mirada fija y penetrante de los muertos, que nuestra defensa de la cultura debemos transformarla en ofensiva contra la barbarie de los asesinos de España» (35).

Las contundentes palabras de Manuel Altolaguirre no significaban que a la hora de dirigir la obra se sintiese obligado a extremar los códigos panfletarios. ¿Esperaba el público otra cosa? La representación tuvo buena acogida según la reseña que el 4 de julio de 1937 publicó *El Mercantil Valenciano*:

«Mariana Pineda fue representada con acierto por un grupo de admiradores y amigos de Federico, en el que figuraban destacados elementos de La Barraca. El homenaje resultó sentidísimo y antes de comenzar la representación de la obra, Manuel Altolaguirre, director artístico del elenco, leyó unas emocionantes cuartillas, dedicadas al glorioso Federico y a su labor literaria, plétórica de conceptos de libertad».

Los reseñistas alabaron la actuación de Luis Cernuda en el papel de Pedro de Sotomayor. Pero no todo el mundo debió estar de acuerdo con el espíritu de la representación, como se intuye en las palabras con las que Altolaguirre (1937b) definió su trabajo:

«Yo ya intenté hacer algo, seguramente mal y antes de tiempo, a pesar de la generosa atención del Ministerio de Instrucción Pública y de su Dirección de Bellas Artes» (33-34). Al reseñar la obra en *Hora de España*, Ramón Gaya (1937) se refirió a «la escasa y mala crítica periodística» (76). Gaya quiso destacar la amistad íntima de los actores, la modista y los responsables de la dirección para legitimar las decisiones adoptadas. Y luego precisó:

«Se me dirá que no era así Mariana Pineda verdadera, pero ya Federico no supo ni quiso saber atrapar el personaje en su exactitud, dejándolo tan indeciso, que apenas si es algo más que unas bellas exclamaciones, que una hermosa versificación» (76).

Como ha estudiado Alfonso Sánchez Rodríguez (2014), la puesta en escena de Manuel Altolaguirre y del figurinista y decorador Víctor Cortezo recibió críticas en una Valencia dominada por las tensiones urgentes de la guerra. La exaltación del conflicto exigía una representación más entusiasta políticamente, menos respetuosa con esos cristales fríos que habían caracterizado el sentido original de la obra. El caso es que, junto a las malas críticas, la realidad vivida y el enfrentamiento político provocaron una representación alternativa de *Mariana Pineda*, que se celebró el 15 de julio de 1937, bajo la responsabilidad del grupo La Carátula, Teatro Proletario de la J.S.U.

Las palabras tienen vida propia en su diálogo con la realidad, no son un mundo cerrado; la guerra no es un buen tiempo para la literatura, la violencia degrada, pero no porque invente situaciones desconocidas, sino porque extrema, casi siempre de forma coyuntural y en mala dirección, los mecanismos normales que convierten a los textos en ámbitos vivos, ámbitos que se hacen y se deshacen según quien los habita.

El poeta y profesor Dámaso Alonso participó del compromiso republicano, colaboró en *Hora de España* y escribió un ensayo titulado «Federico García Lorca y la expresión de lo español» para participar en el combativo *Homenaje al poeta Federico García Lorca contra su muerte*, publicado en 1937. Su conocimiento de la historia de la literatura le sirvió para unir a la figura del amigo asesinado con la personalidad popular de Lope de Vega. Ellos representaban la verdadera expresión de lo nacional, de la cultura española, algo que cobraba mucho sentido en un momento en el que los militares golpistas se autodenominaban *nacionales* y se presentaban como defensores de lo español:

«El arte de Federico García Lorca es función hispánica en absoluto: lo mismo en lo profundo que en lo extenso. Sería cómodo, pero inexacto llamar a este arte portentoso. García Lorca es, dentro de la literatura española, un nombre esperable, necesario, tenía que ser. La literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y puro. Y entonces se produce en el siglo XIV un Juan Ruiz; en el XVII, un Lope de Vega; en el XX, un Lorca» (14-15).

La literatura de García Lorca y su asesinato desnudaban la manipulación histórica de los que se habían levantado en armas contra la República. Dámaso Alonso era consciente, por ejemplo, de la significación de un proyecto teatral como *La Barraca* dentro de la dinámica *cultura contra barbarie* que sirvió de perspectiva social amplia en la oposición al fascismo. Por eso no redujo el valor teatral de su amigo a la escritura y tuvo muy presente su capacidad como director: «Compañías bien resabiadas caen en sus manos y obra maravillas. Y los chicos de *La Barraca* llevan al corazón de España, en incesante peregrinación, la buena palabra de un poco de arte verdadero» (18). Esta labor de García Lorca en *La Barraca* había estado desde un principio en el punto de mira de la España reaccionaria. La revista *Gracia y Justicia* publicó el 23 de julio de 1932 un artículo anónimo titulado de forma grosera «Federico García *Loca* o cualquiera se equivoca», identificando el proyecto con la mentalidad laica de Fernando de los Ríos. Dos años después, la revista *FE*. (nº 13, 5 de julio de 1934), dejaba clara la consideración del falangismo que veía en *La Barraca* «unas costumbres corrompidas, propias de países extranjeros» y un ejemplo de «promiscuidad y libertinaje», cercano a «las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío». Dámaso Alonso se hizo cómplice de su amigo cuando alabó su labor de dirección en *La Barraca*. Y se hizo cómplice también, con sus silencios, cuando recordó la conferencia lorquiana «La imagen poética de don Luis de Góngora». Afirmó, por ejemplo:

«Lo que no sabe se lo inventa. Recuerdo ahora su conferencia sobre Góngora. Federico no se para en barras y da de algunos fragmentos de las Soledades una interpretación en absoluto alejada de la evidente. Pero no importa: la conferencia resulta bellísima, y su interpretación total del arte del gran poeta del siglo XVII, perfecta, indiscutible» (16).

Lorca había hecho en su conferencia una interpretación muy peculiar de unos versos de las *Soledades*:

*Seis chopos, de seis yedras abrazados,
tirso eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente...*

Esta había sido la lectura del poeta granadino:

«Procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en yedra, Baco, con el ansia de abrazarlo eternamente, se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así que Baco nace tres veces» (II, 71).

La versión filológica de Dámaso Alonso (1927), el experto gongorino de la generación, era muy distinta. Si Lorca habla de los tres nacimientos de Baco para dar entrada a las metamorfosis del dios homosexual, Dámaso Alonso se ciñe a los dos nacimientos señalados por Góngora: «aquel dios griego, Baco (engendrado en Semele, al cual Júpiter sacó del vientre materno y, trasplantándolo a la propia cadera, dio a luz de nuevo al completarse el periodo de gestación)» (200). La versión libre de García Lorca tenía que ver con la exaltación del legendario amor homosexual entre Baco y el bailarín Ciso, amor que un poco más tarde desembocó en el famoso diálogo entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles del segundo cuadro de *El público*.

Dámaso Alonso recogería uno años después, ya bajo la dictadura franquista, este artículo en un volumen titulado *Ensayos de poesía española* (Revista de Occidente, Madrid, 1944). Como señaló la profesora Sultana Wahnón (1995), resulta curioso que «el artículo que le sirvió a Dámaso Alonso para rendir homenaje a su desgraciado amigo en una publicación ideada por el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas le sirviera años después para reintegrar a Lorca en el seno de la cultura oficial de la España franquista» (425). Y lo que es más significativo para nosotros, como comprueba la profesora Wanon, «Dámaso Alonso se limitó a reproducir el texto que escribiera para el *Homenaje al poeta Federico García Lorca*, sin introducir más variantes que la mera sustitución de los sustantivos *ensalmo* o *conjuro* por *salmodia* o *canto popular* al referirse a *La casa de Bernarda Alba*» (425).

No fue fácil la aceptación de la poesía y del teatro lorquiano en el mundo del franquismo. La significación política de su muerte hizo mucho más difícil el intento de «normalización» que se produjo, sin embargo, de forma inmediata en figuras como Antonio Machado. Dámaso Alonso abrió el camino. La perspectiva del andalucismo, de la cultura popular, fue una vía propicia, ya que la dictadura forzó pronto la paradoja de convertir al folklore andaluz en centro de la expresión nacional española mientras castigaba la realidad de Andalucía con una marcada condena económica. La expresión de lo español cambió de significado en la lectura oficial del artículo de Dámaso Alonso, ahora que imperaba el nacionalismo de la dictadura militar. Ya no se ceñía a la defensa de la verdadera cultura frente a los golpistas, sino a algo que podía confundirse con el nacionalismo imperante.

Ese era el horizonte en el que se publicó el artículo dentro de *Ensayos de poesía española* (1944). ¿Y Dámaso Alonso? Sabido es que poco a poco, después de sufrir la depuración, se integró en la cultura franquista hasta llegar a ser nombrado en 1948 miembro de la Real Academia Española, institución de la que sería director en 1968. Pero 1944 era todavía el año de publicación de *Hijos de la ira*, libro de desgarradura existencialista muy alejado de la religiosidad católica del Régimen. No se había producido ese proceso de adaptación al Dios de los vencedores, que estudió Nuria Rodríguez Lázaro (2015) en los poemas del libro *Hombre y Dios* (1955). Si acaso, empezaba a ser consciente de que su vida en el interior del país estaba condenada a formular, durante algunos años de transición íntima, esta pregunta dirigida a un Dios silencioso: «por qué se pudre lentamente mi alma», un verso que aparece en «Insomnio», el primer poema de *Hijos de la ira*.

Dámaso Alonso viajó a Granada en 1940 para buscar noticias directas sobre la muerte de García Lorca. De ese viaje quedó el poema «La fuente grande o las lágrimas (entre Alfacar y Víznar)», recogido en *Oscura noticia* (1944), un testimonio de dolor y llanto. El mismo libro se cerró con un poema en tres partes titulado «A un poeta muerto». Aunque se trata de encarnar la muerte de todo un tiempo y una cultura en la figura abstracta del poeta, la presencia de García Lorca se filtró en los versos. El final suponía una aceptación de la muerte humana como cumplimiento de la vida y una toma de conciencia del significado real de la nada, el vacío que se encuentra tras la máscara lingüística de un dios escrito con minúscula:

*¡Terrible diosa de ojos dulces, sácialo!
Ya es sólo para ti: ya para siempre tuyo.
Siempre. Ya es inmortal, ya es dios, ya es nada (115).*

Pero ni siquiera la nada evita que se interrumpa la conversación. Las situaciones históricas se llenan de matices y la vida de los textos literarios se rehace a través de esos matices. La guerra lo conmueve todo, se encarna en los entusiasmos de la muerte justificada tanto como en los matices del refugio, de la lealtad o la deslealtad y de la mala conciencia. En 1944 no puede achacarse a Dámaso Alonso un cambio radical de sentido. Pero sí una oportunidad de ser leal a un amigo ejecutado. No cambió ninguna de sus alusiones peligrosas. Se limitó, en este caso, a aprovechar el españolismo de la cultura franquista para volver a publicar su artículo y hacer un homenaje, sin forzar la máquina de la disidencia. La coyuntura le permitía así mantener la palabra de los muertos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso. *Las Soledades de Góngora*. Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- -. «Federico García Lorca y la expresión de lo español». En *Homenaje al poeta Federico García Lorca contra de su muerte*. Valencia-Barcelona Ediciones Españolas, 1937, pp. 11-20.
- -. *Oscuro noticia*. Madrid, Adonais, 1944.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel. «Noche de guerra. (De mi Diario)». En *Hora de España*, Valencia, nº IV, abril, 1937, pp. 67-78.
- -. «Nuestro teatro». En *Hora de España*, nº IX, septiembre de 1937, pp. 29-37.
- AYALA, Francisco. *Los usurpadores*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949.
- AZAÑA, Manuel. «Discurso en el ayuntamiento de Barcelona». En *Obras Completas*, (7 vols. Ed. de Santos Juliá). Madrid, Taurus-Centro de Estudios políticos y constitucionales, 2008, pp. 168-181.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas* (IV vols. Ed. de Miguel García Posada). Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
- GAYA, Ramón. «Representación de *Mariana Pineda*». En *Hora de España*, nº VIII, agosto de 1937, pp. 75-76.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra completa*, (2 vols.). Madrid, Espasa Clásicos, 2010.
- -. «Manifiesto de Granada» (1931). En *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 41-42, 2007, pp. 97-98.
- PEMÁN, José María. *Poema de la Bestia y el Ángel*. Madrid, Ediciones Jerarquí, 1938.
- QUEVEDO, Francisco. *Poesía varia* (ed. de James O. Crosby). Madrid, Cátedra, 1996.
- RÍOS, Fernando de los. «Declaraciones en Madrid de Fernando de los Ríos sobre su estancia en Granada». En *El socialista* (29 de mayo de 1931), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 41-42, 2007, pp. 157-159.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria. *Dios es azul. Poesía y religión en la generación del 27*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2015.
- ROSALES, Luis. *Poesía reunida*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. «*De un momento a otro*, por Rafael Alberti». En *Hora de España*, Valencia, nº X, octubre, 1937, pp. 66-72.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso. *Un temblor de olas rojas. Poesía y compromiso en la España de 1936*. Sevilla, Renacimiento, 2014.
- WAHNÓN, Sultana. «La recepción de García Lorca en la España de la posguerra». En *NRFH*, XLIII, 1995, nº 2, pp. 409-431.

MUJERES POETAS BAJO EL FRANQUISMO

Las trayectorias de las mujeres poetas en la España franquista resultan, en gran medida, singulares, sin que pueda trazarse un patrón o una serie de patrones claros. Si en el caso de las carreras masculinas es fácil realizar agrupamientos de agentes con trayectorias que presentan una cierta homología –es decir, parecidos en la diferencia–, con las mujeres poetas ese hecho resulta enormemente complicado, pues sus trayectorias aparecen desplazadas con respecto a los grupos y las configuraciones centrales –protagonizadas, en su mayoría, por hombres–, pero tampoco resulta posible establecer homologías o agrupamientos claros entre las propias carreras femeninas.

Se trata de una cuestión fundamental: las poetas se encontraban situadas en una lógica de ruptura permanente entre el dentro (*insiders*) y el fuera (*outsiders*), con un sentimiento constante de formar parte de un círculo, pero sin pertenecer en realidad a él, o al menos no del todo. En definitiva, de estar en el margen, desplazadas de las configuraciones centrales, lo que supone, dentro de la lógica meritocrática en la que este tipo de procesos se desarrollan, un cuestionamiento del merecimiento y de la capacidad. Eran personas a las que se excluía de los grupos de socialización y, por tanto, también de las unidades generacionales en torno a las que se han ido construyendo los mecanismos de ascensión al canon y la consagración en la historia de la literatura. Porque, ¿cómo se llega a posiciones de relevancia intelectual? La trayectoria de un/a poeta, como la de cualquier

otro productor cultural, comprende dos condiciones básicas: la adquisición de un determinado capital cultural y la inversión del mismo en la comunicación pública¹. Un tipo u otro de capital cultural y los modos de inversión del mismo determinan un mayor o menor reconocimiento: en el caso de las mujeres poetas, ambas condiciones se desarrollarán con dificultades y limitaciones que siempre tienen que ver con el género.

Si las personas que forman parte de un grupo comparten –teóricamente– una serie de alternativas que se le presentan en tanto que miembros de ese conjunto, cuanto mejor situadas estén en él mayores son las posibilidades de, por una parte, decidir qué capital cultural y literario debe adquirirse y, por otra, cómo invertirlo². El lugar que se ocupa en ese conjunto tiene, de nuevo, profundas implicaciones de género y, por tanto, las alternativas posibles para los miembros del conjunto son también muy diferentes en función de esa variable. Por otra parte, si tener una trayectoria aislada –un aislamiento reforzado, en ocasiones, por factores de género, situación geográfica, etc. (recordemos, por citar solamente un nombre, el caso de Elena Martín Vivaldi)– dificulta la adquisición de posiciones de relevancia intelectual, participar en un grupo que no ocupa posiciones centrales en el campo –pensemos, por ejemplo, en Gloria Fuertes y el postismo; es decir, en el doble desplazamiento de formar parte de un grupo no central, aunque cree una importante y tardía red de atención, y volver a ocupar una posición subordinada por el hecho de ser una mujer– o participar en una interacción en la que la persona no domina el sentido de la misma, «rebaja la fuerza emocional del individuo. La escasez de energía emocional acaba desconectando al individuo de los rituales de interacción importantes»³ y bloqueando sus posibilidades. Por el contrario, las estrellas intelectuales –es decir, centrales, que siempre se gestan en equipo: no hay más que pensar en los agrupamientos de agentes que pueden seguirse en las carreras masculinas⁴–, reciben mayor atención, forman parte de más y más rentables formas de encuentros intelectuales y, en tales situaciones, tienden a dominar la atención del conjunto.

La participación en una interacción cuyo sentido no se domina –porque no se poseen los instrumentos ni las armas para poder dominarla– es habitual en las mujeres poetas. No hay más que pensar en las mujeres que, desde finales de los 40, escriben poesía social o en su participación en antologías: el estudio del contraste entre las poéticas que presentan Ángela Figuera, Glo-

ria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci, las cuatro únicas mujeres que, entre treinta nombres, aparecen en la *Antología de Poesía social* que en la década de los 60 publicó Leopoldo de Luis, daría para muchas reflexiones al respecto⁵.

Pensemos brevemente en una de las interacciones poéticas más importantes de la primera mitad de la década de los 50: los tres Congresos de Poesía que se celebraron en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela en 1952, 1953 y 1954, respectivamente. En el primero de ellos no participa ninguna mujer, una ausencia que ya en ese momento resultaba tan llamativa que, entre las ideas aportadas para futuros encuentros aparece, en el punto diez, «tener en cuenta la sugestión de que las poetisas estén representadas en el próximo Congreso»⁶. A pesar de la vaguedad de la referencia –una simple sugestión– y del uso del término poetisa –en pleno debate en esos años: recordemos que en 1954 se publica el famoso poema de Gloria Fuertes «Hago versos señores, hago versos / pero no me gusta que me llamen poetisa, / me gusta el vino como a los albañiles»⁷–, la sugerencia fue tenida en consideración, ya que en el II Congreso participaron tres mujeres: Carmen Conde –la poeta con mayor capital simbólico en el campo literario del momento, aunque seguía ocupando en él posiciones marginales–, Concha Zardoya y Clementina Arderiu. En el III Congreso leerán poemas Carmen Conde y Pura Vázquez. No obstante, esa participación, que ya desde la sugerencia del I Congreso se plantea en evidentes términos de excepción, se realiza desde una lógica claramente subordinada y así ha continuado apareciendo, cuando lo hace, en los estudios. De ese modo, pocas veces se menciona a Clementina Arderiu si no es para recordar que estaba casada con Carles Riba, presentado siempre como una de las estrellas rutilantes de estos congresos. Igualmente difícil es encontrar datos o reflexiones sobre de qué modo la división sexual del trabajo, marcada por la dominación masculina en cualquier grupo y/o campo, incluso en aquellos aparentemente desjerarquizados –no es el caso del que nos ocupa–, pudo hacer que a estas mujeres les tocara desarrollar tareas de organización y gestión, mientras que el protagonismo intelectual aparece siempre asociado a los hombres. Pensemos, finalmente, en una anécdota que puede servir como síntoma: en la edición de la correspondencia de Carles Riba aparece una carta dirigida al poeta Marià Manent y fechada en Salamanca en julio de 1953, durante el II Congreso de Poesía. La firma la «representació catalana»⁸, es decir, Riba, Foix,

Garcés, Perucho y Permanyer –que aparecen con la inicial del nombre y con el apellido–, Teixidor, con nombre y apellido, y Arderiu, la única mujer y también la única persona que figura sin apellido, solamente con el nombre –Clementina–.

Relacionada con el problema de los agrupamientos y las interacciones cuyo sentido no se domina o en las que se ocupa una posición de subordinación, hay otra cuestión fundamental: en un campo hay posibilidades reales de transformación, pero son muy diferentes según la posición ocupada. Así, resulta fundamental tomar en cuenta el espacio social en el que están situadas aquellas personas que producen las obras culturales y su valor. Se observan, como en todos los campos, relaciones de poder, de fuerza, estrategias e intereses, pero todos esos rasgos adoptan en el campo literario una forma específica e irreductible, y más en una situación de heteronomía y sobredeterminación del campo político como la que sufre todo el mundo cultural en las décadas de los 40 y 50 en España. Y más si se es una mujer, que es una variable fundamental al estudiar ese lugar en el que están situadas las personas que producen las obras culturales y que determinan su valor. Ser mujer es una marca simbólica negativa que además se retroalimenta negativamente. Detengámonos brevemente en el caso de Gloria Fuertes. Fuertes tiene una suerte de trayectoria doble: en la literatura infantil y en la poesía para adultos. La primera era uno de los pocos caminos en los que se le ponían menos escollos a una mujer para transitar y poder publicar, al considerarse una especie de proyección pública de la maternidad. La literatura infantil, además de sustento económico, le proporcionó una visibilidad creciente que llegó a su punto máximo en los años 70 y 80, en los que se convirtió en un personaje habitual en la televisión. Paradójicamente, ese éxito en la literatura infantil dificultó aún más y oscureció su trayectoria como poeta para adultos: su éxito como poeta para niños/as se convirtió en una marca simbólica negativa. Es decir, ser mujer es una marca simbólica negativa que la lleva a ocupar posiciones marginales –como escribir literatura infantil que, dentro de un planteamiento fuertemente elitista, se considera una especie de subliteratura– y ello, a su vez, se convierte en una nueva marca simbólica negativa que dificulta su reconocimiento como poeta al margen del público infantil. Se da una doble circunstancia que es a la vez una paradoja: si se tolera que las mujeres escriban literatura infantil –lo hacen Gloria Fuertes, Ángela Figuera, Carmen Conde, Pura Vázquez y un largo etcétera– con

menos resistencia que otro tipo de textos es por su consideración de baja cultura, sin pretensiones, y coincidente en muchos aspectos con la cultura popular, una proyección, como hemos dicho, de la maternidad, a la vez que la devaluación del género se desliza a toda la obra, infantil o no, de la autora, en una especie de sentencia tautológica y autocumplida. Todo lo dicho nos habla también de manera clara de la división entre los sexos en las tareas y los intereses poéticos. En poesía, como en otras artes –es claro en pintura, escultura o fotografía–, los hombres se reservan celosamente los usos más nobles dejando a las mujeres los usos tradicionales a los que su feminidad, esa irreductible esencia, la predestina. La poesía considerada elevada tolera, en razón misma de su carácter, una práctica complementaria, cedida a las mujeres y consagrada a las funciones familiares/maternales. Del mismo modo y en paralelo con lo anterior, una de las apuestas mayores de las luchas que se desarrollan en el campo literario –como en el político– es la definición de los límites del propio campo, es decir, la participación legítima en las luchas. Esta cuestión es un problema de primer nivel a la hora de plantear la visibilidad de las mujeres poetas en el campo literario del momento y de analizar ese problema desde la perspectiva de género. Las mujeres poetas en la España franquista son, en tanto que tales –mujeres y poetas–, seres improbables. Sus trayectorias son, como hemos señalado, singulares. Para comprenderlas necesitamos, sobre todo, resaltar qué hubo de ordinario en esas trayectorias y qué las hizo posibles, qué condiciones de posibilidad se dieron. Solamente así vislumbraremos dónde alumbró lo extraordinario y de qué mecanismos se nutre. ¿Qué las hace seres improbables? Además de todo lo que llevamos dicho, hay que tener en cuenta que cada punto del espacio social predispone de manera desigual a ciertas vocaciones: ya sea porque disponen o no de recursos económicos y simbólicos para alcanzarlas, ya sea porque forman parte o no de los destinos previsibles para los miembros de ese grupo. Hay que considerar a aquellas personas cuyo origen social hacía más improbable el acceso a la posición de poeta: tal es el caso de autores procedentes de clases populares o de mujeres. En ambos casos, la trayectoria de poeta era difícil de concebir. Lo primero que hay que destacar, por tanto, en la trayectoria de estas mujeres poetas, es la conquista de su propia posibilidad de existencia en un contexto dominado por una intensa represión política, ideológica –profundamente patriarcal– y cultural.

Hay otro hecho determinante en el que conviene insistir: las mujeres conformaban un mercado de expansión de bienes literarios y culturales. No obstante, en este sentido, hay que tener en cuenta una diferencia fundamental: una cosa será ser consumidoras de esos bienes –naturalmente, aquellos que se consideren adecuados para su supuesta naturaleza femenina– y otra muy distinta ser productoras. La primera de estas vías supuso una reapropiación de lo que en la década de los 20 y los 30 había sido el proceso de modernización burguesa –o, dicho en otros términos, del capitalismo patriarcal–. En los 40, el franquismo reformuló ese proceso de acceso femenino a la cultura como un nuevo nicho de consumo dirigido a las mujeres –poniendo esos mecanismos al servicio de una lógica conservadora–. La segunda vía, la de ser productoras de bienes literarios y culturales, resultará mucho más problemática y mantiene la antigua oposición, concediendo solamente apertura a la creación de excepciones que acaben por reforzar la exclusión para la mayoría. No obstante, esas excepciones son, como hemos visto, relativas, puesto que implican la producción de discursos adecuados a su naturaleza femenina, relegación a puestos marginales, etc.: mujeres y asignación estatutaria han ido de la mano en la poesía española del siglo XX.

Por ello, el problema de la no pluralización del concepto de consagración intelectual en el campo de la producción cultural es una cuestión fundamental cuando se introduce la perspectiva de género. Privilegiar como signo de consagración la producción publicada, la obtención de premios o la presencia en antologías refuerza de manera inevitable la invisibilidad de las poetisas. El estudio de manuales nos ofrece ese grupo de nombres –esa población, en términos sociológicos– seleccionado teóricamente en función del mérito y supone –a la vez que nos hace suponer– que aquellos considerados como grandes poetisas a lo largo del tiempo y de la historia lo son efectivamente. Es por ello por lo que siguen despertando el interés de los estudiosos y, en mayor o menor grado, de los lectores/as. La conclusión es clara: en el fondo, las poetisas menores –y en esa categoría entrarían las poetisas– lo son porque merecían serlo, las ascendidas al canon y a la historia de la literatura son las mejores, las que acumulaban más méritos para ello. Con esa lógica meritocrática se ofrece una justificación ontológica que ayuda a legitimar los balances dominantes sobre la historia de la poesía. Como en cualquier otro campo, la ceguera frente a las desigualdades sociales –entre

ellas, la de género– autoriza a explicar todas las desigualdades como naturales, de talentos. Esa actitud se halla en la lógica de un sistema que, basándose al menos desde el Romanticismo y ratificado por las vanguardias en el postulado de los dones como condición de su funcionamiento, no puede reconocer otras desigualdades que aquellas que se deben a los talentos individuales. Conviene señalar, además, que una misma variable no produce efectos semejantes en las trayectorias femeninas y masculinas. Así, los premios y la presencia en antologías tiene un efecto de consolidación de una carrera y posterior consagración mucho menor que en el caso de los hombres.

Detengámonos brevemente en los premios literarios. En 1956 María Elvira Lacaci es la primera mujer en ganar el premio Adonais por *Humana voz* –habrá que esperar a 1970 para que vuelva a alzarse una mujer con el galardón–. En las décadas de los 40 y 50, muchas serán las poetas reconocidas con el accésit de este prestigioso premio, dando testimonio claro de la posición de subalternas en la que se las situaba: Concha Zardoya en 1947 por *Domínio del llanto*, Susana March en 1952 por *La tristeza*, Pino Ojeda y Pilar Paz Pasamar en 1953 por *Como el fruto en el árbol* y *Los buenos días*, respectivamente, y María Beneyto en 1955 por *Tierra viva* –en los 60 serán galardonadas con este accésit Julia Uceda y Elena Andrés–. Lo primero que llama la atención en esta lista es el elevado número de mujeres que obtienen un accésit y la escasísima cantidad de primeros premios, dentro de esa posición subordinada de la que hablábamos dentro de un campo jerarquizado. En segundo lugar, a pesar de esos premios –o segundos premios– en estos años, eso no les proporciona un lugar institucional destacado ni, lo que a primera vista podría parecer más sorprendente, reconocimiento de los pares –que nunca las considerarán pares a ellas– o inclusión en mecanismos de consagración como las antologías⁹. Pensemos, por ejemplo, en la famosa e influyente *Antología consultada de la Joven Poesía Española* (1952), de Francisco Ribes, que tuvo una importancia decisiva en la consolidación de la poesía social como corriente central. En ella, que representa el ejemplo más claro de poder de consagración en las antologías de los años estudiados, no aparece representada ninguna mujer. En este caso, ese hecho resulta particularmente significativo porque este volumen presenta una forma hasta entonces inédita en la poesía española, al no ser el antólogo quien decidió qué poetas aparecerían, sino presentarse como una especie de resultado plebiscitario¹⁰. En el volumen

se publicaron los nombres de los encuestados, entre los que se encontraban figuras tan prestigiosas como Vicente Aleixandre o Dámaso Alonso, junto a buena parte de los nombres centrales de la vida literaria del momento. En esa lista, de más de cincuenta personas, aparecen ocho mujeres: Ana Inés Bonnin, Carmen Conde, Ángela Figuera, María de Gracia Ífach, Susana March, Trina Mercader, Pura Vázquez y Concha Zardoya. El procedimiento de composición del volumen resulta llamativo por varios motivos, entre ellos por el hecho de que, además de descargar al antólogo –anónimo, tal como se presenta la edición– de cualquier responsabilidad por la presencia de unos poetas y la ausencia de otros u otras, se convierte en una jugada táctica en la que el capital simbólico –muy elevado– de las figuras que realizan la elección queda parcialmente transferido a los resultados, legitimándolos, y, por tanto, también a los poetas que aparecen en el volumen. Fortalece, además, la idea de mérito y de objetividad de la elección. En las primeras páginas del volumen aparece incluso un gráfico para confirmar esa casi científicidad del procedimiento. La conclusión es clara: si no aparece ninguna mujer, será que no lo merecía. Cualquier sospecha de machismo queda, además, parcial o totalmente anulada cuando entre las personas electoras sí hay ocho mujeres –entre, recordemos, más de una cincuentena de nombres–. Estamos, en este caso y en el de las pocas mujeres que aparecen en alguna antología –siempre como una *rara avis*, una excepción que confirma la regla–, ante un caso claro de lo que Simone de Beauvoir¹¹ y Hanna Arendt¹² llamaron «mujer coartada» o, dicho de otro modo, de la necesidad de creación de excepciones, en una dinámica de la permisividad relativa que mantiene el viejo rigor para el conjunto, pues la creación de excepciones es un elemento imprescindible para que las posiciones de liderazgo y poder sean percibidas como adquiridas o distribuidas en función del mérito. La existencia de esos casos aislados es lo que permite, junto con otras variables, defender que un sistema es igualitario y meritocrático a pesar y después de todo. En esta *Antología consultada*, ¿podrían realizarse agrupamientos entre los hombres que votaron? En caso afirmativo, esa circunstancia podría favorecer que salgan elegidos unos u otros. Un primer vistazo a la lista nos deja claro que aparecen en ella muchos más nombres que, en la configuración del campo literario bajo el franquismo, desarrollaron disposiciones críticas –José Luis Cano, Garcíasol, Ricardo Gullón, Leopoldo de Luis o Ildefonso Manuel Gil– que integradas. De hecho, este volu-

men, tanto si nos fijamos en los electores como si nos centramos en los elegidos, es un ejemplo claro de no sincronización entre el campo literario, en lo relativo a la poesía, y el político. Todos los elegidos fueron también electores: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Vicente Gaos, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, José Hierro, Rafael Morales y José M^a Valverde, y muchas de sus trayectorias presentan claras homologías, además de una socialización común. Aparecen entre los votantes algunos poetas falangistas –Panero y Vivanco– pero en el momento en el que se hace la consulta y se publica el volumen, a principios de los 50, el falangismo no era una marca positiva: había dejado de ser una opción legítima en el mercado de los bienes culturales. El caso de las mujeres es distinto. Como hemos señalado, solamente ocho fueron consultadas y ninguna resultó elegida. Una de las variables fundamentales de la consagración intelectual es el reconocimiento de los pares, es decir, de aquellas personas que en un momento específico del campo cultural son reconocidas como competentes. Aquí, de nuevo, es imprescindible tener en cuenta la cuestión de género: ni es fácil que te reconozcan los pares siendo una mujer ni es fácil ser reconocida como competente, es decir, como uno de esos pares con capacidad para juzgar, siéndolo. El caso que estamos estudiando es transparente en ese sentido. Dice Gabriel Celaya en la poética que presenta en el volumen, reflexionando sobre el compromiso social de la poesía: «La Poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre»¹³. En efecto: un poeta era, por de pronto, un hombre.

Por lo demás, el reconocimiento o la falta de él puede, en cualquier trayectoria, compaginarse o no con lo que, como primera aproximación, podríamos llamar autonomía creativa. Pierre Bourdieu (1997) identificaba esta situación con una diferencia entre producción de ciclo corto –que responde a las expectativas establecidas y que muere con ellas– y producción de ciclo largo –que subsiste en su momento de surgimiento y que sigue produciendo efectos incluso cuando los marcos culturales y, en nuestro caso, también políticos en los que se gestó, desaparecen o cambian–. De nuevo, resulta imprescindible introducir en este punto la variable de género, ya que la producción de ciclo largo, por todos los condicionamientos que venimos estudiando, es mucho más complicada de obtener para una mujer, con independencia de la calidad de su obra o de su grado de autonomía creativa. La clasificación de Bourdieu está pensada en masculino, por lo

que no está de más recordar algunas otras reglas de la excelencia investigadora. Dos son los criterios –aunque él mismo admite que podrían ser más–, que Louis Pinto¹⁴ propone para esclarecer la calidad de una producción intelectual y que nos pueden resultar de utilidad: ¿propone un punto de vista nuevo que en el estado dominante de los saberes era difícil conquistar? Y, en segundo lugar, ¿permite este punto de vista una extensión del conocimiento a través de las generalizaciones y comparaciones que su puesta en funcionamiento provoca? Si pensamos en los discursos poéticos sociales producidos por mujeres, veremos que las poetisas escriben de los mismos temas que los hombres –que tienen la consideración de generales–, y además de los relativos a la vida de las mujeres, cuyas experiencias estaban invisibilizadas. Como es habitual, lo masculino aparece como lo neutro, lo no marcado, la única marca que se percibe es la femenina. Esa doble vía de la poesía social puede verse claramente en los textos de Ángela Figuera, que se detienen en la maternidad, la vida doméstica, las relaciones conyugales, en experiencias que formaban parte del día a día de millones de mujeres, como ir al mercado en condiciones económicas precarias, o que construyen metáforas de la sangre alusivas al parto o a la menstruación¹⁵.

También se da esa doble réplica, a pesar de la peculiaridad de su producción, en la obra de Gloria Fuertes –«si esto no es poesía social, que venga Dios y lo vea», escribe la propia autora en la poética que presenta en la antología *Poesía social* de Leopoldo de Luis¹⁶–, o en otras autoras como María Beneyto –en realidad, se trata de una característica que se puede rastrear en la mayor parte de las poetisas cercanas a la poesía social–. Por tanto, a la primera pregunta que lanzábamos, la respuesta sería un rotundo sí en muchas de las poetisas del momento. La respuesta afirmativa tiene que ver, sobre todo, como ya hemos señalado, con el discurso sobre lo femenino o con la réplica de género dentro de algunas corrientes poéticas. Basten como ejemplo los versos finales de «Mujeres del mercado», de Ángela Figuera:

*Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
 Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
 A un barreño de ropa por lavar. A un marido
 con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.
 Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
 Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
 sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
 de animal instintivo, les castigue la entraña*

*con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio*¹⁷.

La segunda pregunta tendría idéntico resultado: no hay más que recordar la cadena de reescrituras de mitos clásicos femeninos que provoca *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde, la importantísima línea de poesía social escrita desde una perspectiva de reivindicación femenina que surge a partir de la obra de Ángela Figuera o la compleja red de atención que generó Gloria Fuertes. Todo esto no supuso, como hemos señalado, la consecución de puestos de relevancia en el campo literario del momento ni la inclusión en algunas de las recopilaciones antológicas más importantes del momento. En el caso de las antologías que sí incluyen a alguna mujer, además de estar dentro de esa lógica de la excepción, conviene reparar en el hecho de que esa circunstancia no marca sus trayectorias de manera tan decisiva como en el caso de los hombres: también ahí hay un «techo de cristal». Por todo ello, tienen especial importancia las antologías de poesía femenina que publicó Carmen Conde a pesar de los problemas que ha señalado un sector importante de la crítica¹⁸ acerca del peligro de que el estudio separado y en bloque de las mujeres poetas dificulte su inserción en la historia de la literatura o construya una especie de canon *a la contra*. El problema, en definitiva, viene dado por la asimetría de considerar antologías de género a las que incluyen solamente a mujeres, mientras que aquellas que dan cabida solamente a hombres se presentan como generales. La justificación está, de nuevo, en la idea de mérito: en las segundas ese criterio, el del mérito, es el único que se declara, mientras que en las femeninas se hace explícito que el género es un criterio de exclusión. Por ese motivo, la antología presentada por Carmen Conde en 1954, *Poesía femenina española viviente*, supone una transgresión simbólica importante, especialmente en los años en los que se publicó. Su relevancia está determinada también por la posición de Conde en la vida cultural del momento –es decir, por su capital simbólico, muy alejado del de muchos poetas hombres, pero que no poseía en ese momento ninguna otra mujer–, que se transfiere a la antología y, en gran medida, la posibilita y legitima. Tras ese primer volumen antológico, publicará otros dos: *Poesía femenina española: 1939-1950* (1967) y *Poesía femenina española: 1950-1971* (1971). Estas antologías, en el momento en el que se realizaron y publicaron –especialmente la primera–, poseen el valor añadido de todos los movimientos de contestación del orden simbólico: contribuyen a desbaratar las evidencias. Si estas formas de contestación molestan tanto a las élites culturales es porque van en contra tan-

to de las disposiciones profundas como de los intereses específicos de los que podríamos llamar «hombres de aparato» –aquellos que ocupan un lugar central y duradero en grupos y/o posiciones de poder–. De ahí viene su insistencia en dejar fuera de la reflexión cultural y política ámbitos enteros del mundo social, como todo lo que tiene que ver con las mujeres: arte o literatura producido por ellas, trabajo femenino, etc. En el caso de la obra de estas escritoras estamos, por tanto, ante la introducción en la cultura necesariamente política de muchos ámbitos que la definición de ese momento de cultura y de cultura política excluía. Por ello, conviene insistir en la importancia de las trayectorias y las obras de estas poetisas, ya que construyeron posibilidades, o mejor dicho, condiciones de posibilidad en las formas de decir y por tanto también de vivir, a pesar de las limitaciones impuestas con las que se toparon. En ese sentido, contribuyeron a posibilitar la existencia real de las mujeres como agentes históricos a través de las prácticas culturales y la literatura.

¹ Moreno Pestaña, 2013: 36.

² Moreno Pestaña, 2013: 38.

³ Moreno Pestaña, 2013: 38.

⁴ Alonso Valero, 2016.

⁵ Luis, 2010.

⁶ S.f., 1952: 16.

⁷ Fuertes, 2011:137.

⁸ Riba, 1993: 62.

⁹ Payeras Grau, 2009: 39-42.

¹⁰ Ruiz Casanova, 2007: 274-277; Urrutia, 2007: 23-26.

¹¹ Schwarzer, 1984: 72.

¹² Young-Bruehl, 2006: 350.

¹³ Ribes, 1952: 44.

¹⁴ 1998: 15-16.

¹⁵ Por ejemplo, «La sangre», Figuera, 2009: 205-206.

¹⁶ 2010: 309

¹⁷ Figuera en Luis, 2010: 230.

¹⁸ Payeras Grau, 2009: 22-23; Senís Fernández, 2004: 13.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VALERO, Encarna. «Trayectorias de poetisas en la posguerra española», en Encarna Alonso Valero (ed.). *Poesía y poetisas bajo el franquismo*, Madrid, Visor, 2016, pp. 9-22.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- CONDE, Carmen. *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid, Arquero, 1954.
- CONDE, Carmen. *Poesía femenina española: 1939-1950*, Barcelona, Bruguera, 1967.

–. *Poesía femenina española: 1950-1960*, Barcelona, Bruguera, 1971.

- FIGUERA AYMERICH, Ángela. *Obras Completas*, Madrid, Hiperión, 2009.
- FUERTES, Gloria. *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra, 2011.
- LUIS, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- MORENO PESTAÑA, José Luis. *La norma de la filosofía. La configuración del patrón filosófico español tras la Guerra Civil*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.
- PAYERAS GRAU, María. *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED, 2003.
- RIBA, Carles. *Cartes de Carles Riba III. 1953-1959*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1993.
- RIBES, Francisco (ed.). *Antología consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia, Marés, 1952.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SCHWARZER, Alice. *Simone de Beauvoir today: Conversations, 1972-1982*, Hogarth Press, 1984.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. «Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres», *Clarín*, 52, 2004, pp. 10-14.
- S. f. «I Congreso de Poesía», *Poesía española*, 7 (julio), 1952, pp. 13-16.
- URRUTIA, Jorge. «Las antologías de poesía española de 1950 a 1969», *Ínsula* 72 1-722, 2007, pp. 23-26.
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*, Barcelona, Paidós, 2006.

PINCELADAS SOBRE UNA POETA ESPAÑOLA:

Ángela Figuera Aymerich

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Acercarse al conocimiento de la obra de las mujeres poetas españolas que escribieron durante la guerra civil y el franquismo en España es hacerlo a autoras que estuvieron olvidadas en muchos casos, silenciadas la mayor parte de las veces y relegadas a un segundo o tercer plano casi siempre. Fueron mujeres que tuvieron que lidiar varias batallas al mismo tiempo, en una época en donde a las consecuencias de la contienda y de la dictadura que sufrieron sus homólogos masculinos tuvieron que unir «los inconvenientes añadidos de los prejuicios acarreados por su condición femenina»¹. El triunfo del General Franco supuso un retroceso de los derechos de las mujeres en relación a las décadas anteriores, sobre todo, de la época de la República. La mujer pasó a ocupar sólo el ámbito doméstico y el papel de madre y amante esposa, dejando el espacio público y todo lo que suponía para el desarrollo personal y profesional de las mismas, como un lugar acotado al que no podían entrar. Se convirtieron en una simple prolongación, sin voz ni voto, de sus maridos, padres y/o hermanos, cuando no en defensoras y transmisoras tanto dentro como fuera del ámbito familiar de los preceptos de la Iglesia Católica y, por tanto, sin posibilidad de acceder, entre otros derechos, al divorcio ni, lógicamente, a ningún método anticonceptivo, puesto que rompía el sagrado deber de tener descendencia². Sin embargo, y a pesar del escenario en que les tocó vivir, hubo un grupo de mujeres que se opusieron al ostracismo y utilizaron la poesía, la expresión escrita, para dejar

constancia de sus inquietudes, sus anhelos, sus deseos de alzar la voz y gritarles al mundo que estaban vivas. Que eran sujetos que querían traspasar los límites derivados de su condición de género, de la sociedad patriarcal que las enmudecía y romper así con el exilio interior y exterior que el régimen franquista quería imponerles. Sin hacer una enumeración exhaustiva³, pero con la intención de que se conozcan sus nombres, podemos citar entre otras –siguiendo distintas recopilaciones revisadas– a Elena Andrés, Esther Andreis, María Victoria Atencia, María Beneyto, Ana Inés Bonnin, Gloria Calvo, María Cegarra, María Teresa Cervantes, Carmen Conde, Rosa Chacel, Mercedes Chamorro, Aurora de Albornoz, Ernestina de Champourcin, Alfonsa de la Torre, Josefina De la Torre, Pilar de Valderrama, Ángela Figuera, María de los Reyes Fuentes, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, María Elvira Lacaci, Cristina Lacasa, Concha Lagos, Adelaida las Santas, M^a Pilar López, Chona Madera, Susana March, Elena Martín Vivaldi, Concha Méndez, Trina Mercader, Eduarda Moro, Elisabeth Mulder, Pino Ojeda, Nuria Parés, Pilar Paz Pasamar, Luz Pozo Garza, Marina Romero, Josefina Romo, Lucía Sánchez Saornil, Julia Uceda, Pura Vázquez, Celia Viñas y Concha Zardoya⁴. Todas y cada una de ellas nos permitirían contar una parte de la historia de España y de las penurias y dificultades que tuvieron que pasar por ser mujer y poetas, en algunos casos desde el exilio y en otros desde dentro y bajo las normas y los dictados impuestos por el régimen franquista. En los últimos años algunas de estas autoras se han convertido en objeto de investigación y sus nombres se han ido transmitiendo y ocupando un lugar destacado en los anales de la poesía española, pero hay otras de las que apenas se recuerdan sus obras si no es por especialistas en la materia, cayendo así en el olvido. Junto a ellas, hay otros muchos casos, como ocurre en el que aquí nos ocupa, donde el conocimiento y la difusión de su poesía ha pasado por distintas etapas, las cuales han salido a la luz gracias al interés personal de familiares y amigos por mantener viva su voz. En cualquier caso, siempre hay que realizar el análisis y el acercamiento a la obra de estas autoras desde la heroicidad que suponía ser mujer y poeta en un régimen como el impuesto tras la Guerra Civil, donde era considerada un ser inferior, dedicada al cuidado de los padres e hijos, supeditaba siempre a los dictados y creencias de los hombres y sin poder de decisión en aquello que les afectaba en su día a día⁵.

Las siguientes páginas se centrarán en una de estas poetas, Ángela Figuera Aymerich, considerada una de las voces poéticas más importantes de la posguerra. El objetivo es dar a conocer algunos de los rasgos y de los elementos más sobresalientes de su vida y de su obra. El descubrimiento de su poesía, de su biografía, es contar el «día a día de una intelectual que quiere mantener intacta su dignidad, que es consciente de su género y no quiere someterse, ni quiere ser sumisa tal y como se pretendía que fuese en aquella España de espada y sotana»⁶. Esta autora, vasca en Madrid, difícilmente encasillable en una generación, antifranquista, madre, catedrática de literatura, defensora del papel social y activo de la mujer frente al patriarcado de la época, entre otros muchos atributos identificativos, ha sido reclamada por aquellos que defienden la necesidad de conocer su obra para entender la realidad literaria de los años 50 en España, así como por el papel de puente que realizó entre diversas sensibilidades y entre aquellos y aquellas que tuvieron que salir al exilio o la disidencia tras el triunfo del régimen franquista y los que se quedaron dentro de las fronteras⁷. Sin olvidar, tampoco, la combinación que hizo en sus textos del uso de su condición de mujer –sobre todo, a través de la sensualidad expresada por el cuerpo femenino en su poesía– con la de ciudadana que pide justicia social. Este trabajo no busca profundizar en el análisis de sus poemas, ni encuadrarse en algunas de las múltiples interpretaciones que sobre los mismos tenemos⁸, sino aportar algunas pinceladas que abran el interés por conocer su trabajo y por adentrarse en los mundos que a través de éste quería mostrarnos. En palabras de Iker González-Allende⁹, «la riqueza que encierran sus poemas posibilita la variedad de interpretaciones y la posibilidad de que surjan nuevos planteamientos y análisis». Porque con Ángela Figuera Aymerich nunca podemos decir que está todo dicho.

PINCELADAS BIOGRÁFICAS

Ángela Figuera Aymerich nace en Bilbao¹⁰ en 1902, en el seno de una familia de clase media y muere en Madrid en 1984. Sus primeros estudios los realizó en su ciudad natal formando parte de la primera promoción de mujeres en la península que consigue el título de bachiller. Eligió estudiar Filosofía y Letras aunque el deseo de realizar estos estudios le supuso tener que paralizar los mismos durante dos años porque su padre quería que estudiara y se formara para ser dentista. Finalmente comienza los estudios como alumna libre, examinándose en Valladolid. Mientras está

en Bilbao acontece el temprano fallecimiento de su padre, en 1926, que hace que se tenga que poner a trabajar para poder ayudar al mantenimiento de la familia, yéndose a Madrid donde continúa sus estudios. Fue en esta ciudad donde estrechó lazos con su primo Julio Figuera, con el que finalmente acabaría casándose y donde, tras varios acontecimientos, la familia termina instalándose. Desde entonces serán escasas las ocasiones en que volvió a Bilbao. Impartió, tras obtener plaza de Catedrática de instituto, clases de lengua y literatura en Huelva (1932), Alcoy (1937) y Molina de Segura, Murcia (1938). Durante su estancia en Huelva tuvo lugar uno de los sucesos más dolorosos de su vida, el fallecimiento de su primer hijo en el parto. En 1936, encontrándose en Madrid con objeto de realizar un cursillo que necesitaba para ser confirmada como Catedrática de Instituto, estalló la guerra civil, acontecimiento que cambiaría su vida. Su marido se alistó en el bando republicano y ella esperaría en ese Madrid acosado por el racionamiento y las bombas el nacimiento del que sería su único hijo. Fue en esos años, según algunas autoras, cuando deja de creer en Dios y en la Iglesia que tanto apoyaba a Franco¹¹. Durante los siguientes años su marido se movió por distintos puntos de la geografía española con motivo de la contienda civil y en un primer momento ella, tras una evacuación a Valencia, consiguió su traslado a Alcoy y Molina de Segura para estar cerca de él. El triunfo del General Franco conllevó que fuera apartada de la docencia por sus convicciones republicanas: «Aunque escribe poemas desde la infancia, la guerra dificulta su actividad literaria. Estos terribles años dejan una huella profunda en la autora e influirán en toda su obra posterior»¹².

Tras la guerra vuelven a Madrid, solicitando en el año 39 poder participar en las oposiciones al cuerpo de catedráticas de instituto, solicitud que recibió una respuesta negativa por el nuevo régimen. Apartada ella y su marido de sus profesiones por su relación con el bando perdedor de la guerra civil, se dedicó esos años a leer, escribir, traducir y, sobre todo, a la familia. Estas preocupaciones quedan recogidas en su primera obra. Posteriormente acompaña a su marido a Soria, ciudad que le influye de manera significativa en sus poemas y en la evocación que en los mismos hace a los paisajes de Antonio Machado. En 1952 comienza a trabajar en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el «Bibliobús», cuya labor era llevar a los barrios marginales y periféricos de Madrid la literatura y los hábitos de lectura. En

1957 recibe una beca para estudiar literatura en París, lo que le permitió gozar de una libertad, aunque efímera, nueva para ella, tanto por salir del encorsetamiento del régimen franquista como de sus obligaciones familiares. Allí se entrevista con Pablo Neruda, el cual le entrega una carta para los poetas españoles, mostrándole su deseo de encuentro y comunicación con los exiliados. En los últimos años de su vida está apartada del mundo de la poesía y de los círculos literarios y artísticos que frecuentaba mientras residía en Madrid¹³, al trasladarse con su marido por cuestiones profesionales a Avilés. Tras la jubilación de éste en 1971 vuelven a Madrid, no escribiendo nada hasta el nacimiento de su nieta, a la cual le dedica dos libros de cuentos.

PINCELADAS DE SUS OBRAS

Ángela Figuera Aymerich no se puede catalogar como una autora con un amplio número de obras poéticas porque su legado no fue muy abundante; en total, diez libros y algunas traducciones¹⁴. Su obra poética fue publicada de manera irregular y tardía, «a causa de las dificultades para compatibilizar la carrera literaria y la atención a la familia»¹⁵. De sus primeros años sólo se conserva un conjunto de poemas, inéditos en su mayor parte, fechados entre 1920 y 1926, los cuales fueron uno de los primeros regalos que le hizo al que luego fuera su marido. Su carácter inédito se debe a que la escritora los consideraba de poca calidad literaria¹⁶. Su primer libro fue publicado en el año 1948¹⁷, *Mujer de Barro*, posteriormente lo sería *Soria Pura* en el 49, *Vencida por el ángel* en el 51 y *El grito inútil* en 1952. A este siguieron, en el 53, *Los días duros* y *Víspera de la vida*. En el año 58 publica en México tal vez su obra con mayor repercusión internacional, *Belleza cruel*. Tras éste publicaría en el año 62 *Toco la tierra. Letanías*. En los últimos años de su vida escribe dos libros para sus nietos, *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* publicada póstumamente por su marido. En 1986, dos años después de su muerte, se publican sus *Obras completas*. A lo largo de su vida obtuvo varios reconocimientos. Así, en el año 1950 obtuvo el «Premio Verbo», en el 52 el «Ifach» y en el 58, el de poesía «Nueva España», en México, por su obra *Belleza Cruel*.

PINCELADAS SOBRE SUS PREOCUPACIONES SOCIALES

Ángela Figuera Aymerich ha sido definida junto a Blas de Otero y Gabriel Celaya como integrante del llamado «triumvirato vas-

co» de la poesía social. Aunque es cierto que los tres mantenían contacto y que se influenciaban mutuamente, esta clasificación no puede sino ser considerada una simplificación de las aportaciones de estos autores. En este sentido, la obra de Figuera se caracteriza, a diferencia de las otras dos, por la creencia de que la poesía realmente no era un medio para poder cambiar el mundo, aunque era el único que tenían a su alcance para denunciar la situación en las que les había tocado vivir, abriéndose al sufrimiento humano y poniéndose al servicio de intereses colectivos¹⁸. En la evolución de su poesía, la autora comienza a sumergirse en la descripción de la España de posguerra, mostrando un compromiso profundo con los más indefensos y un posicionamiento activo frente a la situación social y política española. En este sentido, su escritura ha sido definida por el énfasis que ponía en «el interés por el prójimo, la denuncia del dolor humano, la crítica de las instituciones franquistas, la indiferencia de Dios y la función del poeta en la sociedad»¹⁹. Los poemas que reflejan estas preocupaciones se centraban más en expresar que en la manera de hacerlo, le importaba más el fondo que la forma.

PINCELADAS SOBRE LA IDENTIDAD FEMENINA

Ángela Figuera Aymerich era la mayor de nueve hermanos, hecho que para algunos fue determinante a la hora de explicar, ya desde sus primeros poemas, el papel en éstos de la maternidad como valor en alza: «En general, los estudios sobre Figuera han evolucionado cronológicamente de considerar la maternidad como una mera expresión de la feminidad normativa a interpretarla como un mecanismo que posibilita la oposición a la cultura capitalista y androcéntrica»²⁰. Según Ángeles Maeso, durante mucho tiempo su obra se mantuvo bajo el epígrafe de mantenedora de la Sagrada Familia, aunque «nadie como ella haya desmitificado tanto la maternidad como motivo poético complaciente y la política materna como itinerario existencial de la mujer»²¹. Para algunos autores que se han acercado a su obra, lo que en un principio era un obstáculo en su carrera literaria, el ser una escritora que escribía consciente de su condición de mujer, luego se convertiría en un factor para su reivindicación²². La autora ya aparecía en las obras de Carmen Conde como una de las poetisas destacadas en los años 50²³, aunque luego se haya tenido que esperar más de medio siglo para que su figura y su obra ocupara un lugar significativo, sobre todo, entre las que estaban escritas por mujeres en esa época. En este sentido, habría que resaltar que precisamente

estos posicionamientos ideológicos de género han sido uno de los más debatidos y que mayor número de opiniones encontradas han suscitado²⁴, especialmente por las opiniones a favor y en contra que existen sobre la imprenta feminista en su obra²⁵. A finales de los años setenta declaró explícitamente en una entrevista que se le realizó que no creía en el feminismo, aunque hay opiniones que defienden que dicha afirmación estaba sacada de contexto y que contradecía muchos de los planteamientos que mantuvo a lo largo de su vida en relación con la sociedad patriarcal en la que le tocó vivir, al papel secundario por ser mujer y poeta marginada, a la crítica al papel de la religión que se profesaba en España, etcétera. Era una mujer que miraba al mundo y quería comprenderlo y comprenderse²⁶. En palabras de John Wilcox, «ella fue poeta que se inspiró en la experiencia marginada de la mujer para subvertir el orden patriarcal en distintos rangos políticos, sociales y religiosos; fue feminista *avant la lettre*»²⁷. Tal y como exponen otros investigadores de su legado, el interés de la crítica en cuanto a la presencia y la importancia de la identidad del género en su obra se han centrado, sobre todo, en el «erotismo femenino, la conexión de la mujer con la tierra y la naturaleza, la exhortación a la unión de las mujeres, el mensaje feminista y la subversión del patriarcado, y la maternidad, desde su idealización hasta su desmitificación, pasando por el papel pacifista de la madre»²⁸.

PINCELADAS SOBRE LA CENSURA

Ángela Figuera Aymerich, escribió *Belleza cruel* residiendo en España pero dicha obra fue publicada en México. Según relata su hijo, este libro tenía la intención «dar voz en sus páginas a los perseguidos, los desesperanzados, ayudar a hacer puentes entre hermanos separados»²⁹, puesto que era el reflejo de la rabia y la crítica a la situación en la que se encontraba la autora. Su temática, por tanto, su tono, sus denuncias, hacían impensable que el mismo superase los límites que la censura imponía en esos años a lo que se escribía dentro de las fronteras españolas³⁰. Los contactos de la autora con amigos en el exilio –sobre todo con Max Aub³¹– fue lo que la llevó a presentarlo al Premio «Nueva España», concedido por la Unión de Intelectuales Españoles en México. Y ello porque Ángela siempre defendió que si el libro no salía tal y como ella lo había escrito, prefería que no se publicase, tal y como ya había ocurrido con la obra *Mujer de Barro* que tuvo que sortear la censura por el erotismo que impregnaba el mismo³².

Belleza Cruel llegará a España de manera clandestina y a cuentagotas porque no había pasado el proceso previo de la censura. Pero la razón última que ha llevado a esta obra a alcanzar proyección internacional fue el prólogo que escribió León Felipe. Dicho autor se retractaba de opiniones anteriores en las cuales condenaba que España se hubiera quedado muda al salir de sus fronteras la mayor parte de los escritores que condenaban el régimen franquista y destacaba la labor de aquellos que en tan duras condiciones seguían haciendo poesía desde dentro:

«*Con estas palabras quiero arrepentirme y desdecirme, Ángela Figuera Aymerich... de cosas que uno ha dicho, de versos que uno ha escrito... [...] Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción [...] Vosotros os quedasteis con todo: con la tierra y la canción [...] Y ahora estamos aquí, al otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados, oyéndoos cantar: con esperanza, con ira, sin miedos... Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la Canción*»³³.

PINCELADAS DE SU POESÍA

A modo de recuerdo...

«*Si, por amar la tierra, pierdo el cielo / si no logro completa mi estatura / ni pongo el corazón a más altura / por no perder contacto con el suelo; / si no dejo a mis alas tomar vuelo / para escalar mi pozo de amargura / y olvido el resplandor de la hermosura / para vestir el luto de mi duelo, / es porque soy tierra: en tierra escribo / y al hombre-tierra canto, que, cautivo de su vivir-morir, se pudre y quema. / Mi reino es de este mundo. Mi poesía / toca la tierra y tierra será un día. / No importa. Cada loco con su tema*»³⁴.

¹ Payeras, 2009: 21.

² Ruiz, 2008; Peinado, 2012.

³ Durante años, las antologías literarias dieron la espalda a las mujeres que se dedicaron a la poesía, obviando sus contribuciones al no mencionarlas entre los poetas cuyas obras recogían. Ni a ellas ni a sus aportaciones poéticas. En la actualidad han empezado a aparecer numerosas investigaciones que han intentado rescatar del olvido a estas mujeres y dar a conocer sus vidas y sus contribuciones. Es interesante mencionar el proyecto «Las SINSOMBRE-

RO», que busca recuperar, divulgar y perpetuar el legado de las mujeres olvidadas de la primera mitad del siglo XX. Para mayor información véase: <http://www.lassinombro.com/> (recuperado en marzo de 2016)

⁴ Conde, 1967; Flores, 1984; Caballé, 2003; Simón, 2006; Payés, 2009; AAVV, 2010.

⁵ Peinado, 2012; Peinado y Anta, 2013.

⁶ González de Langarika y Zabala, 2012: 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ AAVV, 2003/2004; Acillona, 2005; Bengoa, 2003; Fagundo, 1995; González-Allende, 2009; González de Langarika, 1987; Lara-Kuhlman, 2012; Montejo, s/f; Rodríguez, 2001; Wilcox, 1991; Zabala, 1994.

⁹ 2009: 10.

¹⁰ Ha sido denominada por el lugar en que nació como «la Gabriela Mistral de Bilbao».

¹¹ Maeso, 2011.

¹² Heredero de Pedro, s/f: 137.

¹³ A lo largo de su vida tuvo relación con Gabriel Celaya, José Hierro, Rafael Morales, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Garciasol, etc, así como con escritores en el exilio tales como Juan Ramón Jiménez, Alfredo Gracia Vicente, Rafael Alberti o Ernestina de Champourcin. Participó, además, en numerosas tertulias, tales como la Tertulia Literaria Hispanoamericana y en la conocida como «Versos con faldas».

¹⁴ Para conocer qué traducciones realizó puede consultarse la obra de Pablo González de Langarika y José Ramón Zabala Aguirre (2012). Asimismo, en la mencionada obra se puede encontrar una recopilación de la correspondencia que mantuvo a lo largo de su vida y dónde puede encontrarse la misma, siendo de gran interés las cartas que mandó y recibió a Juan Ramón Jiménez, a Blas de Otero, Carmen Conde y Max Aub, entre otros.

¹⁵ Payés, 2009: p. 86.

¹⁶ González de Langarika y Zabala, 2012.

¹⁷ Cuando publica este libro tiene ya 46 años. Justo un año antes Carmen Conde había publicado *Mujer sin Edén*.

¹⁸ Villa-Fernández, 1973; Payés, 2009.

¹⁹ González-Allende, 2009: 8.

²⁰ González-Allende, 2009: 8.

²¹ Maeso, 2011: 80.

²² Crespo, 1997; Payés, 2009; González de Langarika y Zabala, 2012.

²³ Conde, 1967.

²⁴ González de Langarika y Zabala, 2012.

²⁵ Wilcox, 1991.

²⁶ Crespo, 1997.

²⁷ 1991: 101.

²⁸ González-Allende, 2009: 8.

²⁹ Hemeroteca del Diario ABC: «Publican Belleza Cruel en el centenario de Ángela Figuera Áymerich». <http://www.abc.es> (recuperado en febrero de 2016)

³⁰ La censura española era más permisiva con las obras en poesía que con aquellas que se escribían en prosa –novela, ensayo o cuento–, sobre todo porque era un género minoritario, con poca tirada de sus obras. Todos los expedientes de sus obras publicadas en España están en el Archivo General de la Administración Civil del Estado en Alcalá de Henares (Madrid).

³¹ Max Aub (París 1903-México 1972) fue una de las más importantes figuras literarias del siglo XX, referente del exilio republicano. Dicho autor tuvo una importante correspondencia con Ángela Figuera que ha permitido conocer el proceso de publicación de la obra *Belleza Cruel*.

³² Montejo, s/f; González de Langarika y Zabala, 2012.

³³ Figuera, 2002.

³⁴ «En tierra escribo», *Toco la tierra*. Letanías, 1962.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Ángela Figuera, *Ficciones*. Revista de Letra, Suplemento monográfico, Nº 10-11, Granada, 2003/04.
- AA.VV. *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la generación del 27*. Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2010.
- ACILLONA, Mercedes (coord.). Homenaje a Ángela Figuera. En *Letras de Deusto*, Nº 106 (Vol. 35), Bilbao, 2005.
- BENGOA, María. *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*. Bilbao, Temas Vizcaíno nº336-337, BBK, 2003.
- CABALLÉ, Anna (edit.). *Del Romanticismo al Modernismo: La vida escrita por las mujeres*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- CONDE, Carmen. *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona, Bruguera, 1967.
- CRESPO MASSIEU, Antonio. «La belleza cruel». En *Revista Asparkia. Investigación feminista*, Nº 8, Universitat Jaume I de Castellón, 1997, pp. 103-121.
- FAGUNDO, Ana María. «Ángela Figuera: lo recio femenino». En *Discurso feminista actual*, comp. Adelaida López de Martínez. San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 179-198.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela. *Belleza Cruel*. «Prólogo de León Felipe». Madrid, Ed. Torremozas, 2002.
- FLORES, Ángel y FLORES, Kate. *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media hasta la actualidad)*. México, Ed. Siglo XXI, 1984.
- GARCÍA, Concha. «Aunque la mies más alta dure un día. La poesía de Ángela Figuera Áymerich». Carpeta: Ángela Figuera Áymerich: voz(es) de mujer(es). En *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*. Nº 11, 2011, pp. 84-87.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. «La poesía de Ángela Figuera desde la crítica anglosajona». En *Spanish Language and Literature*, Paper 42, 2009.
- GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo (coord.). Monográfico. Recordando a Ángela Figuera, *Zurgai*, Bilbao, 1987.
- GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo y ZABALA AGIRRE, José Ramón. Ángela Figuera. *Poesía entre la sombra y el barro*. Bilbao, Fundación Bilbao 700-III Milenium, 2012.
- HEREDERO DE PEDRO, Carmen (dir. y coord.) (s/f). *Otras miradas. Aportaciones de las mujeres a la lengua y literatura castellanas. Para integrar el curriculum de Secundaria*. Madrid, Federación de Enseñanza de CC.OO.
- LARA-KUHLMAN, Luz Elizabeth. Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Áymerich. En *UFLR*, 2012, pp. 87-104.
- MADRIGAL CAMPOS, Rosa Carmen. Ángela Figuera Áymerich en la poesía femenina de la posguerra española. Tesis leída en 1997 en la Universidad Complutense de Madrid. Inédita.
- MAESO, Ángela. «Ángela Figuera: Palabra necesaria». Carpeta: Ángela Figuera Áymerich: voz(es) de mujer(es). En *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*. Nº 11, 2011, pp. 80-83.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2001.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. «La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su

- obra poética». En *Actas XIII Congreso AIH (Tomo IV)*, (s/f), pp. 169-177.
- PAYERAS GRAU, María. «El linaje de Eva: Tres escritoras españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes». En *Trivium*, 2002, pp. 9-48.
 - PAYERAS GRAU, María. *Espejo de palabra: la voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (39-59)*. Madrid, UNED, 2009.
 - PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde y ANTA FÉLEZ, José Luis. «Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas en la literatura de posguerra». En *Athenea Digital*, 13(2), 2013, pp. 35-46.
 - PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde. *Enseñando a señoritas y sirvientas*. Barcelona, La Catarata, 2012.
 - RODRÍGUEZ NUÑEZ, Víctor. «Género, alteridad y poesía en *Belleza Cruel* de Ángela Figuera Aymerich». En *Revista Hispánica moderna*, Año 54, nº 1, 2001, pp. 140-153.
 - RUIZ FRANCO, Rosario. «Mujer y sociedad durante el franquismo». En *Cien años trabajando por la igualdad*. Rosa María Capel (Dir.), Madrid, Instituto de la Mujer, Unión General de Trabajadores y Fundación Francisco Largo Caballero, 2008, pp. 151-180.
 - SIMÓN PALMER, María del Carmen. «Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX, Bibliografía». En *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII 721, 2006, pp. 661-703.
 - VILLA-FERNÁNDEZ, Pedro. «La denuncia social en *Belleza Cruel* de Ángela Figuera Aymerich». En *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 7, 1973, pp. 127-138.
 - WILCOX, John. «El feminismo en las Obras completas de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares». En *Zurgai*, Bilbao, 1991, pp. 95-102.
 - ZABALA AGUIRRE, José Ramón. *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada*. Donostia, Cuadernos Universitarios Mundaiz, Universidad de Deusto, 1994.

GARRA DE LA GUERRA, de Gloria Fuertes y Sean Mackaoui

Han debido pasar algunos años para que a la poeta Gloria Fuertes (1917-1998) le sea adjudicado el sitio que le corresponde dentro de las letras hispánicas, y en concreto dentro del panorama poético español de la postguerra –nos referimos al interés y reconocimiento académico entre la crítica especializada, puesto que el favor del público ya lo había conseguido mucho antes–. Autora singular, tanto en su personalidad como en la originalidad de su producción poética, la popularidad de Gloria Fuertes entre el público creció exponencialmente en la década de los 70 gracias a sus recitales de poesía, su participación en programas de radio, sus publicaciones poéticas dirigidas a los niños y sus apariciones televisivas, aunque llevaba escribiendo desde su infancia –«empecé a escribir antes que a leer»¹–, llegando a publicar su primer poemario, *Isla Ignorada*, en 1950. Desde este primer título hasta el último, *Mujer de verso en pecho* (1995), Gloria Fuertes siguió una fructífera trayectoria literaria que incluye poesías para adultos, teatro, relatos, composiciones musicales y poesía infantil, a lo que hay que añadir una intensa labor desempeñando actividades paralelas a la escritura, como sus recitales de poesía, la creación de una biblioteca ambulante, numerosas entrevistas radiofónicas o pregones en diferentes pueblos y ciudades de España. A medida que fue ganando popularidad y reconocimiento crítico se reeditaron muchas de sus obras y se sucedieron los premios y homenajes, llegando a lograr

importantes galardones como el *Premio Acento* por su poemario *En pie de paz* (1959), el *Premio Guipúzcoa de Poesía* (1965) o el *Premio Internacional de Literatura Infantil Hans Christian Andersen* (1975) por su obra *Cangura para todo*. Un día después de su muerte, ocurrida el 27 de noviembre de 1998, el poeta Pere Gimferrer publicó una reseña en la que deja entrever las razones de su modesto reconocimiento literario en contraste con su enorme popularidad:

*«Una confluencia de circunstancias ha eclipsado en parte el alto lugar a que tiene derecho en la poesía española contemporánea: algunas no desinteresadas omisiones, la relativa incomodidad que derivaba de su cordial y sólida personalidad humana y por paradoja mayor su éxito como autora de niños»*².

Aunque existe la idea generalizada de que la relevancia poética de Gloria Fuertes como una de las autoras más importantes de la poesía española contemporánea ha sido subrayada y analizada con más intensidad en el extranjero que en España –gracias a los trabajos llevados a cabo por críticos e hispanistas norteamericanos como Peter Browne, Brenda Capuccio, Nancy Mandlove, Andrew P. Debicki, Sylvia Sherno o Alberto Acereda–, no debemos tampoco pasar por alto investigaciones y reseñas críticas de gran calidad que, sobre la producción poética de Gloria Fuertes, se han llevado a cabo en nuestro país por especialistas como Francisco Ynduráin, Emilio Miró, José Luis Cano, María Payeras o Pablo González Rodas. Gracias al trabajo de estos críticos, el nombre de Gloria Fuertes ha ido ganando reconocimiento literario, y paulatinamente ha dejado de aparecer únicamente en las visiones críticas que desde un punto de vista panorámico recorren la poesía española de postguerra, para constituirse en sí misma objeto de estudio especializado, apareciendo en las últimas décadas numerosos estudios pormenorizados sobre diversos aspectos de su corpus poético.

Es difícil catalogar el trabajo de la autora como perteneciente a una generación o grupo poético, pues como ella misma se encarga de subrayar: «cuando empecé a escribir, niña-adolescente, como no había leído nada, mi primera poesía no tenía influencias»³, añadiendo más tarde que ni siquiera el paso del tiempo le hizo aceptar influencias externas –«aunque después, como es lógico, leí y leo poetas, a mí no hay quien me influya, así que, como en 1934, sigo siendo huérfana e independiente»⁴–. De hecho, no será la única vez en que la autora remarque su «in-

sularidad» insistiendo en su personal estilo, tal y como describe Pablo González Rodas en la introducción del poemario *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)* (1980), donde el crítico incide en la independencia literaria de Gloria Fuertes, recuperando alusiones que, sobre su personal estilo, realiza la autora en su corpus poético:

«Nos encontramos al leer la obra de Gloria con una poeta sui géneris, independiente, “Cabra Sola” en el panorama literario español, quien al preguntarle a qué corriente pertenecía, contestaba que a la “corriente-corrientita”, que “se mueve sola”, y que su poesía “está muy entroncada con Gloria Fuertes”, que se parece mucho “a Dios y a mí”»⁵.

No obstante y a pesar de las declaraciones de la autora, gran parte de la crítica parece estar de acuerdo en asociar su nombre a determinados movimientos literarios, como son el postismo y la generación del 50. Aunque bien es cierto que puede encontrarse conexión entre el postismo –formación literaria de postguerra a la que Fuertes se unió a finales de los años 40 junto a Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, y en el que también participaron Ángel Crespo y Francisco Nieva– y la poesía de Gloria Fuertes en cuanto a su tendencia lúdica y su base humorística –vinculación que la propia autora se encargaría de reconocer cuando señala «fui surrealista sin haber leído a ningún surrealista, después apostó “postista”»⁶, es posible también llegar a encontrar contradicciones entre el carácter intelectual del postismo y el tono eminentemente popular y social de la poesía de Fuertes. Junto al postismo, la autora suele aparecer asociada a la generación del 50, o más concretamente, como nos recuerda Pilar Monje⁷, situada a medio camino entre dos grupos de poetas sociales: una primera generación que continuará la producción iniciada por Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira* (1944), –al que pertenecerá Gloria Fuertes junto a la primera generación de poetas de postguerra, entre los que se encuentran Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro o Leopoldo de Luis–, y un segundo grupo de autores conocido como segunda generación de postguerra o generación del 50, y del que forman parte entre otros Ángel González, José Agustín Goytisolo, Caballero Bonald o José Ángel Valente.

Adicionalmente, debemos también tener en cuenta que en numerosas ocasiones Gloria Fuertes aparece considerada por la crítica como un eslabón más en la cadena poética femenina

dentro de la literatura española contemporánea, vinculada concretamente con la producción poética femenina de postguerra junto a Carmen Conde y Ángela Figuera, a las que posteriormente se unirán autoras como Julia Uceda, Pura Vázquez, María Victoria Atencia, María Elvira Lacaci, Dionisia García o María Beneyto. No olvidemos que, quizá para dejar constancia del espacio marginal que la mujer –en cuanto que mujer y en cuanto que poeta– ocupaba en la poesía de postguerra, Gloria Fuertes funda en 1947 el grupo Versos con faldas junto con M^a Dolores de Pablos, Adelaida Lasantas y Acacia Uceta. Así describe María Payeras la identidad de grupo creada en esta asociación, resultado de la creciente incorporación de la mujer al ámbito literario durante los años de postguerra:

«El grupo se formó para divulgar la poesía de autoría femenina contemporánea escrita en español, y aunque sus recitales –concebidos por contraposición al pacto tácito de no recitarse poemas unos a otros que primaba en las tertulias madrileñas frecuentadas por hombres– se celebraban invariablemente en la ciudad de Madrid, actrices y locutoras de radio daban voz a aquellas autoras que, no pudiendo asistir personalmente, enviaban su colaboración desde el resto de España y también desde la América latina»⁸.

La fuerte vinculación que la poesía de Gloria Fuertes mantiene con la cultura popular la encontramos ya en los mismos orígenes de la autora, puesto que esta nació en una familia humilde en el barrio madrileño de Lavapiés, de madre costurera y padre bedel. En 1934, con quince años de edad, pierde a su madre y debe luchar por sobrevivir en los duros años de la guerra y la postguerra española, comenzando a trabajar en Talleres Metalúrgicos, a la vez que empieza a publicar sus primeros versos y a ofrecer sus primeros recitales de poesía en Radio Madrid, como señala la propia autora: «Y así, trabajando sin cesar en diferentes oficios (y sin dejar de escribir un solo día poesía) pasé en 1939 de la oficina de hacer cuentas a una redacción para hacer cuentos»⁹. En 1939 pasará a incorporarse laboralmente a la Revista Infantil *Maravillas*, donde escribe cuentos, relatos cortos y poesía para niños. Comienza también a colaborar en revistas para adultos como *Rumbos*, *Poesía española* y *El pájaro de paja*, mientras que crea y dirige la revista poética *Arquero de poesía* entre 1950 y 1954, junto a Antonio Gala, Julio Mariscal y Rafael Mir. Tras estudiar Biblioteconomía e Inglés en el *International Institute*, obtendrá una beca Fulbright en 1961 y viajará a Estados Uni-

dos, trabajando como profesora visitante en las universidades de Buchnell, Mary Badwin y Bryn Mawr. En referencia a su trabajo como profesora de poetas españoles en la Universidad de Buchnell (Pennsylvania), la autora pone de manifiesto su carácter autodidacta al inaugurar su curso con las palabras «es la primera vez que piso una Universidad, no como estudiante, sino como profesora»¹⁰. De vuelta a España, continúa colaborando con diversas revistas y comienza a trabajar como realizadora en programas de televisión infantiles, lo que acrecentará su popularidad como «poeta de los niños» durante la década de los 70 y 80, uniendo a esta actividad otras muchas, como nos recuerdan en la *Fundación Gloria Fuertes* –«lecturas, presentaciones, radio, entrevistas, periódicos, visitas a colegios, pregones, viajes, TV, homenajes, siempre cerca de los niños; publicando continuamente, tanto poesía infantil como de adultos»–¹¹.

Al realizar un recorrido por la producción poética de Gloria Fuertes, nos encontramos ante una obra autobiográfica, según confirmó en varias ocasiones la propia autora –«continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas»¹², o «no me importa que todos os deis cuenta de que esto que os cuento me ha sucedido»¹³–, aunque como apunta mayoritariamente la crítica no es fácil distinguir entre el yo lírico que se construye en el texto y la autora del poema que se «autoconfiesa» en su poesía. De hecho, el tema de la autobiografía es siempre complejo, más aún cuando la autora introduce su propio nombre tanto en el título de algunas de su obras como en *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)* (1980) o *Glorierías* (2001), como en muchos de sus versos –«Gloria Fuertes nació en Madrid a los dos días de edad»¹⁴, o «Yo en la Gloria»¹⁵, o en su «Autoepitafio»: «Me alegra poder decir / para la futura historia / que no pasé por la tierra / sin pena ni Gloria»¹⁶. Incluso llega a disculparse por este hecho en un verso de su poema «De profesión: soltera» –«Perdonad que me autonombre tanto»¹⁷–, creando de este modo un compendio entre biografía vital y ficción, entre lo ficcional y lo real, como señala Verónica Leuci:

«En uno de los ejes más atractivos de su escritura, la poeta introduce su propio nombre de autora en el orbe poético. Esta sugerente irrupción nos posiciona como lectores en el cruce de la biografía y la ficción, entre el rostro civil de la poeta y su inscripción como personaje poético. Debemos resaltar sin embargo que si esta coincidencia onomástica por un lado abona una lectura autobiográfica por la identificación entre poeta/personaje, por otro, rati-

fica su estatuto ficcional, a partir de abundantes desplazamientos y contorsiones gramaticales y enunciativos»¹⁸.

La escasez de medios vivida en su infancia, así como las duras condiciones de vida que impuso la postguerra, la marcarán para siempre y constituirán, de hecho, una de las vertientes poéticas que la autora canalizará a través de sus versos. Así, serán temas recurrentes la soledad, el dolor, el amor, el desamor, el compromiso social, la solidaridad, los peligros de la humanidad, Dios, los santos o la muerte, todo ello envuelto en un lirismo capaz de combinar los temas sociales más desgarradores con un brillante humor que se apoya en dichos populares y juegos lingüísticos, con lo que la autora logra un efecto ambivalente. Tal y como señala Lidio J. Fernández, «la re-escritura de la frase hecha y su incorporación en el verso es un fenómeno de la postguerra y en particular de los poetas llamados «“sociales” [...] que hallan en el habla coloquial una reformulación del mensaje de crítica social»¹⁹. Y entre estas preocupaciones y denuncias sociales que impregnan la poesía de Gloria Fuertes cobra especial fuerza el antibelicismo y las heridas provocadas por la guerra, los cuales aparecen de forma recurrente y rotunda en su producción poética, como analizaremos a continuación, realizando un recorrido a través de los poemas recogidos en su antología *Garra de la guerra*. Ya que, como ella misma confiesa: «sin la tragedia de la guerra quizá nunca hubiera escrito poesía»²⁰.

El presente libro de nuestro interés (*Garra de la guerra*, 2002) suele encontrarse en las bibliotecas públicas en la sección de libros infantiles, pero no es en absoluto un libro para niños. Gloria Fuertes, por su producción más conocida, viene estando encasillada y asociada a la categoría de Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) en nuestro canon literario e imaginario colectivo. De ahí este injusto malentendido, pues la obra en la que posamos nuestra mirada hoy –en su formato de álbum ilustrado– es un libro muy serio, destinada a un público maduro, sensible y capaz de reflexionar, conmoverse y «deleitarse», poéticamente hablando, con un tema universal, atemporal y, desgraciadamente, profundamente humano, histórico y aún hoy coetáneo: la(s) guerra(s), sus consecuencias y estragos.

El Ministerio de Cultura del Gobierno de España otorgó en el año 2003 al presente álbum ilustrado el primer premio al mejor libro editado en la categoría Infantil y Juvenil, pero nosotras

queremos incidir de partida en que no se trata de un libro para destinatarios infantiles pre-lectores o lectores ya autónomos, sino más bien de una compilación póstuma de un proyecto poético que siempre anheló Gloria Fuertes y que vio la luz apenas unos años después de su fallecimiento. Nos encontramos, pues, ante una obra poética y pictórica de gran envergadura cuyo eje temático vertebrador es la experiencia de haber vivido la guerra, pero que apunta o aspira, no obstante, a la paz universal²¹. Las bellísimas –a la par que sencillas y conmovedoras– ilustraciones que acompañan a cada uno de los textos pertenecen al artista suizo-anglo-libanés Sean Mackaoui (1969), especializado en la técnica del *collage* y afincado actualmente en España; él también víctima y testigo de primera mano de un cruento conflicto armado; en su caso, el del Líbano²². Como señala Silva:

«El resultado es impactante. Ilustraciones a dos colores (rojo y negro), tremendamente sólidas, limpias y bellas. Surrealistas y brutales, con una estética que recuerda la de los carteles propagandísticos de la contienda. Un conjunto, el de verso e imagen, con una fuerza visual y poética impresionante. Tanto, que el gobierno mejicano adquirió los derechos de edición, con objeto de que estuviera en las bibliotecas de todos los colegios. Una auténtica obra de arte hecha libro. De los que no se trata de tener, leer de un tirón, y olvidarse, sino que suscitan el deseo de tenerlos, de pasar los dedos sobre las páginas (de papel mate, de buena calidad), y de tenerlos a mano, para sacarlos de vez en cuando, y volverlos a mirar. Una maravilla»²³.

Cuidadosamente editado por la editorial valenciana Media Vaca, dentro de su colección «Últimas lecturas», percibimos una clara intencionalidad de reunir textos comprometidos que nos hagan reflexionar sobre los males pasados y actuales. Así se conciben, igualmente, otros títulos de dicha colección como: *Crímenes ejemplares*, de Max Aub (2001), *Una temporada en Calcuta, la mirada de un dibujante*, de Lluïset (2001), y *No hay tiempo para jugar (Relatos de niños trabajadores de la ciudad de Monterrey, México)* (2004), de Sandra Arenal e ilustrado por Marina Chiesa, por traer aquí algunos otros ejemplos. Lo primero que observamos en el enfoque y diseño de esta particular selección por parte de la editorial es que pretende separarse netamente de otras categorías como «Libros para niños» o «Grandes y pequeños», por lo que insistimos en nuestra idea de que, pese a tratarse de un álbum ilustrado, el destinatario no es el público lector infantil –al

que dedicara la autora, como bien sabemos, buena parte de su producción poética–, sino más bien adolescentes y, por supuesto y dada su temática, el lector adulto. Así lo evidencia igualmente la presentación del volumen en la página web de Media Vaca:

«Para un gran número de lectores que conocen solamente las poesías “infantiles” de Gloria Fuertes y no están familiarizados con su producción “para mayores”, este libro será sin duda una sorpresa. En realidad la linde entre lo escrito para unos y para otros muchas veces viene marcada por el tipo de publicación que recoge esos poemas: los libros para niños están llenos de coloridos dibujos; los libros para no tan niños (prologados por prestigiosos poetas como Jaime Gil de Biedma) no suelen llevar dibujos y tienen un aspecto más serio»²⁴.

Garra de la guerra es, así pues, un libro póstumo que retoma poemas publicados anteriormente en antologías editadas por Cátedra a las que hemos hecho mención más arriba: *Obras incompletas* (1975), *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)* (1980) y *Mujer de verso en pecho* (1995). Cuenta igualmente con la particularidad de incluir un poema inédito que abre el volumen, junto a una maravillosa fotografía de la joven poeta «cuando tenía cintura de avispa»²⁵, titulado «Poema de guerra y de PAZ», compuesto en 1937 y que, por su sencillez y tremenda expresividad, queremos reproducir a continuación:

*Se marchan a la guerra
nuevos soldados.
Madres, novias y hermanas,
quedan llorando.
Como siempre los niños
han ido al Prado.
(Aro, balón y comba
y trajes claros).
En la ciudad se posan
obuses malos.
Pájaros huérfanitos,
quedan piando.
Los árboles del parque,
se han derrumbado
[...]
Una manita rota,
abrazo a un aro;
a su dueño,*

*otros hombres
se le han llevado.
Lleva lunares rojos,
su traje blanco*²⁶.

En primer lugar, cabría señalar que la presente selección de textos sobre la(s) guerra(s) ha sido realizada por Herrín Hidalgo, quien incluye un breve poema en el paratexto de la obra (solapa), extraído y traído a colación muy pertinentemente de su también obra póstuma *Glorierías (para que os enteréis)* (2001), y que viene adelantando así la temática general del libro: «La patria no es una bandera ni una pistola / la patria es un niño que nos mira». Siguiendo con el paratexto y ya desde el título, ideado por la autora para dicha antología antibelicista, percibimos el juego con el lenguaje como uno de los rasgos característicos de la poesía de Gloria Fuertes; concretamente, a través de la figura retórica de la aliteración. En este caso, el juego verbal expresa a través de la repetición de los fonemas de las dos palabras elegidas una fuerza y una crueldad a las que no nos tienen acostumbrados otros de sus títulos infantiles; es decir, esta vez, lejos de la intencionalidad lúdica o humorística asociadas por lo general a su creación «su obra poética viene a constituirse, desde un punto de vista formal, en un ensayo continuo con el lenguaje con fines fundamentalmente lúdicos»²⁷. De esta manera, la combinación de ambas palabras –«garra» y «guerra»– nos posiciona en nuestro horizonte de expectativas como lectores ante un tema muy serio, «de mayores» y de tintes marcadamente autobiográficos en Fuertes, como hemos señalado más arriba:

«– ¿Cómo recuerdas la guerra?

– *Yo estaba sana pero el hambre y el hambre me dolían todos los días. Aunque sin un rasguño de metralla, la guerra civil española me dejó en carne viva. Amanecí en la sección de quemados*»²⁸.

Como hemos argumentado anteriormente, la autobiografía y el «yoísmo» de la autora vienen a ser uno de los ejes vertebradores y esenciales en su obra. No obstante, *Garra de la guerra* no tiene un talante autobiográfico ni versa exclusivamente sobre la contienda civil y la larga postguerra que presencié y desgraciadamente sufrí en primera persona, sino que pretende extrapolar su vivencia individual hacia lo universal: a denunciar la guerra como acto deleznable, a condenar todas las guerras con todas sus víctimas, fundamentalmente los niños inocentes. En este sentido ha de leerse

el poema titulado «Autobio», que narra cómo mientras correteaba de niña en el frente de Usera una bala «me hizo raya en medio, / del susto me caí de culo», se sacudió el polvo seguidamente y le preguntó a su hermano: «¿Me he muerto?»²⁹. Estamos tan sólo con este breve ejemplo ante su poética más pura: partir de una experiencia traumática en primera persona y expresarla en lenguaje llano y directo a través de expresiones cotidianas y coloquiales, sin olvidar su particular dosis de humor incluso frente al horror.

De esta manera, Gloria Fuertes consigue magistralmente que nos riamos *de la guerra* y *en la guerra*, pese a que su compromiso y denuncia social ante las injusticias del mundo y los dolientes o desahuciados siempre fueran sujeto y objeto de su atención y mirada: «el mendigo, la mujer pública, los menesterosos y los marginados en general, enfocados siempre a través de un singular prisma artístico»³⁰. Por esta razón, la guerra, su crueldad y el hambre como principal consecuencia y tema frecuente y privilegiado en sus composiciones poéticas –tal como ha señalado al respecto Vila-Belda (2008)– no podían soslayarse en sus escritos, a pesar de que ella prefiriera hablar de «poemas sobre la paz», tema principal que hilvana claramente esta antología.

En nuestra opinión, Herrín Hidalgo, compilador de este poemario antibelicista, ha sabido elegir adecuadamente todas aquellas composiciones de Fuertes que aluden a los conflictos armados como un hecho atroz; pero, al mismo tiempo y por desgracia, una constante presencia desde que el ser humano existe. Así se explica la consciente necesidad y empeño de la voz lírica a lo largo de toda su carrera por hacer un arte necesario y comprometido, de alzarse como voz individual para «el pueblo», que llegue a todos, nos haga reflexionar, sentir, reír y llorar; en este caso, por el camino del entendimiento y de la paz:

«Hay libros de poesía que tienen títulos maravillosos (a veces tan buenos que hasta sobra el libro); Gloria Fuertes puso a uno de los suyos uno de los que más me gusta: Poeta de guardia»³¹. Para ella la poesía era un oficio necesario, con dedicación a tiempo completo. En una carta a Max Aub en la que se presenta al escritor, le dice: “Estoy segura de que te gustará algo mi poesía. Quiero que todos hagamos arte útil, o al menos necesario, llevar nuestros libros al pueblo, no a cuatro intelectualoides, liricoides, técnicos-críticos, fríos o ñoños”»³².

Bien se aluda explícitamente en *Garra de la guerra* a la Primera Guerra Mundial («De guerra en guerra y matar les toca»), al

conflicto de los Balcanes («Cuando Madrid era Sarajevo»), al genocidio nacional-socialista alemán («El robot nazi»), a las armas nucleares («Si hubiera atómica», «No más bombas» o «Después de aquello») o a países partícipes en la compraventa de armas («Otro a EEUU») como referentes reales e históricos reconocibles en la selección, la mirada crítica de la autora pretende, sin lugar a dudas, pasar de lo coyuntural o particular a lo universal, denunciando así que en las guerras todos pierden; en especial, uno de los colectivos privilegiados en su enfoque vital y poético: la infancia. En este sentido, «Los niños castigados sin jugar» ha de leerse en clave de «paraíso perdido» y viene a ilustrar perfectamente esta conjunción entre lo estrictamente autobiográfico con el carácter atemporal y desplazado a otros contextos geográficos donde persisten los conflictos armados, con semejantes consecuencias o secuelas para los más pequeños:

*Los he visto correr
por las calles de Madrid,
por las calles de África,
por las calles de Europa,
por las calles de América Española,
no corretean para jugar
sino para no ser alcanzados por las balas.
Los niños en las guerras
sin jugar pierden.
Pierden la vida.
Y los pocos que quedamos,
perdimos la alegría.
Por las calles de Madrid³³.*

No es de extrañar, pues, que muchas de sus composiciones poéticas hayan sido musicalizadas por grupos o cantantes como Agua Viva, Sorozábal Serrano, Ismael, Paco Ibáñez, Acción Grupo 67 o la antología sonora realizada por el Ayuntamiento de Huesca en 2004 titulada precisamente ¡Qué ganas de romper la guerra en mil pedazos!, donde aparece su poema «Gritad». Se trata de elegir otro registro divulgativo, en esta ocasión el musical, para llegar con mayor magnitud al gran público, uno de los principios esenciales de la generación poética a la que perteneció y de los orígenes humildes a los que hacíamos mención en las primeras líneas del trabajo y que reflejan magistralmente los dos versos iniciales de su «Poética»: «No es todo hacer una poesía para el pueblo, / sino un pueblo para la poesía (...)»³⁴.

Pongamos tan sólo dos ejemplos más relacionados con esta visión artística en la antología poética que nos ocupa; así, en «Pacifista de verdad» expresa con sencillez: «No matemos al vecino / invitémoslo a tocino»³⁵. Y, más adelante, se incluye igualmente un poema breve, tipo *haiku*, pero que más bien entronca con la tradición greguerística de Ramón Gómez de la Serna, de quien absorbiera su humorismo y a quien admiraba mucho³⁶: «¡Ojalá conociéramos el día / en que no se oigan más disparos / que los del corcho / de la botella de champán!»³⁷.

Con una mirada directa y valiente a su realidad en primera persona, en un país en guerra fratricida o bien ante otros conflictos bélicos que presenciara y, al igual que su coetáneo Blas de Otero, Fuertes concibe su obra «para la inmensa mayoría», abordando temas cotidianos, humildes y desdichados; puesta al servicio del «pueblo», de «la masa» y llamando siempre a las cosas por su nombre, como confiesa ella misma. Poesía profunda pero sencilla –«de andar por casa», en palabras de Emilio Ramón (2006)–; poesía cotidiana, en definitiva:

«Poesía cotidiana debe ser “al pan, pan y al vino, vino” (pero con belleza, que para eso es Poesía). Algo directo, emotivo, con gracia. Demostrar que cualquier sentimiento, idea, tema o cosa tiene poesía. No hay nada antipoético en la vida (a no ser el verbo “matar” y sus derivados). Cuando la Poesía es clara, viva, jugosa –sin salirse del tiesto–, escrita con emoción y con gracia, es cotidiana y útil como un traje barato de diario. Cuando la poesía es así, llega a los superfinos, a los críticos, a los catedráticos y llega (¡oh milagro!) a la masa –no quiero decir masa–, a la mayoría, sin educación ni cultura, porque para sentir lo poético no hace falta ser bachiller. No es un problema educacional, porque hay cierto tipo de poesía con la que se puede llorar o reír un analfabeto –te lo digo por experiencia propia–»³⁸.

En suma, *Garra de la guerra* nos ofrece un recorrido esencial y sintético de las principales claves de la poética de Gloria Fuertes –contenidas magistralmente en su poema «Vendría la paz»–, de entre las que queremos destacar para finalizar: la profundidad de la sencillez, la humildad de lo cotidiano, el humorismo de la crueldad y, en mayor medida, la reflexión universal-antropológica a partir de un recorrido autobiográfico e individual. Esta selección antológica de cincuenta poemas pacifistas y antibelicistas con llamativas ilustraciones en blanco, negro y rojo,

así pues, nos sumerge en una temática existencial y profundamente humana, que no es otra que la que define la esencia de esta poeta, galardonada justa y meritoriamente en 1986 con la Medalla del día Mundial de Cruz Roja, nombrada igualmente Dama de la Paz en 1987 y reconocida como Socia de Honor de UNICEF desde 1997. Gloria Fuertes que, aunque nunca tuvo hijos, alza su voz como una madre –individual y colectiva– en la pradera –en todas las tierras del mundo– a través de este sencillo pero contundente verso de su poema «No se pueden seguir comprando armas»: «Una madre grita en la pradera: / –La peor paz es mejor que la mejor guerra»³⁹.

Queremos finalizar este artículo rescatando las palabras que uno de los editores de Gloria Fuertes, Pepe Morán, pronuncia durante el homenaje dedicado a la autora con motivo de la celebración del II Congreso Nacional de Literatura Infantil, el cual tuvo lugar en la ciudad de Cáceres en 1998. Con emotivas palabras, su editor y amigo pone de manifiesto el carácter ecléctico de la autora al destacar los siempre originales rasgos de su personalidad, los cuales, dado el carácter testimonial de su poesía, quedarán plasmados no solo en su actitud vital, sino también a lo largo de toda su producción poética. Así lo expresa Morán:

«En realidad es muy difícil separar en Gloria los distintos aspectos de su personalidad; en ella iba todo junto y revuelto. Gloria humorista y ocurrente, Gloria popular y queridísima, Gloria, Gloria pacifista y combativa, Gloria original y sorprendente, Gloria solidaria y solitaria. Gloria soñadora y rebelde, Gloria sufriente y creyente, Gloria alegre y profunda, Gloria pícaro y niña buena...»⁴⁰.

Y, en particular y tras haber hecho un recorrido por esta antología poética póstuma sobre la(s) guerra(s), no podemos estar más de acuerdo con los estudiosos americanos Hammer y Schyfter cuando argumentaron sobre nuestra autora: «Her poems are often humorous and self-mocking, playful and ironic, though at the same time loaded with awareness of human anguish, sorrow and death. She manages in her playfulness to express a deep solidarity with victims of all kinds»⁴¹.

- ¹ Fuertes en Ynduráin, 1970: 18.
- ² Gimferrer, 1998: 23.
- ³ Fuertes, 1975: 28.
- ⁴ Fuertes, 1975: 29.
- ⁵ González, 1980: 48.
- ⁶ Fuertes, 1975: 27.
- ⁷ 2007: 45-50.
- ⁸ Payeras, 2008: 172.
- ⁹ Fuertes, 1975: 27.
- ¹⁰ Fuertes, 1975: 28.
- ¹¹ Recuperado de: Fundación Gloria Fuertes, <http://www.gloriafuertes.org/> (fecha de consulta 12 de abril de 2016).
- ¹² Fuertes, 1975: 22.
- ¹³ Fuertes, 1980: 55.
- ¹⁴ Fuertes, 1975: 41.
- ¹⁵ Fuertes, 1980: 100.
- ¹⁶ Fuertes, 1980: 364.
- ¹⁷ Fuertes, 1980: 91.
- ¹⁸ Leuci, 2015: 338.
- ¹⁹ Fernández, 1999: 171.
- ²⁰ Fuertes en Cano, 1991: 12-13.
- ²¹ Muy diferente en fondo y forma, aunque con la misma temática antibelicista y pacifista, supone el título póstumo también que la editorial Susaeta publicara para público exclusivamente infantil en 2008: *Aquí paz y además Gloria*, con ilustraciones de Federico Delicado.
- ²² Molinari, 2002: 106.
- ²³ Silva, 2014. Recuperado de: <http://aladar.es/garra-de-la-guerra/> (fecha de consulta 12 de abril de 2016).
- ²⁴ Recuperado de: <http://www.mediavaca.com/index.php/es/colecciones/ultimas-lecturas/152-garra-de-la-guerra> (fecha de consulta 12 de abril de 2016).
- ²⁵ Hidalgo, 2002: 104.
- ²⁶ Fuertes, 2002: 7.
- ²⁷ García-Page, 1990: 243.
- ²⁸ Delgado, 2002: 16.
- ²⁹ Fuertes, 2002: 19.
- ³⁰ Browne, 1997: 13.
- ³¹ Precisamente, es el título que aparece en el epitafio de su lápida: «Gloria Fuertes (1917-1998), poeta de guardia. Ya creo que lo he dicho todo y que ya todo lo amé» (Cementerio Sur de Carabanchel y, desde el año 2001, en el Cementerio de La Paz en Madrid).
- ³² Hidalgo, 2002: 100.
- ³³ Fuertes, 2002: 18.
- ³⁴ Fuertes, 1980: 107. ³⁵ Fuertes, 2002: 85.
- ³⁶ Nos lo revela así su amigo el dramaturgo Francisco Nieva en sus memorias: «Gloria guardaba una carta de Ramón Gómez de la Serna, donde este mostraba tener mucho aprecio a su condición de musa infantil del arroyo, con dejes de un madrileñismo inconfundible» (Nieva, 2002: 336).
- ³⁷ Fuertes, 2002: 57.
- ³⁸ Herrín en Fuertes, 2002: 101.
- ³⁹ Fuertes, 2002: 67.
- ⁴⁰ Morán, 1999: 35-36.
- ⁴¹ Browne, 1997: 13.
- BROWNE, Peter E. «Traslación semántica y creación en tres poemas de *Obras incompletas* de Gloria Fuertes». En *Cincinnati Romance Review*, 13, 1994, pp. 125-131.
- . *El amor por lo (par)odiado: La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid, Editorial Pliegos, 1997.
- CANO, José Luis. «La poesía de Gloria Fuertes». En *Ínsula* 269, 1969, pp. 8-9.
- . *Vida y poesía de Gloria Fuertes*. Madrid, Ediciones Torremozas, 1991.
- CAPUCCIO, Brenda L. «La poesía de Gloria Fuertes: El resurgimiento del modo femenino». Tesis doctoral. Universidad de Kentucky, 1989.
- DEBICKI, Andrew P. «Gloria Fuertes: Intertextuality and Reversal of Expectations». En *Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-1971*, Lexington, UP of Kentucky, 1982, pp. 81-101.
- DELGADO, Carmen. «Gloria Fuertes, eternamente humana». En *Meridiam*, Junta de Andalucía, Instituto andaluz de la mujer, nº 26, 2002, pp. 13-18.
- FERNÁNDEZ, Lidio J. «Las expresiones fijas en la última poesía de Gloria Fuertes». En *Paremia* 8, 1999, pp. 171-178.
- FUERTES, Gloria. *Obras incompletas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1975.
- . *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.
- FUERTES, Gloria y MACKAOUI, Sean. *Garra de la guerra*. Valencia, Media Vaca, 2002.
- FUERTES, Gloria y DELICADO, Federico. *Aquí paz y además Gloria*. Madrid, Susaeta, 2008.
- GARCÍA-PAGE, Mario. «Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)». En *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, VI, 2, 1990, pp. 211-243.
- GIMFERRER, Pere. «La conjura de los necios». En *La Razón*, Madrid, 28 de noviembre de 1998, p. 23.
- GONZÁLEZ, Pablo. «Introducción». En *Gloria Fuertes. Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*. Madrid, Cátedra, 1980, pp. 27-50.
- HIDALGO, Herrín. «Gloria Fuertes». En *Garra de la guerra*. Valencia, Media Vaca, 2002, pp. 99-104.
- LEUCI, Verónica. «Sobre los lomos del humor: polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes». En *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, 2, 2015, pp. 325-344.
- MANDLOVE, Nancy. «The Letter-Poems of Gloria Fuertes». En *Letras Femeninas* 10, 1984, pp. 33-38.
- MIRÓ, Emilio. «Gloria Fuertes». En *Ínsula* 288, 1970, p. 7.
- MOLINARI, Claudio. «Sean Mackaoui». En *Garra de la guerra*. Valencia, Media Vaca, 2002, pp. 105-106.
- MONJE, Pilar. *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Universitat Rovira i Virgili, 2007, Tesis Doctoral.
- MORÁN, Pepe. «Unas palabras sobre Gloria Fuertes». En *Educación y Biblioteca*, 98, 1999, pp. 35-37.
- NIEVA, Francisco. «Gloria Fuertes». En *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 336-337.
- PAYERAS, María. «Yo que de los fuertes vengo. La estrategia del débil en la poesía de Gloria Fuertes». Universidad Illes Balears. Ponencia en el Congreso *Textos de muller*, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEREDA, Alberto. «Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades Culturales de una poética contestataria». En *Monteagudo*, 5, 2000, pp. 143-157.

- PAYERAS, María. «La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra». En *Texturas. Estudios interdisciplinarios sobre el Discurso*, 8,, 2008, pp. 171-180.
- RAMÓN, Emilio. «Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido». En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 32. Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- SHERNO, Sylvia. «Gloria Fuertes and the Poetics of Solitude». En *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, pp. 311-326.
- SILVA, Beatriz. «Garra de la guerra». En *Aladar: otra mirada a la cultura*, 2014. Recuperado de <http://aladar.es/garra-de-la-guerra/> (fecha de consulta 12 de abril de 2016).
- VILA-BELDA, Reyes. «Pan y versos: hambre y subversión en la poesía de Gloria Fuertes». En *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, LXXXV, 2, 2008, pp. 193-215.
- YNDURÁIN, Francisco. «Prólogo», *Gloria Fuertes: Antología Poética, 1950-1969*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970.

PARTI PRIS:

Las poéticas antológicas de Vázquez Montalbán

A Manuel Vázquez Montalbán se le ha venido situando, una y otra vez, entre la poesía social y los novísimos¹. No es casual que cierre la segunda edición de la antología de Leopoldo de Luis y abra la de Castellet, encabezando la sección de los *seniors*, aunque esta posición intermedia, acorde con las transiciones de las que gusta la historia literaria más o menos evolucionista, se justifica por motivos que van más allá de los puramente cronológicos. De los novísimos lo separan, según propia confesión, los orígenes sociales, determinantes en su manera de apropiarse de un patrimonio cultural no solo culto, sino también popular, y adquirir su código literario: hay en él un «mestizaje real», frente al mestizaje mitómano y lúdico del resto de los novísimos, sobre todo de la *coqueluche*, como bien se aprecia, nos dice, leyendo las poéticas de la antología de Castellet². La abrumadora mayoría de estas poéticas adelanta la posterior victoria del sector «más ensimismado» de los novísimos en correspondencia con la «dictadura de los setenta», así en poesía como en novela, que a su entender supuso la derrota del mestizaje real hasta el surgimiento del grupo «La otra sentimentalidad» en los años ochenta. Pero ese mestizaje, añade aún, le perseguía y le hacía sentirse heredero de Machado, Otero, Celaya, Hierro y, sobre todo de los «poetas de la experiencia», de la «Escuela de Barcelona», con la incursión del primer Valente y Ángel González. Los poetas del 50 le ofrecieron, entre otras cosas, «una primera aproximación al mestizaje

y al *collage*, a la distancia adogmática con respecto a la realidad, al descubrimiento del poeta como personaje» (p. 22). No solo reconoce que su crítica de la literatura social fue «injusta y freudiana», también matiza que su choque nunca se produjo con los «poetas de la experiencia», aunque sí con el error de considerar, como ocurrió con los primeros poetas sociales, que la poesía era un arma cargada de futuro y que había que lanzarla a la calle para acabar con el franquismo o «para el asalto a la contradicción fundamental»: «A diferencia de otros novísimos, yo no sentía ni siento una repugnancia estética por el uso social, político, histórico de la palabra, pero sí rechazo el mesianismo redentorista del escritor y la escritura» (p. 23). Este uso social, político, histórico, incluso ideológico de la palabra y su relación con el concepto de «contradicción fundamental», nos introducen de lleno en la necesaria reconfiguración que sufrió el patrón poético español después de la guerra civil, esto es, bajo el franquismo.

La reconfiguración venía impuesta por las nuevas coordenadas políticas y culturales que trajo el Régimen, si bien las tensiones entre la literatura social o comprometida de los cincuenta/sesenta y el vanguardismo formalista/esteticista y más o menos evasivo de los setenta, los dos polos hasta cierto punto contrarios que delimitan la producción poética de Vázquez Montalbán, ya habían marcado el campo literario prebélico. No hubo en la poesía de posguerra, en contra del abismo histórico que pareció abrir la contienda, una ruptura con las ideologías literarias anteriores. En concreto, con las ideologías que habían opuesto durante los años veinte y treinta lo puro y lo impuro, la forma y los contenidos, la estética y la sociedad, el lenguaje poético y la historia. La singularidad de Vázquez Montalbán radica en que no interpreta esos extremos como excluyentes. Más aún: trata de atarlos en un mismo haz. «Puede hacerse –afirma en otra entrevista– literatura de ideas y literatura pretendidamente no de ideas, que sin embargo “siempre tiene ideología”, literatura formalista que no es solo formalista y literatura con una voluntad histórica»³. No se debe privilegiar, matiza a continuación, una en relación con la otra. Si de una obra se extrae una conclusión histórica, no es algo desdenable, aunque de ello no quepa hacer un *sine qua non*, un código dogmático –la única literatura buena es la que transmite mensajes–. Por aquí asoma la distancia del autor con la experiencia literaria, superada, de los poetas sociales más ingenuos

y, de paso, con cualquier dirigismo estético, como el del realismo socialista. Pero su lucidez lo lleva al mismo tiempo a señalar que, si la literatura es solo lenguaje –como sin duda pensaban los novísimos–, el lenguaje está cargado de «tiempo significativo» y a la fatalidad de transmitirlo no puede escapar ningún escritor: «Dentro de la relación lenguaje, tiempo, significación, se incluye lo histórico y el contagio y la intervención ideológica de la escritura»⁴. De aquí que invite, expresamente, a «una investigación sobre los elementos de ideología activa que hay en todo escritor *ensimismado*» (p. 21). La «responsabilidad social del lenguaje desde una especial percepción de la división del trabajo», que siempre le ha obsesionado, o la «ética del compromiso», que le ha marcado desde la adolescencia, lo diferencian de los demás poetas novísimos y lo acercan a los poetas del realismo histórico, incluso a los del realismo social, aunque finalmente lo separe de estos la formalización de ese compromiso, que tampoco sería lógico hacer «según los cánones de los años veinte y treinta derivados de la estética del realismo socialista o crítico» (p. 24). El mestizaje de cultura noble y cultura popular, mediática o «plebeya», pero también el mestizaje de poética social o de la experiencia y poética novísima, conducen a Vázquez Montalbán a una formalización vanguardista de su compromiso.

Hay en su caso compromiso con la historia, con unos orígenes sociales, con la memoria individual y colectiva, resistencia ideológica y política al franquismo y, a la vez, compromiso con el lenguaje y la experimentación, con la autonomía formal que concede a la literatura. Saint-John Perse o Eliot le parecen poetas reaccionarios por su visión del mundo, pero dice creérselos «por verdades de carácter literario, no por verdades que provengan del terreno de la ideología»⁵. En esto no es contradictorio con los clásicos del marxismo, sino con las lecturas desviadas o caricaturescas que acabaron convirtiéndolo en artefacto mecanicista. Marx, Engels o Lenin degustaban la buena literatura al margen de su «bondad o maldad histórica» –los primeros a Balzac o Heine sobre el barato populismo de Sue, el último a Pushkin sobre poetas revolucionarios como Esenin y Maiakovski– y de estas «contradicciones lectoras» Vázquez Montalbán deduce que, si bien es cierto que la historia impregna la literatura, no es menos verdad que esta goza de una «autonomía legitimadora», de una lógica interna que crea un sistema de valores objetivos, no dependientes de la bondad o maldad

de los contenidos. Por eso, un poeta reaccionario a partir del análisis ideológico del contenido de su poesía puede ser un magnífico poeta a partir de la aprehensión de su propuesta estética, al margen de su intención política: «Saint-John Perse o Eliot son poetas extraordinarios y ciudadanos reaccionarios. Desde mi posición ideológica les pondría un diez en literatura y un cero en historia»⁶. Tal vez, dándole la vuelta a estas palabras, habría puesto a muchos poetas sociales un cero en literatura y un diez en historia.

La respuesta al cuestionario de Batlló para la *Antología de la nueva poesía española* (1968) prefigura su poética para la segunda edición de la antología de poesía social que edita Leopoldo de Luis en 1969, incluso su poética para *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). En ella dice entender, y hasta cierto punto compartir, la reacción contra la poesía social más grosera. Sencillamente porque, ya envuelto en el inminente aire esteticista de los setenta⁷, considera imposible pedir explicaciones morales o ideológicas a un artista. El lenguaje del marxismo aflora, sin embargo, desde el momento en que se pregunta, no sin ironía, si la reacción contra la poesía social es consciente o «un producto de una inconsciente corrupción ideológica neocapitalista»⁸. Más que hacia el lenguaje marxista, aunque también, la ironía va dirigida contra los poetas sociales que han petrificado su uso. Ante la formulación de esa pregunta, que deja de ser insidiosa para quien como él sitúa al «artista» en primer plano, sale en defensa de la autonomía de lo poético: «es posible ser un podrido neocapitalista y al mismo tiempo un excelente poeta» (p. 13). Pensemos en los casos de Saint-John Perse y del Eliot que le presta la imagen decisiva de la memoria y el deseo para titular su poesía completa, aunque Vázquez Montalbán la transforma del todo al rellenarla, además de con la dialéctica cernudiana entre realidad y deseo⁹, con la pulsión de esperanza de Bloch¹⁰ y termina viendo en el deseo, que identifica con la Historia¹¹, una fuerza en cierto modo revolucionaria.

Más contundente es su poética para la antología de Leopoldo de Luis, que, como tantas veces se ha dicho, fue en el fondo el panteón de la poesía social. La posición de Vázquez Montalbán, que ahora no tiene tanto que ver con la salvaguardia de los derechos del artista, sino con su «visión marxista de los *mass medias*»¹², no puede ser más demoledora: la expresión «poesía social» es una convención cultural falsa; quienquiera

que la haya tomado en serio y la haya asumido se ha equivocado, aunque el error no tiene demasiada importancia, porque los hechos literarios no sirven para nada y no vale la pena comprobar su bondad ética o estética. No es sino el mestizo cultural real, aquel que descubre que debe tanto a la cultura noble como a la «innoble», que la subcultura que ha rechazado en una etapa de su vida como «un producto malévolo de la conspiración del franquismo en la cultura de masas y la condición de las clases» forma parte de sus señas de identidad cultural¹³, quien argumenta, poniendo de relieve el «carácter oral concomitante con el arte poético»¹⁴, que hay poesía muy social –las canciones de Conchita Piquer, por ejemplo, y recordemos el poema así titulado de *Una educación sentimental*, que además abre su selección en *Nueve novísimos*–, poesía un poco menos social –la de Rafael de León– y poesía muy poco social –la de Celaya, Otero, José Agustín Goytisolo o la suya propia–: «Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente. Es menos social la menos sociable, la que solo leemos unos 2.500 españoles»¹⁵. No hay ninguna *boutade* en el anterior razonamiento. La adhesión a la canción nacional o popular implica, como señala Salaün¹⁶, una voluntad de solidaridad y de complicidad con una época y con unas clases sociales, con la España de los vencidos: «En Vázquez Montalbán, la cultura empieza con lo vivido día a día, y la primera actitud política coherente consiste en evitar toda clase de apostasía cultural». De este compromiso con la memoria histórica y con una determinada educación sentimental, la de las clases populares en la España franquista, deriva el carácter más social/sociable que asigna a las canciones de la Piquer. No solo el poeta social lúcido que hay en Vázquez Montalbán, también el sociólogo marxista de la comunicación que lo acompaña en este caso, manifiestan, sin excusar la autocrítica, que «entre todos hemos hecho el juego a la poesía social y la hemos escrito *como si* fuera a provocar vastos movimientos de masas, *como si* estuviera dirigida a la inmensa mayoría, *como si* la poesía fuera material estratégico convencional de primera clase en la lucha frente a la contradicción de primer plano o la contradicción fundamental»¹⁷. Naturalmente, esta contradicción en primer plano o fundamental era –en lenguaje marxista o «en la jerga más izquierdista posible» de entonces¹⁸– el franquismo¹⁹, que al día siguiente de su victoria plantea una «política cultural basada en la falsificación del lenguaje y de la historia», el secuestro

de la memoria de la España vencida y el «monopolio factual de todo aparato de creación de conciencia», de los medios de comunicación de masas²⁰.

Los investigadores estructuralistas, nos dice en otro lugar²¹, se han situado al margen de una supuesta ideologización de los *mass media*, mientras que la reacción de la izquierda ha consistido en destacar el papel alienante de las industrias de la comunicación, aunque conviene «hilar más fino en la relación poder-comunicación-pueblo mediante la denuncia de los aparatos ideológicos de estado». No menciona a Althusser, pero le toma prestado el concepto de AIE y alienta a la historiografía marxista a investigar la relación entre comunicación y lucha de clases (p. 23). Bajo el fascismo, que define como «una situación excepcional del poder burgués, provocada por la impotencia de la burguesía para mantener una hegemonía de clase formalmente democrática», como una superación de la lucha de clases por la concordia de los intereses antagónicos sometidos a las altas razones de la nación o del bien común, la incomunicación alcanza su cumbre histórica (pp. 59-60). Más aún si, como en el caso español, a diferencia de los otros dos «casos históricos», el fascismo ha cumplido su «ciclo completo».

La primera poética antológica de Vázquez Montalbán que comentamos está escrita desde la conciencia de que, sobre todo a partir de los años sesenta, España ha ido preparándose para ensamblarse «dentro del sistema capitalista internacional, mediante una renovación del aparato productivo, vigilada desde las almenas del aparato represivo del régimen»²². Los Aparatos Ideológicos de Estado eran ya los de cualquier país moderno/capitalista. Por eso afirma que se ha cuantificado en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y que esta desmesura ha condicionado «su ruina estética, su vejez cultural»²³. La «disposición moral» a hacer poesía social estaba cargada de idealismo, de «romanticismo formal». Entre los poetas actuales como él y los que se inventaron la poesía social, media, a su juicio, un hecho fundamental, como es la comprensión de que los géneros literarios y sobre todo la poesía leída han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública: «¿Qué puede hacer la literatura política, elíptica en la expresión, frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida a través de medios informativos cada vez más alienantes?» (p. 16). La sutileza del adjetivo «elíptica» resume la distancia política aún existente entre el franquismo y las demo-

cracias occidentales, aunque no invalida la idea, desarrollada a continuación, de que los Estados de todo el mundo tienden, a través de la enseñanza –la escuela: el AIE número uno de la formación social capitalista, a decir de Althusser–, los medios de comunicación y la propaganda, a controlar la opinión pública y a lograr el «*consensus social al sistema*». Frente a estos aparatos de persuasión, concluye Vázquez Montalbán, el potencial instrumental de la literatura es mínimo. No tiene, sin embargo, que reducir su función a la de un «modesto tirachinas», cosa que puede lograr –pero aquí no hay menos idealismo y romanticismo formal, pese a todo²⁴– guardando más fidelidad a la lógica interna de la modernidad poética, de Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud a Eliot. Han pasado los tiempos, en definitiva, en que la poesía social se justificaba por la «identidad entre la intención de protesta y su formalización». Vázquez Montalbán apunta, con ello, a la necesidad de formalizar su compromiso social y político con los dispositivos técnicos y expresivos de la vanguardia, con la «mayor libertad de creación» que da el «hecho experimental» y que permite cargar de realismo la poesía, superando el *ridiculismo*, «ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear» (p. 16).

La conciencia de que poco puede hacer la literatura política en una cultura de masas obliga, además, a que el compromiso revolucionario no pueda disfrazarse de literatura. La conclusión de Vázquez Montalbán es de nuevo tajante: «Hay campos de acción cívica para el que quiera encontrarlos; campos más amplios y duros que la soledad de una mesa con una cuartilla dispuesta para la violación»²⁵. No lo hubiera dicho mejor un novísimo al uso. Pensemos en las arremetidas contra la poesía social, o contra la de la posguerra en general, que hay en las poéticas de *Nueve novísimos*, en concreto en las de Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Gimferrer, Molina Foix y Carnero²⁶. Por ejemplo, el último, refiriéndose a los «corruptores» del lenguaje poético, se pregunta entre paréntesis y con evidente sarcasmo: «¿Llegaron a convencerse de que el futuro dependía de su batalla de flores?». Carnero coincide con Vázquez Montalbán en poner de relieve el *ridiculismo* de la poesía social, pero las zonas de confluencia no van más allá. Lo que es en el joven de la *coqueluche* reconfiguración del patrón poético español de posguerra a partir de «los Fuegos Sagrados de la Lengua» y del estilo, de la ruptura de la que tanto habla en su prólogo

Castellet²⁷, es en el *senior* reconfiguración de ese mismo patrón a partir del diálogo entre el compromiso social e ideológico y el mencionado «hecho experimental» o la «lógica interna» de la poesía moderna a partir de Baudelaire. Por arte de birlibir-loque, el Castellet que había anatematizado por «simbolista» esta lógica poética moderna en *Veinte años de poesía española*, ahora, al presentar a los novísimos, se vuelve a servir de Machado –vía Vázquez Montalbán, precisamente– para hablar de la «pesadilla estética» del realismo (p. 21) y establecer una desvinculación entre la materia poética de sus dos antologías, la de 1960 –o *Un cuarto de siglo de poesía española*, 1965– y la de 1970²⁸.

No es verdad que Vázquez Montalbán, en contra de lo que postula en la antología de Leopoldo de Luis, acabase separando la acción cívica y la escritura poética. Nada tan significativo como las alusiones a la militancia del poeta y la revolución o las intertextualidades con Celaya y Otero –a quienes menciona explícitamente– en su poema «Arte poética», incluido en *Nueve novísimos*. La poética en prosa para esta antología enlaza con el punto en que se habían dejado las cosas un año antes. La literatura, leemos aquí, era en el siglo XIX material estratégico de primera clase. Marx y Engels vieron que la literatura burguesa tenía su realismo, aunque luego unos cuantos «oficinistas bien intencionados» aplicaron el esquema y descubrieron el realismo socialista, que después del estallido de la bomba atómica se opuso al realismo capitalista. En uno y otro caso, afirma Vázquez Montalbán, se trataba de una cuestión marginal, porque en ambos campos se controlaban los medios de comunicación y solo «para despistar unos y otros acordaron vigilar de cerca la literatura»²⁹. La poesía, tal y como está organizada la cultura, no sirve para nada, en ninguna parte, si bien la «irregularidad histórica española» obliga a aplazar un juicio universal. Escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de un par de miles de culturizados, entre los que Vázquez Montalbán otorga un papel de excepción –la socarronería es evidente– a Gimferrer, que lo lee todo, y a Castellet, que también lo lee todo para luego hacer antologías: «Las antologías sí que se leen. Creo que a partir de ahora solo escribiré antologías» (p. 19). No es extraño que Vázquez Montalbán intuyera ya por entonces la operación de política literaria que suponía *Nueve novísimos*, sobre todo a la luz de lo que había ocurrido con el precedente de *Veinte años de poesía española*. En el mismo año

de 1970 bromea, en una entrevista al antólogo³⁰, sobre la infidelidad crítica e ideológica de Castellet («Antes de que amanezca tú negarás tres veces a los nueve novísimos»), infidelidad que era clara a tenor de la estética profesada por el crítico catalán diez años antes. De todo modos, como sigue señalando Pulido Tirado, el Vázquez Montalbán comprometido y marxista no dudó después en ver en los novísimos una línea imaginaria más de las muchas que maldividen la literatura española, una línea trazada como «frontera cerrada hacia el capítulo de la poesía social», aunque en alguna otra ocasión defendiera la poética novísima por haber supuesto la «relativización de la función social-histórica de la literatura», haber valorado la «exigencia de lo literario» y rechazado la «justificación de las buenas intenciones ideológicas» (p. 333), algo que, con todo, también resulta aplicable a los poetas del 50 o de la experiencia, como hemos visto que los llama.

Al prologar en 1986 la primera edición de *Memoria y deseo*, Castellet advertía de la forzada distinción que había establecido entre los *seniors* y la *coqueluche: Nueve novísimos* contenía un «error grave»; no se trataba, vista con el paso de los años, de una sola antología, sino del «aborto de dos»³¹. Al menos el *senior* Vázquez Montalbán mostraba, efectivamente, su deuda con el uso social, histórico, político e ideológico de la palabra que había caracterizado a realistas sociales y críticos. Al mismo tiempo, Castellet confesaba en 2001, con motivo de la reedición de *Nueve novísimos*, que le pesaba demasiado su antología anterior, por lo que en 1970 quiso quitarse de encima el realismo histórico y decir literariamente, con los jóvenes, que el franquismo se había acabado, incluso que se había acabado aquello de la poesía como arma de combate³². En realidad, los novísimos, como en alguna ocasión precisó Ángel González, eran aún una manifestación cultural, la última, del franquismo. Lo mismo viene a plantear Vázquez Montalbán cuando alude en esta segunda poética antológica, como hemos visto, a la «irregularidad histórica española». Irregularidad que le impele a escribir «como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista»³³. La cultura y la lucidez, precisa a renglón seguido, llevan a la «subnormalidad». La contradicción fundamental o de primer plano seguía sin resolverse en 1970, contra lo que pudieran dar a entender los novísimos. Esa contradicción continuaba funcionando, si

no tanto en el nivel económico, social y cultural, sí en el político. No olvidemos que su *Manifiesto subnormal* es también de 1970. Como el mismo Vázquez Montalbán aclara, la «subnormalidad» era un intento de explicar cuál era la situación objetiva del intelectual no solo en una sociedad franquista, sino también en una sociedad de consumo. El intelectual es en una y otra un personaje sub-normal. En el caso del franquismo, esta impresión se acentuaba con cierta carga de angustia y de política «porque te encontrabas obligado a la vía indirecta del lenguaje, a escribir entre líneas, y eso pensabas que te convertía en mucho más subnormal de cara a un lector del futuro»³⁴. La subnormalidad de la escritura como una crítica social y una forma de resistencia frente a la subnormalidad del sistema, «neocapitalista» y a la vez franquista. Pensemos en un libro como *Cuestiones marxistas* (1974), perteneciente al ciclo de la escritura subnormal, y en concreto en la carta que Carlos –lógicamente, Marx– escribe a Groucho³⁵, donde le dice que su malestar es colectivo e histórico, condicionado por una situación histórica determinada, y que el intelectual es tan víctima de la división del trabajo como el matricero, aunque su dominio del lenguaje le permite «comunicados generales acerca de su desconexión entre realidad y deseo» –de nuevo Cernuda y Eliot–. Tras leer varias veces la carta programática de Carlos, a Groucho le molesta que su «hermano mayor» se haya limitado a actualizar fragmentos de *La ideología alemana*. Pero el mensaje de Carlos es claro: «Conecta tu malestar con el del proletariado, funde tu rebelión en la gran rebelión»³⁶.

Todavía en la poética de Vázquez Montalbán para *Nueve novísimos* leemos: «Creo en la revolución. Con una condición: la libertad de expresión»³⁷. Más allá de esta pulla dirigida al estalinismo o al realismo socialista, la revolución era para él la única forma de matar dos pájaros de un tiro: «Claro que, hace veinte años, sobre todo nos preocupábamos por resolver lo que para nosotros era la contradicción fundamental, el franquismo, y pensábamos que luego llegaría el momento de asumir una postura contra la otra gran contradicción, el capitalismo»³⁸. Pero con la Transición y la llegada de la democracia la represión política del franquismo desapareció y el capitalismo acabó de consolidarse en España. Incluso, ya desde el inicio de los años setenta nos habíamos convertido en «postmodernos antes de ser postfranquistas»³⁹. La ciudad democrática había comenzado a gestarse, al fin y al cabo, en el interior del Régi-

men. La contradicción fundamental solo llegó a desaparecer en parte. Más bien, la primera contradicción, el franquismo, se disolvió por la lógica económica, implacable, de los acontecimientos. La ofensiva neoliberal que alcanzó a la España de los ochenta y noventa, con su consigna del final de la historia, de la cual también se hace eco crítico el poeta⁴⁰, dejó la segunda contradicción fundamental sin resolver. Cansada de ser un instrumento político, de oposición a la dictadura, la literatura se olvidó de luchar contra el sistema. Por entonces se asistía a una nueva reconfiguración del patrón poético español, que no pasó inadvertida al Vázquez Montalbán empeñado en la conveniencia de «rehistorificar la Posmodernidad»⁴¹ y de seguir pensando la revolución después de la revolución⁴². Su «*partis pris* como intelectual», como él mismo lo llama⁴³, incluso su «compromiso sentimental»⁴⁴ con unos orígenes sociales y con la historia reciente de España, duró hasta el final de sus días. La misma lucidez que le había hecho criticar a quienes asignaron en la posguerra una función social desmesurada a la literatura lo llevó a resaltar en todo momento la historicidad de esta: «La literatura es una acción humana inmediatamente historicada, lo quiera o no el escritor»⁴⁵. Precisamente, por historificar o historizar la literatura y no exagerar su función social, habló alguna vez de la «compañía ideológica» que, en un «periodo de cultura de mercado tan claro como el actual»⁴⁶, al menos puede hacer el escritor a los ya convencidos. La lucha contra el franquismo como primer paso para luego afrontar la segunda parte de la contradicción fundamental, el capitalismo, derivó inevitablemente en un desencanto que se hizo, con la instalación del pensamiento único neoliberal, «tan global como la economía»⁴⁷. La celebrada salida de la primera parte de la contradicción fundamental nos dejó a solas con la segunda, pero a Vázquez Montalbán, atrapado en la dialéctica entre memoria y deseo, nunca se le ocultaron las insuficiencias de nuestra ciudad democrática.

NOTA: Este trabajo se encuentra vinculado al proyecto I+D de Excelencia «Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX» (FFI2014-55864-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

- ¹ Rico, 2001a: 23, 2001b: 27, 2005: 148-149, 2008: 12-14; Saval, 2004: 180-182; Vernon, 2007: 23-24; Castellet, 2008: 46-47; Otero-Blanco, 2009: 59-60.
- ² En Rico, 1997: 22.
- ³ En Colmeiro, 1988: 22 y 2013: 68-69.
- ⁴ En Rico, 1997: 24.
- ⁵ En Colmeiro, 2013: 76.
- ⁶ Vázquez Montalbán, 1998: 165.
- ⁷ García, 2012: 68-69.
- ⁸ En Provencio, 1988: 13.
- ⁹ 1998: 130.
- ¹⁰ En Rico, 1997: 24.
- ¹¹ 1998: 137.
- ¹² En Tyras, 2003: 57.
- ¹³ En Colmeiro, 1988: 18.
- ¹⁴ Ferrari, 2001: 129.
- ¹⁵ En Provencio, 1988: 15.
- ¹⁶ 2007: 36.
- ¹⁷ En Provencio, 1988: 15-16.
- ¹⁸ Vázquez Montalbán, 1998: 131.
- ¹⁹ Rodríguez, 2014: 6.
- ²⁰ Vázquez Montalbán, 1998: 61.
- ²¹ Vázquez Montalbán, 1979: 21.
- ²² Vázquez Montalbán, 1998: 88.
- ²³ En Provencio, 1988: 16.
- ²⁴ García, 2012: 100.
- ²⁵ En Provencio, 1988: 16.
- ²⁶ Castellet, 2001: 87-88, 135-136, 183.
- ²⁷ 2001: 22-23, 28, 35.
- ²⁸ Prieto de Paula, 2001: 311.
- ²⁹ En Provencio, 1988: 18.
- ³⁰ Pulido Tirado, 2001: 326.
- ³¹ Castellet, 2008: 45; Yagüe, 2001: 388.
- ³² Mangini, 2001: 227.
- ³³ En Provencio, 1988: 18.
- ³⁴ En Colmeiro, 2013: 88.
- ³⁵ Colmeiro, 2014: 132.
- ³⁶ Vázquez Montalbán, 1979b: 88.
- ³⁷ En Provencio, 1988: 19.
- ³⁸ En Padura Fuentes, 1991: 47.
- ³⁹ Vázquez Montalbán, 1991: 129, 1998: 90.
- ⁴⁰ Tyras, 2007: 114-115.
- ⁴¹ Vázquez Montalbán, 1991: 133, 1998: 96; Balibrea, 1999; Bodenmüller, 2001: 178-180.
- ⁴² Martí-Olivella, 2007: 256.
- ⁴³ 1998: 125.
- ⁴⁴ Hart, 2007: 265.
- ⁴⁵ Vázquez Montalbán, 1998: 155.
- ⁴⁶ En Balibrea, 1996: 68.
- ⁴⁷ Vázquez Montalbán, 1998: 156.

BIBLIOGRAFÍA

- BALIBREA, María Paz. «Pensar la historia, vislumbrar la utopía: reflexiones de un intelectual de izquierdas. Conversación con Manuel Vázquez Montalbán». En *España Contemporánea*, IX, 2, 1996, pp. 55-74.
- BALIBREA, María Paz. *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona, El Viejo Topo, 1999.

- BODENMÜLLER, Thomas. «“Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa”. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán». En *Iberoamericana*, 3, 2001, pp. 173-180.
- CASTELLET, José María (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles [1970]*. Barcelona, Península, (2001).
- CASTELLET, José María. «Introducción a la primera edición de *Memoria y deseo*, seguida de un apéndice y un epílogo para esta edición». En Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*. Barcelona, Península, 2008, pp. 43-68.
- COLMEIRO, José. «Desde el balneario. Entrevista con Vázquez Montalbán». En *Quimera*, 73, 1988, pp. 12-23.
- COLMEIRO, José (ed.). *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Woodbridge, Tamesis, 2007.
- COLMEIRO, José. *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Vervuert, Iberoamericana, 2013.
- . *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán. Historia y ficción*, Barcelona, Anthropos, 2014.
- FERRARI, Marta Beatriz. «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». En *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 2001, pp. 121-129.
- GARCÍA, Miguel Ángel. *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia, 2012.
- HART, Patricia. «Crónica sentimental de España y otras verdades posibles, subnormales y postautistas». En Colmeiro (ed., 2007), pp. 261-272.
- MANGINI, Shirley (2001). «Josep Maria Castellet, una voz crítica en el desierto», en Salas Romo (ed., 2001), pp. 217-229.
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume. «Más allá de la utopía: Vázquez Montalbán o la práctica literaria de la revolución después de la revolución». En Colmeiro (2007), pp. 227-257.
- OTERO-BLANCO, Ángel. «Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán». En *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos: prosa, poesía, ensayo*, eds. Enric Bou y Elide Pitarrello. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009 pp. 57-77.
- PADURA FUENTES, Leonardo. «Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán». En *Quimera*, 106-107, 1991, pp. 47-53.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. «¿Una palinodia de Castellet? (Un apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)». En Salas Romo (ed., 2001), pp. 309-324.
- PROVENCIO, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.
- PULIDO TIRADO, Genara. «El espejo fragmentado de la autocrítica. Los novísimos vistos por sí mismos». En Salas Romo (ed., 2001), pp. 325-339.
- RICO, Manuel. «Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán». En *Ínsula*, 605, 1997, pp. 24, 21-23.
- . «Introducción», en Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental*. Praga, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 13-74.
- . *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- . «La poesía de Vázquez Montalbán». En *Leer y entender la poesía: poesía y poder* (coords. Martín Muelas He-

- rraiz y Juan José Gómez Brihuega). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 147-161.
- «La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: un decálogo y una coda». En Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*. Barcelona, Península, 2008, pp. 11-35.
 - RODRÍGUEZ, Juan Carlos. «La esfinge y la pirámide (Manuel Vázquez Montalbán o la literatura mestiza)». En *Ínsula*, 811-812, 2014, pp. 3-7.
 - SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.). *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001.
 - SALAÚN, Serge. «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán». En Colmeiro (ed., 2007), pp. 35-51.
 - SAWAL, José V. *Manuel Vázquez Montalbán: el triunfo de un luchador incansable*, Madrid, Síntesis, 2004.
 - TYRAS, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2003.
 - «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán». En Colmeiro (ed., 2007), pp. 105-116.
 - VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La palabra libre en la ciudad libre*. Barcelona, Gedisa, 1979.
 - *Cuestiones marxistas*, Barcelona, Anagrama, 1979 [1974].
 - «La literatura española en la construcción de la ciudad democrática». En *Revista de Occidente*, 122-123, 1991, pp. 125-133.
 - *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona, Crítica, 1998.
 - VERNON, Kathleen M. «Memoria histórica y cultura popular: Vázquez Montalbán y la resistencia española». En Colmeiro (ed., 2007), pp. 21-33.
 - YAGÜE, Pilar. «Nueve novísimos: recepciones y distorsiones». En Salas Romo (ed., 2001), pp. 383-395.

This image is a comprehensive grid of cocktail recipes, organized into 10 columns and 10 rows. Each entry includes a detailed line drawing of the cocktail glass, a title, the creator's name, and the specific ingredients and preparation instructions. The recipes are as follows:

Row	Col 1	Col 2	Col 3	Col 4	Col 5	Col 6	Col 7	Col 8	Col 9	Col 10	
1	FLAMING MOE Joe Snydak (The Simpsons)	ALASKAN POLAR BEAR HEATER Buddy Love (The Natty Professor)	GIBSON Roger O. Thornhill (North by Northwest)	PAN GALACTIC GARGLE BLASTER Zaphod Beeblebrox (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy)	SCOTCH MIST Wyvan Semrow Buttlage (The Big Sleep)	CHAMPAGNE COCKTAIL Victor Laszlo (Casablanca)	7&7 Tony Murners (Starliner 'Nite Fever)	FLAMING MOE Joe Snydak (The Simpsons)	ALASKAN POLAR BEAR HEATER Buddy Love (The Natty Professor)	GIBSON Roger O. Thornhill (North by Northwest)	PAN GALACTIC GARGLE BL Zaphod Beeblebrox (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy)
2	MOJITO Sonny Crockett (Miami Vice)	ROD ROY Father Spellacy (Four Confessions)	COSMOPOLITAN Carrie Bradshaw (Sex and the City)	THE BUTTERMANKER BOLDENMAKER Coach Buttermaker (The Bad News Bears)	SAZABAC Chris Trade (Fever Dreams)	MISSISSIPPI Mississippi (See and the City)	MAY QUEEN Lord Ekecham (Lock, Stock and the Sheriff)	MOJITO Sonny Crockett (Miami Vice)	ROD ROY Father Spellacy (Four Confessions)	COSMOPOLITAN Carrie Bradshaw (Sex and the City)	THE BUTTERMANKER BOLDEN Coach Buttermaker (The Bad News Bears)
3	THE BREGS Archie Chaplin (Mr. Adventure)	BULLSHOT Al Czervik (Casualty)	SCREWDRIVER Ondell Bobbie (Jackie Brown)	STINGER Tracy Lord (The Philadelphia Story)	GIN RICKY Jay Gatsby (The Great Gatsby)	PUNCH Mr. Pickwick (Pickwick Papers)	DAIQUIRI James Wurmold (Our Man in Havana)	THE BREGS Archie Chaplin (Mr. Adventure)	BULLSHOT Al Czervik (Casualty)	SCREWDRIVER Ondell Bobbie (Jackie Brown)	STINGER Tracy Lord (The Philadelphia Story)
4	HOT TODDY Irish Pullitt (On a Hot Tin Roof)	SIDE CAR Arthur Barkin (The Butler of the House)	SWEET VERMOUTH Phil and Rita (Groundhog Day)	ORANGE WHIP Baron Mervor (The Blue Bird)	FRENCH 75 Yvesse (Casablanca)	CHIANTI Hannah Levy (Silence of the Lambs)	MANHATTAN Sugar Kane (Some Like It Hot)	HOT TODDY Irish Pullitt (On a Hot Tin Roof)	SIDE CAR Arthur Barkin (The Butler of the House)	SWEET VERMOUTH Phil and Rita (Groundhog Day)	ORANGE WHIP Baron Mervor (The Blue Bird)
5	ANA DAIQUIRI Holly Galahally (Galahally: Part II)	WHITE ANGEL Holly Galahally (Galahally: Part II)	PROTEIN SHAKE Becky Balboa (Rocky)	BLOODY MARY Irvy Fletcher (Rocky)	SMOKING BISHOP Ebenzer Sroog (A Christmas Carol)	AMERICANO James Bond (Casino Royale)	ALEXANDER COCKTAIL Anthony Blanche (Strindberg's Servant)	BANANA DAIQUIRI The Galahallys (Galahally: Part II)	WHITE ANGEL Holly Galahally (Galahally: Part II)	PROTEIN SHAKE Becky Balboa (Rocky)	BLOODY MARY Irvy Fletcher (Rocky)
6	WHITE RUSSIAN The Dude (The Big Lebowski)	MOLOKO PLUS Alex (A Clockwork Orange)	GIN GIMLET Philip Marlowe (The Long Goodbye)	MINT JULEP Daisy Buchanan (The Great Gatsby)	TEQUILA ZOMBIE Doc Spiretto (Inferno Vice)	SINGAPORE SLING Bened Duke (Fear and Loathing in Las Vegas)	OLD FASHIONED Dad Draper (Mad Men)	WHITE RUSSIAN The Dude (The Big Lebowski)	MOLOKO PLUS Alex (A Clockwork Orange)	GIN GIMLET Philip Marlowe (The Long Goodbye)	MINT JULEP Daisy Buchanan (The Great Gatsby)
7	RED EYE Herb Flanagan (Casablanca)	JACK ROSE Jake Barnes (The Sun Also Rises)	WHISKY SOUR Richard Sherman (The Storm Over Asia)	JAMES BOND James Bond (Casino Royale)	EGAR Eagar (See and the City)	WEBSTER F. STREET LAY-AWAY PLAN Doree (Fever Dreams and Canary Row)	WINE SPOGIDIO Valter (On a Hot Tin Roof)	RED EYE Herb Flanagan (Casablanca)	JACK ROSE Jake Barnes (The Sun Also Rises)	WHISKY SOUR Richard Sherman (The Storm Over Asia)	JAMES BOND James Bond (Casino Royale)
8	FLAMING MOE Joe Snydak (The Simpsons)	ALASKAN POLAR BEAR HEATER Buddy Love (The Natty Professor)	GIBSON Roger O. Thornhill (North by Northwest)	PAN GALACTIC GARGLE BLASTER Zaphod Beeblebrox (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy)	SCOTCH MIST Wyvan Semrow Buttlage (The Big Sleep)	CHAMPAGNE COCKTAIL Victor Laszlo (Casablanca)	7&7 Tony Murners (Starliner 'Nite Fever)	FLAMING MOE Joe Snydak (The Simpsons)	ALASKAN POLAR BEAR HEATER Buddy Love (The Natty Professor)	GIBSON Roger O. Thornhill (North by Northwest)	PAN GALACTIC GARGLE BL Zaphod Beeblebrox (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy)
9	MOJITO Sonny Crockett (Miami Vice)	ROD ROY Father Spellacy (Four Confessions)	COSMOPOLITAN Carrie Bradshaw (Sex and the City)	THE BUTTERMANKER BOLDENMAKER Coach Buttermaker (The Bad News Bears)	SAZABAC Chris Trade (Fever Dreams)	MISSISSIPPI Mississippi (See and the City)	MAY QUEEN Lord Ekecham (Lock, Stock and the Sheriff)	MOJITO Sonny Crockett (Miami Vice)	ROD ROY Father Spellacy (Four Confessions)	COSMOPOLITAN Carrie Bradshaw (Sex and the City)	THE BUTTERMANKER BOLDEN Coach Buttermaker (The Bad News Bears)
10	THE BREGS Archie Chaplin (Mr. Adventure)	BULLSHOT Al Czervik (Casualty)	SCREWDRIVER Ondell Bobbie (Jackie Brown)	STINGER Tracy Lord (The Philadelphia Story)	GIN RICKY Jay Gatsby (The Great Gatsby)	PUNCH Mr. Pickwick (Pickwick Papers)	DAIQUIRI James Wurmold (Our Man in Havana)	THE BREGS Archie Chaplin (Mr. Adventure)	BULLSHOT Al Czervik (Casualty)	SCREWDRIVER Ondell Bobbie (Jackie Brown)	STINGER Tracy Lord (The Philadelphia Story)
11	HOT TODDY Irish Pullitt (On a Hot Tin Roof)	SIDE CAR Arthur Barkin (The Butler of the House)	SWEET VERMOUTH Phil and Rita (Groundhog Day)	ORANGE WHIP Baron Mervor (The Blue Bird)	FRENCH 75 Yvesse (Casablanca)	CHIANTI Hannah Levy (Silence of the Lambs)	MANHATTAN Sugar Kane (Some Like It Hot)	HOT TODDY Irish Pullitt (On a Hot Tin Roof)	SIDE CAR Arthur Barkin (The Butler of the House)	SWEET VERMOUTH Phil and Rita (Groundhog Day)	ORANGE WHIP Baron Mervor (The Blue Bird)
12	ANA DAIQUIRI Holly Galahally (Galahally: Part II)	WHITE ANGEL Holly Galahally (Galahally: Part II)	PROTEIN SHAKE Becky Balboa (Rocky)	BLOODY MARY Irvy Fletcher (Rocky)	SMOKING BISHOP Ebenzer Sroog (A Christmas Carol)	AMERICANO James Bond (Casino Royale)	ALEXANDER COCKTAIL Anthony Blanche (Strindberg's Servant)	BANANA DAIQUIRI The Galahallys (Galahally: Part II)	WHITE ANGEL Holly Galahally (Galahally: Part II)	PROTEIN SHAKE Becky Balboa (Rocky)	BLOODY MARY Irvy Fletcher (Rocky)



CINE Y LETRAS

Coordina Edgardo Dobry

Por Edgardo Dobry

EL CINE EN LA LITERATURA

Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y Cabrera Infante

El presente dossier recoge las exposiciones realizadas durante las jornadas sobre la obra de Juan José Saer, Guillermo Cabrera Infante y Augusto Roa Bastos, que tuvieron lugar en Barcelona el 5, 6 y 8 de octubre de 2015. Coordinadas por Nora Catelli y por quien firma estas líneas, el ciclo fue posible gracias al apoyo y patrocinio de Casa Amèrica Catalunya. El germen del evento se remonta a varios meses atrás, cuando surgió la idea de rendir homenaje a Juan José Saer con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento. Saer, que vivió en París desde finales de la década de 1960, tuvo un vínculo fluido y duradero con Barcelona, ciudad en la que tenía amigos muy cercanos, donde publicó varios libros y en la que, por otra parte, recibió el único premio que le fue concedido: el Nadal de 1987, por *La ocasión*. Además, a lo largo de muchos años, pasó sus vacaciones de verano en Cadaqués, donde tuvo contacto con escritores y editores del ámbito barcelonés. Por eso quisimos aprovechar la ocasión de ese aniversario para evocar su figura y su obra, que en estos diez años ha ido adquiriendo un carácter central en la literatura latinoamericana, convirtiendo a Saer en un autor de insoslayable actualidad, como lo demuestran la cantidad de publicaciones académicas dedicadas a su obra y la referencia a su nombre entre las nuevas generaciones de escritores rioplatenses. Además, en los últimos años aparecieron en la sede argentina de la editorial Seix Barral cuatro volúmenes de sus *Papeles de trabajo*, selección de sus apuntes inéditos realizados por Julio Premat –en

los tres volúmenes de prosa– y Sergio Delgado –en el dedicado a la poesía–.

Esa fue la propuesta que llevamos a Cristina Osorno, de Casa Amèrica Catalunya, quien nos sugirió que el homenaje se extendiera a otros dos importantes autores latinoamericanos de los que se cumplían, también, diez años de su desaparición: Augusto Roa Bastos y Guillermo Cabrera Infante. No era difícil asociar la figura de Saer a la de Roa Bastos: el argentino, veinte años más joven que el paraguayo, siempre lo reconoció como uno de sus maestros; en este sentido, no es casualidad que Sergio Delgado –profesor de la Université de Paris Est-Créteil Val de Marne, uno de los mayores especialistas en la obra de Saer y, como ya mencionamos, editor de uno de sus volúmenes póstumos– colabore en el presente dossier con una reflexión sobre los vínculos entre la obra de Roa Bastos con el cine. A Saer y a Roa los unió una larga amistad, y se frecuentaron durante las dos décadas en que, a partir del golpe de Estado de 1976 en Argentina –Roa vivía en Buenos Aires desde 1947–, este se exilió en Francia, trabajando como profesor de la Universidad de Toulouse II Le Mirail. Saer, por su parte, vivía en París desde finales de los años sesenta. En Youtube se puede ver, completa, la muy interesante mesa redonda de casi una hora de duración que tuvo lugar en Toulouse en 1978, acerca de las relaciones entre literatura y cine en la contemporaneidad, y de la que participaron Juan José Saer, Augusto Roa Bastos y Julio Cortázar; y el cineasta argentino Nicolás Sarquís, quien, en 1967, había dirigido *Palo y hueso*, largometraje basado en el cuento homónimo de Saer. En el dossier que aquí presentamos, el artículo de Santiago Fillol, cineasta y profesor de la Universidad Pompeu Fabra, acerca de la importancia del cine en algunas obras de Saer, evoca ampliamente dicho diálogo y muestra la forma en que el autor de *Nadie nada nunca* lleva a la narración instrumentos cinematográficos como el gran angular y el teleobjetivo. Roa Bastos y Saer compartieron, además, un parecido paisaje de origen, central en la obra de ambos: la zona de los grandes ríos del Cono Sur americano, su peculiar morfología –la proliferación de cursos de agua, las islas fluviales, la llanura– y sus habitantes, costumbres y oficios. La película de Armando Bo *El trueno entre las hojas* (1958), basado en el cuento «La hija del ministro», de Roa Bastos y adaptado por el propio autor, muestra la parte más violenta y oscura de ese mundo hecho de agua barroza y tierra inestable.

Más compleja aparecía, en primera instancia, la relación con Guillermo Cabrera Infante: caribeño, disidente de la revolución cubana, establecido en Londres y apartado en muchos aspectos del orbe de intereses e ideas que unían a Saer y Roa. Sin embargo, existía un poderoso elemento común que no fue difícil dilucidar: precisamente, el cine. Una relación que, en los tres, fue mucho más allá del mero «interés» o la más o menos genérica «influencia» del cine que se da por sentada en la narrativa del siglo XX. Los tres escribieron guiones, crítica de cine y contaron entre sus principales amigos a actores, productores y directores. Los tres, cada uno a su manera, establecieron dentro mismo de su escritura una relación determinante con el cine; los tres participaron o quisieron participar –porque las complejas circunstancias, debidas sobre todo a los destierros y exilios, se interpusieron en muchas ocasiones– activamente de ese quehacer. El artículo de Antonio José Ponte muestra cómo el nacimiento del pseudónimo de Cabrera Infante, G. Caín, está directamente relacionado con su trabajo como crítico de cine, en unas «reseñas espléndidas, agudas y divertidas, textos que han hecho por la crítica de películas lo que Borges hiciera por la crítica de libros: excusas perfectas para la felicidad y la lengua y la ficción». Crítico de cine: *Un oficio del siglo XX*, como se titula el libro de Cabrera Infante en que G. Caín pasa de pseudónimo a personaje. Ponte muestra cómo el amor por el cine lleva a Cabrera a enfrentarse con la censura de tres dictaduras: las de Fulgencio Batista y Fidel Castro en Cuba; la de Franco en España. También de las relaciones entre cine y escritura en la trayectoria de Cabrera Infante trata el artículo de Dunia Gras, profesora de la Universidad de Barcelona, en este caso de las complejas peripecias que atravesó el escritor cubano cuando, ya en establecido en Londres, escribió el guion para una película basada en el cuento de Julio Cortázar «La autopista del sur». El film nunca llegó a rodarse, y la historia de ese fracaso –minuciosamente investigado por Gras– es un episodio de extraordinario interés, que muestra la singular posición de Cabrera Infante, exiliado de la revolución cubana, en sus relaciones con el sistema intelectual latinoamericano en Europa, mayormente favorable a Fidel Castro. Por último, mediante una exhaustiva lectura de la novela *El fiscal*, Paco Tovar, de la Universidad de Lleida, analiza la compleja amalgama que Roa Bastos realiza entre escritura, pintura y cine, para recrear la historia de la llamada Guerra Grande, que se desarrolló entre 1864 y 1870, y que marcó el devenir histórico

de Paraguay. Las cartas del viajero inglés Richard Francis Bacon, los cuadros de batallas de Cándido López y la iconografía del martirio de Jesús creada por el artista alemán Matthias Grünewald crean la amalgama a través de la cual Roa construye el fresco de esa guerra espantosa, que Félix Moral, el protagonista de *El fiscal*, un intelectual paraguayo exiliado en Francia por la dictadura de Stroessner, intenta convertir en argumento de un guion de cine.

La intención de aquellas jornadas y de este dossier no fue, entonces, la del mero homenaje institucional, sino la de aprovechar la efeméride como pretexto para una renovada aproximación a tres escritores cuya posteridad es hoy un hecho incontrovertible.

CUESTIÓN DE ÓPTICAS

Juan José Saer, el cine con una birome

Un telescopio sirve para ver cosas de una escala mucho mayor a la nuestra que sin un telescopio no veríamos. Un microscopio sirve para ver cosas de una escala menor a la nuestra que sin un microscopio no podríamos ver. Una cámara de cine sirve para ver cosas que son de nuestra misma escala, y sin una cámara jamás veríamos.

JEAN-LUC GODARD

PUNTOS DE VISTA

Desde Griffith, que aprehendió de Dickens mecanismos formales que cuajaron sustancialmente en su cine, hasta Bolaño, que aprehendió de David Lynch mecanismos formales que cimentaron las bases de 2666, las idas y vueltas fundamentales entre cine y literatura son unas cuantas. También son, unas cuantas más, las idas y vueltas insustanciales. Lo que resulta menos habitual es encontrar cineastas-escritores que experimentan rasgos de un campo en el otro enriqueciendo a ambos, como Duras o Pasolini; y aún menos habituales son los escritores que ejercen cine y literatura en un solo ámbito, como Godard ensaya prosa en su cine o Juan José Saer planos secuencia en su literatura.

Hubo una época en la que los escritores frustrados se convertían en cineastas: sabemos que Maurice Schérer cambió su nombre por Éric Rohmer para no mancillar el apellido familiar con un oficio de feriantes. Igual que Godard soñaba con publicar una novela en Gallimard, antes que alcanzar cualquier vanagloria fílmica. El caso de Saer es más bien el contrario: un deseo frustrado de convertirse en cineasta, propulsa su literatura.

En una célebre mesa redonda de escritores latinoamericanos sobre cine y literatura, Augusto Roa Bastos, Juan José Saer, Julio Cortázar y el cineasta Nicolás Sarquis especulaban sobre las cuentas pendientes que sus ficciones tenían con el cinematógrafo. Roa Bastos y Saer se declaraban cinéfilos compulsivos; ambos habían dado clases de cine y habían trabajado en guiones para otros cineastas. Pero ninguno de ellos había rodado, jamás, ni un solo plano. Saer confesaba que él, al revés que la *Nouvelle vague*, se había planteado la disyuntiva entre el cine y la literatura, e incluso había sopesado la posibilidad de trabajar en ambos bandos, pero las complejidades financieras de la producción cinematográfica, o el riesgo de banalizar una obra por imposiciones financieras, lo habían disuadido. Cortázar, que venía de ser adaptado por Antonioni en *Blow Up* (1966) y que hablaba con la modestia altanera del éxito, respondía a Saer lamentando que no hubiese podido experimentar sus pulsiones narrativas en el cine, y citaba a Pasolini y a Duras y a Robe Grillet como pruebas de escritores expandidos, de escritores que habían seguido ejerciendo y transformando su literatura en el cine –y viceversa–. Y esa carencia la hacía extensiva sobre toda la mesa, pintando al grupo como una casta de escritores que habían aprehendido sus formas tanto del cine como de la literatura, y que no habían logrado rodar ni una sola palabra en película. Saer contestaba la afrenta cortazariana declarando que para él hacer cine hubiese sido un facilismo, ya que, más determinante que las trabas financieras era el hecho de que su literatura necesita describir mucho, casi obsesivamente, y el cine define materialmente muy rápido todo lo que enfoca. Y precisamente en esa dificultad se tensa su literatura. Es decir, su escritura tuvo que hacer lo que hacían los planos cinematográficos para construir un espacio-tiempo pulsional –esto es, obrado no desde el realismo de las leyes euclidianas, sino desde un «inconsciente óptico», que según Benjamin es la enseñanza más ejemplar del cine a nuestra percepción–. La escritura de Saer tiene que pasar por esa proeza figurativa que al cine le viene en cierta forma ya dada, y es allí donde sucede su prosa; donde se va haciendo lugar, que diría él. En la mesa ocurre un silencio. Saer ha contestado a la provocación de Cortázar desde la experiencia pura, desde el ser de su escritura: «a mí no me interesa contar una historia en el cine, sino experimentar formas nuevas, y no veo, francamente, qué podría experimentar yo allí». Esta experiencia es el vínculo nuclear entre la escritura saeriana, la cadencia saeriana, y el cine. Y en ese vínculo, Saer ha

ido mucho más lejos que el resto de sus compañeros de mesa y generación. Roa Bastos se queda rumiando lo dicho, y abre un paréntesis salvador hacia la puesta en escena que el cinematógrafo ha descubierto a la literatura: «antes del cine no teníamos ángulos picados, los escritores describían el mundo desde su propia altura... esas vistas de pájaro vinieron con el cine... o bueno, la primera quizá suceda en *Los Miserables* de Hugo». El resto de los tertulianos respiran, agradecidos, en la pausa que ha abierto Roa Bastos.

Uno de los principales atributos que el cine tomó de la literatura, y que más exploró –enriqueciendo a la literatura en sus retornos–, fue el punto de vista. No existirían las revueltas callejeras de Griffith en *Intolerancia* (1916), vistas desde los balcones de los burgueses que temen por su propiedad, sin las revueltas de Dickens en *Historia de dos ciudades*, donde se desarrollaba ese mismo punto de vista «elevado» sobre la masa obrera amenazante. Esa «escala» de percepción espacial que transportaba una sensibilidad de clase –la misma que Hugo retoma en su obra– fue el legado que Dickens entregó al cine y a la literatura moderna. Borges heredó el punto de vista de Henry James, igual que Josef Von Sternberg, cineasta favorito de Borges que agudizó el legado de James con los movimientos de su cámara. Preguntarse, desde el acto de escritura, quién está mirando eso que se narra es una marca que en la escritura cinematográfica se volvió canónica. El punto de vista determina el sentido tanto o más que aquello que se está narrando. El punto de vista de un narrador muerto, para citar formas extremas, permite conectar la intensidad narrativa de James en *Otra vuelta de tuerca* con *Sunset Boulevard* (1950) de Wilder, o *Diálogo sobre un diálogo* de Borges con *Mulholland Drive* (2001) de Lynch. Si tuviésemos que escribir una historia del punto de vista en la literatura, esta debería ser necesariamente compartida con el cine. Sin embargo, nadie hasta Saer había trabajado, junto al punto de vista, una sensibilidad óptica con tanto celo y conciencia. Una sensibilidad que no proviene del ojo humano, sino de unos objetivos cinematográficos. No me refiero a una mayor complejidad en el emplazamiento del punto de vista del narrador en un espacio-tiempo determinado o indeterminado, sino a la textura de su visión: a su nitidez o difusión, a su dureza o suavidad; a su condición óptica, en definitiva.

Roa Bastos seguía glosando una escena de *Los Miserables*, cuando Saer lo interrumpe, lo asalta, con el entusiasmo de un hallazgo decisivo: «hace unos años, igual usted ni

se acuerda, dijo algo que a mí me marcó mucho. Dijo de un cuento de Di Benedetto, «El juicio de Dios», que «parece escrito con un teleobjetivo». Y a mí eso me pareció brillante... Porque es verdad, los personajes están como perdidos entre la bastedad borrosa de la pampa». Roa Bastos mira a Saer con aire de no recordar del todo esa supuesta apreciación suya. Sabemos, desde Borges, que todo descubrimiento originalísimo que un escritor atribuye a otro escritor es, en realidad, una marca de escritura propia que de ese modo se pretende evidenciar y deslizar, como instruyendo –o construyendo– al futuro lector. El «teleobjetivo» que Saer celebra en la lectura de Roa Bastos sobre Di Benedetto, es una marca de ese género. Un rasgo que Saer asume y convierte en algo característico de su propia escritura, llevándolo bastante más lejos que su admirado referente original.

LOS PINCELES DEL CINEASTA

Saer aprehendió su sensibilidad óptica de la escritura fílmica que analizó, enseñó y practicó como cinéfilo, profesor y guionista, igual que Robert Walser aprehendió una sensibilidad similar en los óleos que vio pintar a sus hermanos. Los objetivos son los pinceles del cineasta. Cuando los pintores escogen un pincel fino o grueso, uno de cerdas duras o mórbidas, deciden su trazo, su forma de separar o integrar figuras y fondo, de hacer más visible la impresión que el motivo –o a la inversa, según el calibre del pincel–. En la conciencia de esa elección se establece su *pathé*. Los grandes cineastas hacían lo mismo al decidir si su óptica era normal, teleobjetivo o gran angular. Una lente normal –entre treinta y cincuenta milímetros– nos da un visión similar a la humana: eran las lentes favoritas de Ozu y Ford, por ejemplo. Una lente de teleobjetivo –que va de los ochenta milímetros en adelante–, permite acercar las figuras que están a una gran distancia de la cámara, pero su ángulo de visión y su profundidad de campo es mucho menor, por lo que sus figuras son más selectivas y los fondos son más reducidos y borrosos que en una óptica normal: es una óptica de voyeurs y cazadores, y eran las favoritas de Antonioni, Hitchcock, Tarkovski y Kubrick, por ejemplo. Una lente de gran angular amplía considerablemente el ángulo de visión humana –van desde los veinte milímetros hacia abajo– y permite cubrir grandes escenas con una mayor profundidad de campo, es decir, teniendo toda la imagen nítida: es la óptica de los controles de vigilancia y los paisajistas, y fueron las

favoritas de Buñuel, Orson Welles, Nicholas Ray, Eisenstein o Kurosawa, entre tantos otros¹.

Renoir padre pensaba que las grandes escenas públicas que pintaba en cuadros como *Danse à Bougival* o *Les parapluies* producían una extraña sensación de intimidad por haber dejado *flou* todo el fondo, resaltando sólo en nitidez el gesto de un personaje femenino. En estas imágenes, decía, uno tiene la sensación paradójica de estar asistiendo a algo muy íntimo en medio de un espacio público. El efecto borroso aplicado sobre todo el fondo de la calle, aumentaba esta sensación de recogimiento sobre el gesto enfocado. En esa descripción, Renoir estaba prefigurando la definición y el uso más puro de la sensibilidad óptico-narrativa del «teleobjetivo». Un centrado de nitidez introspectiva en medio de la calle. Un aprendizaje fotográfico, como el de Dickens y Hugo, retornando a su tela².

En el cine, la forma más habitual del teleobjetivo se detecta siempre por el marcado contraste entre una figura enfocada y un fondo ultra desenfocado. Sin embargo, el uso del teleobjetivo no sólo implica decidir qué se ha de enfocar, sino también y sobretodo, qué se dejará fuera de foco. Es decir, qué se experimentará como *flou* en la imagen. Igual que la elección de todo fuera de campo implica no sólo qué se verá, sino principalmente qué será invisible de la imagen encuadrada, ante un teleobjetivo se decide por igual la significativa expresión de lo borroso y lo nítido. Los buenos cineastas no hacen de esta diferencia una mera decisión de figura en foco/fondo brumoso, como marca el uso académico y televisivo de la lente. Cuando Saer emplea esta óptica en su escritura, se adentra, como los grandes cineastas, en una experiencia sensible de lo vaporoso o lo definido de las materias que va imprimiendo su prosa. Veamos. El que sigue es un pasaje de «La tardecita», un relato de raigambre proustiana del que emerge un recuerdo desde el fondo arrumbado de la memoria de Barco, el personaje que lee a Petrarca cuando una imagen de su infancia trepa a su conciencia. Se trata de un tarde remota en la que Barco y su hermano apuran el paso por un desolado caminito de campo, intentando llegar a su casa antes de que caiga la noche. La evocación se apodera del relato y la narración se bifurca en dos planos temporales, que también se diferencian desde la óptica. Si el presente realista de Barco, sentando en un sillón leyendo a Petrarca, es narrado en angulación normal, el «punctum» del recuerdo rescatado exige un cambio de óptica. Y «la tardecita», que da título al cuento, será tratada

en riguroso teleobjetivo, probablemente un ciento veinte milímetros:

«Al cabo de un rato de marcha, a la izquierda del camino, a unos cien metros adelante, divisaron el cementerio. Por temor de percibir en él el mismo terror apagado que empezaba a invadirlo, Barco no se animaba a mirar a su hermano, ni siquiera de reojo, y fue en ese momento en que se dio cuenta de que la llanura, en ese lugar que había atravesado decenas de veces, idéntico por otra parte a muchos otros en sesenta o setenta kilómetros a la redonda –camino de tierra, alambrados, maizales, campitos de pastoreo, redondel rojo enorme al atardecer, cuadrado de muros blancos del cementerio y cipreses negros sobrepasándolos–, de habitual que había sido hasta ese momento, se estaba volviendo irreconocible y extraño. Era incapaz de formularlo así en ese entonces, pero una luz cintilante, ultraterrena, transfiguraba el espacio y las formas que lo poblaban, poniendo a la vista, del paisaje familiar, su pertenencia a un lugar desconocido en el que, hasta ese momento, ignoraba que había estado viviendo. Durante años sentiría el malestar de esa revelación hasta que, gradualmente, capas y capas de experiencia, como sucesivas manos de pintura sobre una imagen odiosa, terminarían por hacérsela olvidar, hasta que esa mañana la lectura de Petrarca la trajo de nuevo a la luz viva del recuerdo»³.

En la descripción saeriana, eso habitual que se va volviendo «irreconocible y extraño» es el fondo de nitidez y pertenencia que comienza a desenfocarse. El teleobjetivo genera este tipo de sensaciones sobre los hábitats familiares: desnaturaliza el entorno jerarquizando sólo un gesto, que despega de nuestra gelatina espacial. Saer añade a este uso el doble extrañamiento del recuerdo que se va re-revelando en la conciencia del narrador. Un recuerdo teleobjetivado. Es decir, no sólo el espacio pasa por el tamiz de esta óptica, sino que también el tiempo revivido es afectado por su elección. Este es el uso que literalmente da Tarkovski a esta lente, cuando retrata la evocación de sus recuerdos de infancia en *El espejo* (1975), su película más personal y autobiográfica: la cámara recorre el pasillo de la casa familiar de Tarkovski en Moscú. Sentimos en *off* al cineasta hablando por teléfono con su madre, preguntándole sobre un recuerdo perdido de infancia, mientras la imagen avanza por los pasillos vacíos y ultra nítidos de la vieja casona. Son pasillos enfocados en una óptica normal. En un corte directo, en aparente continuidad temporal,

vemos a un niño, en quien intuimos al propio Andrei, leyendo un pasaje de Pushkin a una tía abuela que bebe un vaporoso té en una fina taza de porcelana: esta imagen está despegada de los fondos, en fuerte contraste con los pasillos del presente. Aquí la luz es más lechosa y los fondos están empañados, dando una capa de teleobjetivo pretérito a la evocación. El presente ha dado paso al recuerdo por corte directo y sin demasiados preámbulos. Sólo la óptica nos hace sentir ese salto temporal del que la narración no se hace cargo. De repente, alguien llama a la puerta. La mujer pide al niño que vaya a abrir. El niño va. En la entrada, alguien se ha confundido de casa. El niño regresa al cuarto donde leía, pero su tía ha desaparecido y ya no hay figura que se separe del fondo desenfocado de ese espacio, ahora, aun más incierto. En la mesa tampoco está la preciosa taza de té, pero queda, sobre la superficie de caoba, una frágil aureola de vapor que se va concentrando sobre sí misma, partícula a partícula, hasta deshacerse por completo. En esa imagen, Tarkovski nos hace ver y sentir materialmente la evaporación de su recuerdo de infancia. Una figura en presente, un fondo en pasado. La figura nítida del recuerdo que vuelve al presente para evaporarse otra vez –en un salón de Moscú o Santa Fe–, recortada sobre un fondo vaporoso del pasado –el paisaje de infancia en Saer, los muros de la casa familiar en Tarkowsky–. Metafísica concreta de teleobjetivos.

La experimentación de la escritura saeriana con esta óptica alcanza su cenit, tal vez, en *Nadie nada nunca*. En esta novela fundamental, Saer otorga valores ópticos al sonido, estableciendo un inusual tratamiento espacial desde el uso de un teleobjetivo puramente sonoro. Y en este caso, aún más que en otros ejemplos de su obra, este dispositivo es una forma de representación radicalmente consustancial a la terrorífica peripecia que está narrando. Oigamos:

«No tiene, dice el Gato, al probar la carne, ni sal ni sentido. Elisa sacude la cabeza, sonriendo, y lo contempla: la misma sonrisa desgana, apática, los ojos entrecerrados que la miran como desde detrás de una cortina de humo, las mejillas rasuradas que emiten por momentos destellos metálicos. Ni sal ni sentido, repite el Gato, mirándola fijo a los ojos con esa expresión de la que no se sabe si es burla de sí mismo, de los otros, o una automatismo facial, ajeno a toda clase de sentimiento o emoción, del que ni siquiera es consciente. El ruido de un auto que ha de venir avanzando lento, por las calles arenosas, en dirección a la playa, modifica la expresión del Gato, cuyos ojos giran hacia un costado, paradójicos

y se inmovilizan, del mismo modo que su cuerpo entero, la mano que sostiene el tenedor detenida a mitad de camino entre la boca y el plato lleno de pedacitos de carne sobre los que se distinguen aquí y allá unas manchas verdes de perejil.

Adivinan, sin prestar atención, mientras siguen comiendo, sin hablar, por sobre el tintineo de los cubiertos contra los platos de loza blanca, y por el ruido del motor, el recorrido del auto: ha bajado sin duda de la carretera de asfalto que lleva a la ciudad, viniendo, por la calle principal, a la plaza, ha bordeado la plaza, ha doblado a la izquierda alejándose de ella y del centro del pueblo, de la iglesia, y ha venido viniendo, por las calles oscuras, en dirección a la playa –ahora pasa por la calle arbolada, bordeando la vereda de los ligustros, y su conductor, al ver sin duda a la luz de los faros el coche negro estacionado en la cuneta ha continuado un poco, descendiendo el declive y estacionando en la entrada de la playa.

En el silencio que sucede, el ruido del motor, que ya se ha apagado, parece continuar resonando todavía, en el aire negro del exterior, o en el oído, o, mejor, incluso, en la memoria, hasta que desaparece del todo, como si hubiese ido hundiéndose, gradual, entre los pliegues de una sustancia porosa, negra y sin límites.

Después de ese eco demorado del ruido del motor no se oye más nada, ni siquiera el tintineo de los cubiertos contra los platos de loza blanca de los que van disminuyendo los pedacitos de carne frita que llevan adheridas hojitas de perejil, porque durante un momento el Gato y Elisa se quedan inmóviles, aferrando los tenedores, la cabeza inclinada hacia los platos que los ojos recorren, se diría, sin ver»⁴.

El Gato y Elisa son dos perseguidos por la dictadura argentina que pasan sus días escondidos en una casita al costado del río Paraná. Cada sonido, cada ruidito, es para ellos una probable amenaza. Desenredar el sonido determinante de un posible vehículo que se acerca entre las capas apelmazadas de sonidos nocturnos, auscultar su origen, es para ellos un acto de supervivencia. En este punto de la novela, esto –que se están escondiendo de los militares–, no lo sabemos. Aunque intuimos que esa inspección extenuante de cada sonido que aparece en el radar de su percepción no es un mero afán de fenomenología hertziana. La vista no alcanza ante la oscuridad de la noche y un oído telescópico va intentando enfocar, entre las figuras insondables del

fondo negro, todo aquello que se mueve o detiene, que emite señal, para distinguir, en la sospecha, la falsa alarma de la amenaza. Este uso óptico del sonido, es decir, esta forma de figurar sonoramente el espacio que no vemos, de construirlo en el imaginario del espectador a partir del curso de un ruido, de su aparición y desaparición en el espacio así animado, es un grado de sutileza que sólo muy grandes cineastas han alcanzado. Robert Bresson, por ejemplo, enseñaba en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, que el sonido es más evocador porque «el ojo va hacia el exterior, mientras el oído hacia el interior, y profundamente»⁵. En una de sus obras capitales, *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), Bresson desplegaba, en las secuencias de mayor intensidad, un trabajo que recuerda a la espesa profundidad de campo sonora de Saer. El condenado de Bresson ha llegado, en su intento de huida, hasta un muro que vigila un centinela nazi. El condenado intenta descifrar, del otro lado del muro, cada sonido del centinela por mínimo e insignificante que pueda parecer: sus pasos que se alejan y acercan haciéndonos sentir el trayecto de su vigilancia, su respiración, incluso los silencios son calculados desde la voz en off del condenado que se pregunta si se habrá sentado o si estará encendiendo un cigarrillo. No vemos la ronda de vigilancia del guardia nazi, pero desde sus sonidos y silencios refiguramos el espacio que el condenado de Bresson conjetura con toda su alma para intentar la fuga. Ese borde rodado desde un teleobjetivo sonoro que sondea la noche es, como en Saer, una escritura precisa y desesperada a la vez. Una cadencia en la que la forma se juega la vida.

Hitchcock, que ejercía una finísima perversión óptica, combinaba en sus célebres persecuciones planos en teleobjetivo con planos en gran angular. Cuando Cary Grant huye perseguido por una avioneta en *North by Northwest* (1959), vemos su miedo y desconcierto apenas despegado de un fondo nebuloso: un miedo de teleobjetivo. En cambio, el corte letal a la fuente de ese temor, la avioneta de hélices indudables que avanza rampante desde el fondo del plano, sucede en un enfocadísimo y filoso gran angular. Una nitidez ancha y sin escapatoria. En ese cambio seco de las brumas de la percepción íntima de un personaje a la indudable claridad de lo real, estriba la genial cadencia óptica del suspense hitchcockiano.

Saer realizó un corte similar, con la misma y terrible distinción óptica, sólo que entre un plano y otro mediaron catorce años. Si el espantoso presentimiento sonoro del Gato y Elisa que

acabamos de citar se da en un teleobjetivo, la «constatación» de ese horror se da en un cortante gran angular que sucede en una novela posterior. Esa obra es *La Pesquisa* y, en ella, Pichón Garay que ha regresado, después de mucho tiempo, de visita a su tierra, pasa en lancha, junto a su pequeño hijo parisino y Tomatis, frente a la ahora neta y archidefinida casa en la que su hermano mellizo, el Gato, y su amante Elisa, fueron chupados por la dictadura. Ahora se ven con terrible claridad las calles arenosas que llevan hacia la playa, la orilla arbolada del río, los alrededores que otros, antes, tuvieron que enfocar a tientas con el oído. En este corte balzaquiano entre una obra y otra, Saer escoge las ópticas adecuadas para que un plano colisione con otro en la memoria. Es un montaje de percepciones, y la constatación que revela provoca un estremecimiento. Un gran angular doloroso, tal vez un dieciséis milímetros:

«Al divisar la casa, no todavía en ruinas, pero carcomida por la intemperie, de modo que el blanco de las paredes donde la pintura no se ha descascarado está cubierto de un archipiélago de manchas grises y negruzcas, en el momento en el que la lancha dejaba atrás una curva cerrada ha tenido de nuevo la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia, pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido desplegarse, ni siquiera entreabrirse. Ha tenido incluso que hacer un esfuerzo para mostrarle la casa a su hijo, alzando un poco la voz por sobre el ronroneo de la lancha:

- *Esa es la casa de Rincón –de la que te mostré tantas fotos–. Aquí de chicos pasábamos los veranos con el Gato. Sin responder el Francesito sacudió afirmativamente la cabeza y, para satisfacer a su padre, le echó una mirada larguísima a la casa, hasta que un nuevo recodo del río la escamoteó a la vista, pero su expresión impenetrable y serena, muy semejante, pensó Tomatis mirándolo, a la de los mellizos cuando tenían su misma edad, no dejó pasar, a pesar de la emoción intensa que sentía y que no tenía nada que ver con la casa, ningún signo al exterior. De esa casa habían desaparecido, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa»⁶.*

En estas imágenes sentimos la nítida constatación de la muerte, terriblemente integrada al paisaje. Figura y fondo indisolubles, como en la honda y totalizada nitidez que escogió Pasolini para

rodar su brutal *Salò* (1975). Recordemos la marca esencial de esta lente: «un angular amplía considerablemente el ángulo de nuestra visión». Eso que intuimos en teleobjetivo, retorna en la dura definición de los hechos consumados por la historia: Pichón Garay ve hasta los muros descascarados de la casita de la playa, ve hasta las manchas de humedad que cubren esos muros dolorosos. Eso que ve con tanta claridad desde una lancha, es imposible de ver con ojos humanos. Son sensibilidades de ficción. Artilugios, necesarios, de la óptica.

LA CÁMERA-STYLO

Tal vez estas lentes hayan sido, desde siempre, facetas implícitas de toda escritura de ficción. De su registro. Plumas intercambiables de una «cámara-stylo», como soñó Alexandre Astruc cuando utilizó esta bella metáfora para equiparar el acto de escribir con una cámara a la creación literaria⁷. En esa imagen prefiguró a la *Nouvelle Vague* que se abanderó en su «cámara-stylo», convirtiendo ese «oficio de feriantes» en un verdadero acto de escritura en el espacio y el tiempo.

Ver la lejanía cercana. O ver la cercanía lejana. Escoger la óptica adecuada para escribir aquello que sólo se puede escribir con esa óptica: los teleobjetivos son delgados y largos, sus lentes acercan la distancia mirándose entre ellas con cierta distancia, por eso necesitan ese pasillo entubado que las contiene, como los telescopios o los periscopios o los binoculares. Las imágenes hacen un viaje entre sus lentes entubadas y en ese trayecto distorsionan lo que vemos. Los grandes angulares son compactos y rotundos, como un enano, como un tonel, como una lupa o un monóculo y registran el universo abarcándolo sin distancia, en la proximidad de sus lentes con el mundo. Un Quijote y un Sancho Panza. Uno elige qué quiere distorsionar del mundo, el otro qué quiere aclarar. Saer pensaba que «en *El Quijote* todos los acontecimientos ocurren de una manera y son interpretados de otra. Hay siempre un nivel real y un nivel simbólico». Podríamos agregar a la observación saeriana una sensible alternancia de prismas que nos permite leer o percibir esta distinción entre planos: el Quijote que distorsiona con estilizada precisión, Sancho que amplía con bastedad. Quizá, como imaginó Kafka, el *Quijote* fue una invención de Sancho Panza para salir al mundo. Un teleobjetivo para la imaginación, un gran angular para su irrecusable contraste. Literarias o cinematográficas, se trata, en definitiva, de una cuestión de ópticas.

Desde los años noventa, la generación de cineastas que encarnó esa renovación esencial que se llamó *Nuevo cine argentino*, reconoce en la obra de Saer una influencia tan o más importante que las películas de Leonardo Favio o Hugo del Carril. Las cadencias y ritmos de Saer han marcado tangiblemente los planos de Lucrecia Martel, Albertina Carri, Gustavo Fontán, Santiago Loza, Lisandro Alonso o Celina Murga, entre muchos otros. En el año 2010 vi, en el festival internacional de cine de Buenos Aires (BAFICI), el spot institucional que había rodado, justamente, Celina Murga. Eran las imágenes que antecedían, a modo de presentación, la proyección de todas las películas del festival. En estas imágenes institucionales, una chica leía plácidamente en el Jardín Botánico. Un suave *zoom in* –que es un pasaje de gran angular a teleobjetivo en un mismo movimiento– iba acercándose hacia ella, hasta terminar enfocando el libro que estaba leyendo. Cuando se alcanzaba a leer el título, una suerte de plácida sonrisa, casi un reconocimiento común y natural, se producía en buena parte de la platea: ese libro era *El Entenado*, de Saer. Y para muchos cineastas y cinéfilos argentinos que comenzamos a ver y a hacer mejor cine después de Martel y Alonso, los libros de Saer fueron películas en formato de novelas. Saer, y también Di Benedetto, se convirtieron, de algún modo, en los grandes cineastas que tuvimos la suerte de tener antes del *Nuevo cine argentino*⁸. «A mí no me interesa contar una historia en el cine, sino experimentar formas nuevas, y no veo, francamente, qué podría experimentar yo allí», sostenía Saer, en la ya mítica mesa redonda, rivalizando con Cortázar –y con toda la literatura de su generación–. En ese gesto alevoso tomó por asalto la maleta de ópticas del cine, y la incrustó con una fuerza insospechada en su precisa birrome. Y ese gesto marcó profundamente, y por igual, a la literatura y al cine argentino que vino después de su obra.

¹ Hoy, los cineastas formados en el cine digital deciden más bien pocas cosas, presionan *rec* y utilizan las ópticas que vienen por *default* en sus cámaras, según el formato de registro que viene por *default*, tropezando con imágenes que terminan expresando por *default* una sensibilidad nada reflexiva. Es un apocalipsis del artesanazgo.

² Como pensó Benjamin, resultó inútil preguntarse si la fotografía era o no era un arte, sin atender antes a la radical modificación sensorial que su invención imprimía en toda la producción artística de su tiempo.

³ Saer, Juan José. «La tardecita». En *Cuentos completos*. Seix Barral. Buenos Aires, 2001, p. 59.

⁴ Saer, Juan José. *Nadie Nada Nunca*. Seix Barral. Buenos Aires, 2004. pp. 129-130.

⁵ «Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'oeil vers le dehors». En Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Folio-Gallimard. Paris, 1995, p. 62.

⁶ Saer, Juan José. *La pesquisa*. Seix Barral. Buenos Aires, 2009, pp. 75-77. Tras la visión nítida y angular de la casa, la narración expone sin brumas cómo se constató materialmente la desaparición del Gato y Elisa. Son las marcas de tono y textura que habilitan las lentes angulares: «Un amigo publicitario para el que el Gato hacía de tanto en tanto algún trabajito, fue el que descubrió que habían desaparecido: como eran tiempos de terror y violencia, y como al entrar en la casa silenciosa empezó a sentir un olor nauseabundo, el amigo publicitario se asustó bastante, pero

cuando entró en la cocina descubrió que el olor venía de un pedazo de carne que se descomponía sobre el fogón, en un plato. Al lado había un gran cuchillo de cocina y una tabla de picar carne, pero no habían tenido tiempo de usarlos. En el momento en que habían sacado el plato de carne de la heladera y lo habían depositado sobre las baldosas rojas del fogón, el fluir de sus actos se había detenido y ellos se habían, como quien dice, volatilizado». *Ibidem*, pp. 76-77.

⁷ Ver: Astruc, Alexandre. *Du stylo à la caméra...Et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*. L'Archipel. Paris, 1992.

⁸ Los vínculos directos de Saer con los cineastas de su generación, como Cozarinsky, Filipelli o Hugo Santiago son contrastados y han dado fruto a numerosas colaboraciones y estudios. En cambio la influencia saeriana en el *nuevo cine argentino* es, todavía, una materia de estudio pendiente.

CABRERA INFANTE Y LAS CENSURAS: UNAS NOTAS

La censura hizo aparecer a G. Caín. El inventor de ese seudónimo –el más tarde novelista Guillermo Cabrera Infante– tuvo que vérselas varias veces con la censura y esa fue la primera, bajo la dictadura de Fulgencio Batista. Cabrera Infante publicó un cuento primerizo en una importante revista habanera, dentro del cual alguien soltaba una palabra malsonante en inglés –«four letter words» o «English profanities»: el personaje era angloparlante– y esa fue la oportunidad para la censura gubernamental, que se la tenía jurada a la revista, no por su contenido literario, sino por sus páginas de denuncia política. Bajo Fulgencio Batista, la censura iba y venía, a rachas. Por temporadas podía ser tan férrea como cualquiera otra, pero luego caía en una suerte de benevolencia o expiación –habría que ver cómo explicar esto con exactitud– que dictaba su levantamiento, y en tales ocasiones dicha revista se apresuraba a publicar toda la infamia que hubiera estado acumulando. De modo que el diálogo entre la oficina de censura y las redacciones periodísticas habaneras alternaba en sus oportunidades para una y para otras: a censura impuesta, acumulación de pruebas no publicadas; a censura alzada, avalancha de denuncias en los estanquillos. Batista administraba el poder indecisamente –al menos así lo vio la diplomacia española franquista, según ha recontado el historiador italiano Vanni Pettinà–, como si le faltara convencimiento para ser pleno dictador, con escrúpulos que le vendrían de haber sido alguna vez elegido en las urnas y aclamado popularmente. A esos miramientos de dictador que quería ser apreciado como un mandatario legíti-

mo, pero también a algunas presiones institucionales, podrían deberse los vaivenes de la libertad de prensa.

El caso es que aquella revista donde Guillermo Cabrera Infante publicara su cuento aprovechaba aquellas rachas al máximo para arremeter contra el Palacio Presidencial. Y unas palabras malsonantes en otra lengua, incluidas en un cuento publicado en sus páginas, le valió para una llamada a capítulo. Discutiendo sobre aquel detalle, censor y editor trataban, en el fondo, no de inmoralidad o indecencia, sino del escamoteo de crímenes y escándalos políticos. El propio Cabrera Infante escribió luego cómo fue detenido, conducido a varias estaciones policiales y multado. Y cómo le fuera ofrecida más tarde, gracias al nombramiento de un amigo en otra revista, la oportunidad de escribir críticas de películas siempre que se buscara otro nombre con el que firmarlas, con tal de desembarazarse de su lastre policial. Fue de esta manera que nació G. Caín. Con la inicial del nombre del autor y las dos primeras sílabas de cada apellido suyo machihembradas hasta conseguir aquel temible nombre bíblico. Un acierto tremendo para apellidar a un crítico, el nombre de quien mata fraternalmente y a quien debemos la fundación de las ciudades. Caín como apellido de la urbanidad y el asesinato dentro de la familia: la crítica. De igual manera, tuvo que ser feliz la creación de un ente a partir del choque con la censura. Que un subterfugio literario-policial pariera un personaje. Aunque para llegar hasta ello tuvieron que ocurrir otros encontronazos más severos con la censura. Como diría Marlene Dietrich en *El expresso de Shanghai* –tal vez cito inexactamente– «tuvieron que pasar muchos hombres para que yo me llamara Shanghai Lily». Tuvieron que pasar muchas reseñas para que G. Caín se convirtiera en G. Caín. Reseñas espléndidas, agudas y divertidas, textos que han hecho por la crítica de películas lo que Borges hiciera por la crítica de libros: excusas perfectas para la felicidad, la lengua y la ficción. Pues de uno y otro autor, de unas y otras reseñas, trasciende una alegría contagiosa, comunicativa, que nos empuja a ver películas y cazar libros, y es una felicidad que no termina con esas obras ni con lo que dijeron ellos de esas obras, y llega uno a suponer que Borges, Cabrera Infante, libros y películas, no son más que justificaciones para que exista una alegría así, para la cual también uno, como lector y espectador, deviene pretexto. De no haberse recogido tempranamente en un volumen, muchas de las reseñas escritas por G. Caín habrían sido material desperdigado por las páginas de viejas revistas, objetos de sorpresa más

o menos póstuma, y no habría podido hablarse de la obra de G. Caín. No habría podido hablarse del papel central que tuvo esa obra en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante.

Tal como la censura batistiana propició el nacimiento de G. Caín, debemos a la censura castrista –triste deuda miserable deberle a la censura– la metamorfosis de G. Caín en personaje. Hasta entonces había sido solamente un seudónimo, el seudónimo de un columnista que se ocupa de recomendar estrenos cinematográficos, pero a partir de la publicación de *Un oficio del siglo XX* (Ediciones R, La Habana, 1963), G. Caín fue personaje. Aquel volumen recogía una selección de las reseñas publicadas bajo el seudónimo de G. Caín y las acompañaba de su retrato. Eran, en un solo tomo, vida y obra de G. Caín, a quien ya entonces se daba por muerto. Guillermo Cabrera Infante cometió en ese libro la artimaña de rodear de ficción aquella junta de reseñas. Dio a esas mil y una noches de cine la coartada perfecta que lo encerrara todo y, así como la historia más inolvidable de todas las del famoso libro árabe es aquella que incumbe a Scherezada, es la biografía de G. Caín lo más memorable de *Un oficio del siglo XX*. Hay, en el epílogo de ese libro, la más hermosa descripción de la entrada a la oscuridad de un cine, un fragmento de la mejor prosa que haya escrito Cabrera Infante en toda su obra. Para sacarse de encima la censura batistiana, se hizo de un nombre ficticio con el cual operar. Para resarcirse del golpe de la censura castrista, llenó de ficción ese nombre, le inventó una biografía, lo sorprendió entrando y saliendo de los cines de La Habana. Consiguió incluso que un caricaturista lo dibujara en varias páginas del libro, bastante a usanza suya.

Para que no existiera en el país una censura como la batistiana, para que en adelante no existieran crímenes políticos y el ocultamiento de esos crímenes, se había hecho una revolución y vendría una nueva época. Todo eso fue prometido. Y, sin embargo, no dejaron después de ocurrir más crímenes políticos, ahora legitimados, pues el concepto de revolución supone la legitimación del crimen político, y más efectivamente tapiñados que en la dictadura anterior, hasta el silencio total sobre esos temas. Nada de titubeos entre una vocación dictatorial y unos pruritos democráticos: Fidel Castro buscaba desde el principio hacerse de un poder sin fisuras. Había llegado hasta allí gracias a su sagacidad para aprovechar las oportunidades de la dictadura de Fulgencio Batista, a su cálculo de las oscilaciones de la libertad de prensa, gracias a la amnistía que el dictador dictara

a favor suyo y de sus compañeros de conspiración. Si quería ejercer totalmente el poder, tendría que cuidarse de no propiciar oportunidades como aquellas que había tenido él. Ni una temporada desprovista de censura, nada de amnistía política. Por el contrario, muy extensas condenas a prisión –cuando no fusilamientos–, vigilancia exhaustiva y ocupación de cada una de las redacciones periodísticas, y una administración central de la verdad: la verdad sería oficial y única. Así fue cómo desapareció en Cuba la libertad de prensa. Todo ello con la alegría y la complicidad del joven Guillermo Cabrera Infante, que se benefició del periodismo que prometía aquel nuevo estado de cosas y que creyó en esas promesas y saludó los fusilamientos y viajó en el séquito de Fidel Castro por todo el continente americano y ocupó la dirección del más importante suplemento cultural: *Lunes de Revolución*. Para luego comprobar, tan poquísimos tiempo después, que la censura resultaba más imponente esta vez, y más peligrosa, e iba a encontrarlo completamente indefenso. ¿Completamente? No del todo, al parecer. Prohibida la exhibición de un cortometraje que él produjera desde *Lunes de Revolución –PM* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961)–, fue clausurado en consecuencia el suplemento literario que dirigía, y Guillermo Cabrera Infante se quedó sin trabajo. Quedó a expensas de la magnanimidad de las autoridades, que poco tiempo después terminarían otorgándole un destino diplomático en Bruselas. Y también su hermano, codirector del cortometraje de la disputa, fue enviado a una embajada. Cabrera Infante decidió entonces volver a sus reseñas cinematográficas publicadas en revistas para republicar un buen grupo de ellas en forma de libro. Y es en este punto, en el de dar forma, en el de conformar, que se hará tan importante para su narrativa esa compilación de reseñas. Pues *Un oficio del siglo XX* pudo servir a su autor como aprendizaje de la composición de un libro. Pudo haberle enseñado un recurso del cual echará mano abundantemente luego: la recomposición, la ordenación de antiguos materiales con el fin –a veces no conseguido, hay que decirlo– de hacerlos parecer materia nueva y sorprendente. Lo que hace más notable a *Un oficio del siglo XX* es lo imaginativo de su composición, el haber sobrepasado la sumatoria de reseñas apelando a la biografía –el libro cuenta la pasión de G. Caín– y al ensayo –que cuenta, en general, la pasión por el cine–. Y venía a demostrar que a Cabrera Infante y sus colegas podrían prohibirle la aventura de la realización cinematográfica, pero no podrían quitarle esa felicidad

de antes y siempre suya, a la que iba a dedicarle ese primer libro y luego otros.

Arcadia todas las noches vendrá también de ese tiempo de censura, de una serie de conferencias sobre cine que le permitieron ofrecer por entonces.

Ahora que tenemos al alcance toda su obra de reseñista de la época, recogida en el primer volumen de las *Obras completas* (Círculo de Lectores–Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012) valdría la pena detectar qué piezas incluyó en *Un oficio del siglo XX* y cuáles dejó fuera. Puesto que componía su libro después de haber estado expuesto a la censura, bajo amenaza de censura, y como no es difícil suponerlo cauto y rebelde a la vez, valdría la pena sopesar cuál debió ser la oportunidad para cada una de aquellas piezas. A la larga no escritas por él, sino por un G. Caín a quien ya se daba por muerto. Y para dar fe de ello, el ilustrador del libro había dibujado su lápida mortuoria.

Un oficio del siglo XX puede leerse en clave de discusión con la censura revolucionaria. Con la censura castrista, nunca mejor dicho, pues fue el propio Fidel Castro quien decidió la operación contra *PM*, y fue a su autoridad a la que apelaron los comisarios culturales para que fuera él y no otro quien dictara veredicto. Había sido una pelea por el control total del cine nacional, entre la cúpula del recién fundado Instituto del Cine y un grupo de cineastas primerizos que intentaba ir por cuenta propia. Había sido una pelea entre la amenaza de estalinismo representada por militantes comunistas que accedían a puestos decisivos sobre la cultura y la amenaza avistada por esos militantes de una posible contrarrevolución a la húngara. Había sido también –y las razones podrían extenderse aún más– una pelea entre seguidores del neorrealismo italiano y seguidores del *free cinema*. La acusación más sostenida sobre esos trece minutos de película era que ofrecían un retrato parcial de la vida del país. En su afán totalizante, los comisarios políticos no se conformarían con rincones que consideraban tan poco emblemáticos. ¿Cómo podía una cámara, a la altura de esos tiempos, dedicarse a recoger la diversión de cualquier noche habanera? ¿Qué lectura política podría tener aquello? Estas y otras que se hicieron entonces eran, como todas las preguntas que los comisarios políticos se hacen en voz alta, preguntas retóricas, conversación con que llenar el silencio entre tije retazo y tije retazo. Años antes de que fueran discutidos tales temas, en una dictadura anterior, la crítica de cine de G. Caín publicada en revistas se había ocu-

pado de algunas películas soviéticas –pero entonces no existía el peligro inminente de lo soviético–, se había encargado de declarar el neorrealismo un camino agotado –pero entonces no se discutía acerca de su pertinencia para un cine nacional– y había denunciado la visión imperialista de cierto cine –pero entonces el antimperialismo no era aún ingrediente principal de la propaganda revolucionaria–. Volver ahora sobre esas piezas las revestía de nuevo significado y harían de *Un oficio del siglo XX* una sibilina continuación de aquellas controversias. El ordenamiento en forma de libro de aquellos trabajos periodísticos, permitía a Guillermo Cabrera Infante hablar después de haberse dicho la última palabra, que fue la de Fidel Castro –no es casual que durante más de cincuenta años lo único que trascendiera de aquellas tres reuniones en torno a la prohibición de *PM* fuera el discurso de clausura del Comandante en Jefe. Únicamente a ese discurso se le dio el derecho de pervivencia–. Con su libro, Cabrera Infante discutía con los nuevos jefes del cine, dueños ya de todo el poder. Eran viejas palabras, podría haber dicho en su defensa. Eran viejas palabras proféticas, podría decir en alabanza propia. Y esa pulsión de reordenar y recomponer tan presente a lo largo de su obra literaria denota, además de alguna esterilidad, una necesidad de lo profético. La idea de que, barajado de otro modo, renacido, determinado texto encontrará su cumplimiento, su lucidez definitiva. O tal vez su definitivo lucimiento.

Dos años después de la publicación de ese libro, en 1965, destinado como diplomático en la Embajada de Cuba en Bélgica y de permiso en La Habana a causa del fallecimiento de su madre, Cabrera Infante quiere volver a ver *King Kong*, programada en la sala de la cinemateca nacional. La noticia aparece, mínima, en su crónica de entonces publicada póstumamente: *Mapa dibujado por un espía* (Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013). Invita a una muchacha al cine y la ocasión, que intenta corresponder a épocas más felices de otros libros suyos, se convierte en señal de los nuevos tiempos: un cambio de programa ha hecho desaparecer la película estadounidense y, en su lugar, proyectan una película checoslovaca que no vale la pena. Las salas de cine, como los clubs nocturnos, como toda La Habana, comienza a serle ajena. La distribución cinematográfica está dictada por el instituto oficial de cine que entendiera como gesto peligroso la exhibición de *PM*. Está el peligro de quedarse allí, de cerrarse la oportunidad de viajar al extranjero, de quedarse atrapado en La Habana. Visita antesalas

ministeriales, intenta sonsacar información sobre su caso, pide a amigos en puestos importantes que intercedan por él. Necesita que la burocracia lo ratifique en su puesto o lo mande a otro, pero lejos de allí. Ha recibido el Premio Biblioteca Breve por una novela a punto de publicarse, que será conocida como *Tres tristes tigres* (Seix Barral, Barcelona, 1967), pero que aún lleva otro nombre. Desea estar en Barcelona para cuando salga ese libro y utilizará fragmentos de él para seducir a las autoridades cubanas. Publicados junto a una entrevista suya, constituirán un recordatorio de cuán útil podría serle el joven autor a la imagen internacional del régimen. Alejo Carpentier ha tenido un gran éxito con *El siglo de las luces*. Los jerarcas de la administración cultural hablan maravillas de la novela, han hecho de ella lectura recomendada para el ejército. Se dice incluso que le ha gustado mucho a Raúl Castro. Y, sin embargo, apenas Carpentier adelanta un capítulo de una nueva novela suya centrada en la lucha de Fidel Castro y sus hombres, empieza a desvanecerse el reconocimiento oficial de su talento. Muy bien que la emprendiera con la Revolución Francesa en las colonias americanas, pero iba a ser mejor que dejara en paz una revolución tan cercana en la cual, por otra parte, no había participado y que no conocía en detalle. Como alcanzara a comprobar Cabrera Infante, en las más altas esferas se preguntan si no sería mejor que Carpentier abandonara ese proyecto. Se trata, como es de suponer, de una pregunta retórica. Carpentier no publicará nunca esa novela y no seguirá escribiéndola. La censura, en ocasiones, podía hacerse disuasoria. El episodio habrá constituido también una lección para Cabrera Infante a la hora de reescribir su novela premiada en Barcelona. Porque la reescribirá. Tiene, además, una razón de mayor peso para ello y es su descontento con la nueva sociedad cubana, con lo que han conseguido las directivas revolucionarias. En la crónica de su estancia habanera habla de habitantes que caminan como zombies, de una brillante capital en camino acelerado hacia la ruina. ¿Cómo celebrar entonces una gesta que ha conseguido traer todas aquellas destrucciones? La novela que en un par de años se llamará *Tres tristes tigres* merece ser reescrita. Merece, a la luz de lo visto en su retorno al país natal, ser repensada. Pero en Barcelona existen ya galeras impresas y si acaso él consigue rehacerla será gracias a la censura. Otra vez la censura. Otra censura.

Luego de atravesar en su país la censura batistiana y la censura castrista, Guillermo Cabrera Infante topará con la censura

del régimen de Francisco Franco. La impresión de la novela encontrará obstáculos. Aunque resultan, a la larga, obstáculos felices, ventajosos para el escritor, que aprovechará el retardo que la censura le regala. Los reparos del lápiz rojo en ciertas imágenes eróticas le permitirán reescribir ese libro, cuya trama terminará centrándose en La Habana de los años en que G. Caín escribía y publicaba sus reseñas de cine. La censura en España le dará un margen de tiempo para, más que reescribir la novela, refundarla. Entre una y otra versión de *Tres tristes tigres* cabría, como fantasma, la crónica de *Mapa dibujado por un espía*. Cabría el desastre nacional que esa crónica describe. Y cabría también el descontento de los comisarios políticos cubanos por el abordaje novelístico de Alejo Carpentier. Cabrera Infante tendría que ser cauteloso con sus críticas a la situación en Cuba. Cualquier inconformidad suya podría atraerle el rechazo de su editor, Carlos Barral, simpatizante de la revolución cubana. Habría pues que satisfacer a la censura, no alarmar al editor y no oponerse, al menos frontalmente, a lo que había visto en su país. Guillermo Cabrera Infante ha afirmado que *Tres tristes tigres* es la continuación, como novela, de *PM*, el cortometraje censurado. La frase es una variación de la de Von Clausewitz acerca de la guerra como continuación de la política. Según esa ecuación, si *PM* había sido la política, *TTT* –así abreviaría él el título de su novela– era la guerra. Era como continuar las carreras abortadas de algunos realizadores. Era darle voz a la noche de La Habana, clausurada. Cada uno a su manera impertinente, los aparatos de censura de Fidel Castro y de Francisco Franco ayudaron a conformar *Tres tristes tigres* tal como la conocemos. En el origen, en La Habana, estuvo la censura. Y la censura en España propició su perfección.

Pese a todo, una sección de *Tres tristes tigres* parece apuntar hacia la administración política revolucionaria. Digo, no un capítulo, sino una sección, que es más exacto. Imaginar el trabajo en la novela como si se tratara del proceso de composición de una revista, imaginar *Tres tristes tigres* como un número del suplemento cultural que le habían clausurado unos años antes. La sección se titula «La muerte de Trotski referida por varios escritores cubanos, años después –o antes–», y quienes se han acercado a estudiarla lo han hecho mayormente intrigados por el esfuerzo paródico de Cabrera Infante, por averiguar las razones que lo llevaron a imitar el estilo de José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Ale-

jo Carpentier y Nicolás Guillén. Maestros todos de la literatura cubana –aunque algunos de ellos no lo fueran en específico de Cabrera Infante–, constituyen un panteón al cual el parodiador intentaba subirse. Martí, Lezama, Piñera y otros contaban el asesinato de Trotski para encaramar a Guillermo Cabrera Infante a ese panteón. «Parodio no por odio», definiría él en una de sus charlas. Parodiaba, aunque pudiese parecer cruel, por respeto o por admiración, para convertirse en panteón en tanto administraba con sorna aquellas herencias. Parodiaba para convertirse en par de aquellos nombres.

Algunos estudios sobre esas páginas de la novela se han ocupado del tratamiento dado a José Martí. ¿Puede parodiarse lo sagrado?, pregunta esa crítica en el fondo. La cualidad de dios que ha acompañado a Martí, a su vida y su obra, permite que algunos críticos se alarmen. Y, aunque no deja de ser imprescindible atender a los autores parodiados, y está muy bien el calcular las tensiones de Cabrera Infante con Carpentier o reparar en el rango más bien escaso de su admiración por Piñera, creo que sería más interesante preguntar por la elección del episodio del que todos esos autores son cronistas. ¿Por qué el asesinato de Trotski? Casi ninguno de esos autores se habría ocupado de un tema así. Quizás Alejo Carpentier, en tanto novelista histórico, aunque su oportunismo político le habría desaconsejado meterse en ese asunto. Quizás Lino Novás Calvo, que había escrito páginas policiales. Pero ninguno más. ¿Por qué entonces lo que refiere cada uno de esos maestros de la literatura cubana resulta algo tan ajeno a ellos como el asesinato de un hereje del Kremlin? Para mayor gracia de la parodia, podría sostenerse. Para multiplicar la sorna, que no estaría únicamente en el hecho de que Guillermo Cabrera Infante escribiera a la manera de José Lezama Lima, sino también en que José Lezama Lima se dedicara a narrar la muerte de Lev Trotski. La parodia empezaba desde el episodio acordado para esa convocatoria de maestros, desde el momento en que se anunciaba que referirían aquel hecho de sangre. A lo que habría que agregarle el anacronismo de incluir a Martí.

Ramón Mercader, el asesino de Trotski, era hijo de Eustacia María Caridad del Río Hernández, nacida en Santiago de Cuba, de padre santanderino. La familia volvió a España, en la ida y vuelta se hicieron indianos. Madre e hijo formaban parte de la Operación Pato, diseñada por Moscú para eliminar a Trotski, y ya en 1945 Beria, director del NKVD –luego, KGB– había

ordenado a Caridad que se instalara en Cuba. Veinte años más tarde, durante su periodo como diplomático del gobierno revolucionario, Guillermo Cabrera Infante se la tropezó en la embajada cubana en Bruselas. Allí estaba empleada. Otros han dado fe de haberla visto, empleada también, en la embajada cubana en París. La inclusión en la nómina del personal diplomático cubano de la madre del asesino de Trotski, participante ella misma en aquella operación, decía mucho acerca de la naturaleza del régimen que construía Fidel Castro. La Habana protegía a una de las mayores esbirras de Stalin. El temor de los escritores y artistas cubanos a la imposición de un estalinismo sobre la cultura, expuesto por varios de ellos durante las reuniones en torno a la censura de *PM*, tenía su confirmación en la presencia de la camarada Caridad entre los diplomáticos revolucionarios. Veintitantos años después del asesinato de Lev Trotski, el gobierno de Fidel Castro se sumaba a la Operación Pato, por desmantelada que esta estuviera. Llegaba tarde para la acción, pero se encargaba de los remanentes de ella. Acogía los desechos radioactivos de la guerra estalinista. Existía pues una línea directa, por anacrónica que pareciera, entre la muerte de Trotski y el gobierno revolucionario cubano. La protección oficial de Caridad Mercader venía a coincidir con la ascensión a puestos decisivos habaneros de los viejos militantes del partido comunista, comunistas todos. Cabrera Infante los conocía bien, por haber sido militantes comunistas sus padres. Y en la parodia de Nicolás Guillén iba a incluir el nombre del secretario general del partido, Blas Roca Calderío. Por estrafalaria que pudiera parecer la elección del episodio para todas aquellas parodias, más estrafalario habría sido encontrarse a la madre del asesino de Trotski bajo sueldo del gobierno cubano. Por no hablar, aunque para ello habría que esperar a la década siguiente, del exilio del propio asesino en Cuba.

Incluir la muerte de Trotski en su nuevo libro era el modo de Cabrera Infante de llamar la atención acerca del verdadero cariz del poder revolucionario cubano. En clave, dadas las cautelas necesarias para que el editor Barral publicara su novela. La muerte por asesinato de Trotski se hacía ejercicio de pintura académica cubana –la academia, el canon nacional– por haberse hecho antes interés del nuevo Estado cubano. Martí, Lezama Lima, Piñera, Cabrera, Novás Calvo, Carpentier y Guillén se convertían, gracias al parodista Cabrera Infante, en testigos de ese asesinato. Todos rashomonizaban entre Cuernavaca y La Habana. Y, deslumbrados por el carnaval de los estilos, los lec-

tores demorarían en reparar en el hecho de sangre, en lo que significaba aquel hecho de sangre para la actualidad cubana. La mayoría de las lecturas de esa sección quedarían entretenidas en el sacrilegio cometido contra José Martí o en la semejanza de dicción conseguida. Tardarían en reparar –o no lo harían nunca– en lo que estaba en el fondo de la cuestión: el asesinato de la diferencia de pensamiento, el trabajo de la censura. Más esta cuestión tremenda de linajes: del mismo modo que Guillermo Cabrera Infante buscaba hacerse heredero y par de aquellos siete maestros a los que parodiaba, Fidel Castro se hacía heredero y par del maestro Stalin.

Guillermo Cabrera Infante volvió a utilizar su seudónimo, ya no para escribir críticas de cine, sino para firmar guiones cinematográficos. Trabajos que, por lo que he podido ver, no tienen ni por asomo la felicidad de sus viejas reseñas. En la década siguiente a la de la aparición de *Tres tristes tigres*, el asesino de Lev Trotski fue a refugiarse a La Habana, donde moriría de cáncer. Lo enterraron en Moscú, en el cementerio reservado a los héroes de la hoy extinta Unión Soviética, bajo el falso nombre de Ramón Ivanóvich López.

LA MARCA DE CAÍN, DIEZ AÑOS DESPUÉS

Diez años después de haberse ido, Caín sigue vivo entre nosotros, en el legado que nos queda y que es su herencia literaria. Un legado que, además, podría decirse que es doble. En primer lugar, la herencia de Cabrera Infante se encuentra en la semilla dejada por su obra, arraigada en la literatura de autores posteriores, como parte de la tradición a la que él mismo se remite, irónicamente, no solo en «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes», en *Tres tristes tigres* (1967), sino en todas las referencias que maneja, construyendo, como Borges, sus propios precursores, de Laurence Sterne a James Joyce, pasando por el reverendo Dogson, entre muchos otros. Esta herencia es visible y reconocida por escritores de dentro y de fuera de la isla, como Zoé Valdés, algo observable tanto en el erotismo de *La nada cotidiana* (1995) como en la escritura nostálgica de la ciudad en *La Habana mon amour* (2015) o en su sintonía política. También se halla presente en *Inventario secreto de La Habana* (2004), de Abilio Estévez, y en *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte, por poner solo unos ejemplos. Ambos temas –el erotismo y la ciudad– aparecen también en *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez; aunque gran parte de la crítica haya citado como referente a Charles Bukowski, en su realismo sucio se puede rastrear, sin duda, la huella de *La Habana para un infante difunto* (1979), donde las experiencias sexuales construyen ese particular retrato del artista –no tan adolescente– en su itinerario habanero. Asimismo, la búsqueda de la experimentación literaria puede seguirse también en las propuestas de Ena Lucía Portela. Por citar solo a unos/as pocos/as. Una herencia que, sin embargo, no se limita a la isla, desde dentro o fuera de ella, sino que

cruza constantemente fronteras y tiempos, como se advirtiera en el homenaje que le rindieran en *Palabra de América* (2004) escritores como Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza o Fernando Iwasaki, entre otros. Un reconocimiento ya presente en el diálogo cómplice con sus colegas y amigos, también en España, en un intercambio constante de ideas y propuestas compartidas, con escritores y críticos de varias generaciones hasta la actualidad, desde Juan Goytisolo, a Juan Francisco Ferré, pasando por Julián Ríos, Javier Marías, Rosa Pereda, Marcos Ricardo Barnatán o Vicente Molina Foix.

La segunda parte de ese doble legado consiste en la actualidad de su obra, en su reedición, incluso con aparato crítico que invita a la relectura, como es el caso de *Tres tristes tigres*, al cuidado de Enrico Mario Santí y Nivia Montenegro, y en la publicación de textos suyos hasta ahora desconocidos. Hay que celebrar, por tanto, la presencia de Guillermo Cabrera Infante en las librerías, que continúa sorprendiendo con las nuevas entregas de su creación, que reconfiguran, por un lado, a la vez que consolidan aún más, si cabe, por otro, una trayectoria que sigue perfilándose en su verdadera dimensión: la marca de Caín. Entre estas nuevas entregas se encuentra la reciente aparición del segundo volumen de sus obras completas, *'Mea Cuba' antes y después* (Galaxia Gutenberg, 2015), a cargo de Antoni Munné, un trabajo ejemplar de recuperación y recopilación llevado a cabo de la mano de Miriam Gómez, viuda de Cabrera Infante. Esta colaboración se inició con la publicación póstuma de la esperada *La ninfa inconstante* (2008) y siguió con la no menos esperada *Cuerpos divinos* (2010) y la inesperada y reveladora *Mapa dibujado por un espía* (2013).

CAÍN Y EL CINE

Ya en el primer volumen de esas fundamentales y necesarias obras completas titulado *El cronista de cine* (2012), se regala al lector, junto con la reedición de *Un oficio del siglo XX* (1963), todo un arsenal de materiales inencontrables dispersos en la revista *Carteles*, un inmenso *bonus-track* constituido por textos publicados entre 1954 y 1960 que, en sus más de mil quinientas páginas, no da abasto para recoger toda la escritura de Caín en torno al cine y que continuará, cuanto menos, en un volumen más. Estas páginas se centran en este tema, que es uno de los más reiterados en Cabrera Infante: su relación con el cine. Los otros podrían ser, como ya es bien sabido, la política, el humor,

la experimentación literaria, La Habana, la nostalgia..., aunque todos estén entrelazados y sea difícil, incluso imposible, deslindarlos. El propio nombre de Caín con el que firmó tantos textos, sobre todo para el cine, hibrida en sí mismo el homenaje a *Citizen Kane*, de su admirado Orson Welles, que resuena en la unión de las primeras sílabas de cada uno de sus apellidos, así como la profecía del desterrado, la condena de su destino cumplido. El cine, de algún modo, le llevó a iniciarse como escritor y, en más de una ocasión, le sirvió de válvula de escape a su imaginación e inspiración literaria, como también de sustento económico en la vida real. Durante muchos años, como crítico en publicaciones periódicas como *Bohemia*, *Carteles* o *Lunes de revolución*, estando todavía en la isla y, ya después, fuera de ella, como guionista cinematográfico, con proyectos personales, originales, realizados –llevados finalmente a la gran pantalla–, pero también con adaptaciones que no vieron la luz del proyector más que en su mente, y de las que se hablará aquí un poco más adelante.

También el cine le llevó a su primer encontronazo –y tremenda decepción– con la revolución, por su participación como productor del cortometraje documental *P.M. (Pasado Meridiano)* (1961), dirigido por su hermano Sabá Cabrera y por Orlando Jiménez Leal. Una muestra del *free-cinema* habanero, enfrentado al neorrealismo postulado por el ICAIC, que se vio prohibido tras su pase en el programa de TV *Lunes de revolución*, que el escritor presentaba. Y que causó su cese inmediato y el cierre de *Lunes*¹ junto con un revuelo que llevó a las famosas reuniones de la Biblioteca Nacional en junio de ese mismo año, en las que Fidel Castro pronunció el discurso «Palabras a los intelectuales», entre las que destacaron aquellas, tan repetidas después, que decían: «dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada». Lo cuenta, de manera muy gráfica, el propio Cabrera Infante en una entrevista con Zoé Valdés, en la reedición del material gráfico censurado por esos años en Cuba –entre el que se cuenta *P.M.*–, titulado, precisamente, *Censuré à Cuba* (2002). Un episodio central en el posicionamiento de los intelectuales en los primeros momentos de la revolución, que ha sido tratado también por extenso por autores como Rafael Rojas², Antonio José Ponte³ y el mismo Orlando Jiménez Leal (2012), entre otros. Poco después, su amigo Néstor Almendros, quien había escrito una crítica elogiosa de *P.M.* –la única– en la revista *Bohemia*, marcharía de la isla hacia París y continuaría la diáspora a la que Cabrera Infante se uniría algunos años

después, tras un extraño paréntesis en el limbo de la embajada cubana en Bélgica. Un período sombrío del que poco se sabía y que aparece finalmente desvelado en *Mapa dibujado por un espía* (2013). Como le escribía a Carlos Fuentes desde la capital belga, el 24 de enero de 1963:

«Aquí estoy en Bruselas convertido en el Bodeler del cubano o el Victorugó de color, porque detesto a Bruselas con toda mi alma y con todo mi cuerpo y con toda mi razón –y, a veces, sin mucha razón–. Pero bueno, esto es mejor que estar en Cuba sin trabajo durante seis o siete meses y sin saber dónde ponerme. Creo, sin embargo, que no resistiré otro invierno en esta ciudad belga (¿recuerdas que para Baudelaire todo lo belga era lo peor y viceversa?) y que regreso a Cuba si no hay otro destino (Roma, Londres, París o... Ciudad [de] México) más agradable. La nostalgia no es un sentimiento burgués, después de todo».

Como se ve y ya se avanzaba al principio, obviamente, la cuestión política siguió siempre presente, latente, hasta el final. No voy aquí a extenderme en ello: desde sus primeros enfrentamientos contra el poder durante la dictadura de Batista, su posterior desengaño respecto a la revolución, su productivo choque con la censura franquista en España tras obtener el prestigioso premio Biblioteca Breve en 1964 –que lo obligó a reescribirse y redescubrirse en el texto, mutilado hasta 1999, que acabaría apareciendo en 1967 como *TTT*–, hasta las rocambolescas entregas de ese triste folletín que fuera el llamado Caso Padilla, pasando por mucho más, imposible de resumir en estas pocas páginas. Aquí voy a ocuparme, como anunciaba, de un aspecto menos conocido o todavía poco considerado que constituyó tanto su trabajo de supervivencia como su práctica fílmica, supuestamente al margen de las disputas escolástico-literarias, aunque dentro de la también compleja y no menos competitiva industria internacional del cine de esos años. Me refiero a su trabajo como guionista cinematográfico. En otro lugar he enumerado con algo más de detalle esta actividad⁴, que prefiero resumir aquí con las propias palabras del autor, en una reveladora entrevista, realizada por su amigo y valedor Emir Rodríguez Monegal⁵, aunque la cita sea un poco extensa:

«El primer guión que escribí es también una comedia que se llama El Máximo, así con ese título en español. Es la historia de un dictador latinoamericano que es depuesto y escapa con un millón de pesos de su país –que equivalen a un millón de dólares– en

una maleta y logra fugarse hasta Ibiza. Allí, para dar un golpe publicitario, trama un falso secuestro por intermedio de su agente de relaciones públicas, secuestro que es realizado por un grupo de hippies que viven en Ibiza. [...] Ese guión [...] no sé si se realizará o no se realizará, pero a mí me gusta mucho [...] Además [...] hay dos guiones. Uno que fue un encargo concreto de un western, que se titula The Gambados, y otro guión, The Last Trip, que es la historia de dos mercenarios que vienen a Londres y tienen una especie de escapada de un fin de semana en esta ciudad. Es decir, son dos guiones hechos de encargo, y este guión sobre «La autopista del Sur», que ése sí es un proyecto total y absolutamente mío, en el sentido de que leí el cuento, le vi las posibilidades cinematográficas, induje al director de Wonderwall, Joe Massot, para que convenciera a Cortázar que vendiera los derechos al cine [...] y ese sí es un proyecto que me interesa realmente, porque es un cuento que tiene grandes posibilidades cinematográficas, y yo creo que mi guión en realidad ha quedado muy bien, porque está todo el cuento, y hay algo más que el cuento en el guión».

Todos esos proyectos referidos en esta cita –*El Máximo*, *The Gambados*, *The Last Trip*, *Wonderwall*– fueron lógicamente escritos en inglés, como también todos los demás que escribiera⁶, incluido el mencionado en quinto y último lugar, basado en «La autopista del Sur», de Julio Cortázar, relato contenido en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Es precisamente en este y en otro más, desarrollado más o menos en la misma época, sobre *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, en los que quisiera detenerme brevemente, ya que muestran la intensa colaboración de Caín con estos dos autores, tan posicionados dentro del llamado *boom*⁷. Dos proyectos, además, que no fueron producto de un encargo, sino fruto de una fascinación y reconocimiento mutuos.

DE «LA AUTOPISTA DEL SUR» A *THE JAM*

A finales de 1966, año de estreno de *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, basada libremente en «Las babas del diablo», de *Las armas secretas* (1959), comienzan a aparecer, en la correspondencia entre Cortázar y Cabrera Infante, algunas referencias a un guión que parte con el título de *On the Speedway*, concretamente en una carta del 4 de noviembre. Sin embargo, un año después, Caín decide cambiarlo por el que ya quedará establecido de forma definitiva, *The Jam*, y que dará bastante juego irónico entre ambos hasta el final, por la anticipación de ese ominoso atasco

infinito. Ese año se anunciaba el próximo estreno de la última película de Elvis Presley, *Speedway* (*Pista de carreras*, 1968), protagonizada junto a Nancy Sinatra, con la que podía confundirse:

«*La cosa de este mundo surgió por el camino no de Swan, sino de Jane, Birkin ella, La Inmortal. Su marido, John Barry (creador del Tum-tu-tum-tu-tutumtú- Guaguaguaguááá-007 y de Goldfinger, por no hablar de From Russia with Love y de esa que dice, You Only live / Twice / My love) buscaba un vehículo musical y qué mejor lugar para encontrarlo que una ruta, una ruta toda llena de automóviles y de música de carros. Total, que él consiguió abrir las puertas musicales del cine para nuestra Autopista, esa que por culpa de otro melógrafo, Pelvis Resley, ha de cambiar si no de nombre por lo menos de título, ya que la última del Vis-el, como creo que te dije, se llama, ay, Speedway. Un On the colocado antes de la ruta no nos exime de culpas self-copyrighteous. El nuevo título será, pues, será: acorde introductor (ése no es el título), será: THE JAM» (Londres, 12 de diciembre de 1967).*

Como apunta aquí, todo comenzó en ese Londres psicodélico y rabiosamente *pop*, alrededor del rodaje de *Wonderwall* (1968), película realizada por Joe Massot, con guión de Caín, basado en una idea de Gerard Brach –colaborador habitual de Roman Polanski– y protagonizado, efectivamente, por Jane Birkin, casada entonces con el popular músico John Barry –autor de las bandas sonoras de las películas de James Bond–, que incursionaba entonces en el campo de la producción cinematográfica. Es el mundillo que Cabrera Infante retrata en «Eppur si muove? De Londres considerado como una torre de Babel de Pisa hecha de Jell’o» y «Desde el *swinging London*» en *O* (1975). A partir de entonces, el escritor cubano trabajaría en tres versiones distintas de *The Jam*, con las que conseguiría despertar, desde el primer instante, el entusiasmo de Cortázar, tal y como se lo transmite en una carta:

«*Mirá, a mí me parece que tu adaptación, tu tratamiento de mi cuento, es de una fidelidad y al mismo tiempo de una libertad imaginativa formidables. Tú has visto en seguida cuáles eran los valores centrales que había que respetar y salvar [...] Lo que me satisface y me tranquiliza leyendo el libro de The Jam es ver que se trata de cine, al mismo tiempo que los valores de mi cuento siguen ahí con toda su fuerza. No sé cómo has hecho, de dónde has sacado tanta técnica sutil para incorporar diálogos, situaciones*

nuevas, etc., sin modificar en absoluto lo esencial de mi relato; la cuestión es que lo has hecho, y no solamente estoy muy contento, sino profundamente admirado por tu trabajo. Todo está ahora en que el director sea capaz de entender a fondo tu libro y llevarlo a las imágenes; I cross my fingers and hope for good.» (París, 22 de septiembre de 1968)⁸.

Hay que destacar lo fundamental que se subraya en estas líneas: el reconocimiento no solo del trabajo técnico de Caín como guionista, sino, algo más importante, la capacidad de añadir contenido nuevo sin desvirtuar la idea original, respetando siempre la voluntad del autor, casi mimetizándose con él y re-creando escenas o personajes, amplificando el contenido sin perder la esencia. Efectivamente, el guión traslada la acción al Reino Unido, a la autopista que conecta hacia el sur con Londres, y cambia los nombres de personajes y vehículos, a la vez que añade nuevos episodios y situaciones que unen el mundo de Cortázar con el propio de Cabrera Infante: referencias al cine mudo, en forma de escenas de antiguas películas de Stan Laurel y Oliver Hardy y homenajes a grandes divos como Gloria Swanson o Erich von Stroheim, en la línea de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, así lo prueban. Esta referencia final al director en la carta anterior mostraba un malestar de fondo. El entendimiento inicial con Joe Massot, director de *Wonderwall* (1968) y también de este proyecto, se esfumó pronto, junto con parte del adelanto y él mismo:

«Ahora el contrato. Si Joe no hubiera resultado un hampón y yo hubiera sido menos confiado ni tú ni yo estaríamos en esta situación, en la que tu firmaste un contrato sin cláusula de tiempo y en el que Joe se las arregló para dejarme fuera, de manera que yo no tengo ni voz ni voto en las decisiones que tomen los propietarios de la historia para el cine (ahora Seven Scenes, esto es: Barry, solamente) y donde puedo quedar como elemento supernumerario en cualquier momento. Aun si yo tuviera un contrato con John Barry esto podría ocurrir. Imagínate cuál será mi situación sin contrato. Tú por lo menos sabes que el día primero de filmación recibirás los dineros estipulados que te faltan por cobrar» (Londres, 8 de julio de 1969).

Este fue, de hecho, uno de los grandes problemas con los que tuvo que bregar Caín a lo largo de estos años: la inseguridad laboral, trabajando sin red, sin contrato, sin garantía de ningún tipo. Sin embargo, los nombres que se manejaron posteriormen-

te, como «sustitutos» de Massot, fueron, sin duda, de *primo cartello*, como diría Cortázar: desde Luis Buñuel –quien, en algún momento, había mostrado también interés por el relato de «Las ménades»– hasta Roman Polanski, pasando por Anthony Harvey y Anthony Simmons⁹, llegando la productora *Seven Scenes*, del músico John Barry, a barajar incluso un presupuesto de hasta tres millones de libras que nunca se hizo efectivo. Entre los posibles protagonistas, se mencionaba a Richard Harris, la misma Jane Birkin, Jack Hawkins, Peter Finch y Ringo Starr, así como otras posibilidades de no menos renombre como Dirk Bogarde y Albert Finney. E incluso llegó a lanzarse una fecha de estreno, refrendada por la publicidad de la editorial Gallimard, y aparecieron anuncios en revistas como *Variety*. Paralelamente, el interés por «La autopista del sur» continuaba, con nuevas ofertas del cine y la televisión italianos, auspiciados por Antonioni y su éxito, como la propuesta de uno de sus protegidos, Carlo di Carlo. Hasta el punto que, muchos años después, Luigi Comencini rodaría *L'ingorgo* (1979), inspirado en la misma historia. Sin embargo, lo que supuso el atasco definitivo del proyecto fue la decisión del productor, John Barry, de pedir a William Golding –el autor de *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*, 1954)– la reescritura del guión, sin previo aviso, tras meses de silencio, con previsión de rodaje en la primavera de 1971 en Brasilia. El escritor británico había participado en la adaptación de su famosa novela al cine, en la película homónima dirigida por Peter Brook y estrenada en 1963, pero su experiencia en este medio no iba mucho más allá, y las sugerencias que presentó no fueron bienvenidas por Cortázar, porque desvirtuaba el sentido primigenio de su relato, convirtiendo en ciencia ficción lo que se movía, consciente y voluntariamente, en el interregno de lo fantástico. Hay que decir que Cortázar siempre apoyó a Cabrera Infante en este proyecto, hasta el final, a pesar del cada vez más evidente distanciamiento ideológico entre ambos: el escritor argentino se hallaba en un momento de radicalización extrema hacia la izquierda, acaso de pasión ideológica de neoconverso totalmente afecto a la Revolución Cubana, mientras Cabrera Infante se encontraba cada vez más alejado del castrismo. La correspondencia entre ambos, de hecho, se detiene el 23 de febrero de 1970, para no volverse a retomar más. La camaradería, la complicidad y la amistad no resistieron las tensiones políticas a punto de estallar el detonante final del Caso Padilla (1971), como trataré de resumir al final de estas páginas.

DE AURA A THE HORIZONTAL DOOR, PASANDO
POR BIRTHDAYS Y CUMPLEAÑOS

A mediados de setiembre de 1968 aparece la primera referencia al otro proyecto que quería destacar en estas páginas, el guión sobre *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. En este caso, la colaboración aún fue más estrecha, ya que el escritor mexicano se implicó activamente en la idea, dada su experiencia en el mundo del cine en México, también como guionista. Esa inquietante novela corta ya había sido llevada a la pantalla en una adaptación realizada por Damiano Damiani, *La strega in amore* (1966), producida por Alfredo Bini –conocido, sobre todo, por su trabajo con Pier Paolo Pasolini– y protagonizada por la mujer de este, Rossana Schiaffino. En carta fechada en Londres a 16 de septiembre de 1968, escribe Cabrera Infante a Fuentes: «Vista la espantosa, irredenta versión de Damiani [...]. Fui a ver la película y mi única reacción fue de pena ante el malgasto de tu novela en esta ridícula obertura para un auto de fe». Se habla ya en la misma carta, no obstante, de «nuestro *filmbook*», de una versión del guión ya escrita, por lo que se deduce que el trabajo conjunto llevaba en marcha desde algún tiempo atrás.

Efectivamente, la película de Damiani, también conocida como *The Witch* –y, en español, *La bruja del amor*, *La bruja en amor* o *Las diabólicas del amor*, posiblemente recordando ese clásico de Henri-Georges Clouzot que fue *Les diaboliques* (1955), inspirado en la obra homónima de Barbey d'Aureville–, resulta acaso demasiado obvia en cualquiera de los títulos con que se distribuyó. Si la *nouvelle* de Fuentes juega, en todo momento, con la ambigüedad, una de las características que el propio autor destacaba como fundamentales para entender la novela moderna, tal y como desarrolló en su obra y subrayó en su producción ensayística, la película no permitía para nada ese juego, y su final cerrado no dejaba más que una única interpretación, de una previsibilidad y superficialidad aplastantes, lejos de la apertura que supone *Aura* hacia la eternidad. Tras el desencuentro con la versión de Damiani, cuyo guión fue firmado por el mismo director y Ugo Liberatore –más conocido como autor de *peplum* y *spaghetti western*–, Fuentes se encontraba con un grave problema de *copyright*, puesto que les había vendido los derechos de la obra para la realización de la película, como es lógico. Por este motivo, lo que se planteaban Fuentes y Cabrera Infante era cómo evitar ese escollo legal y, de algún modo, recuperar esa historia para devolverle su sentido original, hacerle justicia y, por tanto, contar el mismo

cuento distinto. Y aquí comienza lo interesante y revelador de esta colaboración. En esa misma primera carta, se infiere que Cabrera Infante ya se había puesto en contacto con el productor de la película en la que había trabajado por entonces, *Wonderwall* (1968), Andrew Braunsberg, para tantearlo, «siguiendo las reglas del juego cinematográfico que se parecen mucho a las del juego del ratón y el gato». El título que se maneja a principios de enero de 1969 para esta nueva adaptación de *Aura* es *Birthdays* –y esto ya da una pista importante de lo que vendrá–. Y se siguen barajando posibles productores y directores: en primer lugar, contactos con productoras internacionales como American International, Cupid, Sam Shaw, Serge Silberman, los *pescecanes* (tiburones) Hakim –como los llamará Fuentes–, entre otros... y, en segundo lugar, entre los realizadores, desde Don Siegel hasta Joseph Losey, Jack Cardiff, Louis Malle, Jerzy Skolimowski, Harry Kümel y Salomón Laiter, pasando nuevamente por Luis Buñuel. Pero esta vez hay que detenerse aquí, aunque sea por un instante. Buñuel, también conocido en la correspondencia entre ambos autores como OMOM (*Old Man of the Mountain*) o el Viejo de la Montaña, era no solo un referente fundamental en el cine de aquellos años, sino también una figura muy cercana a Fuentes. La primera esposa de este, la actriz Rita Macedo, como es sabido, fue una de sus musas¹⁰, y la relación entre ellos era muy estrecha por aquella época. En esos momentos, tras el éxito de *La Vía Láctea* (1969), Buñuel buscaba un nuevo proyecto. Se informa en estas cartas de su renuncia a la adaptación de *Under the Volcano* (1947), de Malcolm Lowry, –guión que acabaría desarrollando un poco más adelante Caín–, mientras se interesaba por llevar a la gran pantalla *L'Amante Anglaise* (1968), de Marguerite Duras, con Katherine Hepburn y George C. Scott –otro proyecto nonato– y Época Films de Madrid le proponía *Tristana* –que es lo que acabará haciendo–, aunque, al parecer, él prefiriera algo en México, por razones de comodidad, en un momento de inflexión de su carrera, entre la llamada etapa mexicana y la europea. Fuentes se unió a este abanico de posibilidades tentándolo también con *Birthdays*, y las ideas del director español fueron decisivas para el desarrollo final de lo que acabaría siendo esa otra novela corta especular respecto a *Aura: Cumpleaños* (1969), que traduce literalmente el título del guión, pero que se desarrolla de forma distinta. Asimismo, como se menciona, Buñuel también se interesó posteriormente en otros textos de Fuentes: *Zona sagrada* (1967) –después de un intento con el director y guionista Luis Alcoriza y el director de fotografía

Gabriel Figueroa, también frecuentes colaboradores de Buñuel, y que se vio bloqueado en 1969– y *El tuerto es rey* (1970), para los que también contaba con Cabrera Infante, una colaboración a tres bandas a la que el escritor mexicano incluso bautizó como «la trinidad Caín-Calanda-Huichilobos». Este intercambio de ideas fue fundamental, como indica el propio Fuentes:

«Pasamos a hablar de BIRTHDAYS. Le planteé [a Buñuel] abiertamente los problemas de copyright, para que no hubiese malos entendidos. En seguida le elaboré el nuevo story-line eliminando toda referencia a AURA. The old man me oyó con la boca abierta y exclamó: «Mil veces mejor que AURA. ¡Qué misterio! ¡Lo hago en seguida!». Jamás le había visto más enloquecido con una historia» (México D. F., 31 de marzo, 1969).

Por ello, envía a Cabrera Infante el texto que surge a partir de esas conversaciones con Buñuel, contando también con su participación esencial: «Ya sé que lo que te envío es, ante todo, una elaboración literaria. Por fortuna, tú sabes ver el cine en la literatura» (Cuernavaca, 5 de agosto de 1969). Es decir, para Fuentes era fundamental su participación ya que reconocía esa capacidad del escritor cubano, adquirida en miles de sesiones en una sala a oscuras, para visualizar y transformar en imágenes los textos narrativos. A lo que Caín le responde:

«[...] aquí te va una nueva versión de Birthdays o Cumpleaños (sin tilde, por favor, para que no se nos quite el apetito), que de ambas maneras se conoce en las oficinas de copyright del orbis tertius o Third World, que de ambas maneras... Lo he hecho más técnico y mayor ahora que pasa de las 90 páginas. He dejado a la proyecta anciana porque de lo contrario toda la estructura se viene abajo. [...] si ellos realmente desean hacer la película entonces veré si es conveniente eliminar a la vetusta o debo yo correr los riesgos de copyright. No te preocupes que con la publicación de Cumpleaños! más la existencia de las narraciones de que hablaste en tu carta-descarga a Andy [Braunsberg] más Los Papeles de Aspern [...] y la presencia de los riddles y la pujante maternidad victoriana, no tendremos ningún problema legal. Te lo aseguro. El problema es monetario [...]» (Londres, 19 de noviembre de 1969).

Respecto al tema del *copyright*, Fuentes temía que, además de la cesión de los derechos por *La strega*, pudieran jugar en su contra los referentes, más o menos latentes, presentes en sus páginas, como *La Fée aux Miettes* (1832), de Charles Nodier, *She* (1887), de H.

Rider Haggard, o *The Aspern Papers* (1888), de Henry James, homenajes literarios que podían ser mal entendidos. Especialmente *She*, porque estaba reciente el estreno del *remake* de 1965, la adaptación de Robert Day con Ursula Andress en su apogeo y un ya clásico Peter Cushing. De hecho, el personaje de la «proyecta anciana» –Consuelo Llorente en *Aura* y en *La strega*–, es uno de los cambios importantes, puesto que, aunque, como aquí se indica, Cabrera Infante lo mantiene en el guión, cambiando su nombre por el de Mrs. Willow, Fuentes lo hace desaparecer totalmente en su novela corta, *Cumpleaños*. Por otro lado, respecto al problema «monetario», Cabrera Infante, que conocía a la perfección el medio, en su vertiente más internacional –y sus dificultades–, se quejaba abiertamente de «ese mal de productor que es querer siempre coger algo con nada [...] He aquí una respuesta que va siendo *standard* con este proyecto nuestro: «*I am afraid that although we liked the script a lot, we don't feel that it had any place in our programme (sic), mainly because of the inevitable of doing full justice to the complications and symbolism (sic) of the story...*» (Londres, 19 de noviembre de 1969).

En cualquier caso, en la relación entre Fuentes y Cabrera Infante se observa, desde un principio, una gran complicidad, llena de guiños y juegos de palabras, entablando a veces una especie de duelo lingüístico: Cabrera Infante firma en ocasiones como «G-engis Kain» y se dirige a Fuentes como «*Caro Carolus Fontis*» o «Mi querido Cuatemoc», mientras este le responde con encabezamientos como «*Master of the Spun-ish Language*», «*Citizen Kain*» o «*Magister Bustrokeatón*». El narrador mexicano, aunque no comparta algunas de las soluciones de Caín en el guión y se desvíe de ellas en su propia versión de *Cumpleaños*, reconoce el trabajo de Caín:

«[...] *por teléfono te acusé recibo del nuevo guión y te felicité por sus excelencias; pero como eres un ser premcluhaniano que sólo cree en la virtud de la palabra escrita, ahora apelo a este papiro, tableta o piedra lunar e inscribo en ella mis letras cuneiformes con idéntico mensaje. Creo que has resuelto todos los problemas de estructura, que el guión posee una maravillosa fluidez y un auténtico misterio [...] otra vez, felicitaciones*» (México, D. F., 29 de enero de 1970).

Fuentes celebra la adaptación de Caín, quien, sin embargo, muy posiblemente se sentía, en cierto modo, obligado por el reto de recrear el mundo del texto primigenio, *Aura*, mientras el mexicano parece más libre y desvinculado respecto al origi-

nal, aunque pueda resultar paradójico a la hora de llevar a cabo una reelaboración total en lo que acabará siendo la novela corta *Cumpleaños*. Acaso Caín se sintiera más sujeto a seguir las pautas marcadas por la obra que debía adaptar, para respetar en lo posible la autoría de Fuentes, ser fiel a su espíritu inicial. En este sentido, no obstante, hay que decir que, aunque Cabrera Infante marcaba de forma muy clara una frontera entre su trabajo como autor y su labor como crítico o guionista cinematográfico, incluso insistiendo en firmar con un nombre distinto, esta frontera se mostraba porosa a la hora de la verdad: hay mucho del lenguaje cinematográfico propio de Caín, de sus obsesiones y sus imágenes, tanto en *Wonderwall* como en *Vanishing Point*. Y hay elementos que incluso ya estaban en *Tres tristes tigres* y que siguen, por ejemplo, en *0*. Para interpretar los papeles principales se proponen algunos nombres, como el de Bette Davis, para el papel de la anciana, y los de Candice Bergen y Terence Stamp para los jóvenes protagonistas. También quiso Fuentes interesar a Jean Seberg –y la productora *Filmways*–, con quien había mantenido entonces un romance, como es sabido. Y, más adelante, se considera la posibilidad de contar con Catherine Deneuve, a quien Caín rebautizará como «Catherine Rien De Neufe (sic)» porque no respondía a fecha de 13 de marzo de 1971. Finalmente, frente a las dificultades de encontrar una buena oferta de una productora, Fuentes contemplará la posibilidad de una co-producción con Churubusco (16 de diciembre de 1971) y, por tanto, una actriz mexicana, como la entonces emergente Helena Rojo, quien, algo después, participará en otro proyecto de Fuentes, *Muñeca reina* (1972). En México, tras la caída del presidente Díaz Ordaz y la llegada de Luis Echevarría al poder, se abrían nuevas oportunidades de la mano del hermano del nuevo presidente, Rodolfo Echevarría, más conocido como Rodolfo Landa, uno de los actores de *Ensayo de un crimen* (1955), de Luis Buñuel, quien pasó a encargarse de la Dirección de Cinematografía del nuevo gobierno. Por el contrario, Cabrera Infante continuaba probando suerte en Europa y EE. UU., que era donde él tenía los contactos y se sentía cómodo, aunque sin mucho éxito, a juzgar por la modestia de las propuestas de las producciones británicas. Acaso temiera problemas como los que venía teniendo en México con otro proyecto paralelo, el ya mencionado de *Under the Vulcano*, con Joseph Losey. De este modo, siguió apostando por esta colaboración con el escritor mexicano hasta 1974, sin perder el sentido del humor a pesar de

las circunstancias, bromeando en torno a «nuestro común *Cumpleaños*» y el «*jinx* birthdayano», aunque le recordara a Fuentes que «a ti al menos te representó un libro *that is no mean bonus*, no solamente en términos del aprecio crítico que ha conseguido. Cf., Goytisoló, Paz, etc., etc.» (Londres, 11 de diciembre de 1970) –lo que es absolutamente cierto, ya que ese nuevo texto había sido publicado por la editorial Joaquín Mortiz en 1969–. Acaso para desactivar ese gafe y para avanzar en el proyecto, como le escribe en carta del 8 de octubre de 1971, Caín escribirá una tercera versión a la que cambia el título, *The Horizontal Door*, donde añade una larga escena central respecto a la anterior, y algunos cambios de planos, mientras continúa manteniendo el personaje masculino añadido y desdoblado –Orion/Orking–, como contrapunto al protagonista, el misterioso Georgie –nombre de resonancias borgeanas, igual que el tema del doble, y vinculado al Felipe de *Aura*, aunque ya poco tenga que ver con él–. Seguirá presente, no obstante, todavía, esa anciana misteriosa y controladora, transformada aquí en Mrs. Willow y duplicada en el personaje de Selene, nombre de obvias resonancias simbólicas, cambiante como la luna.

En cualquier caso, ciertamente, el cine también se movía por modas y, en esos momentos, comenzaba a popularizarse el terror aliñado con generosas gotas de erotismo, elementos anticipados ya en su proyecto común. Así lo demostraba el éxito del director belga Harry Kümel por esos años, con películas como *Daughters of Darkness / Les Lèvres Rouges (El rojo en los labios, 1971)*. Sin embargo, el escritor cubano se hallaba desde finales de 1971 en uno de los momentos más difíciles de su vida, que marcará un antes y un después en toda su trayectoria. Por un lado, sentía que trabajaba sin seguridad ni garantía alguna, sin contrato, aunque fuera en una industria a la que siempre había deseado pertenecer. No solo no tenía papel firmado alguno en este proyecto, sino que tampoco lo tenía en otro de gran envergadura, la adaptación ya mencionada de *Under the Vulcano*, de Malcolm Lowry, con Joseph Losey como director, los hermanos Hakim como productores y Richard Burton como protagonista. Esa fábrica de sueños se había convertido para él en una pesadilla. Obviamente, el mundo del cine es un ámbito muy competitivo e inestable en el que muchas veces los proyectos se quedan por el camino, por muy interesantes que sean, a menudo por cuestiones económicas o problemas de producción, como en los dos casos aquí considerados. Consciente de ello, Caín trabajaba en varios guiones a la vez

a la espera de que alguno, por lo menos, saliera adelante, lo que acabó resultando extenuante. De ahí también ciertos vasos comunicantes entre ellos, como el protagonismo de los automóviles, la velocidad y las referencias *pop* propias de finales de los sesenta y principios de los setenta, imágenes, algunas de ellas, que ya están presentes en *Tres tristes tigres*, ese relato polifónico en el que una conversación en un auto por el malecón habanero sirve, en buena medida –y no hay que olvidarlo–, de eje vertebrador. Por otro lado, las presiones recibidas por su posicionamiento político frente al Caso Padilla¹¹ por parte de colegas y hasta entonces amigos se hicieron insostenibles, como ya se advertía al final del apartado sobre *The Jam*. El famoso episodio, que venía de atrás, como es sabido, tuvo a *Fuera del juego* (1968), de Heberto Padilla, y la reprimenda de la UNEAC tras concederle el premio, como epicentro del seísmo intelectual que se materializó en la autocrítica del poeta y sus consecuencias, que acabaron propagándose en *Libre* (1971) y dividiendo a los escritores hispanoamericanos en dos placas tectónicas cada vez más distantes, rompiendo también así el hasta entonces aparente consenso de la intelectualidad internacional a favor del compromiso revolucionario y poniendo en evidencia tendencias autoritarias muy difíciles de negar.

Especialmente doloroso para Cabrera Infante fue, desde luego, el rechazo de Cortázar, materializado en su exclusión de la invitación a su casa de Saignon para configurar el proyecto de la revista *Libre*, en el que también se hallaba implicado Fuentes, aunque este acabara defendiendo la postura del escritor cubano y firmara las cartas en apoyo a Padilla como toque de atención al totalitarismo castrista. De todos modos, la condena a ese ostracismo literario, añadido al exilio, junto con los problemas económicos, llevaron a Cabrera Infante a una fuerte crisis nerviosa, como es bien sabido. Más adelante, ya a mediados de 1974 y como muestra de su sentido del humor compartido, Fuentes, tras el último intento de reactivar su proyecto conjunto, escribía a Caín jugando con la metáfora pelotera del mundo del béisbol: «me parece difícil creer nada sobre un proyecto tan salado (aunque *Horizontal Door* sigue siendo el Hank Aaron del campeonato salino, y *Under the Volcano*, apenas, ya, un Babe Ruth)» (10 de abril de 1974). Tras el fiasco de *Under the Volcano*, aunque Caín se viera tentado todavía por otros proyectos como *Nostramo* (1904), de Joseph Conrad, no volvería a aceptar escribir para el cine hasta muchos años después, cuando se le propuso una historia personal de toques autobiográficos –por lo menos ge-

neracionales– titulada *The Lost City* (2005) y protagonizada por el personaje de Fico Fellove, papel encarnado por Andy García, quien también era su director. Una película que sí vio la luz de la pantalla, aunque tras el fundido en negro de Cabrera Infante, quien llegó, sin embargo, a ver una primera versión montada y que dejó un guión que puede ser leído como una novela –otra más– a la espera de ser publicada en sus obras completas.

Finalmente, volviendo al principio, desearía solo subrayar que es ahora cuando se está recuperando toda la herencia literaria de Guillermo Cabrera Infante, configurándose en toda su verdadera extensión. En este sentido, aunque la escritura de guiones cinematográficos no ocupe un lugar central en su obra –ni sea considerada siquiera, de forma general, ni siquiera valorada, como el género literario que creo que es–, sí que ayuda a vislumbrar las imágenes que cruzaban la pantalla de su mente, no tan desconectadas del resto de su trayectoria literaria. Asimismo, estas colaboraciones muestran también las relaciones de amistad entre un grupo de autores contemporáneos marcados, de un modo u otro, por la etiqueta del *boom* y por un contexto político que evidencia y explica algunos distanciamientos significativos, en los que cabe todavía abundar y ahondar. Por último, estos textos hacen pensar en todo lo que todavía queda por descubrir de un escritor que siguió su camino a pesar de las dificultades, a pesar de todo. O quizás debido a ello.

NOTA: Agradezco a Miriam Gómez su amabilidad y generosidad a la hora de permitirme trabajar con los materiales del archivo personal de Guillermo Cabrera Infante. Y también a la Firestone Library, por hacerme accesible la correspondencia de Carlos Fuentes.

¹ Luis, 2003: 37-54.

² 2006: 195-198, 2009.

³ 2007: 98-109, 2010.

⁴ Gras, 2008. Enfocando, en ese caso, en las tres películas realizadas basadas en sus guiones: *Wonderwall* (1968), *Vanishing Point* (1971) y *The Lost City* (2005).

⁵ 1968: 71-72.

⁶ Y como lo fuera también su libro *Holy Smoke* (1985), que demuestra su extraordinario dominio de la lengua inglesa.

⁷ Estas páginas parten de una investigación en curso sobre el estudio de los guiones de G. Cain. Resultados preliminares fueron presentados en dos encuentros académicos.

cos previos. El primero, con el título «*The Jam*, Cortázar y Caín en “La autopista del sur”», fue expuesto en el coloquio «La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura», organizado por Jörg Türschmann y Matthias Hausmann en la Universität Wien, entre el 5 y el 7 de diciembre de 2013, y el segundo, como «Carlos Fuentes, Cabrera Infante y el cine: *Birthdays / Cumpleaños*», en el coloquio «La escritura ecológica y ‘meta-final’ de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra ‘casi’ completa», organizado por Claudia Hammerschmidt en la Friedrich-Schiller-Universität Jena, del 22 al 24 de abril de 2015.

⁸ Cortázar, 2012a: 622-623.

⁹ La conexión con Polanski se producía a través del ya mencionado Gerard Brach y de Jack MacGowran, que co-protagonizó con Jane Birkin la película *Wonderwall*, ya citada, después de participar en *The Fearless Vampire Killers, or Pardon me, but Your Teeth are in My Neck* (*El baile de los vampiros*, 1967), del director polaco. Respecto a Harvey, su por entonces último proyecto *The Lion in Winter* (*El león en invierno*, 1968), había tenido un gran éxito e incluso había obtenido tres estatuillas de Hollywood, entre las que se contaba la de su banda sonora, firmada por Barry. También la película más conocida de Simmons, *Four in the Morning* (*Cuatro de la madrugada*, 1965), con una casi debutante Judi Dench, contaba con música de Barry.

¹⁰ Apareció en *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958) y *El ángel exterminador* (1962), en esta última, embarazada de la primera hija de Fuentes, Cecilia.

¹¹ Casal, s.f.; Fornet, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX* [1963], El País, Madrid, 1993.
- . *O*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- . *Arcadia todas las noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- . *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- . *Mea Cuba*, Alfaguara, Madrid, 1992.
- . *Holy Smoke*, Faber, London y Harper & Row, New York, 1985 (*Puro humo*, Alfaguara, Madrid, 2000).
- . *La ninfa inconstante*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.
- . *Cuerpos divinos*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.
- . *Tres tristes tigres* [1967, 1999], Cátedra, Madrid, 2010.

- . *Obras completas, I. El cronista de cine. Vol 1* (ed. de Antoni Munné). Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.
- . *Mapa dibujado por un espía*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- . *Obras completas, II. Mea Cuba antes y después. Escritos políticos y literarios* (ed. de Antoni Munné). Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.
- Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba*, Ed. Universal, Miami, s. f.
- Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- . *Cartas 1965-1968* (a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga), vol. III, Alfaguara, Madrid, 2012.
- . *Cartas 1969-1976* (a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga), vol. IV, Alfaguara, Madrid, 2012.
- Iván de la Nuez, *Fantasía roja: los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*, Debate, Barcelona, 2006.
- Jorge Fornet, *El 71. Anatomía de una crisis*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2013.
- Carlos Fuentes, *Aura*, Era, México D. F., 1962.
- . *Cumpleaños*, Joaquín Mortiz, México D. F., 1969.
- Dunia Gras, «G. Caín, Guillermo Caín, Guillermo Cabrera. Apuntes para un estudio sobre el cine en la obra de GCI», *Quimera*, 291, pp. 31-36.
- . *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*, Verbum, Madrid, 2013.
- . «*The Jam*: Cortázar y Caín en ‘La autopista del sur’», en Jörg Türschmann y · Matthias Hausmann, *La literatura argentina y el cine*, en prensa.
- Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas, coord., *El caso P. M.: Cine, poder y censura*, Ed. Colibrí, Madrid, 2012 (Ed. Hypermedia, Madrid, 2014).
- William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Verbum, Madrid, 2003.
- Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- . *Villa Marista en plata: arte, política, nuevas tecnologías*, Colibrí, Madrid, 2010.
- Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar. Diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1968.
- Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- . *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Zoé Valdés, «Entrevista a Guillermo Cabrera Infante», *Censurè à Cuba*, Éditions Montparnasse, París, 2002.

ROA BASTOS O LA MIRADA ELEVADA

Al preparar esta conferencia, aprovechando la oportunidad para releer relatos de Augusto Roa Bastos que en algunos casos hacía por lo menos veinte años que no leía –o que había leído mal o que sencillamente no había leído– y para volver a mirar o descubrir aquellas películas en las cuales el escritor participó como guionista, tuve, todo este tiempo, la sensación que describe Peter Utz en relación con la escritura microgramática de Robert Walser, de vislumbrar «un secreto en el interior del secreto». Estoy hablando, concretamente, del trabajo de escritura que Roa Bastos desarrolló en torno del cine los años de su exilio en Argentina¹. Cuando digo «escritura» pienso en los libretos o guiones cinematográficos en los que trabajó esos años, pero también en el estudio del lenguaje cinematográfico que realizó con medios muy rudimentarios, en las clases de guión que dictó en la universidad de La Plata y también –lo que de todas las posibilidades presentadas es probablemente la más irrecuperable– en el diálogo que supo mantener con los distintos interlocutores que participaban en el hacer de cada película: directores, productores, actores, técnicos. Ese territorio «interior» –con todas las connotaciones que esta palabra inmediatamente desencadena en el sistema de la literatura latino-americana–, a diferencia de la suerte que corrieron los 526 papelitos que contenían los microgramas de Walser –también un lugar excéntrico de *producción*–, que ese editor y amigo ejemplar que fue Carl Seelig² supo conservar, en el caso de Roa Bastos mantiene, lamentablemente, al menos hasta donde puedo verificarlo, bien guardado su secreto. Al establecer esta comparación estoy sugiriendo indirectamente –y quisiera en todo caso ponerlo de relieve– que la situación de

la literatura suiza en relación con la literatura escrita en lengua alemana puede ser equivalente a la de la literatura paraguaya en relación con la literatura escrita en español, pero este tema debería ser objeto de otro estudio.

Sin ánimo de disimular mi ignorancia ni tampoco de disculpar mi dificultad, debo decir que desde hace algunos años enseño Roa Bastos en la universidad y generalmente, por razones que en estos días estoy revisando, siempre me concentré en la lectura de *Yo el Supremo*. En esta novela, que se encuentra en un punto culminante de la obra del escritor, y probablemente por este hecho, la escritura del Supremo, su personaje principal, al dificultar la relación entre presente y pasado, obstaculiza la memoria misma de la escritura. Como si al mostrar la novela al comienzo, en primer plano, el manuscrito con la supuesta escritura del Supremo, y gracias también a la serie de malentendidos que a partir de ese momento se desencadena, se borrarán de una vez y para siempre los trazos materiales de la letra del autor. Se me aparece como evidente que en este contexto, cuando el «taller del artista» adquiere dimensiones superlativas, la escritura de ciertos relatos fundacionales de la obra de Roa Bastos, escritos en paralelo con el trabajo cinematográfico, que tiene su punto culminante en el proceso de la «auto-adaptación», tardan en brindar su secreto. Dos temas están aquí combinados: el exilio y el cine. Ambos implican indudablemente un afuera muy singular de la literatura –en el primer caso político, en el segundo estético– e implican además el desafío, pero también la necesidad de un escritor de sobrevivir en estos territorios extraños.

Pero vayamos por partes. Augusto Roa Bastos nació en Asunción el 13 de agosto de 1917, pero al poco tiempo el padre consiguió trabajo en la administración de un ingenio azucarero y la familia se trasladó a Iturbe, pequeña población del interior del Paraguay, en la provincia de Guairá. En ese mundo, entre la selva, el río y la explotación, el niño pasará su infancia. Hacia 1925 deberá cambiar de ambiente y dirigirse a Asunción para hacer sus estudios primarios y secundarios. Aquí es importante la figura de un tío paterno, el obispo Hermenegildo Roa –modelo probable del relato «El viejo señor Obispo», de *El trueno entre las hojas*–, en cuya casa será alojado y quien lo introduce en sus primeras lecturas. En 1932 estalla la guerra del Chaco y al año siguiente Roa Bastos, con un compañero, se escapa y se dirige al frente para participar de la lucha. Por su edad –tenía

entonces 16 años– lo destinan a trabajos auxiliares. Al regresar a Asunción, Roa Bastos no continuó con sus estudios académicos y se dedicó principalmente al periodismo, iniciándose en la escritura. Comenzará a escribir poesía, teatro, algunos relatos, una novela, pero pocos rastros quedan de este inicio –lo más visible es la escritura periodística–. Es indudable, de todos modos, que en estos años construye las bases del mundo imaginario que escribirá y re-escribirá incesantemente en los relatos de *El trueno entre las hojas* e *Hijo de hombre*. En 1947, al iniciarse la sucesión de golpes de estado y guerras civiles que permitirá al general Alfredo Stroessner adueñarse del poder, Roa Bastos se exilia en Argentina y durante los siguientes cincuenta años no volverá a vivir en Paraguay. El exilio argentino, concretamente, durará casi treinta años, entre 1947 y 1975. En Argentina escribe y publica gran parte de su obra literaria: *El trueno entre las hojas* (1954), *Hijo de hombre* (1960) y *El baldío* (1966). En 1968 comienza a trabajar en torno de la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, al principio en la idea de una novela picaresca –o quizás esperpéntica–, cuyo título debía ser *Mi reino, el terror*, que finalmente termina en 1973 y que se publica en 1974 como *Yo el Supremo*. Podemos vislumbrar aquí esa paradoja que va marcar toda la obra: Roa Bastos escribe y publica en el extranjero, pero estos textos sólo parecen encontrar su sentido en el lugar de origen. Para ser más precisos, en ese territorio, imaginario y real, donde transcurre la infancia. Quisiera detenerme un momento en este punto. Hablé de «paradoja» sin desconocer que generalmente se recurre a esta palabra cuando se describe algo contradictorio, inconcluso, inconsecuente. Es decir, algo que suele tener una connotación negativa. Quisiera pensar el término *paradoja* en un sentido, si se quiere, más profundo, como lo hacen las matemáticas o la filosofía: esa situación en la cual se está en una suerte de «callejón sin salida», aunque más no sea porque el lenguaje o la lógica han agotado sus posibilidades. Sólo se puede encontrar una solución a la paradoja construyendo una nueva lógica o un nuevo lenguaje. Podemos tomar como ejemplo una de las más conocidas paradojas de la literatura, la del capítulo LI de la segunda parte del *Quijote*, en el momento en el que Sancho es gobernador de una ínsula. En el ejercicio de sus funciones, Sancho se encuentra ante una verdadera *encrucijada* a la que debe, en tanto gobernante, encontrarle una solución. Y no tiene otra opción porque de esto depende la vida de una persona. Así se le explica el caso:

«Señor, un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío (y esté vuestra merced atento, porque el caso es de importancia y algo dificultoso). Digo, pues, que sobre este río estaba una puente, y al cabo della, una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: «Si alguno pasare por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar, y si dijere mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna». [...] Sucedió, pues, que tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: «Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y, conforme a la ley, debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y, habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre». Pídesse a vuesa merced, señor gobernador, qué harán los jueces con tal hombre»³.

Sancho, en un primer momento, parodiando al rey Salomón y su famoso juicio, propone que se divida al hombre en dos, separando la parte que dice la verdad de la que miente. Se le responde que esta solución tiene sus inconvenientes: si se lo divide, el hombre muere. Entonces Sancho recuerda un «precepto» que le había transmitido su maestro don Quijote: «siempre es alabado más el hacer bien que mal», con lo cual propone que se deje pasar libremente al hombre. Para superar una determinada paradoja –así lo hacen las matemáticas– es necesario idear una suerte de meta-discurso o meta-lenguaje que supere la encrucijada. Es lo que hace Sancho, en cierto modo, recurriendo a la piedad o, más precisamente, al principio de «no matarás». Este principio, de carácter universal, está por encima de cualquier código o ley local. Lo mismo ocurre con Roa Bastos, que propone un territorio literario que supere las fronteras nacionales, planteando así un dominio trans-nacional o, si se quiere, trans-regional. En el prólogo al libro *La lombriz* de Daniel Moyano, publicado en 1964, Roa Bastos dice:

«Daniel Moyano se ubicaba de entrada entre los valores más representativos de las últimas generaciones en la narrativa del interior; los que como Di Benedetto, Ardiles Gray, Manauta, Rodríguez, Codina, Saer, Lorenzo, Lagmanovich, J. J. Hernández, T. E. Martínez, Foguet y otros (algunos sin obra reunida en libro

todavía), han venido intentando una renovación de las formas y estructuras tradicionales y un reajuste de sus módulos expresivos en el cuadro de conjunto de nuestra literatura de imaginación en América. Por caminos técnicos, estéticos y aun ideológicos diferentes, estos escritores entre los veinte y los cuarenta años, sin formar grupos ni escuelas, han coincidido en la preocupación común de superar las limitaciones del regionalismo, en sus formas más epidérmicas y tópicas. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar en los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal; en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la colectividad frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo»⁴.

Es muy conocido este prólogo, que ha sido rescatado recientemente⁵, donde se propone un corpus que puede ser sin duda actualizado y corregido, pero que sienta las bases de lo que Martín Prieto nombre, retomando una categoría esencial en la literatura de Juan José Saer, «escrituras de la zona». Concretamente, Prieto reconstituye la lista de Roa Bastos: el primer Daniel Moyano (el segundo es ganado por el realismo mágico: «el interés de las primeras obras de Moyano radicaba en el modo en que se había mantenido al margen de las convenciones desrealizantes o fantásticas y del proyecto realista», p. 349), Juan José Hernández, Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón y Juan José Saer. En 2007, en el Colegio de México, Ricardo Piglia, en conversación con Juan Villoro, vuelve también sobre esta época y recuerda justamente una escena que tiene lugar en oportunidad de la presentación de un libro de Moyano. Probablemente se trata de la misma anécdota, revisitada cuarenta años después, en la que Saer y Roa Bastos discuten con Piglia sobre el problema de la primacía del centro en el sistema de la literatura nacional. Concluye Piglia:

«lo paradójico de la escena es que yo terminé representando a Buenos Aires y todos sus inconvenientes contra Moyano, Saer y Roa Bastos, que era como el Papa en esa reunión: no hacía falta que hablara, su sola presencia le daba garantía a todo lo que no tuviera que ver con Buenos Aires»⁶.

Hay que tomar en cuenta que cuando esa escena tiene lugar, en 1964, Saer y Roa Bastos, para focalizarnos en los escritores que son tema de estas conferencias, apenas si habían publicado un

par de libros de relatos. En cambio, cuando Prieto, Piglia o Demaría vuelven sobre esos hechos y dichos, Saer y Roa Bastos ya tienen sus obras consolidadas y estas obras, por la coherencia de sus sistemas imaginarios y la potencia de su trama textual, transforman la región representada. Es decir, invierten la apuesta. Sarmiento proponía, al describir a Facundo Quiroga, que es el territorio el que define la fisonomía de su caudillo; la ideología llamada realismo o, más precisamente, regionalismo de fines del siglo XIX y principios del XX, consideraba en cambio que cuando un escritor asume la representación de un paisaje o un personaje, al reproducirlo, es más el motivo de su arte, que sus procedimientos, lo que lo justifica. Roa Bastos y Saer no enseñan, en cambio, que es el escritor el que crea, en cierto modo, la región que imagina. Parafraseando al viajero o al escritor, ninguna región es transparente.

Vuelvo a citar a Roa Bastos, subrayando ahora sus palabras, cuando dice que estas obras logran «una imagen del individuo y de la colectividad frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo». El problema aquí, entonces, no es el de dar cuenta de una región determinada ni del individuo que la habita, pilares a partir de los cuales el escritor construye su obra de inspiración realista o fantástica; el problema es, justamente, el de dar cuenta –vuelvo a citar, subrayando doblemente y seguramente tergiversando– de «la totalidad» de la experiencia «del hombre en el tiempo». Sólo es posible construir la totalidad a partir de lo parcial; sólo a partir de lo particular puede apuntarse a lo universal. En todas estas experiencias, no importan las divisiones provinciales o nacionales, ni las categorías realistas o fantásticas que el escritor se impone o que sencillamente acepta. La literatura no nace de los límites, sino de su transgresión. Nace de esa saludable tensión entre lo particular y lo general. En este sentido, habría que volver a revisar la función que cumple la lengua guaraní en los relatos de Roa Bastos. Lo cierto es que las palabras y las frases no están ahí simplemente para completar la descripción del lugar ni la caracterización de los personajes. Es el territorio y sus habitantes los que residen en esas palabras que vibran en la precariedad de una lengua que, a pesar de carecer de escritura, tiene paradójicamente, en relación con ese territorio, más potencial que la lengua española.

El segundo tema que nos habíamos propuesto abordar, el de la relación de Roa Bastos con el cine, está estrechamente re-

lacionado con el exilio. Dice Paco Tovar que «[Roa Bastos] se establece en Buenos Aires y ahí sobrevive como mejor puede, gracias a diversos oficios: ensayista y profesor, escritor y periodista, corrector de pruebas, traductor y adaptador de letras para canciones, guionista de cine, radio y televisión»⁷. Hay que destacar, dentro de esta variedad de oficios, aquellos que lo aproximan al cine: comienza a trabajar como guionista –su primer experiencia es *El trueno entre las hojas*, en 1958– y, a partir de 1965, enseña estética cinematográfica y guión en la Universidad Nacional de La Plata. En esos años visita regularmente el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe y conoce, entre otros profesores, a Juan José Saer, que a partir de 1962 enseña en dicha universidad. Como guionista, trabajó, por orden cronológico, en las siguientes películas: *El trueno entre las hojas* (1958) y *Sabaleros* (1959), dirigidas por Armando Bo; *La sangre y la semilla* (1959), dirigida por Alberto Du Bois; *Shunko* (1960), sobre la novela de Jorge Ábalos, dirigida por Lautaro Murúa; *Hijo de hombre* (1961), dirigida por Lucas Demare –también llamada *La sed* y *Choferes del Chaco*, basada en el último episodio de la novela homónima de Roa Bastos–; *Alias Gardelito* (1961), dirigida por Lautaro Murúa; *El último piso* (1962) y *El terrorista* (1962), cuyo guión escribió en colaboración con Tomás Eloy Martínez, dirigidas ambas por Daniel Cherniavsky; *La boda* (1964), con dirección de Lucas Demare; *El demonio en la sangre* (1964), dirigida por René Mugica; *Castigo al traidor* (1966), basada en el cuento de Roa Bastos «Encuentro con el traidor», de *El Baldío*, dirigida por Manuel Antín; *Soluna* (1967), basado en una obra de teatro de Miguel Ángel Asturias, dirigida por Marcos Madanes –que también adaptó la novela *El señor presidente*, de Asturias–; *Ya tiene comisario el pueblo* (1967), con dirección de Enrique Carreras; *Don Segundo Sombra* (1968), dirigida por Manuel Antín y *La Madre María* (1974), dirigida por Lucas Demare. A esta lista, que no intenta de ninguna manera ser exhaustiva, habría que sumar los proyectos de guiones o libretos que se escribieron, pero que no llegaron a filmarse, los que quedaron trunco luego de unas primeras páginas de sinopsis y los que fracasaron al cabo de las primeras conversaciones. Según el testimonio del mismo Roa Bastos, era importante la cantidad de guiones en los que él había participado que no alcanzaron su realización cinematográfica⁸, por lo que queda pendiente un trabajo de relevamiento y de archivo. De esta aproximación, puede concluirse la riqueza y

complejidad del trabajo de Roa Bastos en relación con el cine, que coincide además con el momento en el cual se consolida su proyecto narrativo, desde los cuentos de *El trueno entre las hojas* hasta *Yo el Supremo*. El cine resultará para el escritor, en estos años, una suerte de laboratorio de experimentación de las formas narrativas, los personajes, los escenarios, pero también le permitirá participar de uno de los momentos más importantes de diálogo y cruce generacional de la cultura argentina del siglo XX. Los interlocutores eran muy heterogéneos y las situaciones de producción de las películas muy distintas, lo que implicaba, en cada caso, una estrategia particular. Roa Bastos trabajó con directores que tenían una trayectoria importante, como René Mugica o Lucas Demare, ligados al cine más bien clásico de los años 50 –que algunos historiadores consideran «los años de oro» de la industria cinematográfica argentina–, pero trabaja también con jóvenes que formaban parte de la llamada «generación del 60», como Lautaro Murúa o Manuel Antín, que apuntaban a un sistema de producción más experimental. Había en cada proyecto, sin duda, una tensión singular entre la concepción del cine como lenguaje de estos realizadores y las formas narrativas que Roa Bastos exploraba en esos años con su literatura. No antes ni después de este trabajo de guionista se consolida su personalidad de escritor.

Para estudiar un caso concreto, detengámonos un momento en *El trueno entre las hojas* (1958), tercera película de Armando Bo y primer trabajo que Roa Bastos realiza para el cine. Este proyecto plantea, además, el problema de la adaptación propia, de la auto-adaptación, que implica para el autor una reconsideración de su propia escritura en vistas de su «traducción» a la pantalla. Se trata de uno de los pocos casos en el que, con todas las reservas necesarias, la adaptación cinematográfica se aproxima a la traducción. Siempre se ha utilizado la traducción como analogía para explicar las complejidades de la adaptación al cine de una obra literaria. Esta analogía en general no es pertinente, puesto que se trata del encuentro de dos lenguajes de naturaleza muy distinta, el de la literatura y el del cine, aunque sólo sea porque en el cine hay un sistema de mediaciones muy distintos entre una imagen inicial y su resolución, proceso en el que participan el guionista, el realizador, el fotógrafo y los actores. En este contexto, la auto-adaptación constituye una situación particular porque aquí el autor, que es también guionista, puede tener algún privilegio, aunque sólo sea simbólico, en cuanto a la propie-

dad de las imágenes iniciales y algún poder en el momento de negociar las posibilidades de su resolución. Lo que nos interesa, de todos modos, y sobre lo que quisiera congelar un momento nuestra reconstitución, es ese estado inicial en el que el autor, en diálogo consigo mismo, vuelve sobre su propio relato para explorar sus posibilidades y sus límites. Adaptación y traducción, dos instancias muy distintas, sin embargo convergen, en la distinción que Henri Meschonnic plantea, en el seno mismo del acto de «traducir», entre la traducción y la *adaptación* –evidentemente esta segunda instancia no tiene nada que ver con el cine–, hacia la noción de palimpsesto: el texto que emerge revela, a su vez, el texto que oculta⁹.

La tensión, pero sobre todo la diferencia, entre el mundo de Roa Bastos y el de un realizador como Armando Bo, se encuentra en la primera imagen de la película. *El trueno entre las hojas* comienza por una suerte de epígrafe, que no es una cita del libro, y que ya marca, en su diferencia y en la superposición de elementos de la que participa, una frontera. Luego de los agradecimientos sobre un cielo de truenos y relámpagos, se pasa a una imagen fija de la selva, sobre la que se imprime el siguiente texto: «El trueno cae y queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra traga a los hombres y empieza a rugir como el trueno (de una leyenda aborigen)». Mientras sigue leyéndose el texto y contemplándose la selva de fondo, comienza a escucharse el sonido de un arpa paraguaya. Volvemos a ver el cielo de tormenta, con sus relámpagos, y vuelve a escucharse el sonido de los truenos. Sobre ese cielo, que sigue ahora como fondo, se funde la imagen de un indio, con vincha y plumas, que tensa lentamente el arco. Aparecen los primeros títulos: «Film AM presenta:». No estamos en el mundo elegante, digno y discreto de Roa Bastos –elegante, digno y discreto incluso cuando trata los temas más terribles–, sino en el de Armando Bo. En los títulos figura: «Libro cinematográfico y adaptación de Augusto Roa Bastos». Esta es la primera película en la que Armando Bo trabaja con Roa Bastos. Volverán a colaborar en *Sabaleros* (1959). Pero es además la primera película en la que Bo trabaja con Isabel Sarli, la que será su actriz fetiche. Ya es mítica la escena en la que aparece Sarli desnuda, bañándose en un arroyo. Según cuentan las anécdotas del rodaje, amplificadas seguramente por los medios periodísticos, Armando Bo logró convencer a Sarli para posar desnuda, pese a su personalidad curiosamente púdi-

ca, diciéndole que la cámara se encontraría lejos. La ubicación de la cámara es efectivamente excéntrica, elevada –volveremos sobre esta ubicación–, pero el desnudo se observa claramente, seguramente gracias a la utilización de un teleobjetivo. Es muy difícil que el guionista haya podido tener alguna injerencia en la relación entre el director y su actriz, pero, sin embargo, es probable que haya tenido mucho que ver en cuanto a la ubicación de la cámara en esa toma.

Cuando Roa Bastos se exilia en Francia, en 1976, se instala en Toulouse, en cuya universidad enseña literatura. En esta ciudad tuvo lugar, en 1978, un encuentro cuyo tema era la relación entre el cine y la literatura, en el que participaron el cineasta Nicolás Sarquís y los escritores Julio Cortázar, Juan José Saer y Roa Bastos¹⁰. En ocasión del encuentro, se proyectó la película *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1977), de Sarquís, con argumento del director, Luis Priamo y Haroldo Conti. Dejando de lado a Cortázar, que en ese momento habita como en una suerte de dimensión paralela y que no parece tener la más mínima intención de hablar seriamente del tema –no parece un escritor, sino el ministro de relaciones públicas de su propia república–, Roa Bastos y Saer, que habían tenido en su pasado una relación muy intensa con el cine como guionistas y como profesores de cine, sí se encontraban entonces en un momento muy interesante, puesto que ambos habían consolidado o estaban a punto de consolidar una obra que podríamos definir como «literaria», es decir, que tomaban distancia de la relación estrecha que habían mantenido antes con el cine. Roa Bastos había publicado *Yo el Supremo* y Saer *El limonero real*. Roa Bastos le comenta a Saer la lectura que hace, junto a sus alumnos, de *El limonero real*, libro que por otra parte le está dedicado. Pero quisiera detenerme en un momento de la conversación que pasa, en cierto modo, desapercibido o que al menos no tiene consecuencias visibles en sus interlocutores. Me refiero concretamente al momento en el que Roa Bastos realiza una reflexión relativa a las posibilidades en literatura de una «mirada elevada». Dice, concretamente, que en el relato realista clásico la mirada representa la posición de un hombre normal a la altura de los ojos, respetándose, en cierto modo, una idea convencional de horizonte. Brinda, como excepción, el ejemplo de *Los miserables*, de Victor Hugo, quizás en referencia a la descripción de la batalla de Waterloo. Mientras escribo esas líneas pienso que esa novela plantea también un caso distinto, no necesariamente opuesto a la

propuesta de Roa Bastos, que es el de una mirada «subterránea». El hecho es que en el sistema realista convencional no cabe la posibilidad de una mirada elevada, salvo saliendo de una determinada «norma». Lo que nos interesa, para la utilidad de lo que venimos diciendo, es la preocupación que acredita un escritor como Roa Bastos respecto a la posición de la mirada.

En «Carpincheros», primer relato del libro *El trueno entre las hojas*, se plantea justamente este tipo de mirada elevada. Desde la barranca, es decir desde arriba hacia abajo, los tres personajes principales –la niña Margaret (Gretchen) y sus padres– contemplan el paso de los «carpincheros» en sus embarcaciones sobre el río: «La primera noche que Margaret vio a los carpincheros fue la noche de San Juan. Por el río bajaban flotando llamantes islotes. Los tres habitantes de la casa blanca corrieron hacia el talud para contemplar el extraordinario espectáculo». Y es desde abajo hacia arriba que los carpincheros, por su parte, contemplan a esos personajes: «En algún momento levantaron sus caras, tal vez extrañados también de los tres seres de harina que desde lo alto de la barranca verberante los miraban pasar». Este tipo de mirada, es decir esta particular ubicación del observador, que en cine se llama «picado» o «plongé», se encuentra en el inicio de la obra narrativa de Roa Bastos. Y es el recurso que predomina en la escena que mencionamos en la que Isabel Sarli se baña desnuda en un arroyo. Un peón del obraje la observa, a lo lejos, desde arriba de una loma. La escena dura más de lo que debería durar. Así parece ocurrir en la mayoría de los planos del cine de Armando Bo, cuya característica retórica predominante es la exageración, la exaltación, la redundancia, el pleonismo. Esto no nos impide ver, en *El trueno entre las hojas*, el inteligente trabajo de auto-adaptación realizado por el autor, que es el comienzo, por otra parte, de una extensa reflexión sobre los límites entre el lenguaje del cine y el de la literatura, donde el autor, que coincide con la persona del guionista, asume en consecuencia las ventajas y desventajas de este contacto, modelando su propia materia original para adaptarla a una nueva situación narrativa. Mientras experimenta los problemas de la posición de la mirada en literatura –que, al menos, se lo plantea como problema–, Roa Bastos verifica el resultado que logra la realización fílmica, que no le pertenece, pero que le devuelve una imagen al mismo tiempo propia y extraña. Lo que sí se puede advertir es que reorganiza su relato en película sentimental y transforma el ingenio azucarero en obraje forestal, consciente de la necesidad de trasladar su

mundo narrativo a un imaginario más reconocible. Juega así con el espacio, pero también con el tiempo. Concentra la historia, que en el cuento dura varios años, en unos pocos meses. Reorganiza sus propios personajes, excluyendo, seleccionando y, en definitiva, estableciendo otro sistema de prioridades. Pero no todo es pérdida o «adaptación» en cuanto a los personajes. Hay una dimensión en la que la literatura debe reconocer su impotencia, que es el de la realización de la voz. Los personajes de la película hablan una lengua que surge de la mezcla: el personaje principal, Julio Villán, interpretado por Armando Bo, es paraguayo pero vivió muchos años en Buenos Aires y entonces habla con acento porteño; el dueño del obraje es un extranjero y habla un español muy marcado por su propia lengua, el inglés, y los obreros mezclan permanentemente palabras y frases en guaraní que aparecen sin subtítulos. Las palabras de esa lengua autóctona están ahí, como la selva, el río, los animales, los cuerpos indígenas, concentrando, en su potencial, un mundo de difícil acceso. Hay que volver a ver y, sobre todo, volver a oír *El trueno entre las hojas* para regocijarse, como decía Lezama Lima de los *Diarios* de Martí, de esa suerte de «natividad verbal» que ocurre cuando el verbo reencuentra su propio territorio y se encarna en la lengua recuperada. El cine, para Roa Bastos es, al mismo tiempo, una escuela y un laboratorio, un lugar de aprendizaje y un lugar de prueba. En el arte, como sucede con los árboles, por sus frutos se reconocen las obras. Ninguno de los directores de cine con quienes Roa Bastos trabajó crecieron mucho en su arte. Y el cine de Armando Bo, que parece ir anulándose progresivamente, a medida que se desarrolla, en la exaltación de su propio fetiche sexual, es la prueba más escandalosamente viviente de esta regresión. En cambio, la literatura de Roa Bastos no deja nunca de crecer, de aprender sobre sí misma, de buscar permanentemente su propio centro, al punto de convertirse hoy, seguramente por todo esto, en un monumento de la cultura hispano-americana.

- ¹ Debo agradecer especialmente la invitación de Nora Catelli y Edgardo Dobry para participar de este ciclo de conferencias, ya que sin su amable y estimulante solicitud estas líneas no hubieran tenido lugar.
- ² En 1937 la hermana de Walser entrega a Carl Seelig 526 hojas con una escritura microscópica y casi indescifrable. En ese momento Walser ya se encontraba internado en la clínica psiquiátrica en la que permanecería hasta 1956, año de su muerte. Luego de una primera etapa de desciframiento realizada por Jochen Greven, incluida en 1980 en la primera edición de las obras completas de Walser, comenzó el trabajo de Bernhard Echte y Werner Morlang que dio por resultado los seis volúmenes de *Aus dem Bleistiftgebiet* (El territorio del lápiz) publicados en 2000. Cfr. Robert Walser, *Le territoire du crayon. Microgrammes*, selección y postfacio de Peter Utz, Editions Zoe, Ginebra, 2003.
- ³ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha* (Edición, introducción y notas de Martín de Riquer), vol. 2. Editorial Planeta, Barcelona, 1994, p. 1002.
- ⁴ Augusto Roa Bastos. «El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano». Prólogo a Daniel Moyano, *La lombriz*, Nueve 64, Buenos Aires, 1964, pp. 7-14. Reproducido en «La Gaceta», domingo 7 de junio de 1964. Puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-realismo-profundo-en-los-cuentos-de-daniel-moyano-prologo-a-la-lombriz>.
- ⁵ Es el caso de Martín Prieto, «Escrituras de la Zona», en Susana Cella (coord.), *La irrupción de la crítica*, vol. 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 343-354 y más recientemente el de Laura Demaría, *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desamar*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2014.
- ⁶ Ricardo Piglia y Juan Villoro. «Escribir es conversar». En *Letras libres*, México, septiembre 2007. Puede leerse en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/escribir-es-conversar>. Esta conversación es citada, *in extenso*, por Laura Demaría en la introducción de su libro *Buenos Aires y las provincias*, op. cit., pp. 13-14.
- ⁷ Paco Tovar. «Cronología». En *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, n° 15: *Augusto Roa Bastos. La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre*, Barcelona, diciembre 1990, p. 20 y ss.
- ⁸ Dice, concretamente: «Cuando en 1976 viajé a Francia para hacerme cargo de la cátedra de literatura hispanoamericana para la que me habían contratado en la Universidad de Toulouse, dejé en Buenos Aires no menos de una docena de libros de cine no filmados (el libro es obra más extensa, pormenorizada y documentada que un guión) como saldo de una larga batalla perdida» (Augusto Roa Bastos. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico*. Fundación Augusto Roa Bastos / Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay, Asunción, 2008 p. 6). Entre los proyectos menciona una adaptación del *Facundo* de Sarmiento y una versión del *Martín Fierro* de Hernández, pero a través de la «biografía» de Isidoro Taдео Cruz de Borges.
- ⁹ «Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire». Henri Meschonnic. «Traduction, adaptation – Palimpseste». En *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 185.
- ¹⁰ Un registro de esta conversación puede encontrarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=iqvW2Q4rTEA>

«EL DESTIERRO MATÓ EN MÍ AL HOMBRE DE CINE»

Augusto Roa Bastos debe su primer tanteo cinematográfico al director argentino Darío Bo¹. La experiencia llegó a seducirlo. Entonces compró una vieja moviola y una «venerable cámara». Con ellas estudió a fondo las mejores cintas europeas y americanas, rodó secuencias y hurgó en las técnicas de montaje. Durante su exilio argentino, llegó a escribir más de catorce guiones, ocupó en la Universidad de La Plata una cátedra de cine, participó en más películas y, rumbo a Europa, dejó algún proyecto sin concluir². Profesor de Literatura Latinoamericana y del «misterio irrefutable de la escritura» en la Universidad de Toulouse, practicaba con sus alumnos lecturas dramatizadas, registrándolas en imágenes. «Entonces, la lectura se oía y se veía en sus movimientos interiores y la voz de los lectores-actores era todo el campo del leyente. [Daba origen aquella experiencia a] una metamorfosis bastante imaginativa y en un lenguaje puramente audiovisual que tendía por una parte a lograr también la fusión entre la escritura y la oralidad, mi vieja obsesión como escritor crecido y formado en una cultura bilingüe»³. Confirma Roa, desde Francia, su querencia por el universo de la imagen visual y su entrañable naturaleza de raíz paraguayo-guaraní, heredera de una cultura donde palabra e imagen comulgan proyectando metáforas.

PERSONAJES

Roa Bastos cuenta su Guerra Grande al escribir *El fiscal*⁴ sobre los cuadernos de un proscrito llamado Félix Moral, recordando éste a su abuelo Ezequiel, quién narraba historias de Solano López y Elisa Lynch. Con esos relatos y desde la memoria, elaboraría Félix un guión cinematográfico fiel a los hechos:

«Al escribir este libreto, no más importante como libreto que el de una ópera cualquiera, sentí en todo mi ser, sin poder evitarlo,

el tremendo poder de los mitos de una raza, amasados con la sangre y el sacrificio de un pueblo mártir. Experimenté el estremecimiento de una revelación que anula de golpe todas nuestras dudas e incredulidades» (p. 30)⁵.

Félix Moral juega con palabras, moviéndolas de forma semejante a los vidrios del antiguo calidoscopio y la vieja linterna mágica de su niñez, dando sentido al quiebro de las imágenes y valor a otras ensoñaciones:

«Comprendí el inconcebible misterio –el de Solano López– de un alma sin freno, sin fe, sin ley, sin miedo, y que sin embargo luchaba ciegamente consigo misma más allá de los límites humanos. Luchó hasta el último aliento para evitar su caída en la degradación extrema de la cobardía o del miedo» (p. 30)⁶.

De aquellas ruinas, localizadas fuera del tiempo, quedan leves aromas, desvelando que, por tres ocasiones, moriría Solano: traspasado en fuga por «la irrisoria lanza del corneta de órdenes enemigo»; ahogado en «un manso arroyuelo que se encrespó y empezó a rugir como un torrente de lava» y crucificado, nuevo *ecce homo* sin atributos. El padre Maíz lo llamó «Cristo Paraguayo» durante una homilía funeraria de barniz castrense⁷: Mathias Grünewald lo había sitiado ya en su retablo del siglo del siglo XVI, pintura que, hasta el XIX, no apreciaría Huysmans⁸. Roa establece paralelismos:

«Solano estaba ahí, clavado en la cruz de ramas mal descortezadas, como el Cristo del retablo de Grünewald. Más trágico aún que en aquella espantosa representación. Solano estaba ahí desnudo, emasculado, monstruosamente deforme, la lanza atravesada en el costado. Estaba ahí, negro de moscas y avispas que libaban en las bocas tumefactas de las heridas la vejación del pus. La última iniquidad de los vencedores se cifraba en esa insignificante y miserable enormidad» (p. 32).

En última instancia, Solano es la figura simbólica del triunfo cristiano y verdadera representación de un «abominable holocausto». La memoria del Paraguay continúa imponiendo una visión del Mariscal Solano, crucificado entre las ruinas de Cerro-Corá: «No es la carroña del dios hecho hombre pintada por el genio de Grünewald con las tinieblas de su propia alma. Ahí estaba el Cristo de Cerro-Corá, sin aureola, sin nimbo, sin la enmarañada corona de espinas, el cuerpo sembrado de bocas

purulentas cuyos grumos oscuros no servían ya mesmo sino pa juntar moscas, dijo el sargento que contaba la historia en el último vivac» (p. 33).

Sobrecarga histórica, realismo de viejo cuño y pulso narrativo de acentos paraguayos habrán de ajustarse al sello de Hollywood y a los gustos de un americano *underground* para quien la fiabilidad histórica no importaba demasiado. «Hay que dar a la gente lo que la gente pide como el pan. Terror, sexo, violencia, en sus crispaciones extremas. Este es el alimento de nuestra civilización. Y no hay otro» (p. 37). Poco dispuesto a modificar su libreto, Félix acuerda entregarlo a Bob Eyre, un guionista que ignoraba completamente la historia del Paraguay, no leía español y había colaborado ya en diversas ocasiones con el productor. El norteamericano aprovecharía escenas del original, pero «redujo la intriga al juego de dos personajes centrales. Madama Lynch y Pancha Garmendia, en torno a la silueta desvaída del mariscal López» (p. 37). Al fondo, la Guerra Grande⁹. El nuevo guión teje los hilos de un melodrama donde Pancha y Elisa lucharán por «un semidiós de la guerra que parecía brotar de una tragedia griega». El Mariscal sólo es un fantoche cinematográfico¹⁰. El contraste ya está servido para un espectáculo *hermoso y aterrador*, mejorado aún por la fuerza interpretativa y la singular belleza de sus actrices. Bob Eyre logra seducir al espectador ante la composición de las imágenes, y así lo escribirá Félix Moral en sus anotaciones: «[...] de aquella guerra que acabó con un pueblo, la guerra entre las dos mujeres era aún más inmisericorde y cruel: una historia de lírico y trasnochado romanticismo puesto en abismo dentro de otra escena de indescriptible barbarie» (p. 41). Esa ficción transgrede la historia oficial y los derechos de rodaje pactados en su día en favor del primer libreto, tanto más cuando la relación entre las mujeres alcanza una crispación extrema, desvelando a los testigos el corazón enfermizo de la irlandesa. El odio hacia su enemiga es un gesto de «pasión secreta e inconfesable», propia de los «seres destinados a cohabitaciones ocultas». El tiranosaurio Stroessner quiso reprimir con su ejército las mentiras de un «panfleto antihistórico y antiparaguayo»:

«Bajo el fuego de morteros y ametralladoras el centenar de actrices, actores y técnicos y los cinco millones de “extras” que acampábamos en las cercanías de Cerro-Corá, tuvimos que huir por la picada del Chirigüelo sembrada de cadáveres y cañones de utilería. Helicópteros de la Fuerza Hemisférica vinieron de Sao Paulo a rescatar a las actrices y actores extranjeros. Estos contemplaron, divertidos, esta otra pequeña guerra, que no figuraba en el libreto,

pero que parecía formar parte real de la Gran Guerra de hacía más de un siglo» (p. 44)¹¹.

El trabajo de Bob Eyre, rodado hasta una secuencia compartida –la crucifixión de López–, circula todavía por las cinematecas internacionales, ofreciendo a los curiosos de turno la epopeya fílmica de una guerra con escenas de barbarie y terror. El norteamericano descubre así el mayor testimonio de una historia real que logró destruir a todo un país con sus gentes. «Las cosas sucedieron de otra manera. Aquella aventura que quiso registrar en imágenes el «duro siglo de la Patria» es ahora menos que un sueño para mí. No se repetirá» (p. 45). Félix todavía contempla el proyectado final de su Guerra Grande y «expía» en su caleidoscopio de niño la crucifixión de Solano: una historia que nunca sucedió, pero que siente intolerable: la imagen del Cristo paraguayo apenas descubre una ruina. «¿Y qué es una ruina sino una imagen estancada en el tiempo? El tiempo liberado de su duración» (p. 47). Sensación parecida tuvo el proscrito en compañía de Jimena. Sobrecogidos ambos frente al Cristo de Grünewlad, en su viejo retablo de Issenheim, expuesto en Colmar. Esa imagen, aterradora y hermosa, muestra su doloroso estremecimiento. «Por encima de este cadáver en ebullición la cabeza enorme y tumultuosa colgaba sobre el pecho, bajo el peso de la enmarañada corona de espinas que se clavaban en la frente. Los ojos entreabiertos y cenicientos manaban una infinita mirada de sufrimiento y terror [...]. Observé de pronto que a la cabeza gacha le había crecido una espesa barba. Y en ese mismo instante tuve conciencia de que en el Cristo de Colmar había estado contemplando todo el tiempo el Cristo de Cerro Corá» (pp. 87-88)¹².

PLANOS GENERALES

El capitán Richard Francis Burton publica en 1870 sus *Letters from the Batte-Fields of Paraguay*¹³; Cándido López ilustraría escenas de aquella Guerra Grande pintándola en lienzos que Bartolomé Mitre consideraba «verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de las luchas que representan»¹⁴. Richard Burton, en tareas diplomáticas, y Cándido López, oficial de las tropas que lucharon junto a Mitre, fueron testigos directos de algunos episodios de la Guerra Grande. Nunca llegaron a conocerse mientras los ejércitos libraron batallas, pero, falseando la realidad, el primero debe al otro la fuerza de sus visiones. Burton desvela

hechos en la escritura de sus cartas; es tarea de Cándido pintar lienzos y organizar imágenes. Por momentos, no se sabe si Sir Richard está relatando lo que vio realmente o si está traduciendo con palabras –necesariamente más pobres que las imágenes y como deformadas groseramente– las visiones de delirio de Cándido López, el pintor de la tragedia. Burton vio y admiró esos cuadros que iban saliendo «del natural», pero también de una visión de ultratumba; incluso vio pintar a Cándido López, sentado entre los muertos, al final de una batalla (p. 226).

Burton y López pulsan, desde sus notas y en sus dibujos, una misma historia que no llegó a contarse. A distancia y en dos tiempos, Richard Burton espía durante los últimos combates a los paraguayos. Cándido pintó su Guerra Grande ilustrando, sin falsificaciones características de los «géneros inferiores», escenas memorables. La fuerza de sus cuadros radica precisamente en la limpidez y el equilibrio de su visión pictórica plasmada en formas naturales, no naturalistas ni realistas, en el sentido trivial y dogmático de estas –un poco– falaces denominaciones, puesto que la lectura del signo se manifiesta materialmente y no de otra manera¹⁵.

En última instancia, los cuadros de López localizan con precisión secuencias de la Guerra Grande, labor que facilita en sus títulos y en las notas explicativas que situará el pintor al dorso de alguna de sus obras, de acuerdo a las publicadas en la edición del catálogo de 1885. Ahí escribe sobre la ubicación exacta de los batallones, presencia o ausencia en los cuadros de tropas enemigas y aliadas, métodos empleados al tomar sus notas, reflexiones particulares a cuento de la vegetación, el trato humano, la vestimenta de los ejércitos, el fragor de batallas, los gritos vencedores, las quejas de los derrotados, el olor de la muerte...¹⁶. En algún caso, esboza croquis de los escenarios que no pudo ver como testigo directo. El formato de los cuadros es inusual: de grandes proporciones y apaisados, muestran escenas distintas o simultáneas de amplia focalización y detalles minuciosos. Su experiencia como fotógrafo puede explicar la representación estática del movimiento, característica principal de la resolución de las figuras. Con estilo particular, reconstruyó compañías enteras de soldados diminutos en medio de un paisaje majestuoso y bajo sus cielos célebremente hermosos. Tampoco López respetó las relaciones proporcionales habituales. Así aparece una desproporción entre la naturaleza, hombres y objetos. Todos los hombres son igualmente pequeños frente a la naturaleza¹⁷.

Cuenta una leyenda que no hubo un solo Cándido López, atribuyéndole a otro pintor de igual nombre y origen paraguayo

el trabajo del porteño. Cada uno habría de ofrecer sus propias imágenes:

«El argentino pintó el avance triunfal de las tropas empenachadas de púrpura y gualda, la marea incontenible de barcos y armas pesadas, el galope de los escuadrones con sus lanchas resplandecientes y sus banderines flameando a todos los vientos, las figuras ecuestres de los jefes aliados, erguidos en las cumbres y señalando con el sable corvo la dirección de la victoria. El Cándido López paraguayo se ocupó de la vasta y oscura pululación de los vencidos» (p. 284)¹⁸.

Malherido en campaña, el Cándido López argentino abandonaría los campos de batalla; su homónimo paraguayo, dicen, luchó hasta el final de la guerra. Sea como fuere, la invención del doble justifica un relato ajustado a una verdad histórica; otro ficticio; ambos creíbles. Los cuadros del paraguayo y del argentino responden a «esos extraños fenómenos de transformaciones individuales y colectivas producidas por las guerras» (p. 22). En los cuadernos del fiscal se añade un detalle: semejante a la crucifixión representada por Grünewald es la invención que atribuye al homónimo paraguayo del Cándido argentino su propia «crucifixión». Este último cuadro nunca se ha visto.

*

Félix Moral declara ser autor de un guión cinematográfico para escribir desde la memoria común sobre la Guerra Grande y el «Cristo paraguayo». Quiso transformar en imágenes los restos del pasado. Nunca logró materializar su proyecto. «Aquel acontecimiento fantasmagórico superaba todos los límites de la imaginación y las posibilidades de expresión de la palabra y de la imagen» (p. 36)¹⁹. Bob Eyre trabajaría sobre aquel primer guión, inclinando hacia lo melodramático una historia real: no ahorró ningún detalle como para que la epopeya sagrada para los paraguayos cayera en el absurdo y el grotesco más infames. Pero ese absurdo y ese grotesco, llevados a su máxima exasperación, desde el punto de vista fílmico, eran geniales. No se podía negar que el cine-drama imaginado por Bob Eyre había alcanzado y sobrepasado, al menos en estas secuencias, las cimas del estremecimiento del horror (p. 45)²⁰.

Richard Francis Burton y Cándido López fueron testigos de la Guerra Grande. Uno desvela en sus notas una visión personal de los hechos al focalizar sus personajes; manejará el otro varias

escenas del acontecimiento en fotogramas que ilustran el campo de batalla, en planos generales. Ambos encarnan metáforas, justifican leyendas y materializan, con lenguajes apropiados y en busca del movimiento, el buen uso de unos mitos que integran, desvelando «esa vieja verdad de que la forma no es más que el contenido que remonta a la superficie»²¹. La memoria de una Guerra Grande, sus visiones y la escritura muestran el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente en el cual el individuo y la sociedad pueden intuir en un relámpago el secreto de su identidad y plantearse sus interrogaciones fundamentales, tal como lo demuestra precisamente la función simbólica del lenguaje²².

¹ Augusto Roa Bastos fue autor del guion cinematográfico basado en uno de sus relatos: «El trueno entre las hojas». Roa escribió para el mismo director argentino en diversas ocasiones.

² La filmografía de Roa es amplia. Entre 1958 y 1991, habría de colaborar en la escritura de varios guiones, algunos realizados: *El trueno entre las hojas* (1958), *Sabaleiros* (1959), *La sangre y la semilla* (1959), *Shunko* (1960), *Hijo de hombre* (1961), *Alias Gardelito* (1961), *El último piso* (1962), *El terrorista* (1962), *El demonio en la sangre* (1964), *La boda* (1964), *Castigo al traidor* (1966), *Soluna* (1967), *Ya tiene comisario el pueblo* (1967), *Don Segundo Sombra* (1968), *La Madre María* (1974) y *Yo el Supremo* (1991). Finalizada su estancia en Argentina y rumbo a Europa, dejó pendiente varios libretos cinematográficos que no llegaron a realizarse. Los temas proyectados eran sobre la guerra del desierto, la colonización judía en Argentina, civilización y barbarie –centrado en la persona de Facundo Quiroga–, la Ciudad de los Césares –localizado en Patagonia–, una historia del general Lavalle contra Rosas, a propósito del Martín Fierro, de José Hernández –sobre la figura de Tadeo Cruz–. Roa mismo facilita estas referencias en *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de 'Hijo de hombre'* (R.P. Ediciones. Lecturas de Cine, 1. Fundación Cinemateca y Archivo Visula del Paraguay, Asunción, 1993).

³ Palabras de Roa incluidas en *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*. Rubén Bareiro Saguier. Ediciones Trilce. (Editions Caribéenes, Montevideo, 1989), p. 96.

⁴ Augusto Roa Bastos. *El fiscal*. Alfaguara Hispánica, Madrid, 1993. En adelante, las citas de la novela remiten a esta edición haciéndose constar únicamente la página.

⁵ De origen paraguayo, Félix Moral declara ser alias de un exiliado, haber cambiado su aspecto, sentir nostalgias y proyectar querencias. Todo engaño imposible. Con su yo extrañado, Félix guarda memoria del abuelo Ezequiel Gaspar, que luchó en la Guerra Grande junto a Solano López, sobrevivió a esa hecatombe, pudo sentar plaza en «una pequeña fracción de tierras que el Mariscal regaló a la Lynch» un poco antes de su derrota. Lo «enterraron entre gallos y medianoche, sin mayores requilorios, en el Panteón Militar de la Recoleta» (p. 17).

⁶ El miedo y la cobardía hicieron presa del Mariscal Solano, transformando en imágenes la escena de su final. Solano huyó «como un ciervo, herido en el vientre por la lanza de un corneta de órdenes. El gran hombre lanzó su cabalgadura a todo galope en dirección al río» (pp. 30-31). Lanceado y muerto, crucificaron su cadáver.

⁷ En las notas que Roa le atribuye a Félix Moral, el padre Maíz es un hombre forjado a semejanza de su tierra, «nutrido en sus esencias y sus escorias»; el vocero de la «Prostitución Patriótica». Representó la figura del antihéroe y del artesano. Nadie entendió a este hombre, a este sacerdote, que eligió cometer los pecados y los sacrilegios más execrables ofreciéndose como víctima propiciatoria, un negro y rijoso cordero pascual, el más infame y miserable, para que la sangre de Cristo, vertida en el Gólgota, tuviera algún sentido fuera de la imposible redención humana. (p. 296).

⁸ Matthias Grünewald (1475?-1528) trabajó de 1512 a 1515 en su retablo de Issenheim para el hospital de mojes antoninos, expuesto en Colmar –museo de Unterlinde–. Es también autor de diversas crucifixiones, aunque la del retablo de Tauberbischofheim (1523-1525) viene a resumir las técnicas y logros estéticos de una obra que inspiró, entre otros, a Max Becmann, Otto Dix, Picasso, Max Ernst y

Francis Bacon. Poeta, novelista y tertuliano en las veladas de Médan, el francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907) es autor de *Écrits sur l'art (1867-1905)*, donde valora muy positivamente la obra de Grünewald.

⁹ Pancha Garmendía, «doncella del Paraguay», era nieta de un español fusilado en 1830 por el Supremo Francia. Huérfana de padre, tuvo en Solano a un admirador impertinente y a Elisa Lynch como rival. Milagros Ezquerro publicará en 2002 una pieza teatral de Roa Bastos que, bajo el título *Pancha Garmendía (ópera en cinco actos)*, escenifica de nuevo las relaciones históricas entre la *Madama* y aquella *doncella del Paraguay (Iris, Université Paul Valéry, Montpellier, pp., 25-65)*. Fechada su redacción en 1995, y según confiesa el autor a Milagros Ezquerro, esa obra «está pensada para su adaptación y desarrollo en tres versiones diferentes: ópera lírica, pieza de teatro o película cinematográfica (incluso la versión en video para miniseries televisivas), según el género que adopte».

¹⁰ El guión de Bob Eyre apenas describe a Solano entreteniéndose en otros menesteres y luciendo su porte grotesco: pasa el tiempo cuidándose los pies, «ridículamente femeninos»; calza botas militares con tacones muy altos y perneras hasta las ingles; camina de puntillas compensando su baja estatura; se mueve «como un pistolero del Far West».

¹¹ Tratada con realismo cinematográfico, la verdad sobre la Guerra Grande no sufrió la censura del tiranosauero Stroessner por el acento épico del guión histórico. Abordado éste con despropósitos melodramáticos de ambigua lectura, provocará reacciones violentas, por transgredir una historia oficial, con férreas idolatrías.

¹² A comienzos del siglo XX, Huysmans escribe sobre la crucifixión de Mathias Grünewald. Su trabajo llevaba un título «La divina abyección de Grünewald»: Ese Cristo espantoso moribundo sobre el altar del hospicio de Isemheim parece hecho a imagen de los afectados por el fuego sagrado que le rezaban y se consolaban con el pensamiento que el Dios al que imploraban había probado sus mismos tormentos, y que se hubieran encarnado en una forma repugnante como la de ellos y se sentían menos desventurados y menos despreciables (*Grünewald*, Edizioni Ascondita, Milán, 2002).

¹³ Soldado, científico, explorador, traductor, caballero de la Reina, escritor, diplomático y espía, Sir Richard Burton publicaría en 1870 sus *Letters...* (Tinsley Brother, Londres). La obra no se tradujo al español hasta 1998 (*Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, Librería «El Foro», Buenos Aires. Traducción de M^a Rosa Torlaschi y prólogo de Ana Inés Larre Borges). En el prefacio de sus *Cartas...*, Burton declara simpatías por el mariscal Solano, valorando el arrojo de los paraguayos. Jorge Luis Borges lo menciona en una pieza de *Historia de la eternidad* (1936), citándolo en *Otras inquisiciones* (1941).

¹⁴ Mitre, Bartolomé, *cif*, en el «Prólogo» de Marcelo Pacheco a *Cándido López* (Ediciones Banco Veloz, Buenos Aires, 1998). La cita de Pacheco reproduce la opinión expresada por Mitre con destino al catálogo de las pinturas expuestas por Cándido López en 1885, impreso en 1887. José Garmendía, en 1885, habría de compartir la misma opinión de Mitre sobre las pinturas de Cándido López, quien sólo ingresaría en la historia ya entrado el siglo XX. A José León Pagano deberá el artista esa reconsideración. «A la crítica

estética no le importa averiguar ahora si a las pinturas de Cándido López les corresponde una realidad situada fuera del cuadro. No importa el qué, sino el cómo. ¿Contiene la obra una expresión lograda? ¿Es la auténtica intuición de un sentimiento? ¿Se sitúa en la esfera del arte por virtud de cualidades constitutivas? No cabe duda». (José León Pagano, *Cándido López: el sentido heroico de una vocación*, Secretaría de Cultura de la Nación de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949, p. 50).

Cándido López aprendió de Juan Sola el oficio de fotógrafo y daguerrotipista, Se formaría como pintor en los talleres de Carlos Descalzo y Baldesarre Verazzi. Con Ignacio Manzoni aprendió técnicas y encuadres. Lo hirieron el 22 de septiembre de 1866, mientras luchaba en Curupatí. Perdió el brazo derecho, tuvo que adiestrar el izquierdo en la elaboración de las 58 pinturas que, sobre los apuntes a lápiz realizados en campaña, dedicó exclusivamente a su Guerra Grande (había proyectado realizar 90; expuso en vida 29 cuadros, fechados entre 1876 y 1885. Mitre avaló su compra, con destino al Museo Histórico Nacional. En 1963, sus descendientes donaron al Museo Histórico Nacional otras piezas elaboradas entre 1891 y 1902. Hasta 1971 no se mostraría en público esa donación.

¹⁵ Augusto Roa Bastos, «El guerrero y su doble», en *Memorias de la guerra del Paraguay*, Carmona, Antonio, Jacinto Flecha (eds.), Servilibro, «Sin Fronteras»-Fundación Augusto Roa Bastos, Asunción, 2009, pp. 21-22.

¹⁶ Marcelo Pacheco facilita referencia documental de todo eso transcribiendo las notas del pintor (*Cándido López*, op. cit. pp. 339-348).

¹⁷ Nora Gabriela Iribe, «El juego de las meditaciones: Cándido López y Augusto Roa Bastos», *Puertas Abiertas*, 6 [2010].

¹⁸ Bastos había escrito ya esa historia del otro Cándido López sin la intención de ofrecer una biografía del pintor, sino «relatar más bien una antigua y curiosa leyenda de mi país» (p. 22).

¹⁹ El autor del primer guión, frente a su obra, tomará conciencia de su realidad. «Vi de pronto mi mano lívida estrujando el libreto. Lo alisé. Lo leí de nuevo. Me reconcilé con los encontrados sentimientos que combatían mi espíritu. Me dije, está bien... No es un réquiem funerario. Tampoco un exaltado canto a la gloria. Es sólo un libreto para una película. Relata los hechos del pasado bañados en el aguafuerte de la época contemporánea- ¿Se puede pedir más? Sí. Todo. Pero había de contentarse con poco. El libreto era apenas el negativo de una historia que no se podía narrar en ningún lenguaje. Aquel acontecimiento fantasmagórico superaba todos los límites de la imaginación y las posibilidades de expresión de la palabra y de la imagen» (p. 36).

²⁰ El mismo narrador añade: «Hay algunos rollos de filmación que circulan clandestinamente por las cinematecas internacionales: una mezcla indescifrable de escenas de barbarie y terror alumbradas por el fuego de las batallas. Pudo esta epopeya filmica constituir el mayor testimonio sobre aquella alucinante hecatombe de un pueblo, de un país. Las cosas sucedieron de otra manera» (p. 45).

²¹ Augusto Roa Bastos, *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico...*, op. cit. p. 25.

²² Augusto Roa Bastos. «Del buen uso de los mitos». En *Acción*, IV, Asunción, 12 de octubre de 1971.



Las manos asombradas

Una conversación con Andy Goldsworthy



Por Eva Fernández del Campo y Ana Esther Santamaría

Se habla de Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956) como de un exponente del Land Art, de uno de los más brillantes escultores británicos de su generación y de un representante del arte ambientalista o del arte ecológico. En realidad, se trata de un artista imposible de clasificar, que no admite encasillamientos ni definiciones cerradas. Es, podríamos decir, un espíritu salvaje, que transmite en sus obras esa idea tan inquietante y anticlásica que el dicho español «¿cómo poner puertas al campo?» transmite con contundencia. Esta frase coloquial da a entender, como señala el Diccionario de la RAE, la imposibilidad de poner límites a lo que no los admite, algo similar a lo que expresa la locución *to stem the tide*, una bellísima imagen que en inglés tiene todavía más fuerza –podría traducirse como «frenar la marea»– y pone de manifiesto la insignificancia del hombre frente al poder de la naturaleza y la incapacidad de éste para domeñarla. Paradójicamente la misión del hombre desde que Dios le puso en la tierra ha sido precisamente la de dominarla, como claramente le ordenó –y así dejó grabado– en el Génesis: «Creced, multiplicaos, llenad la tierra y sometedla; dominad los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven sobre la tierra». La obra de Goldsworthy plantea, sin embargo, todo lo contrario. El artista se asombra con la

tierra, disfruta ante su espectáculo, se impregna de su materialidad, participa de su dinámica y establece un diálogo profundamente repetitivo con ella. En este sentido, el trabajo de Goldsworthy es libertario, irreverente, subvierte la idea occidental del hombre adueñándose del mundo para subyugarlo, y nos propone la gozosa tarea de participar de su pulso, de servirnos de sus mareas, de sus cauces y torrentes para utilizarlos en nuestro provecho, no yendo contra ellos, sino dejándonos fluir en ellos y permitiendo que su ritmo interno alimente la actividad creativa y sirva de motor a nuestra necesidad de resituarnos en el mundo. El artista, como un niño grande que se ha hecho finalmente consciente de la imposibilidad de poner barreras al latido del mundo en el que vive, nos ofrece la posibilidad de recuperar y redescubrir el placer de volver a construir castillos en la arena de la playa, sabiendo que la marea subirá y acabará por llevárselos; y, sobre todo, nos ayuda a recordar que lo efímero de esa huella que el hombre deja en su entorno, contra lo que que puedan pensar muchos, no es un hecho dramático, sino algo que puede llenarnos de júbilo, porque nos permite participar, de una manera adulta, consciente y activa, del milagro de una vida en constante transformación, del tránsito de las estaciones y de los cambios de la meteorología.

Andy Goldsworthy parece querer decirnos que todo lo que nos rodea está destinado a desaparecer según la vida sigue su curso. Fugacidad, brevedad y metamorfosis se ponen de manifiesto en dos de sus últimos trabajos más importantes: *Ephemeral Works: 2004-2014*, un libro extraordinario que recoge cerca de doscientas obras que el artista ha realizado durante los últimos años; y la exposición de corte antológico que tuvo lugar en la Galería Lelong de Nueva York que llevaba por título «Andy Goldsworthy: Leaning into the wind» («Inclinándose en el viento»), dos acontecimientos que han revitalizado la presencia del escultor en el escenario artístico actual.

La última exposición que el artista ha mostrado en la galería Slowtrack de Madrid este año 2016 tenía el nombre de «Espera». Espera en el sentido de demora, de paciencia. Con este término, el autor se refiere a la expectación que exigen tanto la creación como la contemplación de la obra. La serenidad y el temple de ir colocando minuciosamente pequeñas hojas, palos o pétalos de flores, que una y otra vez se desmoronan antes de llegar a constituirse en obra, pues el camino de la belleza que el artista nos ofrece es pausado, tiene que ver con los fenómenos atmosféricos y sus tempos, con la soledad, la dilación, la resistencia personal y el aprendizaje que se extrae del fracaso. Hay algo en ello que recuerda al trabajo sigiloso de los monjes budistas realizando esos mandalas de arena que, tras un minuciosísimo trabajo de largos días, son destruidos como señal de la fragilidad del mundo y en recuerdo de lo efímero de las cosas;

también hacen pensar en el silencio de la mística oriental y en la ineficacia de la palabra frente a la experiencia sensorial.

He dedicado toda mi vida a hablar sobre arte, pero creo que mi trabajo consiste, principalmente, en ayudar a mis alumnos a acercarse a él para ayudarles a olvidar lo leído y aprendido y ser capaces de enfrentarse a una experiencia silenciosa y gozosa donde sobran las palabras. No sé si tiene mucho sentido que nos sentemos aquí a hablar.

(Risas) Yo tengo muchas cosas que decir, no te preocupes. Creo que lo que dices es parecido a lo que ocurre con la fotografía en mis obras. Cuando hago una fotografía, normalmente es una abstracción del trabajo que he realizado y en la fotografía se atisba la manera de mirar –la mirada– hacia el trabajo que realizo. Dicho de otra manera: yo me fijo en el tipo de luz, en el momento y en la historia que hay en la obra que estoy realizando... es paradójico, porque hablo sobre escultura.

Es curioso, la fotografía, y últimamente el vídeo, son una parte imprescindible de tu obra. Es lo que permanece de algo y que siempre está relacionado con un acción efímera en la naturaleza. Tu obra, hecha siempre sin público, dura apenas un instante y de ese instante solo permanece, o bien una fotografía en muchos casos única, o una pequeña serie o las breves tomas de vídeo, como en algunos de los ejemplos que hemos visto expuestos en la sala. Testimonios que nunca están manipulados y que convierten el proceso performativo en nuevas obras en sí mismas.



Cuando hago una fotografía, el tipo de lenguaje utilizado en la obra está previsto para ese concepto de fotografía. Así que yo creo que lo que estoy diciendo, en definitiva, es que es interesante que la obra de arte pueda implicar ideas, sentimientos y también sostener un mundo de cosas diferentes. Pero esa no es la razón por la que hago mi obra. No la hago para poder ser fotografiada. Nunca hago mi trabajo para poder obtener un objeto final, sino por el proceso que implica. Sin embargo, me hace muy feliz que las fotografías tengan diferentes vidas a parte de la obra en sí, aunque el sentido de mi trabajo tenga que ver con ese contacto directo con el material.

*

El día 31 de marzo de 2016, cuando tuvimos esta conversación con el artista, elucubrábamos y hacíamos bromas sobre el tipo de personaje que íbamos a conocer. Viendo sus esculturas de piedras y las murallas de hielo que había sido capaz de levantar, nos imaginábamos a una especie de «abominable hombre de las nieves», un gigante forzudo capaz de mover montañas; pero, por otro lado, la sutileza de sus piezas con juncos, ramas, pétalos de flores o hielo nos hacía pensar en una persona frágil, en una especie de monje zen. De lo que sí estábamos convencidas era de que íbamos a ser un incordio para él, de que hablarle de arte, bombardearle a preguntas y tenerle sentado en una silla sin dejarle mirar el cielo durante un rato tenía necesariamente que ser para él una tortura. Al entrar en la sala de la galería donde nos esperaba, todas nuestras ideas preconcebidas

se desmoronaron. Andy Goldsworthy estaba sentado tras una mesa llena de frutas y bizcochos que Marta Moriarty había preparado amablemente para nosotros. Inmediatamente, pensé en esos cuadros de Bonnard donde un perro colocado de frente al espectador se asoma con ojos traviosos a la mesa donde una colorida tarta hace las delicias de su olfato. Andy, sentado al otro lado de la mesa, nos atravesó con una mirada entre curiosa, divertida y fulminante que inmediatamente nos hizo desembarazarnos de las ideas que de él nos habíamos hecho. Pero, sobre todo, esa primera mirada nos trastocó otra idea preconcebida respecto a su figura como artista. Andy Goldsworthy, a punto de cumplir 60 años, tiene un aspecto enormemente jovial; sin duda sus caminatas, su trabajo en el campo de sol a sol, el duro ejercicio físico al que somete a su cuerpo, le mantiene en plena forma. De mediana estatura, su aspecto está a medio camino entre el Lord inglés y el leñador canadiense. Sus manos son las de un labriego, llenas de callos y cortes que evidencian el duro trabajo al que las somete desde que a los 13 años comenzara a ejercer como jornalero en las granjas británicas, pero, por otro lado, son también las del profesor universitario en el que de vez en cuando se transforma y se mueven de forma expresiva mientras habla, bailando de forma acompañada, al ritmo de sus palabras. Pero no son las manos su único instrumento de trabajo, también lo son sus ojos. Andy Goldsworthy es un artista de la mirada, un observador del mundo, un prestidigitador dispuesto a utilizar lo que descubre para hacer luego un juego de ma-

gía con sus manos, alguien que conserva como un preciado tesoro la capacidad de seguir asombrándose.

*

En India dicen que el arte es un intento de hacer palpable lo que es intocable, de hacer visible lo invisible. Es posible que el arte tenga mucho que ver con la magia ¿qué opinas?

Sí, sé exactamente a qué se refieren con eso. Yo siento lo mismo. La mirada debe ir más allá de la superficie, de la apariencia de las cosas para encontrar lo que realmente hay ahí, para hacer visible lo invisible y poner de manifiesto lo que está en la materia. La diferencia entre tocar y mirar es enorme.

Es curioso, porque, contra lo que muchos piensan, no se trata de un dicho metafórico. Los indios hablan acerca de lo palpable en sentido literal, físico. Tu trabajo es muy impactante, porque es cómo si el mirar diese paso al tocar. En tu obra está muy presente esa voluntad de tocar los elementos, las rocas, el hielo, el agua. En el documental *Rivers and Tides*, tus primeras palabras son: *I need the land, i need it*, y da la impresión de que era un anhelo físico más que meramente poético –aunque no tiene porqué ser incompatible–, como una necesidad de fagocitar todo lo que la tierra le ofrecía. Esta necesidad parecía, de entrada, toda una declaración de intenciones.

Todo tiene en su interior una energía. Cuando atraviesas la superficie de las cosas no se trata de momentos de misterio, sino de una claridad extraordina-

ria en la que entras en contacto con el paisaje.

En tus exposiciones siempre aparecen tus manos; esto es interesante no únicamente por el hecho de tocar, sino también como forma de posicionamiento del artista en el mundo. De hecho, no escondes tu aparición dentro del paisaje, la presencia del hombre se palpa en tus obras. Unas veces la huella que el cuerpo deja tras la lluvia, los restos de una pequeña construcción pero, sobre todo, llama poderosamente la atención la presencia de la mano, que se hace evidente en toda la obra y que incluso se muestra en algunas de las fotografías que forman esta exposición. A través de ellas, parece que nombras la mano. Es una manifestación clara del creador dentro del paisaje. ¿Cuál es tu posicionamiento, desde el punto de vista del creador? ¿Qué implica esta presencia? Porque es evidente que da un sentido al paisaje muy distinto del que se tiene, por ejemplo, ante el cuadro de *El viajero ante el mar de nubes*, de Friedrich.

Yo soy siempre la presencia humana, es así invariablemente, yo siempre soy un objeto. Pero mi presencia no denota en absoluto la idea de retrato y esa es la razón por la que no rechazo ser visto de la manera en que lo hago. Sin embargo, aunque mi figura aparezca, generalmente intento evitar que mis rasgos sean evidentes. Se trata de presentar la condición humana en general, que es la que está en esa posición, y las manos suponen el canal de interacción con el mundo. El hombre es así un objeto más, es una expresión del tocar.

Tu trabajo no revela una naturaleza idílica, sino que se genera desde la comprensión de sus cualidades físicas. Siempre buscas, además, lugares donde esté presente la huella del hombre. La obra tiene una intensidad plástica sorprendente, eres un escultor conocido por el uso exclusivo de materiales naturales que, además, siempre proceden del mismo lugar en que los encuentras o en sus proximidades. ¿Podemos decir que es un trabajo que tiene que ver con las sensaciones físicas del morar?

Creo que mi obra trata de algo cercano. Responde a una motivación personal para intentar entender cuál es mi relación con la tierra o mi propia naturaleza, con los lugares.

Como sabes, nosotras tenemos un equipo de investigación que ha estado trabajando durante muchos años en el ámbito de la universidad, desde una perspectiva muy teórica. En los últimos meses hemos decidido empezar a trabajar con niños, porque consideramos que de esta manera podemos llegar a más gente e incidir de forma más profunda en nuestras ideas sobre la educación en el respeto a la diversidad y al entorno natural; en nuestro trabajo reflexionamos mucho sobre la importancia de la naturaleza a través del trabajo del artista y tu trabajo nos parece un magnífico ejemplo de la integración de arte y naturaleza. Nos gustaría preguntarte sobre la necesidad del contacto con la materia y la importancia de inculcar esto a nuestros niños. En el grupo nosotros hablamos sobre conceptos, ideas acerca del arte, pero en el trabajo universitario en el ámbito de

las Humanidades parece como que el arte se ha convertido exclusivamente en algo que trata de ideas, de conceptos y nosotros estamos intentando reivindicar la experiencia de tocar, sentir y experimentar sensaciones. ¿Cómo transmitiría esa necesidad o esa idea de estar en contacto con el mundo, con la tierra con esa necesidad?

Creo que hay que confiar menos en transmitir eso que en hacerlo llegar. Si yo hiciera mis obras con la intención de transmitir un mensaje concreto entonces no serían lo mismo. Mi arte parece tener un impacto tremendo precisamente porque no está predeterminado. Creo que en el momento que yo comencé a intentar producir algún efecto... ¡se acabaría! Es algo realmente extraño. Creo que los niños responden a lo que yo hago porque no es mi intención que así sea o porque no lo hago con esa finalidad.

¿Crees que ocurre lo mismo con las interpretaciones políticas de tu obra, con toda su vinculación al activismo ecologista, al mediambientalismo, etc.?

Claro, a mí me gusta mucho que mi trabajo sirva para concienciar sobre el respeto al entorno, pero cuando yo hago una obra, no la hago pensando en concienciar a nadie de nada. Por ejemplo, si hay una cuestión política y yo hiciera una obra sobre ella, necesariamente, ésta sería una obra sin significado.

La desconexión de la experiencia directa provoca también, irremediablemente, que la vivencia del arte se separe de la vida, del flujo que recorre el mundo. ¿Es su obra un desafío al con-



cepto puro? ¿Qué piensa de que el arte esté cada vez más conceptualizado?

Yo no me preocupo por esas cosas cuando hago mi trabajo; lo que hago responde a la intuición y al instinto. Lo que no significa que no haya compromiso intelectual... el compromiso mana del trabajo, no es su motivo. Si yo hiciera cosas con la mera intención de ponerlas en una exposición o con la intención de querer contar algo relacionado con lo que tú quieres escribir sobre mi obra, nada tendría sentido. Mi trabajo no está destinado a ser entendido de una manera específica, y es por eso precisamente que luego puede alcanzar múltiples significados. Pero considero perfectamente legítimo que cada artista haga lo que necesite hacer con su obra y forma de concebirla y trabajar.

Pero ¿cómo te sientes acerca de esto?

¿No te da la impresión de que se instrumentaliza tu trabajo, de que, en cierta manera, los teóricos, políticos, activistas, nos apropiamos en cierta manera de él incluso tergiversándolo?

Me siento a veces un poco raro, pero feliz. Algunas de estas cosas en ocasiones me deprimen un poco, pero no llegan a paralizarme. Yo no quiero controlar. Y yo no quiero controlar lo que mi arte provoca. Eso surge por casualidad, y casi siempre es interesante.

Muchas veces –creo que de manera muy equivocada– se habla de tu obra como de una producción ingenua, hecha con una mirada infantil.

Muchas veces cuando la gente habla acerca de mi trabajo dicen ¡Oh, eres como un niño! Eso me enfada porque

no soy un niño, soy un adulto y tengo una visión de adulto. Sin embargo, contemplando la manera, la intensidad con la que los niños observan el mundo, tengo que admitir la sabiduría de esta intensidad que ellos poseen en su manera de mirar. Probablemente, la obra que yo hago no es propia de un niño; pero algo hay en ella de lo que el niño quiere decir, de la razón por la que un niño se expresa como un niño.

Claro, aunque todo desde una conciencia adulta, sabiendo siempre lo que se persigue. Creo que dos de las cualidades más admirables de su obra son precisamente esa intensidad prístina y la capacidad de asombro, pero siempre desde una perspectiva nada ingenua.

Creo que sé a lo que te refieres: cuando lo que intentas conseguir es descubrir el mundo tal y como es y no mostrar lo que tú piensas que es. Las ideas preconcebidas a menudo te impiden ver. Así, el mundo de los niños descubre cosas que los adultos no somos capaces de ver. Eso es un árbol... y es un árbol. Espero poder seguir viéndolo siempre. Ver lo que realmente está ahí.

El título de esta exposición es «Esperando». Sorprende un poco, porque Goldsworthy es un artista que parece asumir siempre un papel activo; nos lo imaginamos caminando y caminando hasta encontrar los objetos, los lugares de su asombro, asumiendo la naturaleza como material escultórico, interactuando con la escena cambiante del paisaje, explorando la poética de la naturaleza de ese lugar descubierto, desde una reflexión profunda sobre la

forma, la materia, la energía, el espacio y el tiempo eso sí, pero siempre rebotando energía y haciendo alarde de un trabajo físico a veces extremo, en condiciones a menudo muy duras que te hacen someterte al frío, al agua, herirte, cargar grandes pesos... en definitiva, un trabajo que parece más próximo a la actividad que a la espera.

Bueno, algunas veces el acto de «hacer nada» y permanecer completamente quieto puede ayudarnos a percibir grandes cambios. En realidad, aprendes más estando quieto que haciendo algo, así que curiosamente, después de lo que hemos comentado acerca de la necesidad de tocar hay que decir que la necesidad de no tocar es también interesante, ya que ambas nos revelan el mundo de una manera diferente. Eso es curiosamente cuando estoy tumbado bajo la lluvia en una actitud muy pasiva, pero eso no significa que no sea también muy activa. El hecho de mantenerme quieto es un acto físico muy arduo. Permanecer en un árbol durante diez minutos es realmente algo difícil de hacer y el contacto con el lugar es tan intenso que yo no puedo permanecer completamente relajado, porque algunas de las partes de mi cuerpo tendrán más presión que otras. Al principio no te das cuenta de eso, pero si permaneces allí durante diez minutos, el contacto y la tensión llegan a ser muy dolorosos. La experiencia llega a ser realmente intensa porque, aunque en apariencia no te estás moviendo, internamente te tienes que mover para evitar caerte. Nos movemos en las sillas en las que estamos ahora sentados, pero si permanecemos completamente quietos el contacto se

vuelve muy intenso, muy difícil, así que en realidad es también un ejercicio físico. Existen distintas formas de experimentar lo físico que van más allá de los movimientos y no las experimentas si no te quedas quieto.

Oyéndote hablar estoy recordando tu película *Rivers and Tides* («Ríos y Mareas») y la idea que en ella se desarrolla de manera recurrente sobre el «fluir». Ese fluir relacionado con este movimiento interno del que acabas de hablar... no sé si esto tiene algo que ver con el «ritmo».

¡Totalmente! Mientras yo permanezco quieto siento como si me sumergiera, como si la rama comenzase a descender, hay un extraño ritmo, hay definitivamente un ritmo y de hecho también persisten numerosos ritmos alrededor de mí: el tráfico, la carretera, el viento, la luz, todo; el movimiento llega a ser muy intenso a mi alrededor. Es algo muy potente.

También hablas en la película de la necesidad de tener raíces, en cierta manera, eso me parece contradictorio con tu idea del fluir.

El cambio es muy importante para mí. Pero este cambio es una experiencia amplia y comprenderlo en profundidad es más fácil permaneciendo en el mismo lugar. Cuando viajas aprecias diferencias, pero no los cambios. Cuando permaneces en un lugar, como cuando permaneces en el árbol, es cuando realmente percibes los cambios. Viviendo en mi pueblo he visto a la gente hacerse mayor, morir, nacer, he visto cambiar el paisaje a lo largo de los últimos treinta

años, eso es un cambio real para mí, es un cambio profundo.

¿Tiene esta idea algo que ver con la identidad o el sentimiento nacional?

¿No tiene que ver con el sentimiento de arraigo a un lugar?

No, yo me siento muy estrechamente unido al lugar en el que vivo pero este lugar podría ser cualquier otro. Aunque precisamente suceden muchas cosas en el lugar en el que vivo. No es nacionalismo, de hecho, es lo contrario, porque yo soy inglés y soy un artista. Vivo en un pequeño pueblo escocés y eso me podría haber creado una merma, podría haber sido tratado como un extranjero siendo artista e inglés, pero la gente es muy tolerante en el lugar en el que vivo. Los granjeros ven mi trabajo, saben que esa es la razón de que yo esté en Escocia. No necesitan comprender todo lo que hago, pero hay aceptación y respeto por ello. La convivencia es muy fácil.

Es cierto que en el lugar donde vivo el paisaje es precioso, pero hay muchos paisajes preciosos en el mundo, podría haber elegido cualquiera. Sin embargo, donde vivo, la afabilidad de las personas es muy especial, y eso es lo que me hace sentirme de allí. Así que yo no soy nacionalista, no me gusta el nacionalismo. No digo que mi paisaje sea mejor que el tuyo, pero es en el que estoy viviendo. De hecho, es el paisaje de todos aquellos con los que estoy viviendo.

Siempre prefieres trabajar en lugares donde el hombre ha dejado, de alguna manera, su huella.

Es una cuestión importante; cuando las cosas desembocan en el nacionalismo,

me siento muy incómodo. Cuando voy a otros lugares a trabajar, una de las cosas más bonitas es el reconocimiento, la conexión entre la naturaleza humana en todas partes. Y por eso yo me siento mejor trabajando en los lugares en los que la gente ha tenido una historia. En los lugares verdaderamente salvajes me siento incómodo, me pregunto por qué debería estar yo allí. No necesito ir allí, y me siento contento cuando voy a un lugar que es un sitio de agricultura tradicional, o hay gente viviendo. Y, en definitiva, hay un elemento humano al que yo puedo contarle lo que hago y con el que puedo trabajar. Ese es el intercambio, es la naturaleza humana, no necesito ser la única persona. Así que... ya puede toda la industria de viajes y toda la industria turística buscarme una playa desierta, que a mí eso no me interesa nada (*risas*). Ese es el típico lugar donde yo nunca iría, yo iría a cualquier otro sitio donde alguien ya hubiera estado.

La aldea donde resides, su entorno, la percepción que sus habitantes tienen del arte y de los artistas se ha transformado desde que tú vives ahí. ¿Puede el arte cambiar el mundo?

Bueno, a mí me ha cambiado. Sé que el arte ha cambiado la manera de ver el mundo profundamente. Cuando yo iba al colegio a aprender me sentía en cierta manera fracasado, pensaba que eso no me ayudaría a nada. Pero siempre hice arte. Gracias a mi trabajo como artista puedo generar ideas, puedo escribir, puedo hacer cualquier cosa, porque el arte me ha enseñado tanto y me ha cambiado tanto. Y puedo pensar de una

manera profunda acerca de este hecho. También es muy interesante que los científicos y los físicos se estén interesando cada vez más por el arte. Creo que esto debería ser motivo de estudio, porque el arte es una ayuda para otras materias; tiene relevancia para las matemáticas, para la física y para ciencias. Considero que es un terrible atraso que se eliminen del sistema educativo las artes plásticas; es una situación muy triste y muy peligrosa.

Quizá también el arte es el único reducto que todavía nos queda para la libertad.

Sí, puede ser, puede ser, pero creo que la cosa más maravillosa del arte es esta habilidad que nos proporciona para dibujar lo intuitivo, lo instintivo y todo lo profundo en nosotros que nos traslada lejos; que es algo tan lleno de cosas internas que podemos utilizar de mil maneras. Y creo que cuando lo llegamos a

reducir a una cuestión política o a un comentario intelectual lo aparta de un montón de sensaciones intensas. Y creo que debe ser siempre una combinación de ambas.

Vaya, volvemos al punto donde empezamos: el arte como sensación, y la imposibilidad de reducirlo a un comentario intelectual. Cuando el primer hombre de las cavernas, después de cazar, puso su mano ensangrentada sobre la pared de la cueva e hizo la primera obra de arte, algo se transformó en su entorno. ¿Es un proceso que tiene que ver con tus acciones poniendo tus manos manchadas de barro, cubiertas de juncos, llenas de pétalos?

Creo que la primera obra de arte no fue la impresión de la mano en la pared de la cueva, sino la silueta de la mano en el suelo seco cuando llovía. ¡Ah! Esa es una poderosísima imagen que he utilizado en mi trabajo... esa es mi historia.

Las voces contiguas

Poetas de la contemporaneidad venezolana

Por Antonio López Ortega



Hay un poema del gran Juan Sánchez Peláez al que siempre vuelvo. Se titula «Preámbulo» y dice así: «Prueba la taza sin sopa / ya no hay sopa / solloza hermano / prueba el traje / bien hecho a tu medida / te cuelga / te sobra por la solapa / nos falta sopa». La primera intriga viene dada por el propio título: *Preámbulo*, como si estas líneas pudieran antecederlo todo, como si debieran leerse siempre como un pórtico o una advertencia. Luego está la pista de la hermandad, el hecho cierto de decirle *solloza hermano* a quien tengo sentado al lado de la mesa. Más adelante, puede pensarse en dos acciones básicas: comer y vestir, porque por un lado estoy probando sopa, pero, por el otro, probándome un traje. Sólo que ambas acciones, si bien se anuncian, terminan por no realizarse: no pruebo la sopa porque ya no hay sopa, ni tampoco me pruebo el traje porque me sobra por la solapa. En síntesis, anunciar algo que voy a hacer para, al final, no hacerlo. El arte de decir y desdecirse, o la imposibilidad de realizar las cosas porque me basta con el enunciado. La frase *nos falta sopa* como cierre siempre me ha parecido devastadora, porque da cuenta de una imposibilidad humana, cultural y hasta política: no podemos constituirnos en república porque, a falta de alimento, el traje nos queda grande.

Nacido en 1921 en un pequeño poblado de los llanos centrales llamado Altigracia de Orituco, Sánchez Peláez emigró muy joven a Caracas y luego a horizontes tan disímiles como Santiago de Chile, Nueva York o París. Se afirma que a Santiago llegó con 17 años y que allí fue el benjamín del grupo Mandrágora, donde ya militaban poetas como Gonzalo Rojas o Braulio Arenas. Con la precocidad que lo caracterizaba, esa alianza ha debido abrirle la primera puerta de un universo insaciable: el surrealismo, que luego en París mutaría hasta convertirse en su propia piel. Pero nadie más lejano de catedrales o sacerdotes: el surrealismo en Sánchez Peláez debe entenderse como libertad asociativa del lenguaje, como redención verbal, como impulso para llevar la expresión al punto máximo de sus capacidades. Valga decir que en la tradición venezolana ya teníamos renovación del lenguaje en Ramos Sucre y, sin duda, también en los poetas del 18, con Fernando Paz Castillo a la cabeza, pero la ruptura que produce Sánchez Peláez es tan honda que casi parte el siglo en dos mitades. Dicho en pocas palabras: la poesía venezolana cambia a partir del autor de *Un día sea* y todos los que lo siguen, hacia la segunda mitad de centuria, lo tienen como el mayor de los renovadores.

Si en el plano formal fue único, no se crea por ello que el fondo es un horizonte inexistente. En otras líneas prodigiosas a las que también siempre vuelvo: «A fondo, memoria mía, para que no extravíes en la estación final ni un átomo en las cuentas de la angustiada cosecha», sin duda que Sánchez Peláez hace de la recuperación memoriosa una de sus obsesiones. ¿Cómo entender eso de que no nos podemos permitir ningún extravío, de que hasta el mínimo átomo cuenta, de que la *estación final* es como un reservorio donde todo debe ser depositado? Y luego esa revelación cumbre de la escritura como *angustiosa cosecha*, porque ciertamente es cosecha, es reunión de sentido y de frutos, pero nunca placentera, armoniosa, sino sufriente: dejamos allí pellejo, heridas, sangre, al tratar de devanarnos el alma, que por muy metafísica que sea siempre debe convertirse en palabras cuando está bajo el protectorado de la operación poética. Pues el tema de la memoria era medular en la poesía de Sánchez Peláez, y lo era porque no hay seres más desvalidos que los desmemoriados, si entendemos la cultura como acumulación de sentido, visiones o sentimientos. La alarma sobre una inconsistencia –no poder ser– o sobre una fatalidad –no poder recordar– se me antojan como los señuelos mayores de esta poesía sustancial, hondamente preocupada por el sentido de la incompletud.

II

El poema «Una rusa», de José Barroeta, fue como un talismán generacional: «Tania Voroshilov / es la rusa a quien hablo soñando. / El oso de sus pies me seduce y vuélvese nieve / todo el amor. / Todo ha sido soñar y recorrer con ella /

la estepa, / todo ha sido echarme en las flautas / de su cabeza. / Todo el cuerpo de Tania Voroshilov lo he conseguido / soñando. / Al apagar la luz de mi cuarto ya la tengo, / cerca de mí, en Leningrado. Y en las aceras de la ciudad / que lleva el nombre del gran jefe, / Tania Voroshilov baila desnuda. Me entrega su iluminado sexo / en forma de alcohol. / Tania Voroshilov es como el nombre de mis lecturas / de los quince años. Allá en la mesa de la aldea que humedece / la lluvia, / la foto del camarada Lenin se confundió entre libros / y yo esquié sobre su helada y calva cabeza, siempre tomado / de la mano de Tania Voroshilov». Escrito en los años 60 y más allá de los íconos políticos o las lecturas de época, se trata de un poema que esboza como cumbre del espíritu el sentido de la alteridad, mientras más remota mejor. Nada nos hace más felices que imaginarnos en las antípodas, teniendo nieve en vez de sol, trineos en vez de carros o estepas de vez de playas. «Esto es aquello», que sería el sentido de la analogía que Octavio Paz defiende como elemento medular de la poesía moderna en *Los hijos del limo*. Y las antípodas, al menos literariamente, se traen al plano real en función del sueño o la imaginación. Este soñador que, en clave autobiográfica, Barroeta imagina en una aldea andina, con sus lecturas adolescentes y sus ídolos de juventud, se desvive por una rusa de nombre Tania que concentra la belleza, las ansias y el deseo en un perfecto imposible. Sólo la operación poética pone a ras de tierra lo que el sentimiento eleva a las nubes.

Lector de Sánchez Peláez, de cuyo imaginario surrealista bebió como todos los de su generación, Barroeta viene a

heredar la tradición romántica por los imposibles, que en la poesía venezolana se rastrea desde el siglo XIX, a partir de autores como Pérez Bonalde. Pero en paralelo a la revelación de la ausencia –el amor imposible, por ejemplo–, hay otra ausencia que no es menos determinante en la poesía de Barroeta, y es la que tiene que ver con los seres desaparecidos o, sencillamente, con la muerte. Su gran libro *Todos han muerto* repite una escena: la de un visitante o la de quien retorna a su pueblo natal para encontrar muertos vivientes. Los recuerdos, las vivencias, reencarnan en seres fantasmales que actúan como si estuvieran vivos o que calzan en el recuerdo que el visitante necesita recrear. He allí la comprobación de que la relación con nuestro pasado es conflictiva, ya sea porque no lo recordamos –que es la alarma de Sánchez Peláez– o ya sea porque todo recuerdo está muerto, que es lo que intenta decirnos Barroeta. ¿Es el pasado una dimensión que queremos abolir? ¿Preferimos borrar nuestros orígenes? ¿Intuimos alguna especie de trauma que nos aparta de cualquier otra consideración?

III

Uno de los poemas de *Historias de Giovanna*, de Miyó Vestrini, dice así:

*«No te hablé bien de mi insomnio,
ni de las latas de cerveza sobre la mesa
redonda, donde te escribo ahora. En el
croquis, invertí el orden del balcón, de la
cocina, sala de baño y comedor, para que
todo lo recuerdes mal, para que me veas
en la sala cuando en realidad estoy en el
cuarto, para que eches al olvido la me-
moria que crees guardar, para que en in-
vierno no sepas cómo tengo ganas de ti».*

De la misma generación de Barroeta, la breve pero intensa obra poética de Vestrini responde más a una filiación urbana. Lejos de los contextos naturales, de las remembranzas o de un tronco común, sus referentes tienen que ver con las relaciones humanas, pero en un código de desaliento, de desconfianza, de pesar. No queda bien parada la estirpe que se jacta de tener conciencia, pues aquí se le retrata como una especie alicaída, calculadora. Los hablantes de esta poesía echan en falta lo que parece sobrar en otras: amor, confraternidad, reconocimiento. Por el contrario, abundan los gestos desalmados, la desdicha, el ciego interés. Poesía de la pérdida, del hartazgo o más bien de la decepción. Y, sin embargo, si bien en lo temático tiene pocos parentescos, hay una frase del poema citado que la remite a una tradición: «para que eches al olvido la memoria que crees guardar». Primero, un acto voluntarioso, casi imperativo –echar al olvido–, que si antes era una deriva natural, inconsciente, ahora es una orden, una imposición. Se entiende entonces que salvaguardar la vida, en este ámbito, pasa por un borrón. Pero si acaso hubiere algún temerario que la quisiese preservar, el hablante le advierte: la memoria no es la memoria; la memoria es lo que crees guardar. Es decir, se trata de una memoria hecha a tu antojo, sin base firme ni mucho menos compartida. A lo sumo, colcha de retazos, fragmentos que mantienes vivos para creerte existente. Una postura, si se quiere, más radical que la de Sánchez Peláez o la de Barroeta, más escéptica. Seguimos en la relación conflictiva con el pasado y, por lo tanto, en la incapacidad para crear memoria. O en la necesidad de negarla.

IV

Después de la vigencia de Sánchez Pe-
láez, sin duda que la poesía de Rafael
Cadenas, nacido en 1930, es otra de
las cumbres de la poesía venezolana. Y
si bien su obra abarca múltiples intere-
ses –la revelación del ser, la razón como
prisión, el desdoblamiento, la otredad,
la simulación–, hay otros que claramen-
te la entroncan con una tradición reco-
nocible. Cito a continuación su poema
«Nombres»: «Te llamas hoja húmeda,
noche de apartamento solo, vicisitud;
campana, tersura y lascivia, ingenuidad,
lisura de la piel, luna llena, crisis. / oh
mi cueva, mi anillo de saturno, mi loto
de mil pétalos, Éufrates y Tigris, erizo
de mar, guirnalda, Jano, vasija, tórtola,
S. y trébol. / ovípara, / uva, vellocino y
petrificación; / podrás llamarte... / pero
tu nombre es / techo, lavamanos, dentí-
frico, café, primer cigarrillo, / luego sol
de taxis, acacia, también te llamas aca-
cia y six / pi em –em– o half past six o
seven, cerveza y / Shakespeare / y vuel-
ves a llamarte hoja húmeda, noche de
/ apartamento solo / días tras día, / sí,
tienes tantos nombres / y no te puedo
llamar, / todo tan absurdo como esas
mañanas sin amor que el / espejo de los
baños recoge y protege, / todo tan deso-
ladamente inabordable, / todo tan causa
perdida». Pues «Nombres» no habla de
fijeza ni de identidad ni de perpetuidad.
Asoma la idea de que todo es múltiple,
reemplazable y hasta acomodaticio. La
riqueza de opciones, de alguna manera,
nos empobrece, porque le resta entidad
a todo. También la literatura, en su ape-
tito infinito, ha venido a confundirnos:
«tienes tantos nombres y no te puedo
llamar», dice uno de los versos.

Pero lo multifacético, la infinidad
de opciones, deja de ser juego en un
cierto momento para revelar la falta de
origen. Si todo lo puedo disfrazar o al-
terar, ¿a quién o qué disfrazo? Porque
también podemos estar hablando de
que sólo tenemos máscara y no cara. De
la cara, por cierto, nadie se acuerda, que
es como decir de un mínimo principio
de identidad. Y aquí es donde la falta
de identidad nos lleva a pensar que no
hay memoria, que no hay sujeto, que en
el fondo sólo atisbamos el vacío. En sus
extensas lecturas de filosofía oriental,
sobre todo de budismo zen, a Cadenas
le ha atraído la idea de que el ser es su-
perior al yo, más abarcante o más pleno,
pero este no es el despojamiento que ve-
mos repetirse en la tradición poética ve-
nezolana de estos últimos tiempos, sino,
literalmente, una vuelta a los despojos,
una intuición de que tenemos una na-
dería flotando al fondo de lo que enten-
demos como sentido. Y la poesía se ha
encargado de exponerla con una clari-
dad sostenida. Nociones como el pa-
sado, la memoria, el tronco común, las
certidumbres colectivas, son permanen-
te cuestionadas, puestas en duda, por
la expresión poética contemporánea.
Nuestro hablante, nuestro ser, nuestro
testigo, son figuras incompletas, emiten
contenidos incompletos y testimonian
siempre sobre la falta de algo.

V

Un poeta de la misma generación de
Cadenas –me refiero a Juan Calzadilla–
ha convertido la ausencia de entidad en
desdoblamientos, voces desconocidas o
simplemente en alienación o locura. Lea-
mos su poema «El suicida»: «Las voces

son las formas / que del silencio adopta / una invisible / conspiración de gestos. // No hay aquí eslabones / para detener la sombra / fija en los pozos de la memoria / donde el fuego de los nombres / se torna imaginario. // Si el tacto no alcanza / a brindarme un cuello firme / para estrangular con mis manos / a un doble / ni una raíz para / arrancar de cuajo / ¿será porque / entre las voces y yo / se levanta un falso péndulo? // Voces que en las palabras / sin entenderse originan / el nudo corredizo / del miedo. // Voces que en mí / son peleas concertadas a cuchillo». Se lee aquí una frase que paraliza: «la sombra fija en los pozos de la memoria», que obviamente da cuenta de una imposibilidad. Por un lado, la memoria no es una totalidad, sino fragmentos dispersos que el poeta llama *pozos* y, por el otro, toda ella no es sino una sombra fija. Calzadilla se permite avanzar en la medida en que ya da como un hecho la muerte de la memoria. Por lo tanto, sobre ese hecho fáctico, que no es sino un vacío, se permite abundar en una fabulación desbordada. Por su poesía desfilan los orates, los suicidas, los pordioseros, los «ciudadanos sin fin» o los «amantes sin domicilio fijo». Abundan los personajes que oyen su voz interior como si no fuera propia, como si estuvieran ocupados por otra consciencia.

Poeta nacido en la misma ciudad de Sánchez Peláez –Altigracia de Orituco–, pero diez años después, Calzadilla militó en los movimientos de vanguardia de los años 60 y convirtió sus primeros paisajes pastorales en ciudades enfermas y enajenantes. En su caso también los orígenes se borran, por insuficientes, para dar cuenta de un presente

accidental, incluso cruel, donde las voluntades se borran y los personajes son siempre víctimas de algo. La idea de *su-jeto*, que llega a ser reiterativa, remite a la idea de sujeción. Su libro *Diario sin sujeto*, por ejemplo, es estremecedor en la medida en que no se sabe quién escribe, quién se confiesa o quién habla. Si afinamos la imaginación, llegaríamos a sentir una consciencia, pero sin corporeidad.

VI

Nos adentramos ahora en una poeta nacida en los años 40, Margara Russotto, para seguir reconociendo la línea que acumula extravío y confusión. En un poema que lleva por título «Epígrafe jamás quevediano», se confiesa de esta manera: «Si alguna armonía / en esto / existe / alguna luminosa persistencia / todo es voz de la niña / trébol su mano / pura lengua // y si trabazón / hubiere / de aguas florecencia / cosa es / del joven volador / caña de azúcar ardiendo // a mí / sed justos / atribuidme tanteos / tribulaciones / digamos / toda opacidad de escritura / y confusión / de existencia». No aspira la declarante a trofeos distintos a los *tanteos*, las *tribulaciones* o, frase reveladora, a la *opacidad de escritura*. La *armonía*, si acaso, o la *luminosa persistencia*, están asociadas a una niña que juega con tréboles, porque la edad de la consciencia, de la adultez que no llega, es la duda sobre la expresión misma. Nuevamente hablamos de una entidad disminuida, nada voluntariosa, que se hace sentir por balbuceos, por tropiezos. Se confirma acá que la niñez es la edad de la inocencia, pero hasta allí, porque lo que viene después, si lo dijé-

ramos en términos psicoterapéuticos, equivaldría a la incapacidad de arribar a un proceso de individuación. La poeta prefiere dar cuenta de esa incapacidad, que es casi estructural. Entonces el lenguaje se asume como esgrima, como tentativa infinita, como ensayo que se dilata en el tiempo. Lo irresoluto corona toda tentativa, como si también hubiera algo de regodeo en esa limitación. De allí que el lenguaje, que siempre se ha reconocido como aproximación al sentido, al ser, juegue a esa falla, a ese atisbo.

De ascendencia italiana, como lo delata su apellido, Russotto ha jugado también con la idea de que el salto entre culturas, entre idiomas, siempre deja un orificio, por no decir un precipicio. La noción de incompletud entre una lengua que se borra y otra que se aprende, que en su caso es una huella biográfica, construye una *medianía* que conspira contra la expresión: ni me quedo con el borrón ni con la revelación; me quedo más bien en el medio de algo, que huele tanto a pérdida como a ganancia. Nostalgia de la pérdida, por un lado, que es el rastro del recuerdo irrecuperable, y añoranza de un mundo nuevo, que no termino de ocupar del todo porque nunca he dejado de ser una *sobrevenida*.

VII

Nos aproximamos a los poetas nacidos en los años 50, cuya irrupción se da esencialmente en los años 80, revelando sobre todo a un grupo de escritoras que no tiene precedentes como apuesta generacional. Una de ellas, Edda Armas, en su vertiginosa secuencia «Al descampado», de su libro *Armadura de piedra*, nos dice en el apéndice XVII: «Los fantasmas se

han sentado a la orilla del camino / apretados, uno al lado del otro, sin nombres, sin apuro. // Identificarlos por un rasgo, una marca, una huella / de lo que fueron, de lo que hacían antes del polvo. // Encenderles una lamparita en medio de la ventisca // retener la vida / la respiración». Esa visión fantasmal, por ejemplo, podría hacernos recordar los fantasmas de Barroeta, pero los de Armas son demasiado carnales como para echarlos en falta. La idea de que hubo un mundo antes del polvo me estremece, porque significa que después de la muerte queda todavía mucha carne andante y mucha osamenta ingrávida. La poeta quiere ordenar sus fantasmas, quiere ponerlos en fila, uno al lado del otro, sentaditos en una acera, obedientes, y adivinar rasgos y marcas, para desde allí intuir los orígenes. Pero no llegamos a los orígenes, sino a las puras cicatrices. Nuevamente el origen es un borrón que, en el caso de este poema, es más dramático, porque ya era muerte. Es decir, estos fantasmas no son supervivientes de la vida, de por sí improbable, sino de la muerte, y hay que *encenderles una lamparita* para retenerles el halo de inexistencia que les queda. Fantasmas, es bueno recordarlo, sin nombre, esto es, sin lengua, sin denominación posible.

La poesía de Armas se entronca en una línea de la tradición venezolana que no es central, pero sí muy sustantiva, muy esencial. Podría remontarse hasta Enriqueta Arvelo Larriva, tomar fuerza con Ida Gramcko o Elizabeth Schön, encontrar ecos cercanos en Alfredo Silva Estrada, pero no hay que olvidar que por estas venas expresivas corre el influjo de un gran narrador del siglo XX,

único en su especie: me refiero al gran Alfredo Armas Alfonzo. Nadie se ha atrevido a buscar vasos comunicantes entre padre e hija, que de por sí deben ser muy inconscientes, pero me atrevería a decir, viendo la evolución de la poesía de Edda, que la espacialidad tan abstracta de sus comienzos ha comenzado a tocar tierra, y que la genealogía del maestro, cronista singular de un mundo extraviado, resucita en ciertos ejes temáticos, no tanto a nivel formal, porque la poesía se eleva hasta cotas inalcanzables, pero sí en los referentes que ya eran de su progenitor.

VIII

Otra poeta esencial de los nacidos en los años 50, Yolanda Pantin, parece extremar la pulsión del borrón y pensar llanamente en desdoblamientos o falsificaciones de identidad. En el poema «Divagación XIV» nos dice: «Esa mujer me pertenece / porque yo conozco su mayor secreto / es mía en todo sentido / y está en mí de dos maneras / aunque ella lo niegue / y confíe en su fuerza / inútilmente / la poseo / aunque no sospeche / que estoy entrando en ella / incandescencia / donde el cuello tiembla / diminuta serpiente / porque no me reconozco / dócil como estoy / atento a ella / a esa mujer que es mía / en la misma medida / que fuerza y gira / su cabeza balcánica / medusa / para que yo / de alguna forma / muera». De entrada, una frase enigmática: *estar en mí de dos maneras*, como si hubiera un ocupante y un ocupado. Pero también intuir que lo que se quiere ocupar es un espacio desalojado. En algún momento allí hubo un hablante: ese vacío que, inútilmente, se

quiere retomar. Si no, ¿cómo se explica que el que aspira a ocupar un espacio ya conozca todos sus secretos? El esfuerzo de desdoblamiento se convierte en maraña y, a partir de un momento, ya no se piensa en que alguna vez hubo un origen, digamos un rostro inicial, sino que todo es secuela de secuelas: juego laberíntico de borrones que se suceden hasta el infinito. Otra línea complementaria de interpretación nos devela que cuando yo ocupo algo también muero, porque quizás el otro no me da cabida o porque lo otro es terreno yerto. Y una última señal sería pensar que aquí, en verdad, no hay duplicidades, sino un solo ser que pasa de amante a amado, de serpiente a medusa, jugando a diferentes roles y exacerbando las posibilidades literarias de ser otro sin dejar de ser el mismo.

En la porosa evolución de su obra, hace ya tiempo que Pantin se olvidó de historias colectivas o personales –aunque su libro *País* ensaye una genealogía de los suyos como una memoria infranqueable–, de orígenes o troncos comunes. La historia común la ve como una desgracia y la suya propia como una fractura. De allí que su obsesión sean los hablantes, que en Barroeta pudieron ser fantasmas, pero que en su obra se convierten en impostaciones. El concepto de sujeto pasa a ser esencial, pero no a la manera de Calzadilla –seres enajenados–, sino como seres vacíos, huecos, cuya armadura se puede vestir o desvestirse interminablemente. En definitiva, es una mirada de la desolación, donde las voces han quedado huérfanas, porque no se sabe quién las pronuncia. Ese sentido de la pérdida, rastreable en buena parte de la poesía venezolana contem-

poránea, se hace aquí más insondable, como si la regeneración fuera una dimensión inexistente y asistiéramos permanentemente a una caída que no cesa.

IX

En una primera impresión, la poesía de Igor Barreto, otro de los importantes poetas nacidos en los 50, remitiría a un paisaje perdido y se escudaría en la añoranza permanente, pero este efecto es otro de los artificios que esta obra propone: jugar a la reminiscencia cuando lo que está en juego es desnudar poses y posturas. Veamos, por ejemplo, lo que esta «Elegía» postula: «En el campo yace / en lugar oculto // bajo helechos / arborescentes // hay una mancha / sobre las hojas // junto a huellas / de pasos extraños. // De lejos llega / el olor // de su cabeza de caballo enterrado: // las hilachas / de su cola esparcidas // y unos huesos finamente blanqueados. // En la granja vivió / como otros potros // en la corraleja, al este de la casa. // A contemplarlo fui / tantas veces: // sus orejas / de zorro // el viento bronco / de sus narices hinchadas // la estela del salto / sobre la barda // y aquel galope / inmortal y grácil». Pertenecen estas imágenes al libro *El duelo*, que parte de un hecho documentado en los llanos venezolanos: la matanza ocasional de caballos para aliviar el hambre de gente desesperada e inconsciente. De entrada tenemos una tensión que recorre todos los textos: la humanidad ausente de los humanos versus la humanidad creciente de los animales: anomia contra belleza, desgracia contra elegancia, matanza contra promesa de vida. Un esquema que, llevado más allá, nos conduce a deba-

tes esenciales: ¿significación o interrupción?, ¿trascendencia o muerte en vida?

La poesía de Barreto también habla de un descentramiento, sin que esto signifique añoranza de un orden perdido. Las evocaciones de un mundo que pudo haberse vivenciado son postales congeladas en el tiempo: no nos interesa la vieja crónica de fieras, embarcaciones, vegetación o personajes; no nos interesa su evocación. Lo importante es el vacío que se genera frente a lo que, al menos, postula una narrativa, un devenir. Esa épica mínima, al decir de Rusotto, contrasta con la nadería de estos tiempos, paralizados por la ausencia de todo: pensamientos, creencias, sentimientos, verdades, apuestas, aventuras. Equivocados o no, sugestivos o no, Barreto nos postula modos de vida inscritos en sus propias leyes, con personajes imbuidos en sus venturas o desventuras. Y, ciertamente, la muerte acecha en todas esas escenas, para llevarse todo al sinsentido, pero dejando atrás algo de significación, de dinámica compartida. Barreto opera por defecto, porque si bien no se distancia de los tópicos desalmados que hoy nos condicionan, al menos recrea una humanidad menos descreída, con reglas y pausas.

X

Eugenio Montejo tuvo una devoción muy especial por la poesía de Juan Sánchez Peláez. No sólo por considerarlo un maestro en toda la extensión de la palabra, sino también por reconocer su singular magisterio estético, hecho de revelaciones y sonoridades. Y, quizás, precisamente de Sánchez Peláez haya tomado Montejo ese sentido de la reve-

lación poética, que no es otra cosa que el salto sorpresivo que nos eleva la comprensión y nos desnuda el misterioso milagro de la vida. Hemos asociado la poesía de Montejo a la luminosidad, a la armonía, a la naturaleza, a la creación y, sin embargo, la visión del poeta se dolía por los males del siglo XX y por la pérdida gradual de un mínimo sentido de religiosidad. Ese Montejo riguroso, reclamante, es el que quizás asoma en un poema como «Orfeo»: «Orfeo, lo que de él queda (si queda), / lo que aún puede cantar en la tierra, / ¿a qué piedra, a cuál animal enternece? / Orfeo en la noche, en esta noche / (su lira, su grabador, su cassette), / ¿para quién mira, ausculta las estrellas? / Orfeo, lo que en él sueña (si sueña), / la palabra de tanto destino, / ¿quién la recibe ahora de rodillas? // Solo, con su perfil en mármol, pasa / por entre siglos tronchado y derruido / bajo la estatua rota de una fábula. / Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta, / a todas las puertas. Aquí se queda, / aquí planta su casa y paga su condena / porque nosotros somos el Infierno». Se diría que el afán del poeta radicaba en la necesidad de crear sentido de vida en medio de la paulatina destrucción de hechos, conceptos, valores, certezas. Un mundo derruido, desequilibrado, que ha perdido sentido de espiritualidad y acelera raudo su marcha hacia el reino de Narciso, donde todos se quieren ver y hacerse ver.

CODA

Cuando se repasa la vida de los poetas venezolanos del siglo XX, nos encontramos con enfermos, lisiados, presos políticos, alcoholizados, dementes, po-

bres, insomnes, suicidas. La vida fue en gran medida una desesperanza, pero la obra queda incólume y habla por ellos de la mejor manera posible. Diríase, en muchos casos, que por única apuesta tuvieron su obra, porque la vida no pasaba de acumular desdichas. Ello quizás explique el abismo existente entre el reconocimiento público, que pocos tuvieron, y lo que nos terminaron legando, que fue inmenso para la comprensión de nuestra cosmovisión de mundo, si es que acaso la tenemos, como diría Montejo. Pero por otro lado no deja de asombrar la fraternidad secreta que esta tribu ha ido tejiendo a lo largo de los tiempos. Los poemas que hemos podido leer, todos correspondientes a la segunda mitad del siglo XX, desde autores nacidos en los 20 hasta autores nacidos en los 50, dan cuenta de una similitud, de una cercanía, sorprendentes. Todos procesan los referentes colectivos –historia, cultura, paisaje, costumbres– en claves íntimas, personales, que al final revelan profundos parentescos. Por eso me gusta pensar en voces contiguas, porque están cerca unas de otras, o se siguen, o se replican. Hablamos, finalmente, de una tradición poética muy sólida, a la vanguardia del continente verbal, que muchas veces habla más y mejor que el país que la contiene. La poesía al menos nos ha servido para entender que en el plano público o cívico, como diría Sánchez Peláez, el traje nos sobra por la solapa y también nos falta sopa. De esto se han dado cuenta los poetas venezolanos, para recordárselo insistentemente a los orates que manejan el dominio público como si de dioses caprichosos se tratara.



Ut pictura biographiae:

Max Aub y Ricardo Menéndez Salmón

Por Cristian Crusat

Dos artistas plásticos. Dos artistas visuales. El primero: un pintor español nacido en Lleida cuya síntesis entre catolicismo, anarquismo y cubismo lo convirtió en epítome de la vanguardia, especialmente entre 1906 y 1913, mientras residía en París. Antiintelectualista feroz, llegó a afirmar en su cuaderno de notas: «La pintura no debe decir nada. Ha llegado la hora de hacer una pintura muda, una pintura sorda, una pintura abierta en canal: que enseñe sus tripas». La obra del segundo –un pintor, fotógrafo y cineasta alemán– se labró en el fatídico interregno durante el que se esfumó la creencia en que la imagen pudiera suponer un camino de salvación, un medio para la revelación. Entre 1936 y 1962 fue artista en un mundo en las postrimerías de lo humano. También tuvo tiempo de retratar las humillaciones de la Guerra Civil española y el oprobio latinoamericano, amén de dejar escritas sus memorias y reflexiones como la siguiente: «La desnudez del mundo invita a que alguien la capture. Pero la insatisfacción permanente del hombre, su ansia implacable de razones, es la que exige que alguien la interprete. Ahí, en la funesta manía de explicar, se esconde el origen de nuestro concepto de culpa». El primero se llamaba Jusep Torres Campalans y abandonó la pintura y Europa en 1914, tras el estallido de la I Guerra Mundial. En Chiapas (Méxi-

co) se integró en la comunidad indígena de los chamulas, con quienes vivió hasta su muerte. El segundo artista responde al nombre de Karl Gustav Friedrich Prohaska. Tras filmar la masacre nazi de Kovno en 1941, Prohaska se esfumó de Alemania sin que nadie conociera su paradero. Un año más tarde, reapareció, aunque no tardó en marcharse a España y, poco después, a América Latina. Acabó saturado de tantas imágenes del horror y también lo dejó todo. Los últimos días de Torres Campalans y de Prohaska constituyen un misterio incluso para sus propios biógrafos. A pesar de tratarse de dos personajes imaginarios, personifican idealmente la deriva del arte en el siglo XX. Problematizan los temas y tópicos contenidos en la tradicional leyenda del artista, ensanchándola y profundizando en los misterios de la creación. Max Aub (1902-1972) y Ricardo Menéndez Salmón (1971) son sus autores.

ASÍ EL LIBRO COMO LA PINTURA

Los retratos que tanto de Jusep Torres Campalans como de Karl Gustav Friedrich Prohaska componen sus creadores, los novelistas Max Aub y Ricardo Menéndez Salmón, respectivamente, suponen una magnífica aproximación a la cuestión sociológica que en su clásico ensayo de 1934 los austríacos Ernst Kris y Otto Kurz bautizaron como «la

leyenda del artista». Dicha leyenda, a la que en ocasiones sus autores se refieren también como «el enigma» o «el misterio» del artista, corrobora no sólo la primordial avidez de imágenes del hombre, sino el modo en que las biografías de los artistas fueron nutriéndose desde el principio de un arsenal de representaciones, figuras recurrentes, prejuicios y anécdotas procedentes del caudaloso y mudable torrente de los mitos y las sagas.

Jusep Torres Campalans (1958), de Max Aub, y *Medusa* (2012), la biografía de Ricardo Menéndez Salmón sobre Prohaska, se yerguen a partir de esta secular constelación de temas y motivos del artista, a la que suman un denso, prolijo y erudito aparato crítico-bibliográfico. *Ut pictura biographiae*: las biografías como la pintura. Así las biografías como las obras de los personajes retratados. Sobre la base de esta improvisada locución puede afirmarse que la original biografía de Max Aub es tan cubista como las pinturas de Torres Campalans que complementan el texto –realizadas, por cierto, por el propio Aub– y cuyas descripciones conforman el capítulo «Catálogo». La polifónica biografía *Jusep Torres Campalans* aborda al huidizo personaje mediante unos «Anales» de la época descrita, conversaciones personales con el pintor, un prólogo, el mero relato biográfico –cuajado de opiniones, a menudo, confusas y contradictorias–, pinturas, fotomontajes y hasta un cuaderno de notas del imaginario pintor: «Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la

manera de un cuadro cubista»¹. Tanto fue así que, en su extrema pretensión de veracidad y en virtud de sus profusas referencias críticas, el personaje fue largo tiempo tenido como real: «En algunos respectos se puede decir que fue más fácil convencer al público de la existencia de Torres Campalans que aclararle después su no-existencia»². Aclarada y asumida por fin la broma literaria de Max Aub, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid consagró en 2003 una exposición a Torres Campalans en la que se reunían las obras atribuidas a este personaje junto a las de otros artistas reales que pertenecieron al ideario estético del imaginario pintor: Picasso, Modigliani o Mondrian, entre otros.

«Conocíamos a Lenni Riefenstal, ¿cómo es que no habíamos oído hablar de Prohaska?», se pregunta Andrés Ibáñez (2012) en su texto acerca del sujeto ideado por Menéndez Salmón, agudizando la extraña inquietud que al lector le asalta durante la lectura de las precisas descripciones del horror captado por la cámara de Karl Gustav Friedrich Prohaska. Desde el principio, el narrador de *Medusa* advierte que el texto es fruto de un trabajo de tesis sobre la iconografía de la maldad en el siglo XX durante el que, por azar, se topó con la obra de Prohaska. En oposición a la abundancia de imágenes en el libro de Max Aub, éstas brillan por su ausencia en *Medusa*. Decisión lógica, pues se afirma que del personaje de Prohaska no se ha conservado ninguna fotografía. Sí predominan, en cambio, detalladas ekfrasis de las pinturas, fotografías, documentales y películas de Prohaska, el ubicuo y descriptivo «ojo» del mal, el autor que colocó la cámara frente

a escenas de violencia y muerte, simplemente. En la narración se entrecruzan pasajes extraídos de la biografía «oficial» de Prohaska, escrita por un dizque Jacob Stelenski, y fragmentos de los escritos del propio artista alemán. La combinación de relato biográfico, ensayo y narración discursiva vinculan a Medusa –a veces específicamente, gracias a las alusiones dentro del texto– con el quehacer narrativo de Jorge Luis Borges, Pierre Michon o W.G. Sebald, lo cual significa que la biografía se convierte en una veta privilegiada para elevar nuevos interrogantes en torno a los límites de la ficción y la forma en que esta puede restituir lo perdido a la Historia.

DE PINTORES EXTRAORDINARIOS

Semejantes a afiladas limas librescas, los textos de Max Aub y Ricardo Menéndez Salmón desarman los barrotes entre los reinos de lo real y lo posible, la verdad y la imaginación. La realidad se cuele en estos libros de una manera extraña, oblicua³, decididamente confusa. Por esta razón, las trayectorias de Jusep Torres Campalans y Karl Gustav Friedrich Prohaska se yerguen como óptimos ejemplos a la hora de reflexionar acerca del papel de las vanguardias, las vinculaciones entre arte y literatura, las representaciones modernas del artista, los mitos que se le asocian y, por último, el progresivo confinamiento del mismo en los márgenes de la sociedad.

Aunque se asentaron durante el periodo helenístico y se omitieron por lo general a lo largo del Imperio romano, las biografías de pintores y artistas proliferan desde la época renacentista, cuando adquieren entidad independiente y afianzan su estructura episódica⁴. Desde el principio, muestran al ar-

tista como un héroe que asciende en la escala social y que, en su maestría, despierta la envidia de los dioses, pues es incluso capaz de crear vida y movimiento o de provocar un desgarrador deseo: así, la Afrodita de Cnido esculpida por Praxíteles o el mito de Pígalión. Las *Vidas* de Giorgio Vasari, de 1550, servirán de fructífero modelo en lo relativo a la infancia del artista, a sus presagios y primeros obstáculos. A diferencia de los filósofos, cuyas biografías ponen el acento habitualmente en sus muertes más o menos edificantes o extravagantes, «[...] las leyendas de los artistas suelen presentarlos en sus comienzos, garabateando sobre la arena del parque, o sentados al piano cuando aún no saben hablar [...]»⁵. Esto sucede incluso en las biografías de artistas imaginarios, entre cuyos precedentes cabe mencionar el caso de las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters (Memorias biográficas de pintores extraordinarios)*, una suerte de delicada falsificación incrustada en la historia de la literatura artística. Publicadas anónimamente en 1780, las *Memorias...* son, sencillamente, una serie de «vidas» o retratos de artistas imaginarios e inventados por el desconocido autor, el cual resultó ser un joven diletante llamado William Beckford (1759-1844), conocido especialmente por su novela orientalista *Vathek*. Compuesta por las vidas de seis artistas ficticios, la colección biográfica de Beckford abunda en el esquema consolidado fundamentalmente en el Renacimiento: el joven artista que se rebela ante la adversidad y los dictámenes de su familia, los signos anunciadores del talento y su descubrimiento casual.

En su libro no escasean episodios análogos a los descritos en algunos de los subgéneros que hacían furor en la época, como la novela epistolar, el relato exótico o la confesión, ni tampoco la invectiva anti-académica, singularmente contra el bodegonista profesional, el pintoresquismo y «[...] el gusto general por las escuelas holandesa y flamenca»⁶. En suma, las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* contribuyeron a la emergencia del microgénero de las «vidas imaginarias», cuyo singular vaivén de realidad e imaginación encuentra su máxima expresión en las *Vies imaginaires* [*Vidas imaginarias*] de Marcel Schwob, publicadas en 1896. En este sentido, es posible descubrir guiños a esta tradición biográfica en el libro de Menéndez Salmón, concretamente al hacer alusión a Eróstrato –protagonista de una «vida» de Marcel Schwob– o a la quema de libros del 10 de mayo de 1933 en la Opernplatz de Berlín, descrita como uno de los jalones de la «historia universal de la infamia», en clara referencia al libro de Borges, deudor a su vez de Schwob.

Junto a este vaivén entre realidad y fantasía que penetra en las biografías de artistas y pintores a partir del siglo XVIII, cabe mencionar el desarrollo de un género novelístico vinculado al proceso de autonomización del arte y de los creadores en la sociedad burguesa: la novela de artista, algunas de cuyas manifestaciones más renombradas son *Wilhelm Meister* (1795-96), de Goethe; *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis; *Le Chef-d'œuvre inconnu* [La obra maestra desconocida], de Honoré de Balzac, aparecida por primera vez en 1831; *À re-*

bours [A contrapelo] (1884), de J-K Huysmans, o *The Picture of Dorian Gray* [El retrato de Dorian Gray] (1890), de Oscar Wilde. En España, ejemplos paradigmáticos de este tipo de narraciones son *La maja desnuda* (1906), de Vicente Blasco Ibáñez; *La voluntad* (1902), de Azorín, o *La Quimera* (1905), de Emilia Pardo Bazán. Si las novelas de artista fueron, a partir del romanticismo, la continuación más adecuada de la biografía de artista⁷, las «biografías imaginarias» de Aub y Menéndez Salmón suponen, en definitiva, el óptimo y audaz entrecruzamiento entre la «vida imaginaria» y la «novela de artista», tomando de la primera su inclinación por lo mínimo, lo anecdótico y los hechos más recónditos del personaje, así como un audaz desdoblamiento en la ficción de los personajes reales que se relacionan con el personaje biografiado, mientras que de la segunda adoptará su característico esfuerzo por definir la posición del artista en el seno de su sociedad, el afán psicologista o su polifónico entramado de acciones y episodios.

LA LEYENDA DEL ARTISTA Y SU PARTICULAR MITOLOGÍA

A pesar de que Aub y Menéndez Salmón problematizan la tradicional figura del artista en sus biografías imaginarias –y del artista de vanguardia, en concreto–, gran parte de su verosimilitud se debe a la conjunción de motivos y elementos presentes ya en la literatura mitológica y que progresivamente se integraron en los relatos históricos y biográficos. Cabe enumerar varios de ellos que contribuyen innegablemente a configurar las personalidades artísticas de Torres Campalans y de Prohaska, here-

deros de las tensiones que condujeron a la formación de un campo intelectual autónomo en el siglo XIX y, al mismo tiempo, protagonistas de la aventura artística del siglo XX y de la actividad creadora durante la época de la *pérdida del mundo*, por utilizar los términos de Hannah Arendt. Los tópicos enumerados a continuación contribuirán a moldear las personalidades creadoras de Torres Campalans y Prohaska:

a) EL AUTODIDACTISMO Y LA FUERZA DEL DESTINO. La leyenda afirma que Lisipo comenzó como calderero. Giotto, como pastor. Erigonos era pulverizador de colores. El acento en el autodidactismo y el espontáneo despertar de la vocación es una constante desde Duris de Samos, autor de las *Vidas de los escultores griegos*, un elemento que coadyuva de forma definitiva al encumbramiento del personaje biografiado a auténtico héroe de su cultura y de su tiempo⁸. Así, al comienzo de *Josep Torres Campalans*, de Max Aub, el lector conoce que Torres Campalans, payés hijo de payeses catalanes, nació en 1886 en Mollerusa (Lleida) y que con doce años se fugó a Gerona, donde se empleó como mozo de fonda, cartero y, en Palamós, en algo relacionado con el mar y sus industrias⁹. Se le describe como un chico rústico, tenaz y obstinado; incluso maniático, como se deduce de su modo de cepillarse los dientes: «Untaba el cepillo con pasta, de punta a punta y se restregaba, de arriba abajo, de abajo arriba, de frente, el lado derecho, el lado izquierdo veinticinco veces en cada posición. Lo había leído en un prospecto; muy dado como era a

esa clase de literatura»¹⁰. Nada lo inclinaba a la pintura ni al ejercicio intelectual; sí, en cambio, por raro que pareciera, a la caligrafía, actividad precursora de su radical estética. Un mismo azar le lleva a conocer a Picasso el día que llega a Barcelona y, por la noche, a acudir junto a él a una mancebía de la calle Aviñó que prefigura el acaso más violento ataque contra la representación mimética: «[...] *Les demoiselles d'Avignon* fue un hecho traumático; y sus efectos profundos también quedaron aplazados para Picasso: tardó toda la aventura del Cubismo en ser capaz de explicar lo que había hecho»¹¹. De rondón, y sin ni siquiera haberse puesto a la tarea, Torres Campalans había acudido a la llamada de la historia de la pintura contemporánea.

El hincapié en el autodidactismo está relacionado con el concepto peripatético de *Tiké*: autora de todos los cambios bruscos de suerte, aglutina todas las fuerzas del destino a las que están supeditadas las vidas de los mortales¹². En el caso de Prohaska, uno de los hechos fundamentales que lo condujeron a la creación de imágenes, a la fotografía y al cine, fue la proyección de la película *El gabinete del doctor Caligari* en una aldea al norte de Alemania, una noche de agosto de 1926, cuando Prohaska contaba doce años:

«*Pescadores poco o nada ilustrados, esposas habituadas a remendar redes, hombres y mujeres heridos por los muertos de la Gran Guerra y por los muertos del 19, niños enfermizos y a la vez salvajes, crecidos entre la fetidez del pescado y la crueldad del mar del Norte, todos allí, bajo el hechizo de la proyección, mirando*

en la boca negra de Werner Krauss, en la estolidez abracadabrante de Curad Veidt, en las callejuelas empinadas e imposibles de la soñada ciudad de Holstenwall. Pocas veces el arte soñó un público tan extraño»¹³.

En esa precaria pantalla encuentra Prohaska su vocación de espectador, de contemplador, de «ojo» de todo lo malo que aún tenía que suceder y cuyas fotografías y fotogramas fijarían con impavidez notarial.

b) EL DESCUBRIMIENTO DEL TALENTO. Como ocurre en el tópico del *puer senex*, donde el niño manifiesta sus dotes y habilidades espontáneamente desde los primeros años de vida, un gran número de biografías muestran cómo el genio se expresa desde la infancia y juventud del artista. Jusep Torres Campalans, epítome y encarnación del pintor cubista, revela su particular expresión del *pathos* vanguardista en su vocación por la caligrafía: «Los jóvenes pintores de las escuelas extremas tienen como fin secreto hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. Sólo está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como quisiera»¹⁴. Tras llegar a París en 1906, Torres Campalans da comienzo un proyecto pictórico cuyo objetivo último es trazar el alma de las cosas, desterrar cualquier «idea» de los cuadros y, como declara en su propio cuaderno de notas, convertir la pintura en escritura, suprimir toda diferencia entre ambas disciplinas. Llegar al puro signo. Semejante proyecto parece anunciarse varios años antes, cuando Torres Campalans descubre su pasión por la caligrafía empleándose como escribiente

en una notaría y en el despacho de una compañía de minas de Gerona:

«De ahí nace –a mi juicio– su afición a la pintura, y el camino que emprendió a través –a campo traviesa– de ella»¹⁵. Su terquedad y carácter obsesivo lo conducen a la raíz de su arte, la lógica formal: «Frente a la ruda naturaleza, tierra yerma, la letra es el arado que la cultiva y la técnica que la humaniza»¹⁶.

Por lo que se refiere a Prohaska, su biografía indica que existe una primera pintura conservada, datada en 1924, dos años antes de la proyección de *El gabinete del doctor Caligari*. La obra del artista que retrataría el horror del siglo XX, cuyas imágenes se eruirán como testamento del horror –Kovno, Dachau, Hiroshima–, se anuncia ya en esta manifestación primordial. El niño, de diez años, ha pintado una pelea de cangrejos: «Dominan el rojo y el amarillo, y un manchurrón de color óxido parece insinuar el escenario del combate, un arenal desierto»¹⁷. En estos motivos, trazados con las pinturas que el pequeño Prohaska había conseguido en casa de un pastor protestante y paisajista aficionado, parece condensarse el sentido de su obra: la representación de la tragedia:

«Ese gusto por la ausencia de juicio, esa vocación de mostrar las superficies del mundo –una mano amputada, una pirámide de gafas, un cementerio de caballos– sin quitar ni poner: la mano, la lente, la cámara como meros contempladores. El arte como testimonio, el arte como testamento, el arte como notario: espectral, transparente, antipedagógico»¹⁸.

A diferencia de los filósofos, cuyo momento de especial tensión vital suele relacionarse con la muerte, encontramos un tempranísimo *akmé* en la vida de Prohaska, esto es, un momento culminante y decisivo sobre el que gravita toda su existencia y su trabajo artístico. Sucede un amanecer del invierno de 1922, cuando el niño Prohaska camina sobre una alfombra natural compuesta por miles de arenques varados en las playas del Mar del Norte:

*«Lo sostiene una montaña de carne que empieza a pudrirse. El hedor es intolerable. [...] Difícil ignorar que en el futuro Prohaska, el hombre que fotografió los crematorios, establecerá con su arte una ecuación entre aquellos peces suicidas y las carnicerías que la Historia le tenía reservado contemplar»*¹⁹.

c) LA RELACIÓN DEL HÉROE CON EL HOGAR PATERNO. La relación establecida por el artista con el hogar paterno ha tenido cabida normalmente en los relatos biográficos, donde el héroe tiende a renegar del padre real²⁰. Quinto hijo de una prole de dieciséis, Torres Campalans es enviado al seminario de Vich, de donde se fuga a los doce años. Pero, al igual que en las sagas y los mitos, emerge de súbito la figura del descubridor, de la persona que conduce y guía al joven en su aventura vital. Esta persona, cuyos pasos se cruzan con los del joven Torres Campalans, resulta ser Domingo Foix, anarquista, factor de la estación de Gerona y pintor *amateur*, un personaje a medio camino entre el Aduanero Rousseau y Joseph Roulin, el factor que en Arlés entabló amistad con Vincent Van Gogh, una figura his-

tórica a partir de la que Pierre Michon ha escrito el librito *Vie de Joseph Roulin* [*Vida de Joseph Roulin*] (1988). Su lapidario credo se reduce al lema de Blanqui: «Ni Dios, ni amo»²¹. De Foix recibió Torres Campalans sus primeras lecciones de un anarquismo mesiánico cuajado de continuas alusiones al catolicismo -ácrata- y la pintura: «Las primeras pinturas de Torres, inspiradas por su amistad con este aduanero Rousseau catalán, nacen del sentimiento y la imaginación y con ello son ejemplo de una poética anarquista que se contrapone a la de los socialistas»²².

El relato de la vida de Prohaska hace suyo el motivo de la ausencia paterna. Al comienzo de la biografía se cuenta que Prohaska no llegó a conocer al padre, fallecido al comienzo de la I Guerra Mundial en la batalla de Tannenberg después de que un obús ruso le arrancara la cabeza. En efecto, el impulso de las imágenes es el triste consuelo que el niño encuentra a su desvalimiento y a la falta de cariño, un desamparo que se agudiza por mor de una madre distante y huraña «[...] que lo rechazaba en silencio, sin acritud, pero también sin desmayo, del mismo modo que sus hermanos lo ignoraban sin palabras»²³. A esta soledad existencial se sumará la incómoda figura del padrastro, la primera persona que pronuncia ante el joven Prohaska el nombre de Hitler. Pero, al igual que Jusep Torres Campalans, el joven Prohaska, arrinconado junto a su propio tedio, se marcha muy joven de su hogar y llega a Berlín. En esta ciudad devorada por el hambre y el desempleo, Prohaska encuentra a una suerte de padre putativo, el fotógrafo Martin Helm,

quien le proporcionará casa, alimento y trabajo entre 1929 y 1933, una época de brutal depresión económica y social. En el estudio de Helm de la Invalidenstrasse, Prohaska aprende el oficio y, sobre todo, se familiariza con la muerte, toda vez que durante aquellos días las imágenes de fallecidos y de suicidas se convierte en una asidero económico para Martin Helm. En enero de 1933, Hindenburg entregó Alemania a Hitler. A mediados de marzo de ese mismo año, el camarada Karl Hass franquea la puerta del estudio de Helm y Prohaska comienza a trabajar en el aparato de propaganda del Partido Nazi.

UN DIÁLOGO AUSENTE ENTRE VANGUARDIAS

Forjadas las identidades personales, Torres Campalans y Prohaska principian sus proyectos artísticos. Éstos no sólo amplían los márgenes de la leyenda de ambos artistas, sino que sus trayectorias imaginarias dibujarán a la perfección la singular cesura que las historias del arte del siglo XX suelen marcar en torno a la II Guerra Mundial, el trauma del Holocausto y la destrucción de la cultura de izquierdas, socavada desde que la I Guerra Mundial hiciera añicos el sueño del internacionalismo político-proletario y estético-vanguardista.

Encarnación de la quintaesencia vanguardista de principios del siglo XX, Torres Campalans toma la decisión de abandonar la pintura a resultas del estallido de la Gran Guerra en 1914. Hasta entonces, el pintor catalán había atravesado por dos etapas fundamentales: la primera abarca desde que llega a París en 1906 y se adscribe al movimiento

cubista, dentro del cual sobresale por un radical individualismo que le lleva a abrazar simultáneamente el anarquismo político –«de acción»– y el anti-intelectualismo estético, en contraposición a la racionalista figura de Juan Gris, a quien el personaje de Aub tilda de caricaturista y estafador: «El desprecio de Torres Campalans por Juan Gris no tenía medida. Le acusaba de *aprovechao* [...]»²⁴. Sin embargo, el desencanto político conllevará un alejamiento de la figuración y una progresiva afinidad con la abstracción, inaugurándose en torno a 1913 la segunda etapa. Entre los factores que explican tal viraje se encuentran la filosofía de Nietzsche, una menguante confianza en el ser humano y –no menos importante– la amistad que entabla con Piet Mondrian. Mientras Picasso y Gris afianzan su posición, la de Torres Campalans es harto precaria. Y la situación política francesa tampoco mejora:

*«Tras el ajustamiento de los sobrevivientes de la Bande à Bonnot, rompió también los últimos vínculos que le ligaban con los anarquistas. Él, que había anatomizado la pintura de Kandinsky, sigue un proceso parecido al de Mondrian, con quien traba entonces amistad»*²⁵.

Torres Campalans empieza a conferir mayor crédito a la inteligencia, encaminándose a través de las lecturas de Nietzsche por la misma senda que hollaría el pensamiento de Oswald Spengler: «[...] Aub está desvelando las marcas de una época que se intentaba resistir a la rebelión de las masas con una cultura de excelencia destinada a inteligencias más vivas»²⁶. Y así llegó la guerra; y, con ella,

la renuncia a la acción y la pintura por parte de Torres Campalans, cuya huida representa la única salvación a la barbarie: «Va usted a México como al fin del mundo», afirma en un diálogo Alfonso Reyes²⁷, el funcionario de la legación mexicana que facilitará su viaje a México y a las entrañas del olvido.

La fuga de Torres Campalans es elocuente. También parece razonable enmarcarla en la general reacción surgida frente a la catástrofe de la I Guerra Mundial, representada fundamentalmente en el movimiento internacional Dadá, el cual –frente a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo– apuntó directamente a la cultura burguesa, a la que culpaba de la carnicería de la contienda²⁸. Las reacciones, múltiples, afloran súbitamente en el *milieu* artístico. Duchamp propone sus *readymades* mediante los que manifiesta la ruptura con el cubismo, y Malevich exhibe sus lienzos suprematistas, integrando los conceptos de arte y literatura del formalismo ruso. «La pintura culmina de este modo el proceso de autodisolución para dejar de ser pintura y ser arte en un nuevo sentido»²⁹. De hecho, Torres Campalans podría haber formado parte de la conspiración *shandy* que Enrique Vila-Matas relató en la original *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), aquella alocada sociedad secreta compuesta por, entre otros, Duchamp, Walter Benjamin, César Vallejo, Alberto Savinio o Georgia O'Keefe, artistas entre cuyos atributos se contaban la insolencia, la ausencia de grandes propósitos o una sexualidad extrema: elementos todos presentes en el personaje de Aub.

Mientras los futuristas habían celebrado la guerra y su hermosa putrefacción, muchas voces se alzan contra la barbarie y aceptan el desafío de representarla. Cuanto más horrendo se vuelve este mundo, más abstracto se vuelve el arte, dejó escrito por aquellas fechas el pintor Paul Klee, quien expuso en la galería Dada en 1917 y había sido movilizadod durante la guerra. Poco después, en 1920, el propio Klee presentará un dibujo de una gran trascendencia: el *Angelus Novus*, adquirido significativamente por Walter Benjamin. La relevancia de esta obra consiste en haber sido objeto del último ensayo del filósofo alemán, la *Tesis sobre la filosofía de la historia*, texto del que Menéndez Salmón extrae la célebre cita que abre la biografía del ficticio Prohaska: «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie». Prohaska, incluso, es identificado con el ángel de Klee en el momento en que empieza a retratar el horror de la II Guerra Mundial:

*«A Polonia le suceden Francia, Bélgica, Holanda, Noruega, Grecia, Rusia en el verano del 41. Ubicuo como el ángel de Klee [...], Prohaska, cámara al hombro, con sus trebejos de fotógrafo y pintor, procede a dar fe del aullido del hombre y del silencio de los dioses»*³⁰.

El ojo de Prohaska parece haber capturado el mismo paisaje que anunció el ángel de Klee, a cuyos pies se amontonaban las ruinas del progreso. Así pues, las obras de Prohaska se hallan en el centro mismo de la cesura histórica del siglo XX. Se engastan en la abarrotada cadena de reacciones y programas artísticos tras la Guerra del 14 y devuelven al creador a un estado an-

terior al nacimiento de la propia idea del arte, «[...] pues recupera para el oficio su más antigua función: mostrar el mundo tal y como sucede, no tal y como desearíamos que fuera ni tal y como soñamos que debería ser. No en vano, si en Lascaux sólo hay arte desde la mentalidad del hombre moderno, para que llamemos artista a Prohaska debemos acatar que ya vivimos en un mundo poshumano [...]»³¹. Desde su primera película, inspirada por la Guerra Civil española, Prohaska impone un estilo único e inconfundible, basado en una mínima pero crucial intervención del cineasta, desvelando –según las tesis de Benjamin sobre la fotografía– el inconsciente *óptico* de una época que ya ha descubierto el inconsciente *pulsional* gracias al psicoanálisis. Y este inconsciente óptico consiste en el desasosiego de la inminencia, la transparencia del mal, el horror condensado en su propia e inasumible expectativa. El documental de Prohaska narra los sucesivos viajes a finales de 1936 de un bombardero alemán de la Legión Cóndor –fuerza aérea responsable del bombardeo de Guernica–, deteniéndose en escenas corrientes, banales, aunque siempre tamizadas por la indubitable «huella» de su autor:

«[...] *mostrar el mundo tal y como sucede pero introduciendo un levísimo desajuste en él, una diminuta corrección (el borrado del sonido, por ejemplo, un error consciente de racord o un leve desenfoque) que dinamita desde dentro lo que la imagen sugiere y por el contrario ayuda a revelar, con una rara intensidad, lo que la imagen esconde*»³².

Estos mecanismos alcanzarán su mayor expresión en una película de tres

minutos y veintisiete segundos titulada *Einsatzgruppe en Kovno*, que Prohaska filma durante la masacre de Kovno, consistente en la monótona grabación, carente de banda de sonido, de la matanza de prisioneros lituanos. Una secuencia tan demoníaca en su reiterada simplicidad que «[...] por un instante el espectador sentía la tentación de pensar que *era siempre el mismo prisionero* quien moría ante sus ojos»³³. Mutilados ya tanto el ser humano como el aura de las fotografías por mor de su reproductibilidad técnica, Prohaska condena al arte a su inapelable destino: la liberación de la inmundicia del propio cuerpo para así trascender lo histórico y lo físico. Este es uno de los temas que laten en el anterior libro de Menéndez Salmón, *La luz es más antigua que el amor* (2010), donde la experiencia del abismo o el vacío del Expresionismo Abstracto se materializan en la capilla artística de Rothko: «Cuando Rothko hizo una capilla *secular* respondió a la exigencia de la modernidad: transformar un rito religioso en otro estético. Pero al hacer una *capilla* mantenía del ritual lo que podía ser más trascendente: la suspensión del tiempo»³⁴. El tiempo de silencio que parecen prefigurar las imágenes de muerte de Prohaska: una nada atenuadamente sublime y cromática, instalada en un «más allá» incalificable.

MITOS DE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Los artistas Torres Campalans y Prohaska son ficciones. El relato de sus vidas, ficciones de segundo grado en las que confluyen mitos literarios y, sobre todo, un sugerente entrecruzamiento

entre arte y literatura, pues ambos personajes presentan rasgos y atributos propios de la literatura –y de las vidas de escritores– del último siglo. En especial, una desafortunada tendencia a la desaparición y la invisibilidad, es decir, a reclamar para sí mismos *el derecho a marcharse*, según la denominación de Charles Baudelaire en su prefacio a las historias de E. A. Poe. Efectivamente, la leyenda del artista moderno, fundamentalmente del escritor, se ha visto penetrada por la pulsión de la fuga y el ocultamiento –desde Rimbaud, J.D. Salinger o Thomas Pynchon a figuras de la música popular como Bob Dylan o John Lennon–, como si se tratara de una inversión del tópico del *deus artifex* planteado por Kris y Kurz. Al mismo tiempo, dos autores contemporáneos como Roberto Bolaño y Don DeLillo han construido novelas sobre este particular: el primero, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), las monumentales búsquedas de los escritores Cesárea Tinajero y Benno von Archimboldi; el segundo, *Mao II* (1991) y *Great Jones Street* (1973), cuyos protagonistas son, respectivamente, un escritor y un músico de rock que huyen de la vida pública y desaparecen. A semejanza del *Wakefield* (1835), de Nathaniel Hawthorne, y del *Doctor Pasavento* (2005), de Vila-Matas, ocultos en sus apartados refugios, esta nómina de autores imaginarios prefiere espiar –y esquivar– la vida desde su invisibilidad.

Torres Campalans y Prohaska participan de esta pulsión moderna. Sin embargo, la vida de Prohaska se signa paradójicamente bajo un mito de lo visible, el de Medusa y la mirada pe-

trificada. En las últimas páginas de la novela de Menéndez Salmón se aborda el relato mítico que de la Gorgona traza Ovidio –ejemplo de *levedad* en literatura para Italo Calvino por lo que tiene de rechazo de la visión directa de la realidad–, así como el conocido retrato de Caravaggio y, por último, el cuadro sobre este ser mitológico ejecutado por Prohaska. Si la *Medusa* de Caravaggio queda petrificada tras contemplar el escudo de Perseo, la *Medusa* de Prohaska, cuya *ekfrasis* ocupa el último párrafo del libro, no contempla más que un sencillo y vulgar rostro humano reflejado en las pupilas del monstruo mitológico:

«[...] *lo que la Medusa de Prohaska está mirando es la cabeza calva, la barba pálida, el rostro ya maduro de un hombre anodino, sin rasgos memorables, un hombre entre la multitud, el rostro de un burócrata del mal, el testamento hecho carne de alguien más allá de la culpa y del remordimiento*»³⁵.

La alusión a Jean Améry es obvia, especialmente a su título *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia* (1977), un tratado severo e inclemente, carente de ningún afán reconciliador por parte de un intelectual que sufrió la tortura, el internamiento y la deportación a distintos *Lager*, entre ellos los de Mechelen o Auschwitz-Monowitz. El resentido testimonio de Jean Améry –seudónimo de Hans Mayer–, al que Menéndez Salmón parece adscribirse y rendir homenaje, rechaza la banalidad del mal. Lo único banal, argumenta Améry, es la apariencia de los ejecutores y torturadores, semejantes al hombre en la pu-

pila de la Medusa de Prohaska: «Pero entonces nos quedamos estupefactos al darnos cuenta de que tales tipos no sólo llevan abrigos de cuero y pistolas, sino que también muestran rostros: y no son “rostros de Gestapo” con narices de boxeador, mandíbulas prognatas, marcas de viruela y cicatrices de cuchilladas, como pueden aparecer en los libros. Al contrario: rostros comunes. Rostros del montón. Y el conocimiento espantoso de una fase posterior, que de nuevo destruye toda representación abstracta, nos pone de manifiesto cómo los rostros del montón se transforman finalmente en rostros de Gestapo y cómo el mal se sobrepone y supera la banalidad. No existe pues la “banalidad del mal”, y Hanna Arendt, que se refirió a ello en su libro sobre Eichmann, conocía al enemigo del hombre sólo de oídas y lo observaba sólo a través de la jaula de cristal»³⁶.

Pese a que la vida de Prohaska puede condensarse en el poder de la mirada y el mito de Medusa, el narrador revela que, paradójicamente, no existe ninguna imagen del artista. Es el hombre que lo vio todo pero a quien nadie logró ver. Quedan sus obras, sus propios textos y otros escritos biográficos, pero ni la más mínima huella física de su persona.

Esta es la senda hollada por Torres Campalans, el pintor que lo deja todo en 1914 y cuya sombra se desvanece en mitad de la sierra mexicana, entre los chamulas. Tras unos años empleado en una finca cafetalera, Torres se ganó la confianza de los indígenas y decidió vivir con ellos: «Unos dicen que fue el año 30 cuando subió por primera vez a las tierras frías [...]. En 1932, según

otros, se estableció a proximidad del paraje de San Pedro y pudo considerársele como un indígena más»³⁷. El abandono del arte de Torres Campalans es asimilable al rechazo de toda una cultura, a sus tensiones irresolubles y sus más agudos fracasos. Al exiliarse de la civilización, el pintor catalán resucita el mito de Paul Gauguin, el padre del «primitivismo» moderno, quien «[...] replanteó la vocación del artista romántico como una suerte de búsqueda de la visión en las culturas tribales»³⁸. Sin embargo, Torres no busca nuevas tonalidades ni temas en su pintura, a la que renuncia de forma definitiva, motivo por el que el personaje de Max Aub acaba guardando mayores similitudes con el cónsul Firmin de Malcolm Lowry en *Bajo el volcán* (2003), de Luís Bagué, que con el pintor francés que se instaló en Tahití y, más tarde, en las islas Marquesas. Torres Campalans se dedica, como mucho, a engendrar hijos de los que luego se desinteresa, a los hongos y a dejarse crecer la barba: «No. Sencillamente, no hago nada. Ni hablar»³⁹. El lugar de este desarraigo no deja de ser simbólico: México, el destino por excelencia del exilio en el siglo XX, desde Leon Trotsky y Victor Serge –a quien Torres Campalans conoce en 1909⁴⁰– hasta el propio Max Aub –e incluso Prohaska después de salir de España–. Torres Campalans acabará considerándose uno más de los chamulas, a quienes se refiere como «los míos» o «mi gente»⁴¹.

En su particular exilio chamula, Torres Campalans –quien ha destruido sus propias obras, todas las que ha tenido a su alcance– prescinde de cualquier actividad artística. Irónicamente, sólo

tiene noticia de los avatares pictóricos en las revistas de peluquería: «¿Quién no va, aunque sea una vez cada seis u ocho meses como yo, a una peluquería? ¿Se da cuenta, Aub? Hoy el conocimiento del arte tiene que ver con el pelo... Un cuadro de Miró “sale” mucho mejor reproducido en las revistas que un Vermeer»⁴². Como Bartleby, el personaje de Herman Melville, Torres Campalans prefiere no hacerlo, prefiere no pintar y así cuestionar la supremacía de la voluntad sobre la potencia⁴³, *descreando* la vanguardia. Obsesivo como el huidizo copista y escritor Robert Walser, con quien Torres Campalans comparte la pasión por la caligrafía, el personaje de Aub terminará asimismo por carecer de ambiciones, pues su única aspiración consistirá en no ser notado, en que nadie lo recuerde

ya. Si, como sugiere Aub en el prólogo a su propia biografía de Luis Buñuel (2013), la ficción es el método más eficaz para acceder a la verdad de los hechos históricos y dejar testimonio de los mismos, posiblemente la biografía imaginaria de un artista radical y complejo llamado Torres Campalans fuera el mejor recurso para retratar la genuina naturaleza del proyecto vanguardista, su esencia más profunda, sus decepciones e incoherencias. Silencio, exilio e ingenio: el lema del artista adolescente de James Joyce se alza como *leitmotiv* del arte contemporáneo. Silencio, exilio, ingenio y la nada más despojadamente orgánica, parece decirnos el narrador de la vida de Prohaska. Una nada en cuyos márgenes se emplaza, ubicado y sospechoso, tejiendo su interminable leyenda, el artista.

¹ Aub, 1975, p. 15.

² Irizarry, 1979, p. 81.

³ Ibáñez, 2012.

⁴ Kris y Kurz, 2010, p. 24.

⁵ Azúa, 1995, p. 22.

⁶ Valverde Zaragoza, 2013, p. 337.

⁷ Tomás, 2000, p. 28.

⁸ Kris y Kurz, 2010, p. 34.

⁹ Aub, 1975, p. 92.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 94.

¹¹ Krauss, 2006, p. 84.

¹² Kris y Kurz, 2010, p. 34.

¹³ Menéndez Salmón, 2012, pp. 30-31.

¹⁴ Apollinaire, 2009, p. 19.

¹⁵ Aub, 1975, p. 94.

¹⁶ Corella Lacasa, 2003, p. 143.

¹⁷ Menéndez Salmón, 2012, p. 18.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 24.

²⁰ Kris y Kurz, 2010, p. 45.

²¹ Aub, 1975, p. 115.

²² Corella Lacasa, 2003, p. 145.

²³ Menéndez Salmón, 2012, p. 18.

²⁴ Aub, 1975, p. 160.

²⁵ *Ibíd.*, p. 171.

²⁶ Corella Lacasa, 2003, p. 155.

²⁷ Aub, 1975, p. 184.

²⁸ Foster y Krauss, 2006, p. 135.

²⁹ Corella Lacasa, 2003, p. 156.

³⁰ Menéndez Salmón, 2012, pp. 67-68.

³¹ *Ibíd.*, pp. 70-71.

³² *Ibíd.*, 2012, p. 55.

³³ *Ibíd.*, pp. 12-13.

³⁴ Bozal, 2004, p. 23.

³⁵ Menéndez Salmón, 2012, pp. 151-152.

³⁶ Améry, 2013, p. 87.

- ³⁷ Aub, 1975, p. 270.
³⁸ Foster, 2006, p. 64.
³⁹ Aub., p. 278.
⁴⁰ *Ibíd.*, p. 154.
⁴¹ *Ibíd.*, pp. 277-278
⁴² *Ibíd.*, p. 296.
⁴³ Agamben, 2011, p. 135.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. «Bartleby o de la contingencia». En Melville, Herman. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Améry, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2009.
- Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Alianza, 1975.
 –. *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2013.
- Bagué Quílez, Luis. «Una parodia de la literatura de vanguardia: Jusep Torres Campalans, de Max Aub». En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, nº 1, pp. 414-427, 2006.
- Bozal, Valeriano. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela, 2004.
- Corella Lacasa, Miguel. *El artista y sus otros. Max Aub y la novela del artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Foster, Hal. «1903 ». En Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain y Buchloh, Benjamin H.D., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Foster, Hal y Krauss, Rosalind. «1916 ». En Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain y Buchloh, Benjamin H.D., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Ibáñez, Andrés. «Medusa». En Fronterad, 2 de octubre de 2012. <http://www.fronterad.com/?q=medusa>.
- Irizarry, Estelle. *La broma literaria en nuestros días*. Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1979.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Menéndez Salmón, Ricardo. *La luz es más antigua que el amor*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- Menéndez Salmón, Ricardo. *Medusa*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Tomás, Facundo. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Valverde Zaragoza, Isabel. «El artista y su escritor. La novela de artista en el siglo XIX francés». En March, Eva y Narváez i Cases, Carme (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.



Carlos Sahagún. A contracorriente

Por Manuel Neila

El alicantino Carlos Sahagún (Onil, 1938 – Madrid, 2015) hizo todo lo posible por encubrir al excelente poeta que estaba llamado a ser. Su aparición en el campo de la literatura tuvo lugar a una edad muy temprana. Se dio a conocer a los diecisiete años con el poemario *Hombre naciente* (1955), al que andando el tiempo renunciaría. Pero su verdadera irrupción tuvo lugar en 1958, con el volumen *Profecías del agua*, que había sido galardonado con el prestigioso Premio Adonais un año antes, y sólo tres años más tarde dio a las prensas su segundo libro, *Como si hubiera muerto un niño* (1961), que había obtenido el Premio Boscán el año anterior. A partir de ese momento, sus publicaciones fueron distanciándose progresivamente, hasta tal punto que sólo volvió a publicar otros dos libros completamente nuevos en vida: *Estar contigo* (1973), distinguido con el Premio Juan Ramón Jiménez, y *Primer y último oficio* (1979), galardonado en este caso con el Premio Nacional de Literatura. A ellos habría que añadir una temprana recopilación de su obra, *Memorial de la noche* (1976) y una antología de poemas amorosos, *Las invisibles redes* (1989).

Los críticos tampoco han sido de gran ayuda a la hora de situar a Carlos Sahagún en el lugar que le corresponde, bien por haberle remitido en una generación de la que no forma parte, bien por haber propuesto una lectura parcial de

su obra. Por la fecha de nacimiento, el autor de *Profecía del agua* no pertenece a la denominada «generación del 50», que incluiría a los poetas nacidos entre 1920 y 1935, sino a la segunda generación de posguerra o generación de la guerra fría, integrada por los nacidos entre 1936 y 1950. De otra parte, para una valoración comprensiva y justa de su trayectoria poética no basta con atender a su primera época, recogida en *Memorial de la noche* (1976), puesto que su obra alcanzó la plenitud durante su segunda época, la que se abre con *Primer y último oficio* y se completa –ahora lo sabemos– con las composiciones recogidas en *Últimos poemas*, que en algún momento iban a agruparse bajo el título de *El lugar de los pájaros*, y que ahora se incluyen en *Poesías completas (1957-2000)*; a los que habría que agregar un libro de poemas escrito en catalán (1982), todavía inédito, y una antología de Eugenio Montale traducida con esmero.

Escritos entre 1957 y 1959, durante los años formativos del autor en Madrid, *Profecías del agua* y *Como si hubiera muerto un niño* constituyen un primer ciclo creativo que se cerrará doce años después con *Estar contigo*. Los poemas de esta primera fase se caracterizan por la frescura y la espontaneidad, como corresponde a un poeta que rondaba los veinte años, compatibles en cualquier caso con una capacidad organizativa y acendra-

miento expresivo notables. Las composiciones del primer libro se agrupan en torno a dos núcleos temáticos bien definidos –la infancia perdida y el destino personal del hombre–, mientras que las del segundo añaden un nuevo núcleo temático –la pasión amorosa– a la vez que amplían la preocupación por el destino del hombre al ámbito colectivo. Los críticos no tardaron en advertir la destreza técnica del poeta recién aparecido –en particular, el uso de los versos eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos, frecuentemente encabalgados y asonantados–, así como la capacidad para configurar campos simbólicos en torno a palabras clave: «jardín», «playa», «caballo» (la infancia); «agua», «leche», «luz» (el amor); «río», «nube», «árbol» (el destino).

Tras un largo periodo de silencio, Carlos Sahagún publicó *Estar contigo*, el libro más variado de su trayectoria poética, tanto por lo que atañe al contenido, como por lo que respecta a la forma. En sus páginas convergen los temas tratados hasta ese momento –la infancia, el amor– con otros nuevos que alcanzarán cumplido desarrollo en momentos posteriores de creación –el tiempo, la memoria y la palabra–. Tras una «Dedicatoria» más que emotiva en la que el personaje poemático celebra el encuentro con su amada, la primera sección del libro agrupa los poemas dedicados a la infancia recuperada, mientras que la segunda recoge los poemas relacionados con la salvación por el amor. El tríptico que ocupa la sección central se presenta como una indagación sobre la precariedad de la condición humana: «El dolor y la nada se hacen pura / existencia. Se sabe y se está triste». Condición que el hom-

bre puede asumir con dignidad y nobleza –sección cuarta– o con indignidad y bajeza –sección quinta–. La variedad del libro se hace extensiva a la forma, pues Carlos Sahagún incrementa los recursos empleados hasta ese momento con otros nuevos como el poema en prosa, el retrato literario o el empleo de la ironía. Particularmente significativas resultan las piezas que dedica a sus autores predilectos: «Palabras a César Vallejo», «Antonio Machado en Segovia» y «Homenaje a Rafael Alberti», ejemplos vivos para quien se esfuerza por arrostrar un tiempo de miseria sin perder la dignidad. El autor de *Estar contigo* inicia así una trayectoria personal a contracorriente: mientras los compañeros de generación se orientaban hacia un experimentalismo de tipo lingüístico, él desplaza su interés hacia el realismo crítico.

Con *Primer y último oficio*, Carlos Sahagún inició un nuevo ciclo poético que se prolongaría en el libro inédito escrito en catalán y culminaría con la serie destinada al volumen inconcluso *El lugar de los pájaros*. El poeta se repliega hacia la intimidad del sujeto, intensifica el irracionalismo con la inclusión de numerosos pasajes oníricos e incrementa el hermetismo de su escritura, inducido posiblemente por los poetas más jóvenes de su generación. Aunque permanece fiel a los temas de su primera época, su interés se dirige ahora hacia otros motivos: la insoportable levedad de los seres, la incorregible fugacidad de las cosas y la consoladora memoria del loggos, lo que dio lugar a la aparición de nuevos campos simbólicos: «pájaro», «flor» «hierba» –la levedad–; «viento», «lluvia», «nieve» –la fluidez–; «espuma»,

«arena» «ceniza» –la memoria–. Y todo ello expresado mediante un lenguaje depurado, pero directo. «El sujeto poético –como advirtiera Enrique Moreno Castillo– no asume ni posee las cosas, sino que, en la mansedumbre de un lenguaje inocente, sale a su encuentro, busca su salvación despojándose de sí mismo, liberándose y perdiéndose en ellas».

A partir de 1979, cumplidos los cuarenta años de edad, Carlos Sahagún no volvería a publicar ningún libro de poemas nuevo, salvo *Las invisibles redes* (1989), antología amorosa en la que aparecen cinco composiciones del volumen que tenía en preparación, titulado *El lugar de los pájaros*. Y lo que es más importante, reduce al mínimo la composición de poemas. Hasta el punto de que, en el espacio de tiempo que va desde 1978 a 2000, y salvo el libro inédito escrito en catalán a principios de los años ochenta, solo ha conservado 28 poemas, que aparecen ahora en las *Poesías completas (1957-2000)* bajo el título de «Últimos poemas» (1978-2000). Marcados por una extrema voluntad de renuncia que raya a veces con la negación de sí mismo, estos poemas postreros se agrupan en torno a dos núcleos temáticos: la levedad de los seres y la fugacidad de todas las cosas, que aparecen unidos con frecuencia: «En la ebriedad del aire / también yo me abandono a la fugacidad de lo visible. / Todo es mentira y pasa / como ahora vuela, alzándose, / esta irrupción de plumas fugitivas» («Lago»). Ante tanta devastación y semejante desamparo, al poeta solo le queda el consuelo de la memoria, eje temático en torno al cual se vertebran todos los demás: «Ya tu memoria fluye como un río de ceniza / que no arrastra amargura,

ni maldad, ni horas tristes, / sino historia en desorden de la que emergen sólo / rostros desconocidos y caballos sin crines / galopando inseguros / hacia ninguna parte» («En tu otra infancia»).

El autor de *Primer y último oficio* sigue así su deriva personal a contracorriente: mientras sus compañeros de generación regresan a un tipo de poesía confesional, él urde sus «invisibles redes» con un hermetismo más o menos metafísico.

La historia de la literatura, al igual que la otra, está escrita por los vencedores. Existe, sin embargo, una parte de la literatura caracterizada por la cautela, la borradora, la negación de sí misma. Carlos Sahagún, como el mexicano Julio Torri o el mallorquín Cristóbal Serra, entre algunos otros, hizo todo lo posible y aun lo imposible para borrar su nombre de los listados oficiales e incluso, diría, de cualquier otro orden. El autor de estas *Poesías completas (1957-2000)* fue, al fin y a la postre, un poeta a contracorriente: mientras otros luchaban por la visibilidad, él encontró en la renuncia, el ocultamiento y la negación de sí mismo la manera de preservar la dignidad y la nobleza personales en tiempos de miseria y guerra fría. Esperemos que los legatarios de Carlos Sahagún pongan a disposición de sus lectores lo antes posible el libro inédito que el poeta alicantino escribió en catalán durante su estancia en Barcelona, así como la antología de Eugenio Montale, en cuya versión trabajó durante sus años de apartamiento voluntario. Solo entonces podremos hacernos una idea aproximada de nuestro poeta: uno de los más hondos, puros y reservados de las letras hispánicas recientes.



Esculpir el vacío en un átomo de tiempo

Por Walter Cassara

Al norte de la costa peruana, a unos pocos kilómetros de la ciudad de Trujillo, existe un distrito, fundamentalmente dedicado a la industria agraria, que se llama Laredo, cuya memoria histórica se remonta a los primeros avatares de la Colonia española y a los vaivenes económicos de una vieja hacienda azucarera a la cual este distrito le debe prácticamente todo: su topónimo y su escudo, su modesta realidad y sus módicas leyendas, su imperceptible apogeo y su crepúsculo inmutable. También le debe la existencia de su principal –y por ahora, único– poeta, José Watanabe, que nació y pasó toda su infancia allí, entre altos sembradíos de caña, chumberas y sauces, y entre vestigios arqueológicos de culturas pre-incaicas como la mochica y la cupinisque, con sus huacas taciturnas, sus balsas de totora y sus dioses de barro sepultados en los meandros del río Moche. Al norte del Perú, la cordillera de los Andes serpentea y se hace un nudo frente al Océano Pacífico: el mundo abigarrado y húmedo de la selva amazónica se arrima al seco retraimiento de la sierra; ambos se funden y convergen en las riadas de un extenso valle, para luego deshacerse abruptamente en los arenales de la costa. Laredo es una llanura incendiada que flamea entre la montaña y la playa; anhela la embriaguez del mar, pero se vuelve hacia el plutonismo de la roca; su carácter es

mineral, arcaico, uterino, brota sigiloso de las entrañas de la tierra; su genio se adhiere a la eternidad y a lo anónimo de la piedra.

Así, al menos, se deja traslucir en la poesía de Watanabe, donde casi siempre aparece aludido al sesgo, de un modo tenue y horizontal, nunca de manera directa o solemne, sino más bien todo lo contrario: aparece como un lugar íntimo, transfigurado y perpetuado en la mirada de la infancia; esto es, también, que emerge como un vértice en el cual se sostiene el pasado –el otro vértice sería el cuerpo: la biografía elemental, aleatoria, que bosqueja por sí solo todo cuerpo–. Lo más destacado en el imaginario watanabeano son estas extrañas resonancias entre el lugar de nacimiento y el lugar del propio cuerpo; no tan extrañas, en verdad, ya que el cuerpo –bien mirado– es el *locus* por definición y por defecto, es el único y exacto sitio que habitamos, la única y exacta cartografía de nuestra existencia. No hay –no puede haber otra– al menos en este mundo. Y el cuerpo, sin embargo, es algo que apenas conocemos y que no nos pertenece en absoluto, algo sin heredad ni continuación posible, algo que se perderá irrefutablemente. Con el cuerpo nos es servida en bandeja la conciencia universal de la muerte, y con ello la sensación de que poseemos una individualidad acuñable, la ilusión de que

gozamos de los derechos de una biografía, de una genealogía propia y hasta de un destino propio, que debemos eternizar a toda costa. No obstante, este individuo tan querido y tan novelado, este feudo liliputiense que llamamos *yo* no puede sino salir a ondear sus vértigos al término de todo, con la firme insignia común a todo y a todos que es la nada, puesto que la vida no es otra cosa que esa nada que se nos transparenta en la muerte; la vida es esa nada que le debemos a la muerte, ese cuerpo –con su *yo* hipotético– que le tenemos arrendado a la muerte.

Todo lo que la palabra poética tiene de poder connotativo, toda su potencia significante y maravillosa, ya está debidamente denotado y acotado en el imprescindible glosario de la muerte. Esta parábola –digamos– no es geográfica, sino fisiológica, existencial; no puede rastrearse con ningún sistema de coordenadas, porque es la parábola errática que supone toda vida, toda escritura, toda vida embargada por la escritura. Esto lo ha apuntado muy bien Watanabe en un poema de *El huso de la palabra* (1989) que se titula «Los versos que tarjo». En buena medida, todo el texto es un hábil subterfugio para resucitar ese arcaísmo, totalmente sepultado en el olvido: «tarjar», que hoy daríamos por sinónimo artificioso de tachar o rotular, pero que en realidad viene de «tarja», adminículo que antiguamente cumplía la función –digamos– de libreta de gastos del paleta rural –y no tan rural–, esto es, una cañita o palo que se empleaba en el comercio para asentar los débitos contraídos por víveres u otros suministros. Entonces, una com-

pra valía por una raya en la caña, una muesca equivalía a una responsabilidad de pago. Watanabe transporta este basto mecanismo contractual, con toda su lógica mercantil y sus posibilidades simbólicas, a la actividad sedentaria de la escritura, que conlleva muchas veces un puro malgasto de materia gris y tabaco –en el mejor de los casos–, que culmina en el desaliento y el compromiso neurótico con uno mismo, perpetuamente aplazado:

Las palabras no nos reflejan como los espejos, así exactamente, pero quisiera. / Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas: / ¿Es esta la palabra exacta o es el amague de otra que viene / no más bella, sino más especular? / Por esta inseguridad / tarjo, / toda la noche tarjo, y en el espejo que aún porfío / solo queda una figura borrosa, mutilada, malograda. / Es como si cumpliera la amenaza de la madre / sibilina / al niño que estaba descubriéndose, curioso, / en su imagen: / «Tanto te miras en el espejo / que un día terminarás por no verte». / Los versos que irremediablemente tarjo / se llevarán siempre mi poema.

En esa búsqueda infructuosa de la palabra justa, siempre hostigada de cerca por la muerte, nos dice: «tarjo / toda la noche tarjo / y en el espejo que aún porfío / solo queda una figura borrosa, mutilada, malograda». ¿Por qué no puso «tacho» en vez de tarjo, que puede sonar, quizás, medio rebuscado? Watanabe no era amigo de giros exóticos ni de antiguallas gratuitas, más bien lo contrario; si planta aquí esa expresión –que obviamente no se corresponde del todo con lo que muestra el étimo–

es por su pelaje rústico y excepcional; como si en la remotísima tarja campesina se computasen deudas o derrotas de otra índole y los tachones no significaran solo versos fallidos, que se enmendarán o se echarán a la basura, sino machetazos, heridas, flaquezas en curso: palabras, cosas, insomnios que se van cargando a cuenta de la muerte. Por lo demás, el Diccionario de Autoridades de la RAE registra el uso de este verbo en Quevedo, con unas líneas burlescas que validan su procedencia popular: «Va prestando Navidades / como quien no dice nada, / y porque no se le olviden / con las arrugas las *tarja*». En estos versos, el sujeto de la oración es el tiempo, retratado cáusticamente como un mercader viscoso y ladino: el tiempo como esquivo tesorero de la Parca, como amanuense de achaques y esqueletos –se entiende–. Por otra parte, con su menuda fama de almacén, la palabreja ¿no esconde, si se la mira a contraluz, un regusto trilceano o vallejeano? Ya se sabe, hay mucho Quevedo en Vallejo –y viceversa–. Hay un Quevedo clásico y hay también un Quevedo anónimo que *tarja* toda la literatura contemporánea en nuestra lengua, principalmente la de vanguardia. Hay un Quevedo para cada época y para cada castellano. Y, de alguna forma, Quevedo le llega a Watanabe ya lexicalizado, ya andinizado –si cabe decirlo así– por Vallejo, con quien comparte algo más que unas simples coordenadas geográficas o una fortuita hermandad regional.

La experiencia del poeta madura en cohabitación diaria con la experiencia prístina del niño; prospera no tanto en el bosquejo mecánico de una

cronología individual como en las reminiscencias oblicuas de una mentalidad arcaica, que no ha sido ocupada plenamente por el documento –o el auto– biográfico, ni ha renunciado aún a su genealogía salvaje. Los vínculos parentales son referencias constantes en el ámbito watanabeano; el padre, la madre, los hermanos, se cruzan a menudo en el devenir del poema, fusionados con el atisbo minucioso de la naturaleza y con el paisaje natal, bajo una fuerte impronta de clan y de leyenda. Aquí vemos a la madre, entre trapos y menesteres de cocina, pelando unos cuyes para alimentar a su numerosa prole, ella misma transfigurada en un cazo de hierro hollinado, con toda su severa ternura auestas y la lengua afilada como un dragón chino. El discurrir –lento y diáfano– del verso de Watanabe, inducido quizás por ese aire como de languidez incaica u oriental, propio del español que se habla en los pueblos de los Andes centrales; ese español de cobre, aireado y pedregoso de la Sierra peruana, sutilmente entretejido con la dulzura del quechua y los secretos del aimara; ese castellano bien criollo, castizo, mestizo, peruanísimo, que Vallejo ya había auscultado en su gramática más íntima; ese lenguaje vivo, retablo ambulante, tienda coral de los fabulistas de taberna, los filósofos ignotos, las viejas santurronas y los cholitos descalzos, aparece de muchas maneras en la imaginería aldeana de nuestro autor, aunque casi siempre proyectado sobre la figura de la madre; en ese orden o desorden mítico de la intuición primitiva, que eleva –y a veces, aterroriza– al horizonte luminoso de la infancia. Venimos de ese *it* animal

y regresamos a ello, constantemente: a esa temperatura de mamífero, esos calores y esas secreciones de mamífero que reverberan en las palabras de la tribu, cuando se dicen por boca de una madre, cuando se templan en el olor de una madre.

La infancia infantilizada, académica, es decir: la infancia higienizada e idiotizada por los adultos, rápidamente aprende a desconocer ese olor y ese rumor de la especie que siempre evocan las sudoraciones, la saliva, los intestinos, el menstruo, toda la alquimia de efluvios domésticos, toda la animalidad o humanidad áspera, contenida en la madre. «Por un flanco débil / y breve» —escribe Watanabe en unas líneas que abordan, sin ningún rebozo, este tema—, «entre su seno y su axila, mi madre era tierna. // Qué olor tan profundo, basal y glandular. / Su ternura / tenía intensa biología. // ¿Por qué le exigías más, / ojo con lágrimas?». Este poema tan conciso, que se ha citado entero, se titula sugestivamente «Desagravio» y resume, en buena medida, esa tensión característica en la escritura de Watanabe entre la oscuridad de la vida elemental —representada, en este caso, por los recios vahos maternos— y el orden aséptico, tibio, consciente, que se vincula con el desapego de las impresiones visuales y de la mirada adulta. Pero, ¿quién ha afrontado a quién, el hijo a la madre, o al revés? ¿Quién debe perdonar a quién? El ojo, aquí, se hace endocrino, se vuelve también él «basal y glandular», cede y se postra delante de una llamada primigenia que excede toda blandura romántica o gentil: una visión que le llega directamente desde el hipotálamo, esto

es, que cala en lo más hondo de la memoria orgánica.

Se ha hablado mucho acerca de la importancia del padre en la formación estética de Watanabe, pero la verdad es que este resulta una figura más bien distante, alegórica o cultural, incluso literaria —el padre era japonés y le leía haikus al pequeño—, que para nada tiene esa gravitación directa, y a menudo vejatoria y psicológicamente conflictiva, que sí alcanza la madre, con sus decires agrestes y su buena fe campesina, porfiada de ingenua malicia. Entre paréntesis, el poeta solía contar en los reportajes, siempre con una risita de beneplácito, que cuando le dio a leer su primer libro y le preguntó qué opinaba, el veredicto de la madre fue inapelable: «envuelves mierda en papel bonito» —le dijo—. Lo cual puede darnos una medida íntegra de lo afilada que andaría esta paisana para agujinear en la mente retorcida del hijo —y en la mente de cualquier literato moderno, en general—; tan afilada estaría que Watanabe alguna vez la puso a intervenir de oficio en un hipotético certamen literario, en una página de *Cosas del cuerpo* donde el fantasma póstumo de la dura señora se manifiesta como su *alter ego* o su propia conciencia estética, calificando desde el más allá la aportación de los jóvenes concursantes: «En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte / tiene más nombres que la vida / y baila / ebria, / sonora, las mejillas pintadas como muñeca de teatro y literatura. / Solo un verso brillante, solo dos, / y el resto / puras finzas, me dice / la jurado». Y el poema concluye con estas líneas que son toda una declaración de fe del autor: «La muerte / de verdad / es como la poesía: mírala venir / como una forma / de la templanza».

La madre es la voz en *off*-voz tribal, verbo rústico, almacenado en el hipotálamo- que juzga siempre con desdeñoso realismo las flojeras sentimentales de su lagartito; en cierta forma, esta voz es masculina, calcárea y hasta castrense, y al no dejarse enternecer o engatusar con las chucherías librescas del hijo, actúa como un contrapeso crítico, un cable a tierra de la mirada nipona, vaporosa, «feminoide» y estetizante, que suponemos herencia del padre *nikkei*. En este sentido, como resultado de un particular mestizaje, que es tanto étnico como metafísico, bien podría afirmarse -cosa que algunos comentaristas ya han apuntado- que la poesía de Watanabe es producto de una doble decantación de la mirada, en la cual lo prosaico se rectifica constantemente en lo lírico -y viceversa-; lo material mundano se espiritualiza o sacraliza, del mismo modo que las cualidades físicas de las cosas se entretajan con sus cualidades morales. Análogamente, el código familiar o gregario se entrecruza con el código fantástico o solitario; la historia individual, los recuerdos particulares, que creemos necesariamente privativos de un sujeto -o bien de su cónyuge y su psicólogo-, se revisten con las fórmulas de la memoria colectiva, dialogan con las anécdotas y apotegmas, con la tradición gnómica de una comunidad determinada.

Lo colectivo es el gran animal que invocan todas las fábulas, lo colectivo como expresión de lo más íntimo o mejor amalgamado de una comunidad, que se perfila ante todo en el idioma; en una modalidad -¿o habría que decir, en una localidad?- del habla y del pensamien-

to; en el estilo, que es el hombre -como diría Buffon-, pero del hombre amenazado, enjambrado, del hombre dejando sus dibujos de bisonte en el lenguaje. En la escritura de Watanabe, muchas veces la palabra adquiere esa definitiva gravedad icónica de los petroglifos y los pictogramas, que son las primeras imágenes litúrgicas, los primeros gestos conscientes del hombre que vislumbra su amanecer mítico, en comunión con sus antepasados y con su hábitat. ¿Y no es este sustrato primario, ese talante pictórico y pintoresco, el mismo que contienen las fábulas, las parábolas, las máximas y demás variedades del registro gnomológico? Hay que distinguir lo colectivo de lo social, no como podrían hacerlo el antropólogo o el sociólogo, sino como lo haría un simple lector de Homero y de Esopo; como distinguimos el espacio imaginario que proyectan en la literatura el modelo épico y el modelo de la fábula, en tanto paradigmas de sabiduría y de retórica que parecerían repelerse a primera vista, aunque en lo profundo se eluciden uno al otro.

Dejando volar un poco las ideas, en el contexto de la poesía peruana de los años setenta, determinado en buena medida por el maximalismo de las formas y por la exploración de los discursos sociales que ya se había iniciado en la década previa, Watanabe bien podría ocupar el sitio modesto -aunque cardinal- de un Esopo huidizo y bien raro; un Esopo estudioso de Basho, Issa y los otros grandes maestros del haiku, ¡un Esopo zen! Con todo lo fantástico que conlleva poner a dialogar a Basho y a Esopo en una misma persona, y en la cabeza convulsionada de un poeta la-

tinoamericano de aquella época. Y no es que el escritor de *La piedra alada* no se ajustase al marco de la época, sino que le aportó algo diferente: un tono más bajo, más atemperado y más novedoso –visto desde el aquí y ahora– que el tono homérico, vanguardista y cívico que se había impuesto en muchos de sus coterreños generacionales; luego, y quizás a consecuencia de esa tonalidad apenas disminuida en una nota, le aportó algo de sentido común, algo de sigilo provinciano y de sutileza interior, cosas que no se prodigaban fácilmente en aquellos tiempos de franco optimismo intelectual y hormigueos revolucionarios.

Con todo, permítaseme insistir en que Watanabe toma del haiku solo un aire, un brillo indirecto, una manera de iluminar la escritura al sesgo y con pinceladas sueltas, ocre, nada estrepitosas. Este aire de haiku está a la vez inmerso –si cabe decirlo así– en un estado de parábola, y funciona acertadamente como un depurador de esta, sublimando su carga inercial, refinando su rumia dogmática: de modo que carácter flotante y abierto de uno neutraliza la voluntad cristalizadora de la otra; el signo –el trazo vivo– se impone al simbolismo aleccionador. Así, la mayoría de los poemas discurren por una cornisa anecdótica, un pequeño horizonte narrativo-moral que roza la curvatura de la parábola y de la fábula, aunque se eclipsa al momento del desenlace o la paráfrasis. En realidad, lo más cercano –en extensión– a un haiku que escribió Watanabe, son tres escuetas líneas donde el acto trágico por antonomasia se equipara, freudianamente, a la actividad erótica; el texto exalta a su manera, con ironía y humor

negro, el tópico de la *post coitum tristitia*; más que como haiku, habría que leerlo como una suerte de *tantra* expresionista; se llama «Orgasmo» y reza lacónico: «¿Me dejará / la muerte / gritar como ahora?». Aun con toda la aparente distancia que puede separarlo de la forma tradicional japonesa, de las reglas internas del género que apenas pueden –convengamos– desentrañarse por fuera de la lengua y la cultura de origen, este breve poema muestra asomos de una orientalidad que prescinde de trucos accesorios y niponerías de bazar; que esquiva la misérrima fórmula de las diecisiete sílabas y los cerezos en flor, para instalarse de lleno en algo tan esencialmente japonés, algo tan característico del haiku –y del budismo zen– como lo es el concepto de vacío: la pregunta por el vacío, la significación del vacío; todo lo cual bien puede resumirse con un grito o un suspiro entre el coito y la muerte, como lo dejan entrever las líneas antes citadas y como nos parece que sería la vida tocando su cadencia perfecta.

Ahora bien, quizás a este texto le falte vacuidad y le sobre ingenio para alcanzar esa *ligereza danzante* de la que hablaba Octavio Paz, esa perspectiva etérea, lúdica y casi naif que solemos asociar con el haiku. Sin embargo, la pregunta por el vacío –tal y como la formula el poeta– es también una pregunta por el placer, una pregunta articulada desde el *memento mori* del placer, en el fulgor último que irradia el sexo; lo cual ayuda a mitigar, de algún modo, el trago amargo de la gravedad de fondo que anima su especulación, y además cumple con los objetivos básicos –los no-objetivos básicos, mejor dicho– que busca el haiku,

y que son, a grandes rasgos, los mismos que persigue todo poema: provocar un accidente, un cambio de conciencia en la percepción de las cosas; proporcionarnos la imagen y la intuición del instante; romper con el artilugio silogístico, la lógica engañosa del discurso; deslizarse sobre una brizna de sentido; esculpir el vacío en un átomo de tiempo... En este aspecto, la poética del haiku, la poética del Japón –ya podríamos decir– se revela en la obra de Watanabe con su carácter más puro, su verdadera autoridad estética, que consiste en pasar casi inadvertida, y en saber situarse en un estado de reverencia natural, más allá de todo virtuosismo técnico y toda exquisitez egocéntrica.

Con mucho orgullo, con algo de inocua altanería, Watanabe hacía de su japonidad consanguínea un signo de su peruanidad metafísica –y al revés–. Se recreaba e interrogaba en ella, como quien bucea en sí mismo frente a un espejo que distorsiona un poco, o como quien se pone a remedar los gestos y las caras de sus personajes favoritos. Hay poetas con personaje y poetas sin personaje, lo mismo que hay mezcales con gusano y sin gusano. En su modestia y en su sequedad, Watanabe tenía un personaje fuerte y bastante ostensible. Cuando intentó salir de su órbita no le fue muy bien, y cuando se adentró demasiado en ella, tampoco. En el primer caso, se puso a ramonear vagamente entre las reliquias helenísticas con resultados bastante anodinos, véanse sino «Antígona» y «El otro Asterión»; en el segundo caso, dedicó un libro entero –e innecesario– a reescribir algunos episodios bíblicos, como queda docu-

mentado en los veintitrés poemas que integran *Habitó entre nosotros* (2002). En una nota necrológica, publicada en la prensa peruana en 2007, Rocío Silva Santisteban refería que a Watanabe «le gustaban mucho las palabras con diéresis: lengüita por ejemplo»; también le gustaba conversar en los bares hasta altas horas de la madrugada, aunque no probaba una gota de alcohol, porque –se vanagloriaba– ¿cuándo se ha visto a un japonés bebiendo algo que no sea sake? El personaje es todo un tema en poesía. Tengo un amigo que suele soltar un latiguillo cada vez que se siente obligado a hacer o a decir algo que escapa a su estrecha jurisdicción mental: «mi personaje no me lo permite» –afirma con aire solemne de musulmán o menonita–, si por ejemplo alguien lo convida con una quiche de verduras, porque su personaje es carnívoro a ultranza y detesta todo aquello que sea verde o aluda al noble reino las plantas. No obstante, el personaje –haciendo aquí una rara genuflexión al universo *plantae*– lo autoriza a fumar, aunque solo en pipa, solo tabaco «Pergamon» y solo a partir de las dos de la tarde; asimismo, aprueba su culto frenético de Gólgol, pero le prohíbe asomarse a Tolstoi; le obliga a llevar un anillo ridículo en el meñique derecho y a vestirse siempre con alguna prenda negra; lo persuade del amor de mujeres divorciadas que invariablemente lo doblan en edad y pisotean su autoestima... Está claro, no debemos confundir el personaje fraguado en el poema con el libreto neurótico, la pobre caricatura que viaja en metro o enciende una pipa, pero ¿acaso el material imaginario no es similar en ambos?

Por otra parte, habría que recordar que Watanabe trabajó, desde muy joven, en el ámbito de los medios audiovisuales, escribiendo guiones para cine y colaborando en la producción de programas televisivos. Si esto significa algo más que el mero dato profesional, a su minuciosa conciencia del personaje podría añadirse el criterio escenográfico o cinematográfico que muchas veces parece manejar en sus textos; ciertos vislumbres de una calculada puesta en escena, cierta voluntad de conducir la percepción hacia una zona de epifanía; cierta tendencia a encuadrar los objetos y las ideas desde el relato o lo descriptivo, con locaciones y detalles muy puntuales que predisponen a la verosimilitud; con una dinámica que sugiere el lento deslizarse de la mirada detrás de una cámara, como sucede en «Banderas detrás de la niebla». Cito las dos estrofas iniciales:

Hay una vejez triste e indefinida en el puerto, / más herrumbre en el muelle / y bares sospechosos en la ribera / donde antes había casonas rodeadas de yerba tenaz. // Una noche, cuando una niebla densa y turbia / cubría el mundo, yo caminé a tientas / por el entablado del muelle. Adolescente aún / acaso buscaba el terror gozoso de la evanescencia. //

Ciertamente, la imaginación pasa aquí por lo visual, está en lo que podemos ver, no en aquello –valga la redundancia– que imaginamos. El verso de apertura nos instala de lleno en el tópico; es todo un hallazgo, un *analogon* clásico de lo que esperaríamos de una vista portuaria: la expresión difusa de la melancolía

o de una decadencia discreta, un retraso del tiempo en su estado más puro, la caducidad. Las imágenes se presentan objetivas, realistas, inmediatas, aunque siguen un derrotero subjetivo, buscan acomodarse a la plasmación del cuadro, al decurso mental que las anima. De hecho, son imágenes muy sabedoras de su papel dramático, imágenes-actrices que apelan a la suspicacia del espectador, que convocan a una mirada que las observe activa, analíticamente, delectando el avance o el giro sorpresivo de la escena. Si hubiese que ponerlo en los términos de un film, se diría que el poema comienza en presente, con un plano general, estático, que enseguida se cierra o se retrae, situándonos en el pasado y en la interioridad del enunciador. Hasta ahora, parecería que solo hemos sido instalados en una atmósfera inquietante y prometedor. Sin embargo, como quien no quiere la cosa, hacia el final de la segunda estrofa, se deja caer una frase que bien podría entenderse como la verdadera clave, el clímax anticipado de toda la composición: «el terror gozoso de la evanescencia». Y luego, a partir de allí, las imágenes se demoran en una suerte de *travelling* –intenso y detallado– que apuntala definitivamente el enfoque propuesto en dicha línea:

Iba confirmando con las manos la baranda, sus uniones / de metal, las cuerdas de las trampas de cangrejos / atadas a las cornamusas oxidadas. Los cangrejos / merodeaban de noche los restos de pescado eviscerado, tripas / que rodaban en el fondo marino / o se enroscaban como serpientes en las pilastras del muelle. / Escuchaba la suave embestida de las olas / en el costado de los pequeños botes / que

en las madrugada salían a recoger redes / cruzando entre los buques de guerra estacionados en la bahía. / Un perro abandonado en el fondo de un bote, tan ciego / como yo, gemía. //

En todo este exacto y casi alucinado escenario, ¿no se refleja un control absoluto sobre el montaje de las imágenes? Nótese la trayectoria morosa y fluida, el movimiento concéntrico que describe la sintaxis, y cómo cada elemento enumerado tiende a separarse del conjunto y a subordinarse a un transcurso autónomo, lo cual le confiere a cada imagen una notoria profundidad temporal, que se va ampliando de una línea a la otra. ¿Y no es esto lo propiamente *cinematográfico* en su sentido más pleno? Sin duda, la niebla de fondo –con su correlato subjetivo, la evanescencia– es aquí el mecanismo que vertebra todo el panorama. Y sobre esa pantalla blanca, neutra y viscosa, que compondría la bruma marítima, los objetos se proyectan perfilados en la mente, con una transparencia y una tactilidad sobrecogedoras, como en la mirada hoxicante de un ciego. La explanada del muelle oficia de observatorio, pero lo único que se puede ver situado en ella, en realidad, es la sombra del tiempo, la mano afebrada del tiempo que resbala por la barandilla, y el fantasma de ese *yo* en pretérito, el fantasma de la propia duración agitándose y escabulléndose como agua sucia, resabiada entre los pilotes de una escollera. El poema remata –algo raro en Watanabe– con un final abierto o semiabierto, una suerte de *epojé* o suspensión del juicio que descompone el montaje hilvanado previamente, a la vez que cancela todo

énfasis discursivo, toda posibilidad de generalización:

Entonces vi banderas que alguien, a lo lejos, agitó / detrás de la niebla. // Qué dé deslumbrado y mudo. Ninguna apostilla / sobre la belleza hablará realmente de aquellas banderas.

Pero, ¿es verdaderamente abierto este final? La advertencia de no-apostillado de los últimos dos versos, a fin de cuentas, cumple la misma función que un epílogo o un comentario: algo que se añade después, por fuera del discurso, al margen de lo acontecido en la mirada –y en el poema–. De hecho, la visión ya se ha consumado, el texto en sí ha concluido, fenomenológicamente, antes, se ha cerrado más bien, como un párpado o como el obturador de una cámara, con el súbito aparecer de esas banderas ondeando en la niebla. Advertimos la extraña gravitación de esta imagen, que se impone con toda su carga simbólica, como el único gesto real o viviente en un escenario casi fantasmagórico; es –si cabe decirlo así– la única imagen *objetiva* que han capturado las palabras, el único enlace semántico que hay entre el pasado y el presente, la única «toma» en sincronía con el tiempo de la enunciación, pues las anteriores derivaban de un trájín retrospectivo, ralentizadas y deformadas por esos bancos de incertidumbre en los cuales suelen cebarse nuestros recuerdos más simples. Esta imagen es también el punto en que la mirada se actualiza, *despierta*, recobra la conciencia de la percepción; pero al despertar, al volver en sí, no recupera nada más que la extensión que se ha depositado en ella. Así el montaje de las imágenes se solapa en el propio recogimiento de

lo visto, mientras que el valor conceptual o intencional del poema –lo efectivamente vivido, el pasado– queda en suspenso, se desvanece en la niebla de la experiencia, se vacía en la misma luz borrosa, amotinada, de la cual surgió.

Decía Gaston Bachelard que la imagen es «una planta que tiene necesidad de tierra y cielo, de sustancia y de forma»¹, queriendo destacar con ello que las imágenes no pueden examinarse en frío, como si fueran ejemplares de herbolario, sino que hay que percibir las –y acaso comprenderlas– en su dinamismo esencial, vale decir, en la alternancia entre aquello que las imágenes cristalizan y aquello que en ellas se su-

blima o se evapora. No obstante, parece que lo mirado y lo visto, a través de su apariencia, nunca pudieran combinarse para forjar un sentido unívoco; parece que solo debiéramos dejarlos correr y enmascararse en otra cosa, como en la corriente de un film. En alguna parte de sus *Écrits sur el cinéma*, el director Jean Epstein afirma que «la muerte nos hace sus promesas por cinematógrafo»². Esta frase –casi un haiku– bien podría haberla suscripto Watanabe, cuyo interés por el cine excedía el campo meramente técnico o cultural para instalarse de lleno en su condición metafísica. Después de todo, la muerte es nuestra gran y única montajista.

¹ BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños*, FCE, México, 2001.

² EPSTEIN, Jean: *Écrits complets/5*, Les Presses du Réel, París, 2014.

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ WATANABE:

- Álbum de familia. Lima, 1971.
- *El huso de la palabra*. Lima, 1989.
- *Cosas del cuerpo*. Lima, 1999.
- *Habitó entre nosotros*. Lima, 2002.

· *Lo que queda bien abierto*. Monte Ávila, Caracas, 2005.

· *Banderas detrás de la niebla*. Pre-Textos, Valencia, 2006 / Peisa, Lima, 2006.

· *El guardián del hielo*. Norma, Bogotá, 2000 (Selección de Piedad Bonnet).

· *Elogio del refrenamiento*. Renacimiento, Sevilla, 2003.

· *Lo que queda bien abierto*. Monte Ávila, Caracas, 2005. (Selección y prólogo de Micaela Chirif).

· *Poesía completa*. Pretextos, Valencia, 2008. (Prólogo de Darío Jaramillo).

Epígonos poéticos

Por Julio César Galán



LOS LÍMITES DE LA FEALDAD

El término «epígono» es uno de los más olvidados de nuestra historia literaria y, seguramente, de las demás historiografías de la literatura. Su mera enunciación acostumbra a suscitar en los aspirantes a poetas una mirada hacia otro lado, miradas olímpicas y habladurías sobre otros escritores en los poetas conocidos, o sordera crónica en los «consagrados». Sus orígenes etimológicos a partir de la palabra *ἐπίγονος* perfila la figura de aquellos que vienen después de la luz, los nacidos después, en fin, aquellos que llegan con retraso. Desde este punto hasta la consideración de obra marchita, empobrecida o muerta, tenemos un significado ofensivo y denigrante. Su carácter negativo casi lo ha excomulgado de los estudios críticos porque, en muchos casos, los mismos investigadores son escritores, con lo cual escribir sobre este tema y ejemplificarlo a través de autores actuales podría granjearles enemigos, censura y ostracismo. Además nos encontramos, como impedimento para cierta objetividad, con la razón de la distancia temporal, aunque este asunto se toma, en ámbitos analíticos pobres, más como una confirmación que como un inexcusable revisionismo —la causa: automatismo y dejadez—.

La recepción de la expresión «epígono» se encuadra en el uso normalizado de lo rezagado, manido o mediocre,

pero sin concretar ni ahondar en su definición y clasificación. Se acepta sin más y, como el infierno, los epígonos son los demás. La belleza ha sido diseccionada hasta la última letra, igual que lo sublime; sin embargo, qué podemos decir de ¿la degeneración, la decadencia, el retroceso, el decaimiento, la debilidad, el menoscabo y la caducidad de lo bello? ¿Nos contentamos con el desconocimiento de este espacio? ¿Es mejor mirar para el otro lado?

En un principio, podemos señalar que la *epigonalidad* representa la degradación sistemática de un estilo —individual, por ejemplo, de un autor clásico, o colectivo, de una vía o grupo literario— y que los *epígonos* se presentan como imitadores, repetidores y envilecedores de una expresión creativa brillante. De un modo general, reflejan el destiempo en cuanto a progreso, aportación o calidad. Tanto epigonalidad como epígono personifican la cortedad, lo irrelevante o el ritual de lo correcto; formas de creación sin personalidad, impropias y desnaturalizadas.

Si las convenciones de la belleza cambian ¿también mudan los perfiles de la fealdad? Importa mucho la causa de lo degradado, sus efectos y, por encima de todo, su normalización. El presente nos distancia de su definición, de su concreción y entonces, surgen algunas preguntas: ¿cuándo podemos con-

firmar que un autor es epigonal? ¿Es posible dilucidar con criterios objetivos qué hace que una obra poética sea mejor que otra? Y ¿resulta demostrable que una producción literaria entre dentro de la epigonalidad? Hay épocas en que escritores celebradísimos caen en el olvido y al contrario, autores que pasaban desapercibidos se convierten en auténticos referentes y su influencia posterior se traduce en un hecho seminal. Y ese influjo, esa repercusión, esa autenticidad y esa calidad proceden de la transgresión, la originalidad, la renovación, la aportación y el estilo –elementos que están habitualmente en las antípodas de los epígonos–. La riqueza de lecturas, interpretaciones o análisis expresan la polisemia significativa de los trabajos de calidad y los cargan de sentido; pero la pregunta principal para saber quién es quién se expresa del siguiente modo: ¿qué aporta un autor a la Historia de la Literatura? y ¿en qué contribuye su trayectoria creadora?

El epígono se queda en la contemplación de su discurso y subsiste en su autocomplacencia. Tan solo existe un ansia de absorción, un simple desahogo del ego en forma de escritura. El proceso de cristalización del sentido lingüístico no ingresa en el extrañamiento ni tampoco en la alteración del significado, ni en la consumación de un estilo o contribución; lo que ocurre es que entran en una postrada normalidad, la cual alimenta su estandarización y su lexicalización. En efecto, corrompen la tradición, no la renuevan, aunque en las últimas décadas el concepto de *tradición* se haya confundido con la repetición, los amaneramientos, lo cursi y la monoto-

nía. En estos años, un gran número de poetas ha pensado que el rescate de los modos tradicionales –la imitación de los modelos o el compromiso con una estética– supone la variabilidad constante de esa tradición, algo que resulta un despropósito cuando las grandes tradiciones se basan en la ruptura, la aportación y el riesgo. Sobre todo en España, país en el que diariamente se confunde estética rupturista con caminos experimentales. Hay que recordar que la transmisión del conocimiento de las obras maestras debe ejercerse, en gran parte, desde la innovación, la primicia y el descubrimiento. La tradición de tradiciones es una tradición de la ruptura.

El epígono no puede entender la belleza de la transgresión, sino que la percibe de un modo infractario; intenta crear los mecanismos y estructuras necesarias para conservarse dentro del poder del campo literario. Las seducciones del ego bajo la palabra estable y cómoda más su enlace con la promoción publicitaria manifiestan un hecho patente por medio de premios, antologías o festivales, cauces que se han vuelto –en la mayoría de los casos– líquidos, inexpresivos e insustanciales por su desprestigio, corrupción e inanición –como otros conceptos, pongamos por caso el de Generación, cuyo uso hasta la extenuación lo ha ahuecado sin remedio–. La conciencia de su incapacidad se suple con la organización del grupo, con el avance de sus nombres y no de sus obras, con la protección mediante carteles de propaganda. En los textos epigonales no hay significado ni sentido, tan sólo significante. No hay conocimiento, sino comunicación de cifrar-descifrar. Asimismo, se preocu-

pan principalmente por las modas de la época, no saben dónde radica la novedad y cuando la intuyen, se fugan o se enganchan tarde. Estamos en la ceguera de la meditación que especula y la hipersensibilidad para no captar el espíritu de un tiempo literario. El apocamiento. Arte sin espíritu, refundiendo las palabras de Hermann Broch. No obstante, se trata de la obra de arte pequeña y pasajera, pero de éxito, en muchos casos, durante su época, y que generalmente se extingue con prontitud, aunque a veces puedan alargar sus sombras durante décadas. El epígono se encuentra cómodo en lo conservador y lo establecido. Es su imperativo. Se localiza en las antípodas de lo clásico –salvo en una excepción que veremos más adelante–, de la mezcla de lo sublime y lo bello.

Otra de las cuestiones claves en torno a este asunto reside en ¿cómo se genera esa epigonalidad? Algunos clásicos originan la necesidad de copia, de imitación para poder perpetuarse –de manera inconsciente en unas ocasiones, en otras, no–. La comodidad del pupilaje y la genuflexión de lo dicho contienen la ventaja de lo fácil. Entonces, se produce la conversión de la tradición en reculada, y también el establecimiento de grupos que dan lugar a clanes cuyo estímulo lector refleja la identificación de su gusto, de sus creaciones, con otras creaciones muy similares. La endogamia crea prórrogas, retrasos e ignorancias creativas. Los epígonos buscan continuamente el espejo donde mirarse y quererse –del mismo modo, por quienes fomentan ese pupilaje–. Por eso se esclavizan, se someten, se subordinan, se sujetan, se acomodan

en y por la corriente. Ernesto Sábato asegura que en el arte y el pensamiento «las modas son abominables», en literatura cuando pasa el fulgor de la novedad, también resultan detestables.

En realidad, la epigonalidad se produce como esas bandas de tributo a los grandes hitos de la historia musical: se versiona la tradición y, por lo tanto, se pervierte, se empobrece y se anula, ocasionando un excedente silorreico. Y no es que haya un modelo para la mimesis que se transgrede, ya que el centro de atención no se desplaza hacia el poeta emisor, sino al poeta a quien intenta duplicarse. Pero sigamos ahondando: ¿cuál es la razón de estos *covers literarios*? Decía Ymelda Navajo, editora de la Esfera de los libros, en torno a las modas que «En realidad el mundo de la edición española es demasiado mimético. Cuando un libro tiene éxito, se copia con la esperanza de que interese al menos a la mitad de los que entusiasmó el original». Un autor sobresale, unos se suben al carro ganador, generan la moda, degeneran lo innovador y al mismo tiempo, lo propagan en años o décadas de repetición. En cierto modo, convierten lo atemporal en temporal. La voz personal se vuelve colectiva, pública. En este sentido, no necesitan de una aventura personal porque no poseen unos principios estéticos. Necesitan un líder que les marque el camino y asumir con beneplácito bobo o *cool* la secularización y la pedagogía. A la sazón, el poema y la poesía se convierten en el archilugar, punto común de clichés y estereotipos.

El espacio escrito desde la epigonalidad parafrasea con su cortedad lo

innombrable y expresa el testimonio que justifica la carencia. Es la falta de la raíz, de signo de distinción, de aportación y de maestría. Como mucho estamos ante el buen hacedor de verso, ante el conformismo de la voz media. Y el oído suele acostumbrarse a lo conocido y llega el momento en que hablar de epigonalidad resulta impertinente y humillador; me refiero al tiempo de dar nombres y demostraciones. Los ecos parecen decirnos que no hay que romper la tradición, como si la tradición fuera un mero continuismo de variantes; que no hay alzar demasiado la voz. La sugerencia por parte de las resonancias se centra en olvidarse de la originalidad, la innovación y lo sublime ya que son fuegos artificiales, flores de un día, *algo que no existe sin nuestra aprobación* –la suya, la que nunca llegará, la que está cómoda en el lugar trillado–. Tópico y típico, pero efectista, seductor y variado, pues los epígonos se dan en cantidad, en son y en tácticas, por lo tanto, ordenemos la fealdad, el destiempo y la mala ortodoxia.

TIPIFICACIÓN DE LA BAJURA:

¿NO HAY NOMBRES DE LO DIGNO
QUE SUSTITUYAN A ESE FRAUDE
SUCESIVO?

Anteriormente habíamos comentado la ausencia de estudios profundos sobre el tema que nos incumbe, no solo en el plano teórico, explicativo, argumentativo o didáctico, sino también en el nivel clasificatorio. Por esta razón, vemos necesaria una categorización que nos sirva como acercamiento a las nociones tratadas. Podemos empezar por una clase que resulta una paradoja dentro de

nuestra clasificación, ya que puede convertirse en un autor de calidad e incluso en clásico. Los denominaremos *dorados* y cuestionan los términos «epígono» y «epigonalidad» como obra mediocre, anodina o trivial puesto que salen del mismo rápidamente. Nos encontramos en este apartado a autores que comienzan con obras epigonales, pongamos como ejemplos a Juan Ramón Jiménez, José María Fonollosa o Federico García Lorca, y tras esos inicios bajo la influencia, la necesidad de afiliación o la afinidad con alguna corriente literaria, forjan su propia manera de decir, su creación personal y única. En el caso de Juan Ramón Jiménez aludimos, en concreto, a libros de poemas como *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ambos de 1900 y ambos rechazados por el propio autor. El título del primero procede de Villaespesa, uno de sus principales mentores, y siguen la línea modernista trazada por Rubén Darío más un sobado intimismo becqueriano. Sin embargo, en esos poemarios se vislumbra «el estado errante y febril de mi tan anhelada poesía mayor». También Bécquer y Rubén Darío, Antonio Machado y el propio Juan Ramón son sombras demasiado alargadas, pesadas y caras en el Lorca de *Libro de poemas* (1921). Por su parte, los comienzos de José María Fonollosa se originan con *La sombra de tu luz* (1945) y *Umbral del silencio* (1947), dos libros que como muy bien ha explicado José Ángel Cilleruelo en su edición de *Ciudad del hombre: Barcelona* (1996) pertenece, el primero, al influjo dominador de la Generación del 27, mientras que el segundo, está en la órbita religiosa de la época.

Por otra parte, otro grupo se encuadra dentro de lo que habitualmente se ha tomado por epígono: un autor que llega con retraso al brillo de un movimiento o generación. Se trata de los *rezagados* y, en ocasiones, puede ser el colofón de una senda poética, de un grupo o de un clásico. Una ejemplificación clara la encontramos en la figura de Miguel Hernández, calificado como «epígono genial de la Generación del 27» por Dámaso Alonso. Reflejan ese llegar tarde a la foto, a veces por la edad, otras por la tardanza de sus publicaciones o simplemente por puras y duras artimañas del medio literario. Hay que tener en cuenta que el trato de la literatura como historiografía y el canon como círculo irrompible genera una información filológica inamovible, llena de inercia, escasísima en revisionismos y proclive a la repetición. Estas actitudes acriticas y anti-analíticas –más propia de la vagancia y la poltrona– arrinconan, difuminan o rebajan la posible importancia y calidad de otras obras.

En otro lado nos encontramos a los *Paraninfos*. Como su nombre indica, muestran ese estado de anunciación –en este caso, de una nueva estética, de un nuevo gusto–, pero se quedan ahí, entrevén nuevas formas de creación y sirven de humus para los clásicos y los grandes autores. Nos referimos a aquellos que nunca progresan, que se quedan estancados entre una cosa y otra. Todo linaje necesita un origen, pero este impulso se queda en eso, en el empuje, sin que llegue a cuajar en excelsa singularidad. Se trata de los autores que suelen terminar como grandes promesas. Incluso puede ser una línea estética; pongamos como ejemplo al Ultraísmo y

apuntemos algunos motivos. En primer lugar está su fuerte herencia futurista, que apenas le hace despegar a pesar de sus asideros teóricos y también –y más importante– la escasez de obras tanto en volumen como en calidad –aunque aquí habría que matizar largo y tendido– que provocan que sus propuestas no se asienten de un modo contundente y que posteriormente sea la «generación del 27» quien se consagre a través de sus diferentes obras de referencia. Otro ejemplo de esta clase epigonal, más distante en el tiempo, lo tenemos en Álvarez de Cienfuegos y su «Escuela del sepulcro», poema en el que muestra el desencanto y el nihilismo que José de Espronceda desarrollará posteriormente con mayor maestría. Poesía deshilachada que pronto se convierte en anécdota o en nota filológica.

En cada promoción, grupo o generación literaria la calidad y el estilo reconocible casi siempre se presentan de manera muy reducida. Lo normal y lo destacable son uno o dos autores y otro número amplio que entra en rehechuras de fórmulas y cuya aportación artística resulta mínima o nula –ahora nos referimos ya a otro tipo epigonal, los *Segundones*–. Y todo esto a pesar de que algunos pretendan convertir los rediles grupales en salvamento de sus mediocridades. Las voces poéticas menores o medias, de segunda división, moderadas, sobresalen más por su sugerencia o por sus tretas contextuales que por sus logros y originalidad. Los *Segundones* representan a los poetas que bajan demasiadas veces el diapasón de intensidad expresiva y condescienden en exceso con sus defectos. ¿*Qué distingue a un primer*

espada poético de un segundón? El concepto de *aportación* se revela esencial para la distinción de un epígono –y no solo de ellos–, sino también para su diferenciación con un clásico. Y aquí nos encontramos muy cercanos al aforismo remasterizado a lo Eugenio d'Ors del ensayista Óscar de la Torre: «Todo aquello que no es clásico, es epigonal» y nos alejamos del buenismo crítico, del todo vale, del café para todos de estas últimas décadas. Cada clásico supone una contribución y una confirmación de ruptura de las normas del discurso literario hasta entonces establecido. ¿Qué aporta Góngora, Bécquer o Lorca? Los *segundones* no poseen originalidad expresiva ni un mundo renovador y personal. Tanto el valor representativo como el valor expresivo de sus obras poéticas no participan de lleno en la singularidad, en aquello «que pone el énfasis en lo irrepitable, en lo único, en lo que individualiza» –Friedrich von Schlegel nos susurra estas palabras–.

Para que la obra de un clásico fructifique no solo debe contar con lectores y *críticas*, también tiene que poseer seguidores de su creación. Nos hallamos en esta punta de la epigonalidad con los *Gregarios*, es decir, aquellos que gozan de la habilidad del mimetismo y actúan como comparsas. Encarnan el inmovilismo y el enganche a la moda de turno. Si un clásico posee las proporciones exactas, un epígono de este tipo desarrolla el abuso inconsciente de un modelo. Ahí están los imitadores de la escuela Provenzal, los de Góngora y Quevedo o los de la Poesía de la Experiencia y la del Silencio –en sí, poéticas redichas–. Es cierto que la *imitación* es

un acto connatural al arte; sin embargo, ese carácter mimético supone, en esta escala, un oscurecimiento del modelo y una desmejora del patrón. Aquí no se rompe ni se enriquece ni se transforma lo dado. Estamos lejos de la ganancia semántica o de la transgresión estilística. Por un lado, expanden la estela de un clásico, de una obra maestra o de una tendencia y, por otro, detienen o suspenden la aparición de otras formas novedosas y rupturistas de creación. Todos proclaman con continuidad y al unísono, una fórmula poética.

En la mitad de la tabla epigonal nos encontramos con los poetas de transición. Los denominaremos *Intermedios*. Se caracterizan por residir entre formas estilísticas de tránsito o misceláneas, por esta razón, al creer que viven en cierta frescura creadora, paralizan o reprimen cualquier atisbo de transgresión de la norma. Normalmente, este tipo de epigonalidad se produce en ámbitos poéticos de búsqueda, es decir, en momentos en que una vía o movimiento literario ha dejado de tener fuerza, en ese instante se engendra la irrupción de múltiples epígonos que se encuentran a caballo entre el pasado y lo que está por venir. Volviendo al Ultraísmo, fijémonos en sus distintos impulsores y acerquemos brevemente la lupa: al hacer un repaso de las diferentes y principales revistas de esta corriente literaria como *Grecia*, *Ultra*, *Cervantes* o *Cosmopolis*, así como de sus traductores y poetas –Cansinos Assens, Eliodoro Puche, Rogelio Buendía y otros como Ernesto López-Parra y J. Rivas Paneda–, tienen su periodo de formación y sus primeras creaciones dentro del Modernismo, para pasar a la

vanguardia ultraísta y no alzar el vuelo. Entre la lucha por contrarrestar las vulgaridades y ramplonerías modernistas de tercera y el impulso de las Vanguardias quedó un gran número de autores que no supo por dónde tirar. Ha pasado en otros periodos del siglo XX, principalmente entre las marcas de las grandes generaciones poéticas españolas, como las del 27 o el 50.

Otro de los frenos del progreso de la literatura son los *Degradados*. Esta epigonalidad supone la escala más baja. Este fondo significa la mediocridad a secas, la ramplonería expresiva, la cursilería revestida de variada y supuesta tradición –en rezo postrado a su dinámica–, los riesgos sin riesgos, las rimbombancias y las mezcolanzas del cajón de sastre... La decadencia, la hiperrepetición y la archimitación. La cantidad de ejemplos es infinita; quedémonos con Gaspar María de Nava Álvarez, quien escribió odas y anacreónticas en el más anticuado estilo rococó. Y, más cercanos en el tiempo y en palabras de Óscar de la Torre, «las tendencias neo-, que en sí ya son una doble epigonalidad [...] recuerden los cansinos neo- de los años noventa en España: neosurrealismo, neorrealismos, neorromanticismo, neoimpresionismo, neosimbolismo; o el eclecticismo de esta primera década del siglo XXI». La repetición cansina supone el agotamiento de las formas y los contenidos. La falta de posibilidades de renovación crea la inercia justificada y la inconsciencia de la comodidad, algo que, como veremos, también tiene su reflejo en la crítica y el contorno lector.

Por otro lado, otra clase de degradación suele venir aparejada –en cuanto

a su importancia y concienciación– por la omnipresencia en el medio literario. El campo de poder es su fuerte, conservan un afanoso sentido grupal y, por ello, tienen inclinación a apandillarse en antologías, recitales, festivales, revistas, etc. Su fuerte percepción de la literatura como un terreno social se manifiesta, asimismo y como ejemplo, en la concesión de un premio a poetas de una determinada corriente, con obras que participan del adocenamiento y lo impersonal –creen o esperan que el contexto haga el texto–.

Registramos este rango como *Contextual*. Conocen todos los mecanismos de ese campo, con sus hábitos y *códigos* –«de honor»–, qué reglas de funcionamiento e integración tienen que aceptarse y cuándo: florilegios adulterados, galardones amañados, crítica decomisada... Para que ese *ámbito* se legitime necesitan, como es conocido, de otro espacio que lo habilite: el crítico. Así nos podemos encontrar con el poeta-crítico que servilmente se presta para una causa –también con el afán de conseguir alguna prebenda–, ya sea la propagación de un movimiento o de un/os autor/es. Muchos de los epígonos anteriores participan de esta clase; de hecho, en muchos casos, pobreza estética implica pobreza ética. Los últimos treinta años de la poesía española resultan ejemplares en estas malas artes.

EL CÍRCULO NARCISISTA: ¿CRÍTICA EPIGONAL ES IGUAL A LECTOR EPIGONAL?

La epigonalidad poética no solo va en una dirección, puesto que los diversos espacios literarios, ya sea el creativo, el

crítico o el lector, se retroalimentan. No son compartimentos estanco. El deterioro estético no se queda en un único receptáculo, este menoscabo es concomitante a la bajeza e insuficiencia lectora e igualmente a la crítica. Existe una lectura epigonal, unos lectores que han bajado –si alguna vez estuvieron– de la realización analítica del mensaje cifrado por la palabra y su relación con el pensamiento, a la visión de la lectura y escritura a modo de simple comunicación codificada que apenas se sale de la norma, que apenas extraña, que apenas se desvía de lo habitual. La lectura como equilibrio necesario que arrastra a fases de conocimiento superior y como avance en el ahondamiento de la identidad personal no se produce en el lector epigonal. Este nivel de lector poético siempre hace una lectura *light*, desmenuzada, complaciente, extremadamente normalizada por la inercia crítica, académica, periodística y comercial –fácil de digerir–. No existe una diferenciación entre lo mediocre, lo bello y lo sublime, y sí se produce una actualización del texto, pero no se completa.

Se trata de un *adaptacionismo* que hay que entenderlo como simple concordancia gusto-texto –una expansión más del yo literario, pues en numerosos casos, sobre todo en poesía, el lector suele ser el emisor–, un apego por la uniformidad, una rebaja del esfuerzo interpretativo, ya que la depreciación estética del texto epigonal trae consigo un apocamiento de contenidos y una lasitud del acto lector en cuanto a reconstrucción y creación. El texto epigonal se manifiesta a modo de espacio ya cerrado, muerto, aunque esto no quiere

decir que no se pueda hacer una labor crítica sobre el mismo; la mayoría de estas exégesis no se convierten en hecho analítico, pues se quedan en simple comentario o en repetitiva y atemperada descripción de contenidos.

Estamos en las antípodas del lector modelo porque el epigonal busca la familiaridad de un discurso reiterado, ajustado a su paladar estándar, tradicional y reducido o, como mucho, con escasos cambios por parte de la consiguiente epigonalidad de turno. Se renuncia a postular un lector modelo dentro del texto de goce barthiano y también en un lector interprete, pues sus capacidades se han visto hipertrofiadas. Se trata más de un leedor. Entran en el uso descifrador de esos textos creados en una dinámica de hiperproducción, desde el estímulo de su personalización gustosa y con un automatismo lleno de costumbres. Mecánica e inerte descodificación.

El lector epigonal se queda en simple destinatario, en una actualización aparentemente completa y su lectura, en expresión vacía. En el lado opuesto, está el *lectocreador*, a quien podríamos definir como la suma del lector modelo –con todos sus ideales– más un lector pragmático, es decir, que conozca las triquiñuelas contextuales –el funcionamiento real de premios, recopilaciones, editoriales, revistas...–, pues en numerosas ocasiones el contexto hace el texto y además lo inserta en el rodaje receptivo-literario: crítica académica y periodística, reseñismo o libros de texto educativos, provocando una mala lectura, una crítica distorsionada y una recepción, en ese periplo, llena de fraudes. En el *lectocreador* la competencia

del destinatario coincide, en gran medida, con la del emisor.

Ahora damos un viraje, nos llamamos ya en el plano crítico y para ello vamos a radiografiar al crítico epigonal. Desde este punto podemos señalar, en primer lugar, que la repetición ilimitada de las creaciones poéticas crea un campo analítico apenas sin matices, alejado de la exclusividad, integrado en la praxis condescendiente y mansa, y encauzado en la falta de rigor, salvo raras excepciones. Como apuntaba en 2007 Fernando R. de la Flor –algo que puede aplicarse a estos momentos y además desde hace varias décadas–: «Asistimos claramente a las bodas jubilosas del Fraude con la Filología, después de una larga época de relaciones incestuosas. Esto revela al cabo la maniobrabilidad del campo en su tolerancia generalizada [...]». Es cierto que la información no se distingue de la desinformación y en esa mezcla se ha trabado el enredo de lo crítico con lo acrítico.

Se pregunta uno qué hay que hacer para llevar a buen fin una adecuada labor crítica y con el tiempo se responde, en un principio, que hay que leer a los grandes críticos: T.S. Eliot, Paul de Man, George Steiner, Dámaso Alonso, Octavio Paz, Samuel Johnson, Harold Bloom, etc.; conocer diferentes Historias de la Crítica y la Literatura; manejar con habilidad diferentes maneras de realizar distintos comentarios, interpretaciones y análisis; preguntarse y responderse qué entiende uno por crítica literaria: ¿describir? ¿interpretar? ¿juzgar? Preguntas básicas que esconden otras preguntas, apenas desarrolladas por el crítico epigonal, quien suele quedarse de manera somera en alguna

acción; quien describe sin aportar pruebas y por lo tanto, su argumentación resulta nula debido a múltiples huecos interpretativos para el destinatario. Esta crítica interpreta desde lo tendencioso –sobre todo cuando es poeta, algo que ocurre casi siempre– o lo gustoso, es decir, desde su pertenencia o adecuación; tanto una como otra son hijas del *hábito*. Los autores epigonales crean un hábito creativo corrompido, esta práctica pasa, a través de sus manos, a la circulación receptiva y llega al lector, en quien se produce un proceso de adaptacionismo. No se distingue el valor, la aportación o la singularidad –si hay algún intento se hace sin ningún razonamiento–, ya que se entra en el compadreo, el amiguismo o la palmadita –la corrupción estética suele conllevar la ética–. Una estrecha relación entre los actos críticos y las distintas jerarquías literarias que José Ángel Valente ejemplificaba para la novela en 1988, pero que perfectamente se podría aplicar a la poesía de los últimos treinta años:

«La mayoría de los libros que hoy nutren el género tan masiva como efímeramente circulante de la novela suele no resistir a la lectura o suele operar con respecto a ésta como un factor secante. Acaso corresponda a ese fenómeno un debilitamiento de su lectura crítica. O simplemente, diríamos, de su lectura. Si deja de responder, imprevisiblemente, a determinados preconceptos con que el crítico lo aborda a efectos prácticos, el texto narrativo –por limitarnos ahora solamente a éste– parece escapar a la simple operación lectora. No es infrecuente que el crítico dé, en efecto, la impresión de no haber leído».

Ese adaptacionismo y esa adecuación se producen por medio de una serie de tópicos interpretativos, además se resuelven en el acuerdo por lo mediocre, la conformidad por la subsistencia y la supervivencia de un discurso interpretativo homogeneizado. Infinidad de ejemplos encontramos en estas últimas décadas, sin duda, una de las más epigonales de nuestra historia literaria, así podemos exponer diversas secuencias: la difícil sencillez –confundida con la sencilla simpleza–, menos es más –en el 99,9 % menos es menos–, los himnos a la cotidianeidad –o como el tiempo va discurriendo en una cursilería muy real–, la honda claridad –se queda en clara insipidez–, una poética abstracta, dureza conceptual, libro difícil, experimentalismo –en España se refieren a cualquier texto que se salga de la linde–, estilo generacional, adquirida tradición, versos de gran hondura reflexiva –estas últimas se quedan en escuetas vaguedades–... Y todo esto se convierte en adormideras. Y qué decir de las malas lecturas, tanto de uno como de otro, ya que ambos entran en un *círculo narcisista* caracterizado por la enajenación, la autoconservación y la concentración. El primer rasgo procede de un doble movimiento: la falta de autocrítica más el reseñismo y el comentario tendenciosa de los críticos afines. Se procura al poema un trato embelesado, hipnotizado y finalmente, abstraído, hasta el punto de alcanzar así la complacencia plena. Irremediablemente absortos en sí mismos, en el texto nutricio, se produce una pulsión de autoconservación. El creador epigonal no compone un texto, sino que lo recrea, mientras que su admirado

lector cumple y calma su horizonte de expectativas en la textualidad degradada. No se atraviesa ninguna progresión en la estructura cognitiva, es una afirmación ensimismada de su gusto.

En efecto, ese extasiado juego de espejos no le recuerda al lector la incompletez en la que se encuentra, sino que promueve, estimula y origina la identificación con la imagen especular. A partir de esa identificación se construye una simbiosis poeta-crítico-lector, un mismo sujeto por el que circulan creaciones, críticas y lecturas con retóricas, métrica, riqueza lingüística y demás recursos estilísticos clonados, sordos e inexistentes. Se entra en el asombro de lo habitual, en la defensa tontorrón de *nada se puede crear ex nihilo*, en el alejamiento o negación de la originalidad, en *la tradición de toda obra tiene un antecedente* –cierto, pero unas más que otras–. Pura enajenación que conlleva a la quejencia de un grupo, de un redil. Identidad socioliteraria e identidad poética en plena conexión y unión. En este círculo narcisista el contexto engendra el texto «como formando parte de un mismo código, semejante hábito, idénticas pautas comunicativas, hechos que reducen esa imprescindible distancia estética al mínimo. Saturada y sin apenas dialéctica (por más que nos la invoquen los periódicos), retrocediendo estéticamente, la poesía de los quince últimos años representa, en conjunto, no una dinámica, sino un atasco. ¿Acabaremos por evitarla?»». Esto escribía César Nicolás en 1998 acerca tanto del Purismo como de la Experiencia, de las tendencias neos –que en sí, como hemos dicho, son una redundancia–; algo que podemos desti-

nar al eclecticismo de la última década, el cual ha derivado en el cajón de sastre, en el todo vale.

Dentro de este círculo narcisista las identificaciones le brindan a este gran sujeto poético –creador-crítico-lector– su correspondiente normalización en el registro conocido: la imagen del propio espejo que cuando se toca se desvanece y pide más adhesión. Aquí tenemos la consistencia de parentescos, de afinidades, de agrupaciones y a partir de este tiempo vienen sus maneras: el cerco de las antologías programáticas para su consiguiente repetición de nombres, cuyos filtros críticos desaparecen al instante o ni si quiera asoman; el corralito de las recompensas que después promocionan al galardonado; las diferentes reuniones para el medro personal, que por añadidura es el colectivo... Y así tenemos estas y otras estrategias pragmáticas que sirven principalmente para promover, para expandir la sorda onda sonora.

RECOGIENDO UNA PIZCA DE LO ESCRITO

Todos los grandes movimientos literarios, todos los grandes clásicos, todas las grandes tradiciones poéticas han generado autores que deambulan por una escritura anclada en el des-

tiempo estético, por la medianía descafeinada y por la falta de tensión de las fuerzas singulares. Decía Octavio Paz que «en las actitudes todos nuestros poetas, desde el romanticismo, hay un diálogo encarnizado, a veces combate y otras abrazo, entre dos palabras, una de origen religioso y otra astronómico: revelación y revolución»; quizás entre estos dos últimos polos se encuentre la ruptura definitiva con la maquillada imitación *ab infinitum*, con las continuaciones de lo mismo, con los juicios rutinarios desde la flojedad y el olvido de la renovación lingüística. Quizás, se deba a empezar a escribir más sobre los malos libros porque los buenos al final sobresalen. Quizás, hemos bajado demasiado el listón y haya que plantearse –repetimos– preguntas como: ¿en qué contribuye este libro de poemas a la Historia de la Literatura? ¿Qué diferencia, en cuanto a calidad, a este poemario de los demás? Y sobre todo: ¿Cómo resolver de la forma más objetiva posible las dos preguntas anteriores? Los estafadores literarios tienen miedo a las diferentes respuestas –¿las encontraremos?–, prefieren que todo siga igual, o casi. El relativismo ha sido un gran río revuelto. Ya es hora de aclararlo.



Kundera y la identidad

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña

«YO NO SÉ QUIÉN SOY»

Probablemente la identidad sea *el* tema de la novela como género. En su momento fundacional, don Quijote expresó la cuestión de un modo que gustaba mucho a Unamuno: «Yo sé quién soy», y el descubrimiento de identidades enmascaradas era un tópico en la época. Así que nada tiene de novedoso que el asunto aparezca por todos sitios en la novela actual. Lo nuevo es el modo en que lo hace. Invirtiendo la frase de don Quijote, diríamos que los personajes hoy proclaman con perplejidad y angustia: «Yo no sé quién soy». La cuestión de la identidad pone así en marcha el argumento. En *Calle de las tiendas oscuras* (1978), una novela de Modiano, el protagonista es un detective que no recuerda quién es y lleva a cabo una investigación sobre su propio y olvidado pasado, buscándose en una atmósfera más metafísica que psicológica. En *El bigote*, de Carrère, el narrador se lo afeita desencadenando una crisis de identidad al decirle su mujer que él nunca ha tenido tal piloso ornamento. Son sólo dos ejemplos. Pero el yo no es tema solamente novelesco, sino una de esas cuestiones que recorre toda la historia del pensamiento del hombre, desde la mitología griega –Narciso– hasta el yo como campo de batalla en Nietzsche, pasando por el *Conócete a ti mismo* délfico-socrático, el *Pienso luego existo* cartesiano o la originalidad romántica.

Trazar el recorrido de esta palabra –o de otras como *razón* o *libertad*– es trazar la historia de nuestra cultura. Es lo que le ocurre a Charles Taylor cuando en *Fuentes del yo* busca explicar, como reza el subtítulo, *la construcción de la identidad moderna*. El libro, que se retrotrae a Homero y Platón, acaba siendo una historia del yo, sí, pero también de la ética y, a la postre, del pensamiento occidental. Mi propósito aquí es mucho más modesto. Me gustaría aclarar la perspectiva desde la cual Kundera aborda el asunto de la identidad, ayudándome para ello sobre todo de sus novelas *La broma* y *La identidad*, así como de consideraciones de algunos pensadores que, como el mencionado Taylor o el filósofo italiano Agamben, han meditado sobre él.

LA IDENTIDAD COMO PALABRAS-CLAVE

Lo primero que salta a la vista al preguntarnos por la identidad en los personajes de Kundera es que esta viene dada por el *código existencial* que los constituye. Kafka inauguró una nueva etapa de la novela saltando de lo psicológico a lo existencial, y Kundera, para quien la historia de un arte es fundamental para tal arte, se adscribe a ella. Kafka no precisa hablar del físico, de la biografía, de los recuerdos o de los sentimientos de los personajes –que pueden hasta carecer de nombre: K– porque su propuesta

es explorar las posibilidades del hombre en un mundo donde los condicionamientos exteriores son aplastantes. Los personajes de Kundera no están tan desnudos, pero su identidad tampoco la constituye lo psicológico, sino un puñado de palabras-clave. En *La insoportable levedad del ser*, por ejemplo, el *cuerpo* o el *vértigo* son dos de esas palabras-clave que permiten conocer a Teresa. Estas palabras, que tienen significados diferentes si cambiamos de código existencial, si nos salimos de un personaje y nos metemos en otro, nos indican que la identidad está pensada atendiendo a lo individual, a la diferencia. Kundera se aparta así del yo cartesiano, esa cosa que piensa, que apunta a lo universal, y se acerca a Montaigne: «No hay ninguna persona que, si se escucha a sí misma, no descubra en sí misma una forma peculiar, una forma registrada, que lucha contra la institución y contra la tempestad de las pasiones que es contraria a ella». Montaigne, como vemos, concibe el yo como lo peculiar, lo original, lo distinto.

AMIGOS ESPEJO

Y lo que nos diferencia es nuestra biografía, narrada en nuestra memoria. Es famosa la relación establecida por Locke entre identidad, memoria y conciencia: «Porque desde el momento en que cualquier ser inteligente puede repetir la idea de cualquier acción pasada con la misma conciencia que tiene de cualquier acción presente, desde ese mismo momento, ese ser es él mismo y personal». En la mencionada novela de Modiano, como hemos visto, una pérdida de memoria supone una búsqueda de la

identidad. Era de prever que en un género que ha llegado a un periodo en el que se hace de la identidad una pregunta, la memoria ocupe un lugar importante. Ya vimos en un artículo anterior la relevancia de la memoria y el olvido en Kundera. Y en relación con nuestro tema, la memoria está vinculada a la amistad. En *La identidad*, Jean-Marc visita a un antiguo amigo que está enfermo y al que había dejado de querer y ver porque se sintió traicionado por él. El amigo le cuenta ahora que Jean-Marc le habló una vez del asco de unos ojos femeninos que parpadean. Este no recuerda nada al respecto y piensa que la «verdadera y única razón de ser de la amistad» es «ofrecer un espejo en el que el otro pueda contemplar su imagen de antaño, que, sin el eterno bla-bla-bla de los recuerdos entre compañeros, se habría borrado desde hacía tiempo». Sin embargo, a Jean-Marc le importa un comino el espejo que su amigo le ofrece. Esa imagen le resulta extraña, ajena. El profesor Cerezo ha puesto en relación, en su estudio sobre Unamuno, el símbolo del espejo con la enajenación del yo: al mirarnos al espejo nos vemos fuera, objetivados, sin alma.

Pero hay amigos y amigos. Montaigne tuvo uno muy distinto, La Boétie. Este tenía del primero una imagen fiel. «Sólo él compartió mi verdadera imagen y la llevó consigo». También en Kundera podemos encontrar esta segunda amistad en la que el yo se hace y a la vez se explora y en la que nos reconocemos en el otro. En «La enemistad y la amistad», perteneciente a *Un encuentro*, un libro ensayístico, Kundera distingue precisamente la amistad de la camarade-

ría y reflexiona sobre el tiempo en el que sacrificaron la amistad a las convicciones políticas. Y en la novela que, en cierto modo, abre su producción literaria, *La broma*, el narrador, después de unos nueve años, se ve con Kostka, un amigo con el que le gusta discutir porque no se parecen entre sí y eso pone en evidencia «quién era en realidad yo mismo y qué era lo que pensaba».

El verdadero amigo, pues, nos pone ante nosotros mismos, nos devuelve la imagen fiel de lo que somos. Para alguien que ha vivido en uno de los regímenes del Este, la cuestión de la fidelidad de la imagen es inevitable. En *La broma*: «Ya estoy tan infectado por la desconfianza que cuando alguien me cuenta qué es lo que le gusta o lo que no le gusta, no lo tomo nunca en serio o, mejor dicho, lo entiendo sólo como un testimonio acerca de la imagen que pretende dar». Esa imagen que uno pretende dar se ha conocido tradicionalmente bajo el símbolo de la máscara.

LA MÁSCARA

Es sabido que *máscara* es el significado original de la palabra *persona*. Este último concepto adquirió en Roma, pueblo del derecho, un significado jurídico. El individuo se identificaba con su familia, representada en la máscara de cera del antepasado familiar. Pero la relación de la máscara con el teatro nos lleva a otro significado, el moral. Los estoicos desarrollaron una ética basada en la tensión entre la identificación con el papel que nos ha tocado en la sociedad y la distinción entre uno mismo y ese papel. Esa tensión, esa grieta que se abre en el seno de la identidad, aumenta en el comienzo

de la Edad Moderna. La distancia entre el yo y la máscara se acrecienta. Señala Agamben que si los actores romanos miraban en sus retratos a la máscara, ahora aparecen mirando al espectador. Aunque hemos puesto al yo de Descartes como ejemplo de un yo universal –la *res cogitans*–, su lema *avanzo enmascarado* recoge esta tensión. El mundo privado comienza a abrirse paso. La novela, en consecuencia, también. El yo se retira a sus aposentos interiores y cultiva sus secretos.

PROFUNDICEMOS UN POCO

Pero aunque la individualidad del hombre haya crecido en el sentido mencionado y su relación con la sociedad haya virado hacia una concepción atómica del individuo, nos quedaremos en la superficie de la cuestión si entendemos el yo como una figura previa y acabada a la que superpongo una máscara cuando estoy ante la gente –salvo si son mis íntimos, a los que dejaría ver mi verdadero rostro–. Si así fuera, conocerse a uno mismo consistiría en cerrar relajadamente los ojos y pescar introspectivamente el yo. La cosa, sabemos por experiencia, no funciona así. Ese yo sólo puede aparecer viviendo, en la relación con el mundo y, por tanto, con los demás. El yo aparece como *representación*, en el doble sentido de imagen y de función teatral. Visto así, la máscara no sería un añadido al yo, sino el único modo de ser que tiene. Si lo llamamos *máscara* es porque es lo que ofrecemos a los demás y aun a nosotros mismos. Debemos al siglo XX una visión teórica del yo menos sustancial, más plástica. Ese yo, que Ortega concibe en esta línea

como proyecto –es decir, algo que no es todavía–, va adquiriendo su forma exteriorizándose¹.

Eso no quiere decir que la tensión entre yo y máscara desaparezca desde esta perspectiva más radical, pues persiste de la mano de la *autenticidad*, que vendría a ser la adecuación entre ellas, la alarma que suena cuando la brecha entre mi proyecto y su realización se abre. Conservar la palabra *máscara* y diferenciarla del yo tiene sentido en la medida en que la concreción del ideal nunca es perfecta, y la máscara indica el inevitable, por mínimo que sea, falseamiento. Como todo lo humano, la autenticidad tiene grados, situados entre el extremo óptimo en el que el yo coincide con la máscara y el pésimo en el que el yo y la máscara, lo que soy y lo que hago, nada tienen que ver.

CUANDO LO FAMILIAR SE VUELVE EXTRAÑO

La imagen en el espejo y la máscara son símbolos –como tales, con variantes, incluso opuestas– relacionados entre sí. La máscara que ofrezco a los demás se convierte en la imagen que tienen de mí. Pero, como dijimos, la imagen puede ser más o menos fiel, pues no depende sólo del yo mirado, sino de quien mira. En la medida en que se llega a ver en una máscara dibujado el verdadero rostro, la imagen será más rica. De ahí ese miedo recurrente en la obra de Kundera a que la persona amada se convierta en una desconocida. Traducción: que su rostro sea tapado de nuevo por la máscara.

En *La identidad*, Jean-Marc confunde a su amada Chantal con otra mujer. «A medida que se acercaba (con un paso de pronto mucho menos apresu-

rado), aquella mujer que había tomado por Chantal se volvía vieja, fea e irrisoriamente otra». En relación con ello, el mismo Jean-Marc tiene un sueño: ve a Chantal, pero esta tiene otra cara, la cara de una desconocida. No es casual que este miedo se manifieste en un sueño. El sueño es el territorio donde lo familiar se vuelve extraño, y es justamente eso lo que ocurre en la situación que Kundera plantea. La extrañeza de lo familiar es precisamente la enajenación en que lo nuestro se vuelve otro. Ese miedo es una realidad en *La broma*. El narrador no reconoce a una novia que había tenido quince años atrás. La explicación, en este caso, es iluminadora: el narrador se da cuenta de que «en realidad nunca había sabido quién era Lucie», «no la había conocido tal como era, como era en sí misma y para sí misma». En la edad lírica en la que el yo está hipertrofiado, los demás son espejos para que Narciso se contemple en ellos. De Lucie vio los rasgos que se orientaban directamente hacia él –hacia su falta de libertad o su necesidad de ternura–. Lucie fue una función de su situación vital. «¡Sí, yo he recordado durante esos quince años a Lucie sólo como un espejo que conservaba mi imagen de entonces!». No era capaz de reconocerla porque ahora ella era lo que no se refería a él.

También desde el punto de vista del amado existe el miedo a que la máscara asfixie nuestro rostro a los ojos del otro. Uno de los cuentos de *El libro de los amores ridículos* titulado «El falso autoestop» cuenta la historia de una pareja que, sin premeditarlo, entra en un juego donde él hace de un hombre que recoge a una chica autoestopista, que

es ella. Ambos se ponen una máscara y comienzan una representación en la que los papeles, con su autónoma lógica, van anulando a los actores. La historia acaba con una «emotiva tautología» por parte de la chica: «Yo soy yo, yo soy yo, yo soy yo...», implorando ser reconocida, pidiendo que él vea su verdadero rostro.

ARTE DE MÁSCARAS O PREGUNTAS RETÓRICAS

Y ahora preguntémosnos algo: ¿por qué una línea del mejor arte del siglo XX que incluye a Munch, De Chirico o Ensor, ha sido un arte, de un modo u otro, de máscaras? ¿Es que al yo le cuesta imponerse en lo real? ¿Tiene algo que ver con esa idea de Kafka del hombre aplastado por la circunstancia? ¿O con la de Gombrowicz que tanto gusta a Kundera de que el peso de un individuo depende de la población total del planeta, de modo que hoy el yo es más leve? ¿Y por qué la sociología ha desarrollado un campo de investigación (Goffman) que recurre al teatro como modelo para entender la vida social? ¿Por qué la televisión y las redes sociales han remozado la cuestión, como muestran la película *El show de Truman* y las falsas identidades virtuales? ¿Y cómo es compatible la gran capacidad de elección que hoy tiene el hombre occidental con esa sensación de un yo más inane?

PERO QUÉ DIFÍCIL ES OCULTARSE HOY DÍA

En la novela *La identidad*, Chantal se interroga por un programa de televisión llamado *Perdido de vista* a raíz de una conversación entre dos camareras. El programa trata sobre personas desapa-

recidas, y Chantal se pregunta cómo es posible desaparecer en nuestro mundo de cámaras, de grabaciones y de multitud. En un artículo sobre el género policíaco publicado en esta revista, destaqué la facilidad que la multitud suponía para la ocultación del criminal y la vinculación entre el detective y aquella. Hoy, la tecnología y las costumbres han hecho que esa misma multitud no sea la oscuridad en la que uno se esconde, sino la luz que impide hacerlo. Cualquier acontecimiento, cualquier paso que uno dé, quedará registrado involuntariamente en los teléfonos móviles de la gente, cuando no en las cámaras de seguridad de organismos o de vecinos.

¿Pero a *quién* le resulta imposible ocultarse? Esa identidad que la tecnología encuentra antes o después es una identidad que empezó a configurarse en el siglo XIX. El origen está en Bertillon, que unió el afán mensurador de la Edad Moderna a la aparición de una técnica que respondía al anhelo humano de atrapar lo fugaz: la fotografía. El *bertillonage*, como sistema de identificación de los delincuentes, combinaba la medición antropométrica y la fotografía. Por su parte, en los mismos años, Francis Galton trabajaba en un sistema de clasificación de las huellas digitales. Ahora eche el lector un vistazo a su DNI y responda a la siguiente pregunta: ¿por qué lo que nació como un sistema de identificación de delincuentes se aplica indiscriminadamente a todo el mundo? Hoy podemos añadir a estas técnicas la lectura del iris y, sobre todo, la del ADN. El resultado es una identidad basada en parámetros biométricos, a la que hay que sumar la basada en las

huellas dejadas en internet. Quizá es esa la identidad que empieza a explorar Kafka, y por lo que sus personajes no aparecen descritos a través de sus recuerdos o sus sentimientos. Las mediciones y los datos en la red constituyen hoy la burocracia de unas identidades que, paradójicamente, son únicas e irrepetibles y, al tiempo, iguales en su carencia de un yo personal significativo. Es quizá esa la máscara del siglo XX, algo con lo que el rostro verdadero del hombre no se identifica.

DESPEDIDA

Intentar hablar del yo supone internarse en un intrincado laberinto, como quizá la estructura de este artículo pone de manifiesto. Ryle hablaba de la «elusividad sistemática del concepto yo». Y es

que también el yo, tematizado, tiene sus máscaras. También él ha de encarnarse en alguna de sus varias manifestaciones. El yo se dice, así pues, de muchas maneras. Kundera nos ha guiado por una de ellas. Un yo que ha usado la máscara como velo o como juego o que se ha visto atrapado en su máscara o que ha sido recogido fielmente por la amistad o iluminado por un amor cuya desaparición supondría que el rostro que el enamorado ve se volviera máscara. La propia función narrativa de Kundera consiste en una mirada que busca el yo de sus personajes, su verdadero rostro, en su código existencial. Un yo, aunque leve, no reductible a la identidad tecnológicamente medida. El yo, como decía Arendt, es indefinible, pero al mismo tiempo inconfundible.

¹ A este respecto, el lector interesado puede acudir al capítulo VII de *Figuras de la vida buena*, de José Lasaga, donde se muestra la articulación de la vocación, el proyecto, la autenticidad y la felicidad en la visión de Ortega. Aquí, ya que estamos, sólo señalaremos la sintonía entre la idea orteguiana del hombre como novelista de sí mismo, del yo como personaje, y la concepción

que tiene Kundera de la novela como indagación del yo. Por lo demás, el asunto es muy interesante y de largo recorrido. En el camino que se abre no habríamos de olvidar el *destino*, que en Ortega parece sinónimo de *vocación*, pero que Max Scheller, por ejemplo, distingue respecto a *determinación individual*, que vendría a ser la *vocación* en terminología orteguiana.

La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas

Por Francesco Luti



EL MITO NORTEAMERICANO: PAVESE Y VITTORINI

Para relatar sobre cuándo y de qué manera se difundieron las primeras traducciones al castellano de los narradores italianos de la posguerra, a lo largo de estas páginas intentaremos un *excursus* que reconozca la meritoria labor que, desde Latinoamérica, aportaron algunas editoriales argentinas. Muchos de los escritores que resistieron al tiempo para seguir ocupando un relevante lugar en el *Novecento* italiano empezaron a publicar en el periodo de entre los dos grandes conflictos bélicos. El convulso *ventennio* fascista marcó a distintas generaciones, tanto que las palabras que en 1946 escribió Natalia Ginzburg lo definen como una enfermedad incurable: «È inutile credere di guarire di vent'anni come quelli che abbiamo passato»¹. La mayoría de los narradores que nombraremos dieron a conocer sus obras en el renovado contexto de la posguerra. A vuela pluma, nos interesa observar que para muchos de estos autores, ya desde los años cincuenta, el principal canal de recepción en el extranjero fue el ámbito editorial hispanoamericano, principalmente el argentino. Además, aunque con un comprensible retraso debido al contexto del franquismo, este puente tendido hacia España les permitió poder ser leídos clandestinamente y por vez primera. Los nombres que desfilarán por este texto se formaron en Italia durante la posguerra en un clima abierto a nuevas esperanzas y nuevos horizontes. Algunos ya con un bagaje de lecturas foráneas, especialmente las de los narradores contemporáneos del realis-

mo norteamericano. Dos de ellos, Elio Vittorini y Cesare Pavese, se revelaron como los principales difusores del «mito americano». En un país sediento de libertad, cada uno facilitará a su manera la entrada en Italia de autores hasta entonces desconocidos y portadores de una palabra liberatoria. Para los italianos la lectura y la traducción de los norteamericanos significaron el *laboratorio* donde aprender a ser moderno y considerar mejor su propia situación. Fue Pavese el primero en ocuparse del tema, perfeccionando su conocimiento de la literatura angloamericana con artículos y breves ensayos, la mayoría en la revista einaudiana *La Cultura*, rscritos que Italo Calvino reunirá y publicará para Einaudi en 1951², como póstumo documento de intenso trabajo. La contribución de Pavese fue determinante, sobre todo a través de las traducciones, ya que se interesó por aquella literatura antes de que se dedicara a escribir cosas suyas: hacia 1936 había editado solamente los poemas de *Lavorare stanca*, mientras que sus traducciones sumaban, por entonces, cinco títulos³. Será a partir de 1931 cuando empiece a traducir *Moby Dick* –no olvidemos que Pavese se había licenciado en 1932 con una tesis sobre Walt Whitman–. La lectura sistemática de los norteamericanos le permitió encaminarse hacia un modo diferente de descifrar realidad y literatura.

Por su parte, Vittorini se empleó traduciendo, entre otros, a Poe, Steinbeck, Caldwell o Saroyan⁴. En un horizonte cerrado, como lo era el de Italia bajo el fascismo, la literatura norteamericana significó un descubrimiento

decisivo. Sin embargo, lo que verdaderamente marcó el punto de partida del Vittorini difusor de cultura extranjera fue una antología: *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni* (1941). Desde 1938, en Milán, cuando Vittorini ya trabajaba para el entonces editor *sperimentale* Valentino Bompiani, maduró este monumental trabajo. La censura secuestró la edición de 1941 debido a las notas histórico-críticas con las cuales acompañaba los textos. Finalmente, en 1942, Bompiani logra publicar *Americana*, aunque con la supresión total de las notas, juzgadas inoportunas en el momento de la publicación por el censor. La antología se abre con un texto de Washington Irving, para cerrarse con uno de John Fante. Vittorini, en los años siguientes, mediará incansablemente para que se publicaran también los narradores de generaciones sucesivas a las incluidas en *Americana*, empeñándose hasta dar a conocer en Italia a Henry Miller, Carson McCullers, William Carlos Williams, Flannery O'Connor, J.D. Salinger, Allen Ginsberg, Jack Kerouac o John Updike, entre otros. Gracias a la amistad con James Laughlin, director de la revista –y su correspondiente editorial– *New Directions*, que además de enviarle libros le aconsejaba sobre cómo tratar los derechos de autor, Vittorini logró formar un abanico de contactos que resultarán de gran utilidad también para los asesores de Seix Barral, ya que Henry Miller presenciara las Conversaciones de Formentor. Incansable en la búsqueda de los mejores traductores –él dejó de traducir a partir de los cuarenta⁵, seguirá tejiendo hi-

los. Entre otros, mantenía correspondencia con Hemingway a propósito de la traducción de *Conversazione in Sicilia* para el lector estadounidense. A finales de 1948, Hemingway escribirá la introducción a la edición americana⁶. Por último, es interesante descubrir que los traductores de *Americana* fueron elegidos por Vittorini entre un grupo de escritores. Un llamamiento a los autores de su tiempo para que se hicieran promotores de un proyecto más incisivo culturalmente. La traducción no había de ser un acto profesional, un mero encargo editorial, sino algo más: un desafío, una provocación y un compromiso. En este proyecto los treinta y tres nombres estadounidenses tenían que ser todos inéditos, y el mismo Eugenio Montale, junto con Gadda, Landolfi, Moravia, Pavese y Piovene, entre otros, se volcaron con gran empeño en la tarea.

LA HUELLA NEORREALISTA

Gran parte de los autores italianos que mencionaremos, se acercaron en sus obras al *neorealismo*, a la manera de ver el mundo que a partir de los años treinta se extendió a todas las formas de literatura realistas. La producción novelística que determinó se concentró entre 1945 y comienzos de los cincuenta. Recordemos algunos títulos: en 1945 se publica *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi, y *Uomini e no*, de Vittorini; *Il quartiere*, de Pratolini en 1947; *Il compagno*, de Pavese, *La romana*, de Moravia; *Cronache di poveri amanti*, de Pratolini; *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Calvino y *Spaccanapoli*, de Rea, en 1948; *La casa in collina*, de Pavese,

en 1949. *Prima che il gallo canti*, de Pavese, *Le donne di Messina*, de Vittorini; *Ultimo viene il corvo*, de Calvino y *L'Agnese va a morire*, de Viganò, en 1950; *Le terre del Sacramento*, de Jovine, *La luna e i falò*, de Pavese y *Gesù fate luce*, de Rea, en 1952, y *Vesuvio e pane*, de Bernari, en 1953.

La fase más expansiva del neorrealismo se situó en la inmediata posguerra, y su consiguiente declive llegará en los primeros años cincuenta. Vittorini y Pavese, entre sus escritores destacados por sus representaciones del mundo popular y su empeño democrático y antifascista, ya estaban encaminados en otras direcciones. La crisis se determina por los límites del neorrealismo: entre ellos, el afán *moralístico* de los autores que impidió distinguir entre texto literario y documento. Crisis, por lo tanto, ya que la crónica no logra transformarse en poesía. Así que, llegados a la frontera de los cincuenta, el neorrealismo denuncia el carácter veleidoso de sus propuestas. En los sesenta el panorama literario italiano se encontrará muy cambiado. Aquí nos limitaremos a esbozar un cuadro general, indicando las fechas de edición en Italia de las primeras obras de Alberto Moravia (1907-1990), que empezó a publicar en 1929; Elio Vittorini (1908-1966) y Guido Piovene (1907-1974), que lo hicieron en 1931; Romano Bilenci (1909-1989), cuyo primer título data de 1933; Francesco Jovine (1902-1950), cuya vida editorial comenzó en 1934, Tommaso Landolfi (1908-1980), que se dio a conocer tres años después; Cesare Pavese (1908-1950), Elsa Morante (1912-1985) y Vasco Pratolini (1913-

1991), cuyas carreras arrancaron en 1941; Natalia Ginzburg (1916-1991) y Carlo Cassola (1917-1987), que les siguieron un año después y, finalmente, Carlo Levi (1902-1975) e Italo Calvino (1923-1985), quienes dieron sus trabajos a la imprenta a partir de 1945.

La insistencia en las fechas a lo largo de este texto nos sirve para contextualizar mejor autor y obra. Con tan solo veintidós años, en 1929 y con su *opera prima*, *Gli indifferenti*, Moravia supo mostrar, durante los años del conformismo fascista, el declive de la sociedad burguesa bajo el régimen, lo que no pasará desapercibido en la cultura italiana de la década de los treinta. La novela causó un gran impacto por su modo de analizar el mundo burgués italiano. A lectores y censores les pareció enseguida una obra antifascista, tanto que el régimen la condenó. Moravia, como evidencia el título, trataba una temática típica del decadentismo: la aridez sentimental. Atendiendo a la fortuna española de Moravia, cabe recordar que *Gli indifferenti*, que en 1932 tuvo una traducción inmediata al catalán –*Els Indiferents* (Barcelona, Proa)–, tardó unas décadas en publicarse en España. Y es que fueron las editoriales catalanas las que más se habían puesto más al día con las literaturas extranjeras. A partir de los cincuenta, el mérito de dar a conocer las obras de Moravia en castellano corresponderá a las ediciones argentinas: *La romana* (Losada, 1950), *Agostino* (Emecé, 1951, y Deucalión en 1954). *El engaño* (Huela, 1954) y, en el mismo año, *La desobediencia* (Deucalión). En la década de los cincuenta y en la de los sesenta,

la lista más completa la ofreció Losada⁷. El estreno en castellano por parte de editoriales españolas se remonta a 1947, cuando José Janés publicaba *Las ambiciones defraudadas* y repetía seis años más tarde, en 1953, editando *El engaño*, aunque la consolidación de Moravia en España no llegará hasta mediados de los años sesenta con otros títulos, todos publicados en Barcelona: *Obras de Alberto Moravia* (Plaza & Janés, 1964); *La revolución cultural en China* (Llibres de Sinera, 1969); *El hombre como fin y otros ensayos* (Plaza & Janés, 1970); *Los indiferentes*, (Plaza & Janés Editores, 1973). En catalán, se publicará *El menyspreu* (Aymá, 1966) y *L'home com a finalitat* (Aymá, 1968).

Moravia no fue un caso aislado. Una firme voluntad de cambio se respiraba en las obras de las nuevas generaciones de novelistas que, entre otras cosas, impulsó la línea narrativa regional: la literatura *meridionale*, con escritores que, como Corrado Alvaro (1895-1956), empiezan su trayectoria en la década de los años veinte, o como Vitaliano Brancati (1907-1954) y Carlo Bernari (1909-1992) en la del treinta, presentaban la realidad del Sur y el posible encuentro entre sociedad burguesa, mundo obrero y campesino. En estas obras, como en la de Moravia, aparecerá por primera vez la palabra *neorealismo*.

EL ÁMBITO DE RECEPCIÓN

LATINOAMERICANO: ARGENTINA

En los años inmediatos a la conclusión de la guerra, brotaron escritores que se consolidaron y vinieron apareciendo en castellano gracias a las publicaciones

argentinas, y a través de ellas pudieron llegar a España. Fueron las editoriales de la capital Argentina las que proporcionaron estos nombres que, con trayectorias diferentes y de manera oculta, llegaron a España que, encerrada en su régimen, poco espacio hubiera ofrecido a estos escritores. Desde 1945 y durante al menos diez años, en España siguieron publicándose autores como Giovanni Papini (1881-1956) y Curzio Malaparte (1898-1957). Malaparte se publicó a partir de 1929, con títulos como *En torno al casticismo de Italia* (Madrid, 1929), *Técnica del golpe de estado* (Madrid, 1931), *Kaputt* (Barcelona, 1947), *Historia de mañana* o *Sangre* (Barcelona, 1949). La recopilación de la obra *omnia* se desarrolla entre 1960 y 1969. Sin embargo, de los nombrados anteriormente, exceptuando un par de libros de Guido Piovene (1907-1974) y de obras de Alberto Moravia, quizá muy complicado para los censores de antaño, no hay ninguna huella hasta después de la década del sesenta.

Otro interesante ejemplo es el de Ignazio Silone⁸ (1900-1978) que empezó a publicar desde 1930, siendo sin duda el único narrador realmente comprometido contra el fascismo. Desde su exilio suizo, Silone se estrenaba en 1930 como novelista con la obra *Fontamara*, que enseguida se tradujo en diferentes lenguas y que le llevaría al éxito internacional. Sobre todo en Estados Unidos⁹, su obra en conjunto se considerará como la mejor expresión de la literatura italiana antifascista. La primera edición en italiano apareció en 1934, pero se editó en París. Sólo a partir de 1947, *Fontamara* se publi-

caría en Italia. Su autor se movía de la tradición del realismo hacia los mejores ejemplos de la narrativa europea entre los siglos XIX y XX. Los argentinos de la editorial Avance publicarán *Fontamara* en 1934¹⁰. A ella le siguen, siempre desde el exilio y publicadas en varios idiomas, *Der Faschismus* (1934), *Bread and Wine* (1936), *La scuola dei dittatori* (1938) y *Der Samen untem schnee* (1942). Aparte de *Bread and Wine*, que aparecerá en Italia bajo el título *Pane e vino* en 1937, estos títulos no verán la luz en italiano hasta el final de la Segunda Guerra Mundial: el Ejército de los Estados Unidos imprimió versiones no autorizadas de *Fontamara* y *Vino e pane* para distribuir las durante la liberación de Italia después de 1943.

Sin duda, toda su obra está hondamente ligada al momento histórico de la sociedad durante el fascismo, a la tragedia de la libertad negada y de la justicia traicionada. Sus libros, en los años del régimen fascista, supieron ofrecer una imagen para nada convencional de la vida italiana, logrando catalizar la atención del público extranjero.

En relación a otros autores –y siempre en líneas generales–, señalamos cuándo y cuántos de los libros nombrados han sido editados en castellano. La mayoría llegó tarde y la casi totalidad en ediciones argentinas. Si, como es cierto, la influencia de la historia sobre la literatura ya es de por sí lenta, el que un libro clave sobre la *Resistenza* –el movimiento de oposición al fascismo y a las tropas de ocupación nazis instaladas en Italia durante la Segunda Guerra Mundial– llegue con décadas de retraso, contribuye aún más

a distanciarnos del clima de tensión moral vivido al terminar la guerra. Por razones obvias, la censura franquista no hubiera permitido tales obras. Entre las que se generaron bajo el empuje de los acontecimientos del momento, considerando todavía parcial el elenco, citamos a Elio Vittorini (*Conversazione in Sicilia y Uomini e no*), a Carlo Cassola (*Fausto e Anna e I vecchi compagni*), a Renata Viganò (*L'Agnese va a moriré*), a Cesare Pavese (*La casa in collina y La luna e i falò*) y a Natalia Ginzburg (*Tutti i nostri ieri*), entre otros. No sorprende que casi todas fueran publicadas por la editorial Einaudi, cuyo papel se reveló clave para la reconstrucción cultural del país. A lo largo de los años que seguirán al conflicto, cabe mencionar además *Il mio cuore a Ponte Milvio* (1954), de Vasco Pratolini, *I sentieri dei nidi di ragno* (1947) y *Ultimo viene il corvo* (1949), de Italo Calvino, sin olvidar *I ventitré giorni della città di Alba* (Einaudi, 1952), de Beppe Fenoglio, obras cuyos autores participaron en primera persona en la *Resistenza*.

En algunas de las cartas entre la editorial Einaudi y Seix Barral, se da testimonio de la dura mano de la censura en libros de Pavese, Cassola y del mismo Calvino. De Calvino, de sus ediciones al castellano y de su tardío conocimiento en España hemos tratado difusamente en el número 785 de esta revista¹¹. Sus obras tendrán una difusión completa solamente a partir de los ochenta, cuando estaba a punto de acabar su trayectoria por su temprana muerte en 1985. De su amiga y compañera en la casa Einaudi, Natalia Ginzburg, nos sorprende descubrir

que en Argentina se hubiese publicado una única edición: *Todos nuestros ayer* (Compañía General Fabril Editoria, Buenos Aires, 1958). En España su obra tendrá que esperar hasta la década de los noventa para una difusión que acaba de completarse.

Hoy en día, el panorama de las traducciones de los autores italianos de la posguerra, sigue inconcluso. Faltan algunos de los escritores más influyentes de su generación y de las sucesivas. Por citar dos nombres, Romano Bilenchi y el gran Beppe Fenoglio. Por eso, una de las grandes conquistas de Seix Barral en sus comienzos fue la traducción de autores como Tommaso Landolfi (1908-1979), hoy prácticamente desconocido en España, apartado de las principales tendencias literarias italianas de la posguerra y considerado una de las más altas plumas de Italia en el siglo XX. Después de Svevo, es el segundo autor italiano que publicará Barral, concretamente su obra *La piedra lunar* (1956). Otro autor *barraliano*, aunque posterior con respecto a los inmediatos años de la posguerra¹², fue Carlo Emilio Gadda (1893-1973), maestro absoluto del expresionismo lingüístico que se impone como un personalísimo instrumento de interpretación y de juicio. Gadda protagonizará los años cincuenta cuando su búsqueda estilística llega al punto de ser la expresión directa de un proceso moral.

VOCES DE ESPAÑA

Algunas opiniones relevantes nos sitúan en lo que significó leer a estos autores. De Gadda, Juan Marsé, en una entrevista, declaraba:

«Yo recuerdo otras novelas italianas de la época que tuvieron mucha más repercusión. Recuerdo sobre todo la novela de Carlo Emilio Gadda, *Il maledetto imbroglio*, bueno, este fue el título de la película, era *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, que tuvo mucha audiencia y difusión. No, yo creo que no se le llegó a mitificar. Se le respetó y admiró mucho, pero como una cosa singular»¹³.

En relación al año *clave*, el de 1945, no podemos olvidar el momento en que un atrevido y joven Einaudi edita *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi. Escrito en su casa de Florencia –«città tornata primitiva foresta di ombre e di belve»–, escribirá el mismo autor en su «nota all'editore» en la reedición del libro en 1963:

«Ogni momento, allora, poteva essere l'ultimo, era in sé l'ultimo: non v'era posto per ornamenti, esperimenti, letteratura: ma soltanto per la verità reale, nelle cose e al di là delle cose. E per l'amore, sempre troncato e indifeso, ma tale da tenere insieme, lui solo, un mondo che, senza di esso, si sarebbe sciolto e annullato. La casa era un rifugio: il libro una difesa attiva, che rendeva impossibile la morte»¹⁴.

El médico, pintor y escritor Carlo Levi tendrá su traducción al inglés (*The story of the year*) casi inmediatamente, cuando en 1948 Penguin Books publica *Christ stopped at Eboli*. Juan Goytisolo escribía en el suplemento de *El País* a propósito del influjo que Vittorini y Carlo Levi tuvieron en algunos narradores españoles de los años cincuenta:

«*Si Vittorini abrió el camino a la denuncia del abandono inicuo del Mezzogiorno, no fue el único en hacerlo. Junto a él, tras él, algunos compatriotas siguieron sus huellas: el bellissimo libro de Carlo Levi, Cristo se detuvo en Éboli, describe también de forma magistral su confinamiento por razones políticas en un pueblo mísero de Basilicata*¹⁵ y un autor menos conocido, pero igualmente aguijador, Rocco Scotellaro, publica asimismo en los cincuenta un excelente relato titulado *L'uva putanella, esto es, El redrojo, sobre la Italia menesterosa y abandonada del Sur. Sicilia, Calabria, Basilicata y Apulia fueron en aquellas décadas la Andalucía que Antonio Ferrer y yo recorrimos unos años más tarde*»¹⁶.

El mismo Juan Goytisolo, en otra publicación añadía:

«*A mí me influyeron bastante en esta etapa los italianos que habían crecido en la época del fascismo. Me interesaban mucho por la similitud de los problemas que ellos habían tenido respecto a lo que nosotros sentíamos sobre el régimen español. Leí muchísimo, y los que más me influyeron fueron Pavese, Vittorini y el libro de Carlo Levi Cristo se detuvo en Eboli*»¹⁷.

Resulta lógico pensar que Goytisolo leyera este libro de Levi en su edición francesa, publicada por Gallimard en su etapa parisina¹⁸. Caso aparte fue la publicación de *Se questo è un uomo*¹⁹, de Primo Levi, arrestado por la *milizia* fascista en 1944, que lo entregó al ejército de ocupación alemán al identificarse como judío, ya que como

partisano lo hubieran fusilado. A su milagrosa vuelta de los campos de concentración, publicaba gracias al editor De Silva dos mil quinientas copias de *Se questo è un uomo* en la «Biblioteca Leone Ginzburg», testimonio directo de los campos –más tarde, Einaudi compraría los derechos–. El libro será reconocido mundialmente y en España tendrá su correspondiente edición en 1987 (*Si esto es un hombre*. Barcelona, El Aleph), mientras que en Argentina se publicaría, con el mismo título, un año después (Buenos Aires, Milá Editor, 1988).

Como resulta de estas breves revelaciones, para los jóvenes escritores españoles de entonces fue importante tener a mano el testimonio de escritores pertenecientes a un país cercano en muchos aspectos, que ya había pasado por la experiencia de una dictadura y que, sobre todo, justo en aquellos años, jugaba un papel determinante en la que fue la reconstrucción de la cultura italiana de posguerra. Si los narradores de España todavía se encontraban sumergidos en el realismo, leer a aquellos italianos fue necesario para inducir el cambio de rumbo. En Italia, realismo y neorrealismo ya habían perdido 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 transformar y que revistas como *Il Menabò*, codirigida por Vittorini y Calvino, intentaron interpretar. Es cierto que la situación española durante el régimen no era la más propicia para facilitar sus traducciones. La censura vigilaba –con hom-

bres, además, poco o nada afines a la literatura-, algo que, como hemos visto, no impedía la entrada en el país de las ediciones argentinas de los autores italianos de posguerra²⁰. Mientras, en Argentina se publicará difusamente a Calvino, Pavese y Vittorini, de quien, además del ya citado *¿Hombres o no?*, se editará en la capital *El simplón guinã el ojo al Frejus* (Losada, 1947) y *El clavel rojo* (Santiago Rueda, 1950). La gran labor de las ediciones bonaerenses se reveló como un auténtico y privilegiado puente de difusión que supo ofrecer un cuadro persuasivo de la literatura nacional que se publicaba por entonces en Italia. A través de ésta, los novelistas españoles del medio siglo pudieron familiarizarse con los principales autores italianos. Entre las principales editoriales que lo hicieron posible estaban Losada, Emecé, Huella, Deucalión, Siglo Veinte, Poseidón, Imán, Avance, Lautaro, La Isla, Santiago Rueda, Goyanarte, Raijal, Nueva visión, Sur, Compañía General Fabril Editora, Peuser, Futuro, Ediciones Librerías Fausto, Schapire, Milá Editor, mientras que entre los traductores destacaron Attilio Dabini, Vicente Fatone, Rodolfo Alonso, Franco Moggi, Hernán Maris Cueva, José Clementi, Héctor Álvarez y Horacio Armani.

EL EJEMPLO DE VASCO PRATOLINI

Si consideramos a los autores italianos de la posguerra que más difusión tuvieron en América Latina a partir de los años cincuenta, el escritor florentino Vasco Pratolini ocupa un lugar privilegiado. Más que nada, sorprende el bre-

ve tiempo que tardaron en ser traducidas sus obras desde el momento en que se publicaron en Italia.

Desde el punto de vista italiano, 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 el mismo Pratolini, Bilenchi o Sciascia, además de Vittorini y Calvino. Estos hombres no cesarían de orientarse a España, tema que les venía obsesionando desde el comienzo de la Guerra Civil, cuando Pratolini estuvo a punto, con sus amigos Vittorini y Bilenchi, de preparar las maletas y viajar para apoyar los republicanos. En sus memorias, Bilenchi recuerda cuando en 1936, al estallar la Guerra Civil, se reunía en un café de Florencia con Pratolini y Vittorini para discutir sobre su intención de viajar a España y participar en el conflicto, iniciativa que, tal y como recuerda Julio Cortázar refiriéndose a sí mismo y a sus compañeros de generación, no surgió en Argentina:

«[...] *Nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la Segunda Guerra Mundial nos concernía también aunque la Argentina fuera un país neutro. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor que además es un hombre tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes*»²¹.

Para Vittorini, Pratolini, Bilenchi, Calvino, Leonardo Sciascia, Francesco Jo-

no participaron directamente, la Guerra Civil española supuso un revulsivo en sus trayectorias personales y literarias. Sobre todo para Calvino y Vittorini, y en menor medida también para Pratolini y Bilenchi, quienes estrecharán relaciones humanas y editoriales con los miembros de la llamada «Escuela de Barcelona» en un momento clave para las letras de ambos países. Fue en sus primeras visitas a Roma cuando Castellet conoció a Pratolini, «excelente persona, buen introductor a la literatura de su tiempo», como se lee en *Los escenarios de la memoria*, y añade que algún día deberá escribir de la mano de Dario Puccini sobre sus primeras conversaciones con Vasco Pratolini, algo que finalmente nunca hará.

En aquel entonces, el narrador florentino ya vivía desde hacía algunos años en la *città eterna*, donde escribía sus obras y colaboraba con la industria cinematográfica haciendo guiones y adaptaciones al cine de sus propias novelas. Entre ellas, *Paisà*, de Rossetti (1946); *Mara*, de Blasetti (1953); *Cronache di poveri amanti*, de Lizzani (1953); *Le ragazze di Sanfrediano*, de Zurlini (1954); *Rocco e i suoi fratelli*, de Visconti (1960), y *Cronaca familiare*, de Zurlini (1962), que conquista el *Leone d'Oro* en el Festival de Venecia y el premio de la Semana del Cine en color de Barcelona. Durante unas vacaciones con su esposa, Pratolini conoce personalmente a Barral y a José Agustín Goytisolo en Barcelona. Por el mayor de los Goytisolo, quien los acompañará a recorrer la ciudad condal durante aquella visita española, Pratolini sentirá una especial simpatía. Gracias a este

lazo barcelonés, Pratolini llegó a publicarse en España en años todavía difíciles. Eso se debió a Castellet que, en aquella época, le recomienda a Seix Barral y, posteriormente, a Edicions 62 la publicación de algunas de sus novelas. No en vano, el primer volumen de la colección «El Balancí» (1965) resultará ser la *Crònica dels pobres amants* de Pratolini, traducido por Maria Aurèlia Capmany. Mientras, en un encuentro mantenido en enero de 2011, hablando de Pratolini, Castellet nos comentaba que «su literatura me gustaba. Era un hombre respetuoso y óptimo conversador, y se interesaba mucho por los hechos de España (los problemas de España)». En 1960, Pratolini y José Agustín Goytisolo se cartearon con motivo de la publicación de la *Cronaca familiare*, cuya adaptación cinematográfica, del director Valerio Zurlini, obtendría dos años más tarde el Premio de la Semana del Cine en color de Barcelona. Pratolini informaba a Goytisolo sobre la situación editorial de su *Cronaca* recordando con simpatía una cena en una taberna de Barcelona. Durante el transcurso de aquel otoño, ambos se pusieron manos a la obra para intentar llegar a una edición española del libro más íntimo de Pratolini. El escritor florentino sugirió a Goytisolo que Barral contactara con Mondadori, porque los derechos por esta obra de la editora Emecé, que tenían una duración de cinco años a partir de 1952, ya habían expirado.

Una vez más, comprobamos que fueron los argentinos quienes más libros de Pratolini publicaron en castellano. Merece la pena recordar los

títulos, con su fecha de aparición, que cubren casi la totalidad de obras de Pratolini. Además, hay que considerar que las fechas de publicación de las correspondientes ediciones italianas preceden, en pocos años, a estas primeras ediciones argentinas: *Crónica de mi familia* (Emecé, 1952); *Crónica de los pobres amantes* (Losada, 1951); *Las muchachas de Sanfrediano*, (Schapire, 1953); *Oficio de vagabundo* (Deucalión, 1954); *Un héroe de nuestro tiempo* (Losada, 1954); *Una historia italiana: Metello* (Losada, 1956); *El barrio* (Losada, 1956); *Una calle* (Ariadna, 1956); *Las amigas* (Siglo Veinte, 1964); *Recuerdos de la adolescencia* (Siglo Veinte, 1964); *Recuerdos de adolescencia* (Siglo Veinte, 1964); *Crónica de los pobres amantes* (Losada, 1966); *Alegoría y escarnio* (Siglo Veinte, 1968).

Si volvemos a centrarnos en España, fue la editorial de Barral la que consiguió los derechos, editando en 1965 la primera edición española de Pratolini, *La constancia de la razón*, traducida por Manuel Vázquez Montalbán. A ésta seguirán las ediciones catalanas promocionadas por Castellet: *Crònica dels pobres amants* (1965) y *Metello* (1966).

En 1960, Pratolini editará en Italia *Lo scialo*, su novela de mayor aliento y que abarcaba algunas décadas de la historia social italiana. El escritor florentino fue uno de los primeros en comprender el final de una época y abrió una nueva vía para la narrativa en los años de transformación y crisis que van de la década de los cuarenta a la de los sesenta. Pratolini, Vittorini, Bilenchi, Jovine, Calvino o Sciascia son algunos de los autores que se mostraron pro-

fundamente ligados a su tiempo y mantuvieron una posición moral, antes que política, frente a la sociedad, lo cual contribuyó al desarrollo de un largo debate en las principales revistas literarias y políticas de la Italia de posguerra. Pratolini se apagará en su casa romana el 12 de enero de 1991, dejando un último deseo: ser sepultado en su Florencia natal, la ciudad que había abandonado cuarenta años antes para salir a la búsqueda de su aventura literaria y humana. Sus restos fueron trasladados al cementerio de las *Porte Sante* y descansan junto a la tumba del pintor e íntimo amigo suyo Ottone Rosai. El cementerio de la Abadía de San Miniato al Monte, que domina toda la ciudad, se ubica a menos de doscientos metros de la Vía di San Leonardo, donde Rosai tenía su humilde estudio y donde Pratolini frecuentaba la casa de su hermanastro, adoptado por una familia bien de Florencia porque el padre, viudo, había caído en desgracia. En las páginas de *La Cronaca familiare* esta etapa de su vida se cuenta íntegra e intensamente. Parece que entre *Cronaca familiare* y *Cronache di poveri amanti*, en ese espacio que separa el sabor de su *barrio* del gran fresco histórico-social de la trilogía italiana –*Metello, Lo Scialo, Allegoria e derisione*–, Pratolini había alcanzado su madurez narrativa. El pequeño *cantastorie crepuscolare* había logrado transformarse en un autor de nivel europeo, tal vez uno de los mayores intérpretes de la sociedad italiana de entreguerras. Las vicisitudes personales y privadas de sus personajes supieron encontrar su ubicación en los tiempos de la Historia para llegar a ser

un testimonio universal. Su estilo directo e inmediato, su lengua antigua y popular, sus historias humildes y épicas, han hecho posible que su arte sea hoy considerado una de las cumbres de la narrativa de la Italia democrática. Sus últimos años romanos discurrieron en un voluntario aislamiento y un largo silencio; un silencio operoso que le permitió escribir *Lo Scialo*, que él mismo consideraba su obra de mayor empeño. En 1981 se decidió a publicar

un libro de poemas escrito en los años Treinta, *Il mannello di Natascia (La gavilla de Natascia)*, que nos ayuda a comprender mejor su extraordinario mundo poético, un mundo que ha sabido hablar a más de una generación: a sus coetáneos, a quienes se formaron en la posguerra y también –por qué no– a los jóvenes de hoy, siempre que tengan los oídos y la sensibilidad necesarios para recibir una voz cargada de humanidad y alta poesía.

¹ *Le piccole virtù*. Torino, Einaudi, 1962.

² *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951. En castellano tendrá su primera edición en Argentina bajo el título *La literatura norteamericana* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975). En cuanto a la edición española apareció bajo el nombre de *La literatura norteamericana y otros ensayos* (Barcelona, Bruguera, 1986).

³ Para una lista completa de las traducciones de Pavese: Lewis, Sinclair. *Il nostro signor Wrenn*, Firenze, Bemporad (1931). Con Frassinelli de Turín: Melville, Herman. *Moby Dick o la balena*, (1932); Anderson, Sherwood. *Riso nero* (1932); Joyce, James. *Dedalus* (1934). Con Mondadori, de Milán: Dos Passos, John. *Il 42 Parallelo* (1935); Dos Passos, John. *Un mucchio di quattrini* (1937); Faulkner, William. *Il borgo* (1942). Con Bompiani Steinbeck, John. *Uomini e topi* (1938) y Morley, Christopher. *Il cavallo di Troia* (1941) y con Einaudi: Stein, Gertrude. *Autobiografia di Alice Toklas* (1938); Defoe, Daniel. *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* (1938); Dickens, Charles. *La storia e le personali esperienze di David Copperfield* (1939); Dawson, Christopher. *La formazione dell'unità europea dal secolo V al XI* (1939); Stein, Gertrude. *Tre esistenze* (1940); Melville, Herman. *Benito Cereno* (1940); Macaulay Trevelyan, George. *La rivoluzione inglese del 1688-89* (1941); Henriques, Robert. *Capitano Smith* (1947); Toynbee, Arnold. J. *La civiltà nella storia* (1950). Whitman, Walt. *Specimen Days*. En *Poesia* (Mondadori, 1948).

⁴ Todas las ediciones publicadas en Milán: Lawrence, David H. *Il purosangue* (1933); *La vergine e lo zingaro e altri racconti* (1935); *Il serpente piumato e altri racconti* (1935); *Pagine di viaggio* (1938), todos con Mondadori y con el mismo editor. Poe, Edgar Alan. *Racconti e arabeschi*, (1936); *Gordon Pym e altre storie* (1937); Steinbeck, John. *Pian della*

Tortilla (Bompiani, 1939); Caldwell, Erskine. *Il piccolo campo* (Mondadori, 1940); Saroyan, William. *Che ve ne sembra dell'America?* (Mondadori, 1940); Maugham, Somerset W. *Pioggia e altri racconti* (Mondadori, 1936); Fante, John. *Il cammino nella polvere* (Mondadori, 1941); Defoe, Daniel. *La peste di Londra*, (Bompiani, 1940); Faulkner, William. *Luce d'agosto* (Mondadori, 1939); Galsworthy, John. *La saga di Forsyte* (Mondadori, 1939).

⁵ En noviembre de 1948, Vittorini escribe a Hemingway: «è da sette anni che non traduco più. Da quando posso vivere diversamente. Ma prima ho tradotto dall'inglese per dieci anni, era il mio modo di guadagnarmi da vivere sotto il fascismo». Vittorini, Elio. *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951* (ed. Minoia, Carlo). Torino, Einaudi, 1977, p. 215.

⁶ *In Sicily* se publica el 29 de septiembre de 1949 con un notable éxito. La edición con la introducción de Hemingway se editará por Penguin con el título *Conversation in Sicily* en 1961.

⁷ Excepto *El engaño*, publicado por Huella en 1954, siempre en Buenos Aires y por Losada se publicaron: *La romana* (1950); *El amor conyugal y otros cuentos* (1951); *El conformista* (1952); *La noche de Don Juan y otras narraciones* (1956); *El desprecio* (1956); *Cuentos romanos* (1957); *La campesina* (1959); *El aburrimiento* (1963); *Los indiferentes* (1965); *La atención y El autómatas* (1967) y *Nuevos cuentos romanos* (1967). En Méjico, Moravia se conocerá en los cincuenta gracias a la editorial latinoamericana donde se publicarán *La desobediencia* (1955), *Agostino* (1956) y *Conformismo trágico* (1956). *El conformista* en italiano).

⁸ Seudónimo de Secondo Tranquilli escritor de los Abruzos, miembro fundador del Partido Comunista Italiano (1921). Colabora con Gramsci sobre todo en el sector de la prensa clandestina. Abandonó Italia en 1927 para viajar en una

misión a la Unión Soviética y, en 1930, se asentó en Suiza. Silone regresó a Italia en 1944. Durante la Segunda Guerra Mundial, se había convertido en el líder de una organización socialista clandestina que operaba desde Suiza para apoyar a la *Resistenza* italiana en el norte de Italia.

⁹ Jaime Salinas recuerda en sus memorias, *Travesías. Memorias (1926-1955)* (Barcelona, Tusquets, 2003), que a finales de junio de 1949, durante un curso de verano en la Hopkins University (EE.UU.), su profesora de Italiano «decidió que había llegado el momento de que, al margen de la clase, leyera algo más que el libro de texto. Empecé con *Fontamara*, de Silone, que para mí fue una revelación. Creo que desde mis lecturas de Gide y Camus en Amberes apenas había vuelto a leer novelas de autores contemporáneos. Descubrir una narración de la vida rural en una Italia sumida en la miseria y la injusticia me sobrecogió, porque me recordaba a un mundo que había conocido y que nada tenía que ver con América. Después puso en mis manos una selección de cuentos de D'Annunzio que leí con menos gusto, me temo que porque conocía, vagamente, sus relaciones con Mussolini», pp. 374-375.

¹⁰ *Fontamara*, Buenos Aires, Avance, 1934. *Fontamara* se publicará en catalán en 1967 por Edicions 62. Enumero aquí las publicaciones en lengua castellana de las obras de Silone: *Viaje a París* (Buenos Aires, Imán, 1935); *Pan y vino* (Buenos Aires, Avance, 1938); *La escuela de los dictadores* (Buenos Aires, Losada, 1939); *El pensamiento vivo de Mazzini* (Buenos Aires, Losada, 1940 [1945]); *Fontamara* (Buenos Aires, Poseidón, 1946); *Pan y vino* (Buenos Aires, Poseidón, 1946); *Un puñado de moras* (Buenos Aires, Losada, 1956); *El secreto de Luca* (Buenos Aires, La Isla, 1957); *El secreto de Lucas* (Madrid, Cid, 1958); *Mi paso por el comunismo* (Buenos Aires, Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura, 1959); *Fontamara* (Buenos Aires, Losada, 1965); *La aventura de un pobre cristiano* (Buenos Aires, Emecé, 1969); *Salida de urgencias* (Madrid, Ed. Seminarios, 1969); *Fontamara* (Barcelona, Argos Vergara, 1983); *Vino y pan* (Alianza, Madrid, 1968. Trad. de

Carmen Martín Gaité) y *L'escola dels dictadors* (Barcelona, Edicions 62, 1982).

¹¹ Luti, Francesco. «Italo Calvino en España». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 785, Noviembre 2015, pp. 2-17.

¹² *Aprendizaje del dolor* (Barcelona, Seix Barral, 1965); *El zafarrancho aquel de Via Merulana*, (Barcelona, Seix Barral, 1965).

¹³ Solaz, Ausencio. *La presencia de Pavese en los narradores de medio siglo*. Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 1997, p. 304.

¹⁴ Levi, Carlo. *Cristo s'è fermato a Eboli*. Torino, Einaudi, 1963, pp. vii-ix; la primera edición fue publicada por Einaudi en 1945. En España damos cuenta de las siguientes ediciones: *Crist s'aturat a Eboli* (Barcelona, Argos Vergara, 1964); *Cristo se paró en Eboli* (Madrid, Alfaguara, 1980). Aunque la primera publicación en castellano se debe a los argentinos: *Cristo se detuvo en Eboli* (Buenos Aires, Losada, 1951).

¹⁵ Aliano.

¹⁶ Goytisolo, Juan. «De Sicilia a Andalucía». En *Babelia, El País*, 19 de febrero de 2005, p. 17.

¹⁷ Lázaro, Juan. *Juan Goytisolo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 154.

¹⁸ Levi, Carlo. *Le Christ s'est arrêté à Eboli*. Paris, Gallimard, 1948.

¹⁹ Levi, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino, De Silva, 1947.

²⁰ Andrés Amorós en *La novela contemporánea* (Madrid, Cátedra, 1974), escribe: «Después de la guerra, el joven interesado en leer las grandes novelas de nuestro siglo necesitaba buscar (con dificultades) una edición argentina de precio desmesurado», p. 162; Martínez Menchón, Antonio. en *Ínsula*, n. 222, de mayo de 1965, p. 4, «en nuestro país hubo una auténtica autarquía, no entraban libros más que a través de traducciones argentinas, y aquí ignorábamos lo que se estaba haciendo en el resto del mundo. Esto hizo que la literatura española fuese una literatura un poco subdesarrollada».

²¹ Cortázar, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (ed. Álvarez Garriga, Carles). Madrid, Punto de lectura, 2013, p. 17.

La intención de este estudio es dar a conocer un reciente hallazgo documental gráfico en uno de los depósitos de la Biblioteca Hispánica de la AECID. Se trata del *Plano del Pueblo de La Candelaria* que, durante el siglo XVII y hasta la expulsión de la Compañía de Jesús¹ (1767) por orden del rey Carlos III de España, fue la capital de las reducciones o «doctrinas» jesuíticas guaraníes. Nuestra Señora de La Candelaria era la «polis ideal», una planta trazada en retícula ortogonal ideada en la antigüedad clásica por Hipódamo de Mileto. Fue la misión erigida en la capital de los treinta poblados que integraban la mal llamada «República jesuítica», cuya fundación data de 1604 por el P. Diego de Torres Bollo. Unos poblados que siempre se levantaban cerca de los ríos y con unas determinadas condiciones topográficas y climáticas que enumera un destacado misionero cartógrafo jesuita de la época y buen conocedor de aquellos terrenos, el Padre José Cardiel².

El *Plano de La Candelaria* representa la población que fue la capital de las misiones jesuíticas guaraníes del Virreinato del Río de la Plata, una extensísima provincia que está situada en los actuales territorios de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil, Bolivia oriental e, inicialmente, una parte de Chile. La intencionalidad de los jesuitas y su posible simbolismo al crear el modelo de

ciudad utópica o Ciudad de Dios tiene sus precedentes: desde *la Utopía* de Tomás Moro (1516) a *La República* (380 a.C.) de Platón.

El plano, de orientación horizontal, mide 51,7x75cm. Está dibujado a mano con acuarela y tinta sobre papel verjurado. Consta, además, al dorso y adherido con cola al papel, de un *Mapa Geógrafo del Teatro de la Guerra entre España y Francia*, publicado en Madrid 1793, y otro de las *Islas Filipinas*, estampados al aguafuerte y de la misma época. Este hecho nos hace pensar en la hipótesis de que, al incluir estos tres documentos, su procedencia inicial sea la de un viajero que hiciera la ruta en el llamado galeón de Manila, que cada primavera partía desde España en busca de todo tipo de mercancías, entre las que se incluían objetos de lujo demandados por las clases altas de la sociedad. Esta Flota de Indias llevaba a menudo religiosos de distintas órdenes que iban a las misiones de ultramar para evangelizar por mandato de sus superiores. Dentro de las distintas órdenes religiosas, los franciscanos, mercedarios, capuchinos, dominicos y agustinos gozaron de una mayor influencia en Filipinas, pero fueron los jesuitas, desde su llegada a América en 1585, quienes sobresalieron sobre las demás hasta su expulsión de España por parte de Carlos III en 1767³.

El plano aparece enmarcado perimetralmente con una orla laureada neoclásica de finales de la época de Carlos III. La misión simula estar rodeada de una superficie arbolada, vegetal y con pequeñas elevaciones. En la parte superior, dos cartelas que enmarcan el edificio –dibujado en el centro– de la iglesia y anexos. En el primero, situado en la esquina superior derecha, una cartela sostenida por dos angelitos muestra una inscripción en guaraní y en castellano: «Tumpa ci Candelaria Reta / Pueblo de la Candelaria». En el segundo, situado en la esquina superior izquierda, otra más sencilla enmarca un texto manuscrito en dos lenguas y a dos tintas: sanguina para el guaraní y negra para la traducción en castellano, que incluye la numeración arábiga que identifica los lugares representados:

1. *Tumparog* – Iglesia
2. *Teongue* – Cementerio
3. *Payog* – Casa de los Padres
4. *Corá* – Patio
5. *Aba apohara Cora* – Patio de las Oficinas
6. *Corapi* – Huerta
7. *Ocárucu* – Plaza
8. *Tumparog miri Teongue reheguara* – Capilla a donde se llevan los difuntos
9. *Cotiguazu* – Casa de Recogidas.

En primer lugar, la iglesia, de tres naves, con cubierta de teja a dos aguas, presenta una fachada con triple arcada de medio punto, la central mayor que las laterales, que simbolizan la Trinidad y tres puertas. En la parte izquierda del templo, separado del mismo –como solía ser su costumbre–, una torre que

remata en campanario cuyo dibujo deja ver la escalera interior. Esta edificación incluye la Casa de los Padres, un patio, el huerto y, por último, el cementerio. A su lado, una construcción independiente: la Casa de Recogidas. Ya en la parte central del plano se sitúa la plaza, cerrada y flanqueada por cuatro cruceros, más otro de mayor tamaño rematado con una imagen de la Virgen que a menudo se utilizaba para celebrar fiestas y procesiones. Dispuestas simétricamente y en paralelo, se sitúan las edificaciones –todas idénticamente rectangulares–, rodeadas por vegetación y con tejado a dos aguas, con lo que la plaza queda cerrada por estas barracas destinadas a las viviendas de los indígenas, en perfecto orden y cuya disposición crea entre ellas calles absolutamente rectas. Frente a la fachada de la iglesia y separadas por la plaza, dos capillas «a donde se llevan los difuntos», que se diferencian de las viviendas por estar rematadas con unas pequeñas torres con cruz.

En cuanto a las fuentes documentales sobre la arquitectura urbanística de estas misiones jesuíticas, destacamos como principal la aportación del que fuera geógrafo, naturalista y cartógrafo en aquella región, el misionero Padre Cardiel, que a través de sus escritos dio a conocer el estado de estos pueblos. La crónica y descripción que lleva a cabo en uno de sus trabajos realizados ya durante su exilio en Italia, supone uno de los más completos compendios sobre la vida en las famosas reducciones jesuíticas del Paraguay. Acerca del trazado urbano señala:

«*Todas las calles están derechas a cordel, y tienen de ancho diez y seis o diez y*

ocho varas. Todas las casas tienen soportales de tres varas de ancho o más, de manera que cuando llueve, se puede andar por todas partes sin mojarse, excepto al atravesar de una calle a otra. Todas las casas de los indios son también uniformes: ni hay una más alta que otra, ni más ancha o larga; y cada casa consiste en un aposento de siete varas en cuadro como los de nuestros colegios, sin más alcoba, cocina ni retrete. En él está el marido con la mujer y sus hijos; y alguna vez el hijo mozo con su mujer, acompañando a su padre. Todos duermen en hamaca, no en cuja, cama o suelo. Hamaca es una red de algodón, de cuatro o cinco varas de largo, que cuelgan por las puntas de dos largas estacas, o pilares, o de los ángulos de la pared, levantada como tres cuartas o media vara de la tierra: y les sirve también en lugar de silla para sentarse o conversar. Y es cosa tan cómoda, que muchos españoles, aun de conveniencias, las usan. Si es verano, es cosa fresca. Si hace frío, ponen encima de ella alguna ropa. En este aposento hacen sus alcobas con esteras para dormir con decencia. No quieren aposento mayor para toda su familia, ni aun para dos. Gustan mucho de lo pequeño y humilde. Nunca se pasean por el aposento. Siempre están sentados o en su hamaca o en una sillita (que siempre las hacen muy chicas), o en el suelo, que es lo más ordinario, o en cullillas. Si a ellos los dejan, no hacen más que un aposento de paredes de palos, cañas y barro como un jeme de anchas, con cuatro horcones más recios a los cuatro lados para mantener el techo, y cubiertas de paja; y de capacidad no más que cinco varas en cuadro. De esto gustan mucho: y en sus sementeras todas las tienen así:

que además de la casa del pueblo, tienen otras en sus tierras. La del pueblo es de paredes de tres cuartas o vara de ancho, de piedra o de adobes: y los pilares de los soportales también de piedra; y de una solo cada uno en muchas partes; y todas cubiertas de teja. Estas se las han hecho hacer así los Padres, por meterles en mayor cultura, de que hay Cédulas Reales; que, por su genio, no hicieran más que la de paja. Y en el pueblo de la Santísima Trinidad, son las casas de piedra de sillería, de piedras grandes, labradas en cuadro: y los soportales, de arcos de la misma piedra y labor. Y encima de cada puerta hay alguna piedra laboreada con alguna flor por ser piedra blanda, fácil de labrar. Los demás pueblos que hay en el Paraguay y otras partes a cargo de clérigos u otros religiosos, son de casas de paja y paredes de barro y palos, como las de las sementeras de nuestros indios».

»Todos los pueblos tienen una plaza de 150 varas en cuadro, o más: toda rodeada por los tres lados de las casas más aseadas, y con soportales más anchos que las otras: y en el cuarto lado está la Iglesia con el cementerio a un lado y la casa de los Padres al otro. Además de esto, hay en cada pueblo casa de recogidas, cuyos maridos están por mucho tiempo ausentes, o que se huyeron y no se sabe de ellos: y con ellas están las viudas, especialmente si son mozas y no tienen padre o madre, o pariente de confianza que pueda cuidar de ellas, y se sustentan de los bienes comunes del pueblo. Hay almacenes y graneros para los géneros del común, y algunas capillas. Estas son las fábricas del pueblo.

La Iglesia no es más que una: pero tan capaz como las Catedrales de España. Son de tres naves: y la del pueblo de la Concepción, de cinco. Tienen de largo setenta, ochenta y aún más varas: de ancho, entre 26 y 30. Hay dos de piedra de sillería: las demás, son los cimientos y parte de lo que a ellos sobresale, de piedra: lo restante, de adobes; y todo el techo que es de madera, estriba en pilares de madera. Primero se hace el techo y tejado, y después las paredes: de este modo: En la parte de las paredes y en la de las naves del medio, se hacen unos hoyos profundos de tres varas y de dos de diámetro. Estos se enlosan bien con piedras fuertes. Córtanse para pilares unos árboles que allí hay más fuertes que la encina y roble de Europa: y no se cortan del todo, sino que se sacan con mucha parte de sus raíces. Tráense al pueblo con 20 o 30 juntas de bueyes por su mucha longitud y peso. Acomódase la parte de sus raíces para que pueda entrar al hoyo: y se chamuscan bien con fuego para que resistan bien a la humedad. Lo que ha de sobresalir al hoyo, se labra redondo en columna con su pedestal, cornisas, etc., o en cuadro, o cilíndrico. Hácense los cimientos de grandes piedras, dejando en ellos los hoyos para pilares: y regularmente están de ocho en ocho varas. Métense éstos en los hoyos y alrededor, hasta llenar el hoyo, se le echa cascajo de tela y ladrillos quebrados, después piedras, y al fin tierra, apelmazándolo todo, y nivelando el pilar. Así se ponen los pilares de las paredes y de las naves del medio. Después se ponen los tirantes, soleras y tijeras, y el tejado. Hecho esto, se prosiguen las paredes desde el cimiento: y como dije,

son de adobes, y de cuatro o cinco cuartas de ancho: y en medio de ellas quedan los pilares; aunque en algunas partes, en la caja de la pared, de manera que se ve la mitad de ellos. De este modo carga toda la fábrica del tejado en los pilares y nada en la pared. Del mismo modo se fabrican las casas de los Padres y las del pueblo. No se halló cal en aquellos países: y por eso se halló este modo de fabricar. Las dos magníficas iglesias que dije son de piedra de sillería hasta el tejado, y son las de San Miguel y la Trinidad, las hizo sin cal un hermano Coadjutor, grande arquitecto y éstas no tienen pilares, sino que están al modo de Europa: y todo se blanquea muy bien»⁴.

El también jesuita José Manuel Peramás, en su obra *De Vita et Moribus Sex Sacerdotum Paraguaycorum*⁵ (Faenza, Italia, 1791), divulgó esta planta por medio del grabado e incluyendo en ella leyendas en latín. Encabezada a la izquierda con el título *Descriptio Oppidi Beatae Mariae Virginis a Candelaria apud Indos Guaranios*, a la derecha detallaba con numeración romana las distintas dependencias y edificaciones del trazado. Posteriormente, esta estampa fue muy reproducida en los estudios relacionados con el urbanismo de las Misiones Jesuíticas de América Meridional.

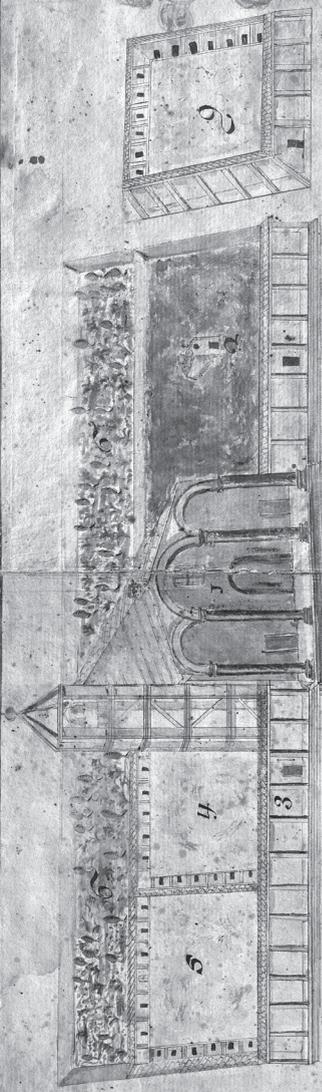
Una fuente documental importante nos la ofrece Gonzalo de Doblás (1744-1809) en su Memoria histórica⁶. Dirigida a Félix de Azara –Comandante de la Tercera Partida de la Demarcación de límites con Portugal por la provincia de Paraguay y Capitán de Fragata–, describe pormenorizadamente el modo con

el que se gobiernan estos treinta pueblos indios de la nación guaraní –comúnmente llamados Tapes–, que a mediados del siglo XVIII contaban con sus respectivas misiones y cuya provincia estaba recorrida por dos grandes ríos –Paraná y Uruguay–, acercándose entre sí desde Corpus a Candelaria el Paraná y desde San Xavier hasta cerca de Apóstoles el Uruguay. Relata también que cerca de los pueblos de La Candelaria y Santa Ana hay «minas de exquisito cobre», además de minas de cristal de roca y canteras de piedra para edificios, «muy dóciles de labrar». Incluye en esta Memoria un plano de *La Candelaria* en las que «sus casas son de teja». Era de suponer –según relata De Doblas– que cada año se celebrara en *La Candelaria*, por ser la capital de las misiones, una junta general a la que acudían el gobernador, los tenientes, los corregidores y administradores de todos los pueblos, algo que en la práctica no se llegaba a realizar, más aún tras la expulsión de la Orden de la Compañía de Jesús en las que todas estas reducciones cayeron en absoluta decadencia.

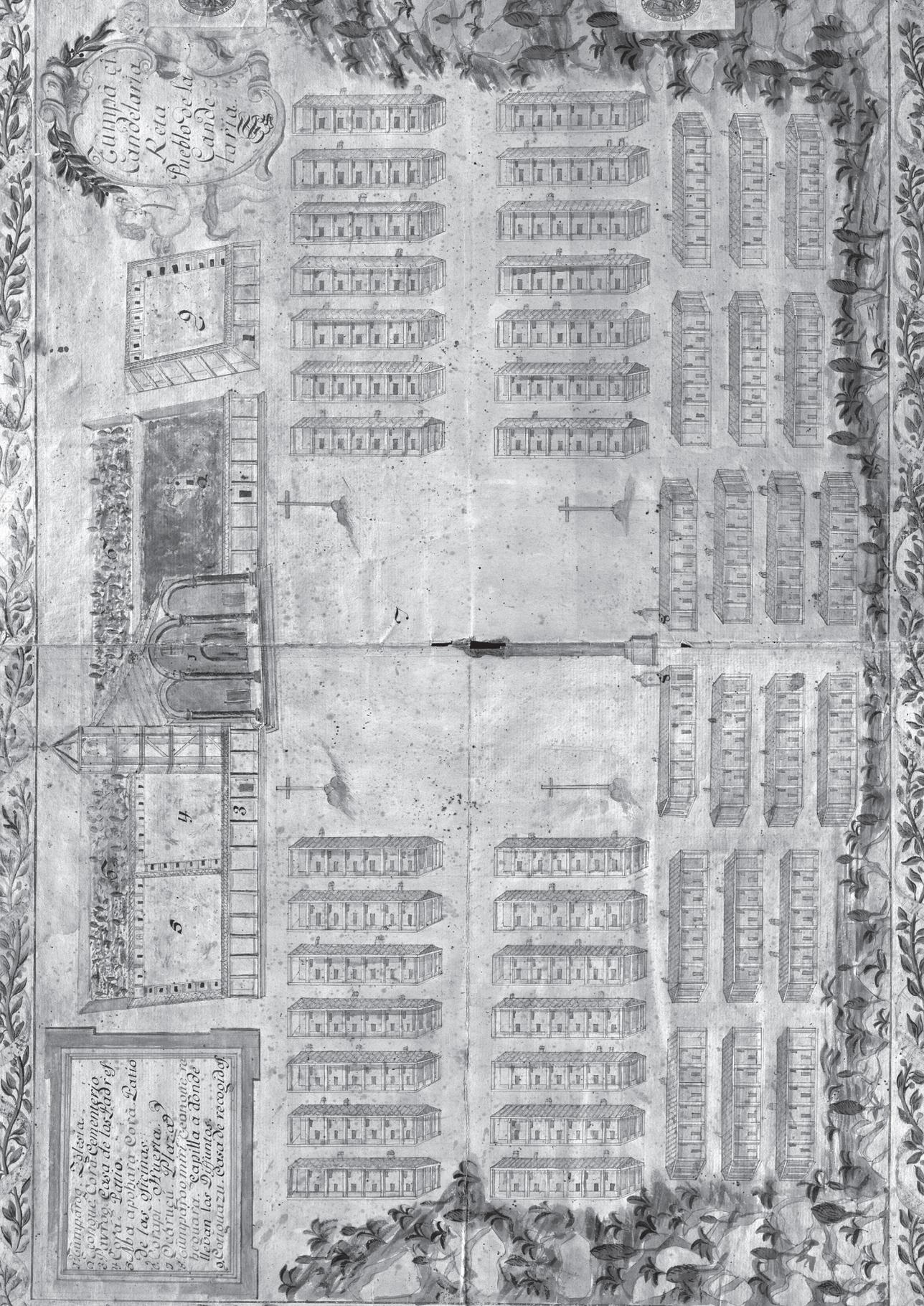
Gonzalo de Doblas había llegado a América en 1768. El virrey Vertiz le nombró en 1781 Teniente de Gobernación del Departamento de Concepción y bajo su mando dirigió una zona que se componía de ocho pueblos, en el que se incluía Nuestra Señora de la Candelaria –al que se refiere su Memo-

ria– y del que entonces se había separado por pertenecer al Obispado de Paraguay. Asimismo, recordemos que en la Biblioteca AECID se conserva –está expuesto en la sala de préstamo– un gran *Mapa Histórico de las Misiones Jesuíticas en el Paraguay*, fechado en 1766 y realizado por la Comitiva de Demarcadores Reales, pintado a mano con tinta china y a color sobre papel verjurado⁷. Pues bien, y aunque desconocemos la procedencia en ambos casos, lo cierto es que están íntimamente relacionados, son de la misma época y La Candelaria aparece señalada con un círculo en el margen izquierdo central, que por entonces –según dicho mapa– pertenecía a la «*Gobernación de Tucumán*». Como en el caso del *Mapa histórico*, se desconoce la procedencia de este *Plano de La Candelaria* en la Biblioteca AECID, pero es casi seguro de que proviene de la época del Instituto de Cultura Hispánica. Los estudios sobre los distintos aspectos –social, político, económico, urbanístico y artístico– de estas misiones han sido numerosos, motivo por el que en este trabajo nos limitamos únicamente a comentar, con breves pinceladas, la importancia de las mismas en el continente americano. Sobre todo, el objeto de este breve artículo ha sido el de dar a conocer un «tesoro» más de los que contiene la Biblioteca Hispánica, tesoro que a buen seguro no será el último por descubrir.

*Campa el
Candelaria
Reta
Pueblo de la
Candelaria.*



1. Campaña. 2. Plaza.
3. Convento. 4. Cementerio.
5. Casa de los Padres.
6. Casa de los Padres.
7. Casa de los Padres.
8. Casa de los Padres.
9. Casa de los Padres.
10. Casa de los Padres.
11. Casa de los Padres.
12. Casa de los Padres.
13. Casa de los Padres.
14. Casa de los Padres.
15. Casa de los Padres.
16. Casa de los Padres.
17. Casa de los Padres.
18. Casa de los Padres.
19. Casa de los Padres.
20. Casa de los Padres.

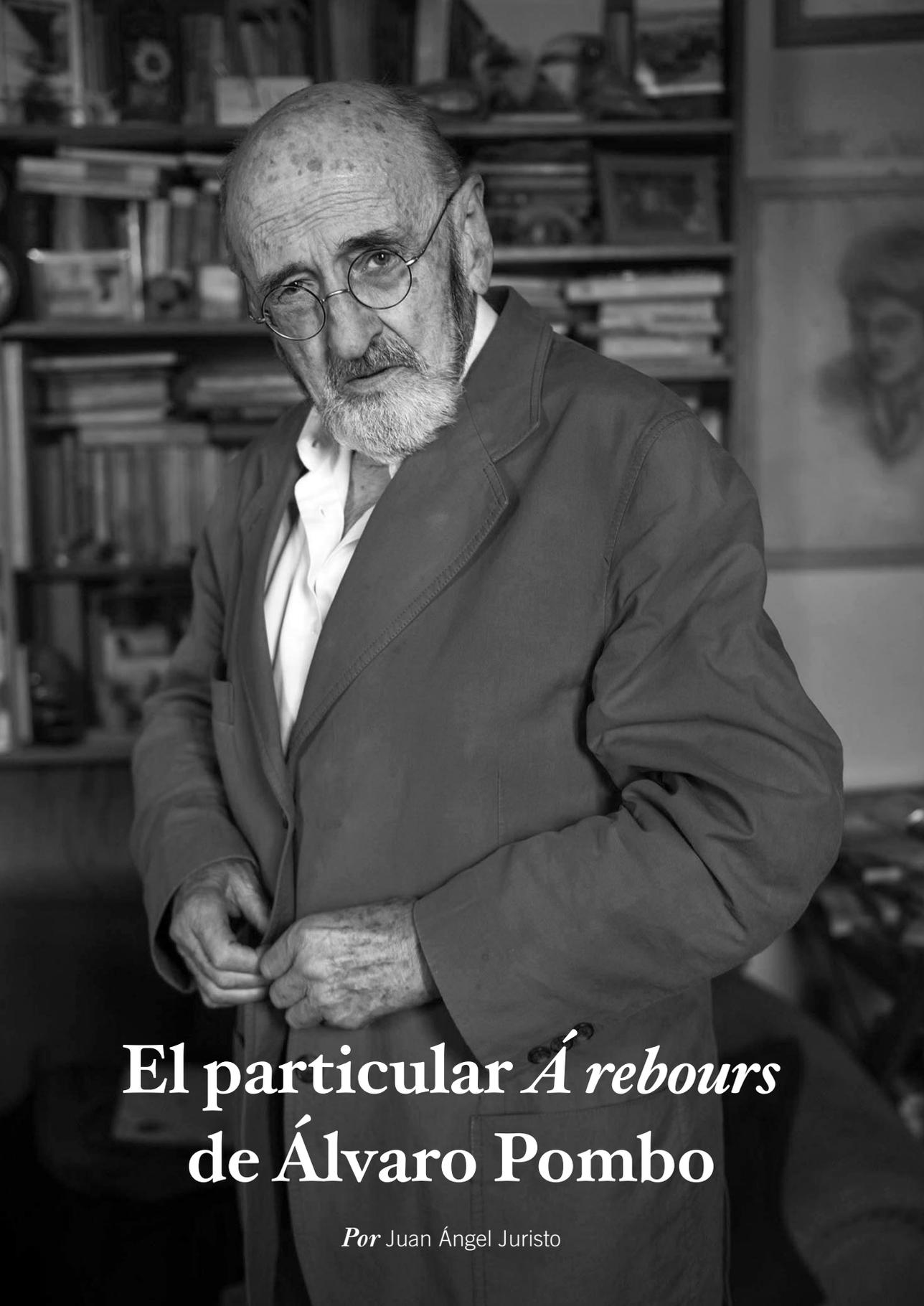


- ¹ Por el año 1586 los jesuitas llegaron a América, instalándose primero en el Río de la Plata y luego en el Paraguay, donde se hallaba reunida la mayor concentración de guaraníes.
- ² José Cardiel y su Carta. Ed. de Guillermo Furlong. Buenos Aires, 1973, p. 154.
José Cardiel (1704-1782) expresa muy bien el origen de la palabra *reducciones* en el título de una de sus obras: «*Métodos para reducir a vida racional y cristiana a los indios infieles que viven vagabundos sin pueblos ni sementeras*». Reducirlos era concentrar a los nómadas en poblados, a los que se llamaba *reducciones*, para controlarlos y catequizarlos.
- ³ La salida tuvo lugar el 25 de junio de 1767, amotinándose el pueblo en varias ciudades contra las autoridades para impedir la expulsión; tuvo consecuencias irreparables en el orden cultural, docente y también espiritual.
- ⁴ José Cardiel: «La Breve relación de las Misiones del Paraguay». En Hernández, Pablo. *Organización social de las doctrinas guaraníes*. Tomo II, pp. 514-614. Barcelona, 1913.
- ⁵ *Vida y Obra de Seis Humanistas*. Trad. de Antonio Ballus y pról. de Guillermo Furlong, Buenos Aires, 1946.
- ⁶ De Doblaz, Gonzalo: *Memoria Histórica, Geográfica, Política y Económica sobre la Provincia de Misiones de Indios Guaranís*. Buenos Aires, 1836 (1ª ed.).

- ⁷ Blanco Conde, María: «Mapa Histórico de las Misiones Jesuíticas en el Paraguay». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 678, diciembre de 2006, pp. 75-83.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid, El Viso, 2002, pp. 60-62.
- De Doblaz, Gonzalo. *Memoria Histórica, Geográfica, Política y Económica sobre la Provincia de Misiones de Indios Guaranís*. Buenos Aires, 1836 (1ª ed.).
- Furlong, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de Guaranís (1610-1813)*. Buenos Aires, 1962.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Hispanoamérica*. Madrid, 1983.
- Hernández, Pablo. *Misiones del Paraguay. Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús* (2 vols). Barcelona, Gustavo Gili, 1XXX.
- Peramás, José Manuel. *La República de Platón y los Guaranís*. Buenos Aires, EMECE, 1946.
- Rodríguez de Ceballos, Alfonso: «El urbanismo de las misiones jesuíticas de América Meridional: Génesis, tipología y significado». En *Relaciones Artísticas entre España y América*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 151-171.
- Palm, Walter. *El plano de las misiones en territorio Guaraní en el siglo XVIII*. Asunción, Estudios Paraguayos II, nº 2, 1974.



El particular *À rebours* de Álvaro Pombo

Por Juan Ángel Juristo

Perteneciente a una de las grandes familias de la aristocracia cántabra –los marqueses de Casa Pombo, por vía materna, y la familia Ybarra por parte de padre– Álvaro Pombo (Santander, 1939) es hacedor de una de las obras poéticas y narrativas más originales y valiosas de cuantas han surgido tras la muerte de Franco, esa que los estudiosos han denominado «nueva narrativa española». El pistoletazo de salida lo dio *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, en el emblemático año de 1975. No es esnobismo de mi parte resaltar la condición aristocrática de Álvaro Pombo: esa condición está presente en cierta manera en toda su obra. Y no, desde luego, en el sentido que le daba Pío Baroja cuando dividía a los escritores entre aristocráticos y proletarios según describieran con gozo y verosimilitud atardeceres y amaneceres, respectivamente, sino porque se aleja sobremanera de los presupuestos de clase media de muchos de sus colegas de generación, presupuestos que a ciertos estudiosos de literatura de clara afiliación marxista les ha dado por clasificar como «literatura socialdemócrata». Con ello quiero decir que no era nada habitual en aquellos años que alguien se educara en Londres, ciudad donde vivió entre 1966 y 1977, ejerció de telefonista y regresó a España gracias a los oficios de Juan Benet y Rosa Regás. Ese mismo año publicaría su primer libro, *Relatos sobre la falta de sustancia*, volumen con gran

profusión de personajes homosexuales, lo que prueba que era dueño de una personalidad arrolladora que le coloca muy por encima de las convenciones de muchos de los miembros de su generación, que no estarían muy dispuestos –y pongo este ejemplo entre muchos otros– a sostener que la democracia en España fue posible gracias a que el Régimen creó una clase media lo suficientemente fuerte para sostener en un futuro esta forma de gobierno. Esta condición le llevó desde el comienzo de su carrera literaria a no dejarse vencer por las convenciones, vinieran estas de donde vinieran: el que publicara *Relatos sobre la falta de sustancia* en el temprano año de 1977 demuestra con creces este aserto, pues no es fácilmente imaginable calibrar hoy en día el coraje de escribir sobre la homosexualidad en aquellos años desde presupuestos que rechazaban de plano ese forzarse a la marginación y la transgresión tan propio de los escritores homosexuales de los sesenta, desde Jean Genet a Joe Orton y James Baldwin, por poner tres casos de procedencia muy distinta, uno francés, otro británico y el último, norteamericano y de raza negra. Y, por si fuera poco, los personajes de este libro de relatos, de los que luego se hizo una selección en una edición posterior bajo el título de *Cinco relatos sobre la falta de sustancia*, nada tiene que ver con actitudes de reivindicación directa de esa condición homosexual, sino que, por el

contrario, son seres llenos de complejos que se refugian en lo cotidiano, en la rutina, como un medio para huir de la vida. De vez en cuando esa falta de sustancia se ilumina cuando alguno de ellos conoce a alguien que parece abrirles la puerta de otro mundo: vana ilusión, porque el miedo se enseñoorea ante cualquier otra alternativa. Libro inusual, lleno de penetración psicológica a la vez que de una descripción prolija y acertada de los ambientes que describe, *Relatos sobre la falta de sustancia* pertenece, ya de entrada, a esas obras que revelan a un autor de vasta condición. En estos relatos los hay llenos de una belleza especial, así *Luzmila* y el titulado *Un relato corto*, donde se aborda el clima de opresión de un colegio privado, tema enorme en la literatura europea, e insigne: recordemos *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil o una novela muy mal conocida de Ernst Jünger, *El tirachinas*, novelas iniciáticas por excelencia y donde el *Gymnasium* es parte esencial del despertar a la vida.

Pero, en realidad, el primer libro de Álvaro Pombo data de 1973, se titulaba *Protocolos* y era un libro de poemas. Siempre que ha tenido ocasión –y han sido muchas–, el autor repite que su condición literaria por excelencia es su labor poética. Lo cierto es que ésta, con ser amplia, se ha visto oscurecida por el éxito habido con su narrativa, y ello a pesar de la calidad de la misma. Es probable que a Pombo le suceda en su poesía lo que a sus personajes respecto a la falta de sustancia, entendida ésta en su acepción medieval, es decir opuesta a esas cualidades que hacen que algo permanezca. Algo curioso que forma parte de su destino como poeta casi desde sus comienzos mismos:

su segundo libro, *Variaciones*, es de 1977, el año en que regresa a España y publica su primer libro de narrativa. Ganó el Premio El Bardo, que entonces otorgaba José Batlló, pero en honor a la verdad, el jurado estaba compuesto por José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Esther Tusquets, Juan Antonio Masoliver y Juan Ramón Masoliver, quien no se puso de acuerdo entre dos candidatos y optaron por darle el premio al tercero en discordia, que era este *Variaciones*. Esta condición de «pasaba por ahí» parece consustancial al aprecio que tiene de su poesía en comparación a su obra narrativa. Algo que le sucedió, asimismo, con su tercer libro, publicado en La Gaya Ciencia –*Hacia una constitución poética del año en curso*–, al que le siguió *Protocolos para la rehabilitación del universo*, publicado por Lumen, editorial que también editaría *Protocolos 1973-2003*, que recogía la producción poética de Pombo hasta este año y, ya en 2009, el que parece su último libro hasta ahora, *Los enunciados protocolarios*. Juan Antonio Masoliver Ródenas, que conoció a Pombo en Londres cuando éste vivía allí, ha sido el principal valedor de la poesía de éste y el primero en colegir presupuestos de su narrativa partiendo de su poesía. En gran parte la labor de Masoliver ha sido la de *vox clamans in deserto*. Valga como anécdota el que en *Historia y crítica de la literatura española*, en el apartado *Los nuevos nombres 1975-1990*, a cargo de Darío Villanueva, se nombra a Pombo como destacado narrador, pero no como poeta. Algo a tener en cuenta ya que la poesía de Pombo no acaba de entrar en el canon de los que establecen los valores de la actual literatura española. Labor ardua la de Masoliver, atendiendo

a la condición cézanniana de la poesía pombiana, por esa mezcla de texturas, de colores, a la vez que es producto de una adecuada proyección del pensamiento filosófico.

Con su segundo libro de narrativa, *El héroe de las mansardas de Mansard*, de 1982, título afortunado donde los haya y ganador del Premio Herralde de novela, entramos ya en la fase en que Pombo comienza a ser tenido en cuenta, incluso en su proyección internacional, ya que gracias a esta novela y en la Feria del Libro de Frankfurt del año 85, empezaron a fijarse en él, condición que no ha disminuido con el paso de los años. De enorme impronta, la narrativa de Henry James es asimilada aquí de manera muy *sui generis*: esta novela de 22 capítulos se presenta como una narración de iniciación, una especie de *bildungsroman* de estudiada evanescencia, pues no se concreta el paisaje descrito ni el tiempo en que transcurre la narración. No hace falta; el lector bien puede imaginarse un Santander inmerso en plenos años veinte. Tampoco sabemos la edad de Nicolás, llamado Ku Kús, aunque le vemos jugando con soldaditos de plomo: la edad, pues, se adivina mediante acciones que el lector colige en correspondencias convencionales –una vez más, la introducción inteligente de la falta de sustancia en un mundo que lo exige a cada instante–. Ku Kús vive en un hotel abrumado por sus inmensas mansardas, abrumado, asimismo, por la institutriz inglesa, y gozoso de Julián, un criado que padece conjuntivitis crónica y que parece estar dotado de una fascinación casi congénita. Ese aura de lo misterioso, personalidad casi secreta de este individuo, es probable que tenga que

ver con su condición bisexual, condición que Julián confiesa a Ku Kús en el temprano capítulo octavo, cuando el criado, debido a un chantaje de la pareja formada por Esther y Rafael en circunstancias en que se mezcla un cheque robado, y huye ante la asfixiante presencia de la miserabilidad humana. No menos importancia en la iniciación de Ku Kús tiene la tía Eugenia, que vive justo donde las mansardas. Es una solterona algo vampiresa –a lo Pola Negri– que le relata a nuestro héroe historias pasadas de antiguos amores, historias que se hacen realidad, *corpus*, cuando Ku Kús sorprende a su tía en abierto acto carnal con Manolo, un dependiente de comercio, es decir –comprende Ku Kús– a la tía Eugenia le puede pasar lo que a Julián, ser sujeto de chantaje, y es lo que sucede cuando Ku Kús sugiere esa posibilidad a Julián al ir éste a pedirle ayuda debido a su precaria situación. Más tarde Julián es detenido por la policía y luego de circunstancias que se extienden en el tiempo el lector asiste a la constatación de cierta madurez en la personalidad de Ku Kús cuando muere la tía Eugenia. La novela posee un estilo de marcada sutileza –ya me referí antes a cierta afinidad con la prosa elusiva de Henry James, aunque también se perciben ecos de la prosa de Irish Murdoch– y fue libro que fascinó porque era narración que escapaba de las garras del sempiterno realismo español. Por otra parte, el tratamiento de la sexualidad, del despertar de la misma, no carecía de interés: es curioso el contraste de miradas entre la sexualidad evanescente de Ku Kús –casi falta de sustancia– y las descripciones llenas de corporeidad de los demás, desde la masturbación de Julián a los escauceos con Manolo por parte de la

tía Eugenia. La novela fue muy bien acogida y es de suponer que esa evanescencia tuviera algo que ver en esa apreciación. Ku Kús resulta un personaje simpático, claro, pero también fascinante por su falta de concreción, es un *voyeur* sin atributos, para emplear la acepción de Robert Musil, y esa originalidad en la narrativa española, más dada a la brocha gorda, le fue recompensada con creces al autor.

No sucedió lo mismo con *Los delitos insignificantes*, libro al que la crítica crucificó con cierta saña. Pombo replicó con el artículo *A pesar de todos, mis libros tienen gracia* y que publicó en el número de mayo de 1986 de la revista *El Urogallo*. En este artículo, Pombo defiende esa mezcla de que ya hizo gala en *El héroe de las mansardas de Mansard*, la carencia de sustanciación, pero lo cierto es que *Los delitos insignificantes* revelaban un conflicto moral que los críticos de Pombo no se esperaban: es ésta una novela sobre la homosexualidad, sí, pero sobre todo plantea el dilema moral de la cobardía que pretende mirar hacia otro lado cuando se vulneran los valores. La novela trata de la relación entre Ortega, un homosexual de mediana edad –escritor frustrado, por lo demás– y Quirós, un joven escritor en paro y en situación muy precaria. Al principio, desarrolla los aspectos luminosos de la relación amorosa; hay, además, la introducción jocosa de la madre de Quirós, una viuda que va a contraer segundas nupcias y que se entromete de continuo en las páginas del libro como aparición casi sobrenatural y, desde luego, entrometida. Todo bien, hasta que aparece el erotismo salvaje que lo acaba estropeando, en una orgía de desestructuración de los valores sociales que hace que los delitos

se conviertan en algo insignificante. Es probable que para muchos esta inmersión en realidades muy punzantes hicieran que las vaguedades maravillosas de Ku Kús restaran como una especie de Arcadia que definía la personalidad del escritor. Pero Ortega es ya personaje maduro, casi otoñal, y Ku Kús un amanecer. Ese contraste, probablemente, no fuera bien digerido, algo que en el artículo de Pombo publicado en *El Urogallo* no termina de explicarse.

Y vayamos ahora a la que muchos consideran su obra maestra, *El metro de platino iridiado*, otra vez más un título que sugiere un hallazgo y que representa un punto de inflexión en la obra de Pombo, sumergida hasta entonces en un pesimismo creciente. Publicada en 1990, el autor también dio su *placet* a la opinión común de que esta novela significaba un punto de inflexión, una ruptura con su obra anterior. Lo cierto es que es la obra culmen de un escritor que se caracteriza por una curiosidad enorme y sujeta de continuo a un cambio. Pombo comenzó en ella lo que el autor mismo consideró «una poética del Bien», actitud que le ha llevado a posturas no siempre bien entendidas por intereses varios. En *Contra natura*, por ejemplo, y llevado en cierta manera por esa poética del Bien, critica el rumbo tomado por ciertos colectivos gay, dominados por la mercadotecnia y que hace que sus reivindicaciones se tiñan, muchas veces, de una trivialización creciente. Pero vayamos a la significación de esta obra. ¿En qué consiste esa poética del Bien? *El metro de platino iridiado* es una monumental narración de casi quinientas páginas llenas de una densa descripción psicológica de los personajes

donde se adentra con coraje en procesos mentales muy poco trillados en la literatura española. Es cierto que los personajes de la misma siguen la pauta del desprecio ante la vida aburguesada, el egoísmo a ultranza –y, por consiguiente, el desapego y la violencia que conlleva un erotismo que atiende sólo a sí mismo– y la relación entre seres humanos que se tocan al modo de burbujas coriáceas, pero hay un empeño en la protagonista en sobresalir de ese estado permanente de nihilismo y llegar a una sustanciación más firme. María, la protagonista, se casa con Martín. María y Martín –él, un escritor, de nuevo ese oficio–, tienen un hijo, Pelé, del que se enamora Gonzalo, el hermano de Martín, es decir, el hombre mayor homosexual enamorado de un joven, tema que Pombo ya había indagado en dos de sus novelas anteriores. Gonzalo –de nuevo el erotismo destructivo– mata en un ataque de celos a Pelé, bien que de forma accidental. María, después de esta muerte, se plantea sus relaciones afectivas –la traición amorosa de Martín, que tenía una amante tiempo atrás, contribuye grandemente a ello– y huye del ámbito familiar. Más tarde –y aquí se produce ese punto de inflexión–, vuelve al nido porque considera que ese ámbito es lo único importante en la vida y les ofrece su amor. María es, pues, el metro de platino iridiado en que se miden los demás. Potencia la armonía, el amor de los demás y, de paso, el amor hacia ella misma, que la colma. Martín es también afectivo, pero esa afectividad está muy lastrada por su intelectualismo, en el que se refugia cuando escribe su novela, trasladando esos fantasmas a su mundo simbólico. Pombo llama la atención sobre el engañoso proceso que le acontece a Martín,

de confundir la vida con lo que escribe. El autor se complace aquí en una especie de narración a lo Caravaggio, llena de contrastes: María, la dadora; Martín y sus reticencias egoístas, teñidas de intelectualismo. María lo da todo, es la antiadúltera, la anti Ana Ozores, porque se mantiene fiel a pesar de los grandes golpes que le ha dado la vida, en especial, la muerte de Pelé.

En cuanto a la técnica, el cultivo del estilo indirecto libre es notable. Muchos estudiosos han calificado *El metro de platino iridiado* como una feliz resolución de los métodos de sutil caracterización psicológica que emplea Proust en *A la recherche du temps perdu*, junto al flujo de conciencia del Joyce más torrencial y ciertos recursos estilísticos habidos en William Faulkner. Algo que puede ser rastreable, pero no determinante respecto al juicio estético que esta novela nos procura pues, en este sentido, más que de influencias debería hablarse de afinidades bien electivas, y ello es así porque, si en la novela *El héroe de las mansardas de Mansard* hallamos ecos de cierta sutilidad a lo Henry James y en ésta de los mencionados autores, es cosa del canon literario del siglo XX, del que no deberíamos sustraernos y no hablar de influencias en ciertas alusiones maestro/discípulo, cosa a todas luces incierta y engañosa. Pombo refleja ese canon en *El metro de platino iridiado*, al igual que la atmósfera a lo Henry James con elementos a lo Murdoch, porque le conviene literariamente: la inocencia estética está totalmente ausente de esta obra de extremada madurez donde se mezcla con justeza la descripción en tercera persona de los estados de ánimo de los personajes junto a la descripción de esos es-

tados a través de los pensamientos de los mismos mediante la utilización del uso del flujo de conciencia. Si ya existe, ¿por qué no usarlo? El resultado es espectacular y no es difícil entender la fascinación que produce esta obra, ya que las frases muy largas, recurso usado con éxito por Faulkner y Proust, el aluvión continuo de sus frases embutidas en bloques distintos que se corresponden a los distintos puntos de vista y las descripciones más adscritas a la estética realista hacen de *El metro de platino iridiado* una novela de una complejidad poco frecuente en la tradición de la novela española, más dada al testimonio, cuando no a un alejamiento curioso por la narración de corte intelectual.

Las grandes mansiones constituyen metáforas recurrentes en la narrativa de Álvaro Pombo. En esta novela, de modo similar a *El héroe de las mansardas de Mansard*, los espacios caseros son enormes, en consonancia con lo que se quiere constatar respecto a una clase social alta. La mansión de aquella novela, la de la iniciación de Ku Kús era asfixiante, en total alineamiento con la falta de sustancia. Esta es más cómoda, se llama La Moraleja, está llena de grandes espacios, de tal modo que sus habitantes pueden vivir juntos o en su soledad a voluntad. La metáfora del desacuerdo, de la maldad, se halla en la piscina del jardín, que nunca tiene agua. Es símbolo de la pobreza espiritual de Martín y Gonzalo, en agudo contraste con el nombre de la casa, a cuyo significado se ajusta mucho más María, regresando al hogar plena de perdón y amor. Es evidente la correspondencia con la madre de Jesús dentro del imaginario cristiano, y esta obra en especial me ha recordado, por el uso metafórico que hace

de la María bíblica, a *Light in August*, de William Faulkner, una novela de redención donde se cumple el milagro de Belén en el Sur norteamericano. Esta novela, sin embargo, ocupa una densidad conceptual bastante intensa. Actúa como trasunto filosófico de otra obra, que es la que Martín tiene como lectura de cabecera en la mesilla de noche, *El ser y la nada*, de Jean Paul Sartre. A veces, da la impresión de que Pombo ha teatralizado pasajes de la obras sartreanas: Martín actúa como la mala conciencia que impide el realizarse; María, por el contrario, es la buena fe, la conciencia de sí misma, ese *être en soi* tan irrealizable, pero esa correspondencia sartreana se ve acompañada –y esta circunstancia hace que la novela sea un feliz cúmulo de hallazgos– de un amplio abanico de símbolos que salpican la novela y que son goce para aquellos lectores que los atisban.

El metro de platino iridiado es un hallazgo narrativo, pero Álvaro Pombo es autor prolífico, imparable, torrencial, como los párrafos de sus novelas. Luego de ésta ha publicado dieciséis obras de narrativa; novelas, más algún libro de cuentos, como *Cuentos reciclados*, y con alguna de ellas, *Donde las mujeres* –otra vez un hallazgo de título–, el Premio Nacional de Narrativa, amén del Nadal con *El temblor del héroe* o el Planeta con *La fortuna de Matilda Turpin*, hasta llegar a *Un gran mundo*, su última entrega, pasando por una *Vida de San Francisco de Asís*, figura que, es de imaginar, fascinaba tiempo ha a nuestro autor. Cada una de ellas aporta un hallazgo narrativo respecto a abarcar el complejo mundo poliédrico de la obra de Pombo, zorro esencial si atendemos a la clasificación ya clásica de

Isaiah Berlín, inspirado en Arquíloco, sobre los escritores erizos y zorros: Pombo es zorro, y, además, zorro inquieto, nervioso, inquisitivo, diría.

Así, el tratamiento de la frialdad en *Telepeña de Celia Cecilia Villalobo*, una mujer madura, gélida y desengañada pero, sobre todo, gélida. Traigo a cuento esta novela como ejemplo de la riqueza de los recursos narrativos de Pombo. La frialdad de la protagonista está en correspondencia con el estilo, distante, que hace que aquello que se cuente esté visto casi desde el punto de vista de la indiferencia. Esa indiferencia se produce porque Pombo quiere reflejar la situación femenina, esa condición permanentemente preterida, a la que se añade la de la mercantilización y consiguiente banalización de estas vidas, al igual que, según Pombo, sucede con ciertos colectivos gay:

«Lo único que realmente no advirtió mi madre durante el noviazgo fue la indolencia de mi padre. No era fácil, quizá para una persona tan activa como ella, tan distribuidora de su tiempo, educada dentro de una familia de hombres de negocios y de acción y de mujeres prácticas, eficaces y sensatas, como mi abuela. Esa pereza fue, sin embargo, lo que acabó por impedirlo todo. Quiero decir que tras darse cuenta mi madre de que su matrimonio era un gravísimo error, trató de hacer de tripas corazón y sacar partido de lo que había adquirido en un momento de precipitación y ya no podía cambiar».

Vamos, la fría telenovela de la vida. Pero hay una temática esencial en la obra de Pombo y es la reflexión entre religión, poder y homosexualidad. Eso se nota sobremanera en *Vida de San Francisco de Asís*, un mero encargo editorial que terminaría

convirtiéndose en otra cosa. Esa otra cosa es la de ser metáfora misma del amor. La renuncia de Francisco al botín anunciado por Bernardo de Claraval en la conquista de Tierra Santa es modélico para un intelectual como Pombo, al igual que le sucedió a Chesterton, que escribió una muy excelente biografía sobre el de Asís, y en la fascinación que esta enorme figura del cristianismo de principios del siglo XIII hay que encuadrar la significación como metáfora de la María de *El metro de platino iridiado*. Esta manera de abordar las cruzadas es el origen de *La cuadratura del círculo*, una novela que posee dentro de la obra pombiana una importancia similar a *El metro de platino iridiado* por ser otro punto de inflexión, de quiebra dentro de esa amplia, extensa producción narrativa. Esa inflexión se produce porque Pombo recurre a la narración histórica, cuando hasta entonces se había centrado en realizar una clara obra de aspectos autobiográficos muy marcados.

La cuadratura del círculo es novela histórica y aborda el conflicto entre iglesia y estado, que ya se estaba produciendo en el siglo XII, y, a la vez, la creación de un extremismo religioso que se resuelve en acatamiento al poder, a la pérdida del individualismo y a la sumisión perpetua. En estos tiempos vive Acardo, el protagonista, que guarda afinidades con el de Asís, sobre todo en la postura ante la fraseología de Bernardo de Claraval, que bendijo la primera Cruzada. Es la inconsciente entrada de Acardo en la Modernidad, que entra mediante la simbología de los siete círculos en que está dividida su vida y, de paso, la novela. En un primer momento se enfrenta a su autoritaria madre y se acoge bajo la protección de su padre, vasallo del Duque

de Aquitania, pero no va más allá, acompañándole en este proceso vital una desmayada castidad. La muerte de su tío Arnaldo en Jerusalén hace de Acardo un personaje seguro, fiel a sí mismo, poderoso. Investiga entonces la muerte de su padre en una justa y llega a ser favorito de Guillermo de Peitieu. Renuncia a la venganza y es armado caballero, y en ese instante Pombo hace que su figura comience a adquirir rasgos propios de Francisco, sobre todo en su juramento de entrega. Acardo comienza así su aventura espiritual: Bernardo de Claraval, fundador del Císter, aparece como guía espiritual y le enseña a no tener miedo de nadie. Más tarde, en un alarde narrativo muy brillante, ya que páginas antes el lector había entrado en una especie de embeleso cristiano un poco terrible, Acardo comienza a cuestionar la autoridad de Bernardo. Se plantea entrar en la Orden de los Templarios y en el convento del Espíritu Paráclito conoce a la abadesa Eloísa, amante de Abelardo, figura femenina estragada por la religión, como lo es por la mercadotecnia Celia Cecilia Villalobo. Mujer decisiva en la vida de Acardo y acabado personaje femenino pombiano, es Oriana, ay, este hermoso recurso para homenajear al Marcel Proust fascinado por los oropeles, que huye a Damasco, seducida por un pariente del emir Usama. Esta circunstancia le sirve a Pombo para referirse a la derrota de los cristianos en la toma de Damasco, suceso que hace que Acardo comience a odiar a Bernardo de Claraval, enfrentamiento verbal que es lugar central de esta novela y que se encuentra entre lo mejor de la misma, una narración enorme y central en la narrativa española actual por la amplitud de los temas que aborda, algo inusual, en verdad.

Conviene avisar de una narración, *Donde las mujeres*, publicada antes de esta gran novela, porque nos advierte claramente del destino de muchas de las heroínas de las historias de Pombo, uno de los mejores escritores actuales a la hora de pergeñar este tipo de mujeres y, de paso, nos ayuda, desde tiempos actuales, a inquirir en la personalidad de sus heroínas de épocas pasadas, como la Eloísa abadesa o la Oriana en busca de la felicidad prometida en tierra extraña. *Donde las mujeres* es libro que trata de una liberación, una liberación dolorosa, a través de la caída del velo de Maya que producen los convencionalismos sociales de la alta clase. A través de las descripciones de lo que es una familia mediante el recurso de la memoria de la hija mayor que había pensado que su mamá, su excéntrica tía Lucía, su novio alemán, sus hermanos, claro, eran seres a los que había que aceptar por su intrínseca superioridad, que viven en su cerrada, arcádica península, que les aísla del horroroso mundo exterior. Una vez más, un accidente produce la liberación y ese mundo se desmorona ofreciendo su lado más terrible: el de ser una tierra baldía, estéril. Y traigo aquí a colación este libro porque resume, en gran parte –y lo hace de manera muy explícita– el particular mundo de los fantasmas narrativos de Pombo.

El temblor del héroe es otra de esas novelas pombianas que conviene resaltar por su trasfondo filosófico y moral. El protagonista es un profesor de filosofía jubilado que, en correspondencia contraria a su labor académica, donde sus alumnos lo eran todo y le vivificaban, nota como se marchita según van pasando los años de obligada no docencia. Un periodista que está realizando un trabajo sobre figuras

que antaño significaron gran cosa y han terminado perdiendo fuste, y un antiguo profesor de instituto que le inició en la homosexualidad cuando tenía 13 años, son la pareja con la que Pombo construye una enrevesada trama que termina en unos asesinatos muy en la línea de un *thriller sui generis*, algo que deberíamos suponer en un autor como Pombo. La novela es notable por la mezcla de habla culta y popular, desde las citas latinas hasta la más inveterada inmersión en las jergas juveniles y múltiples guiños literarios que abarcan desde Platón a Julio Llamazares. En este libro, que cierto sector de la crítica denostó, Pombo se muestra hasta metaliterario, y lo traigo como muestra aquí por ser representativo del enorme registro narrativo de Pombo, realmente pasmoso.

Injusto hasta la exasperación por estar obligado a una selección de una obra ingente, copiosa, pero muy versátil, entre *La cuadratura del círculo* y *Un gran mundo* se extienden, impertérritas, nada menos que diez novelas; nos referiremos a la última porque, pombiana hasta la médula, termina transformándose en una obra manierista, algo que siempre me atrajo constatar en autores que me han gustado, y pongo un grato ejemplo con *Ada o el ardor*, de Vladimir Nabokov. *Un gran mundo* es el fresco narrativo de Álvaro Pombo, donde éste roza lo inefable y con unos materiales que inciden en una temática muy repetida: la del soliloquio de una mujer de origen burgués que reflexiona sobre su familia. El lector, aquí, no está escamoteado, pero lo cierto es que este soliloquio es tan personal que su destinatario parecer ser la mujer misma que no quiere interlocutor, ¿cómo, si no, entender «Configura y reconfigura una con-

figuración que constantemente se diluye y desfigura pero que se mantiene en su misma configuración...»? ¿parece caprichoso ese galimatías que semeja parodia heideggeriana? Desde luego que no.

El libro es pura trampa, pues la dama, finalmente, confiesa hacia el final que está jugando un solitario con las vivencias que relata, que ésta sólo puede representarse con correlatos objetivos y que el suyo ha sido la vida provinciana burguesa. Sólo así puede entenderse la descripción de la vida de la tía Elvira, representante de una clase que termina poniendo un salón de té con blasón nobiliario en Marbella. Retrato, pues, casi delirante de una familia burguesa cómplice del franquismo y que arrastra consigo un ramillete granado de actitudes que se resumen en la consabida doble moral, la hipocresía a espuestas y un gusto estético deplorable. La narración está plagada de cultismos –al fin y al cabo, la narradora quería escribir de joven una novela de clara tendencia metafísica–, pero hay que decir que ello no obsta para que esta narración, con toda la carga densa de elementos conceptuales que conlleva, se resuelva finalmente en una historia sencilla, común: la de la constatación de la pasión perdida, la de la soledad inherente a la condición humana. La falta de sustancia de aquel primer Pombo se ha trastocado en la afirmación de una sustanciación, lo que sucede es que ésta termina donde casi acaba la vida, en la aceptación, se quiera o no, de la decadencia absoluta de las cosas, de su eterno *effacé*, la verdadera paradoja. Con esta narración, Pombo, por ahora, se reafirma en su *à rebours* particular, un *à rebours* que ha dado como resultado una de las obras narrativas más excelentes de la literatura española actual.



Álvaro Pombo:

«El único personaje que se parece al artista o al escritor es el santo»

Por Carmen de Eusebio



Álvaro Pombo (Santander, 1939) es miembro de la Real Academia de la Lengua, poeta, narrador y articulista. Ha publicado las novelas *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983. Premio Herralde de Novela), *El hijo adoptivo* (1984), *Los delitos insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1990. Premio Nacional de la Crítica), *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Vida de San Francisco de Asís* (1996), *Donde las mujeres* (1996. Premio Nacional de Narrativa y Premio Ciudad de Barcelona), *Cuentos reciclados* (1997), *La cuadratura del círculo* (1999. Premio Fastenrath de la RAE), *El cielo raso* (2001. Premio de novela José Manuel Lara), *Una ventana al norte* (2004), *Contra natura* (2005. Premio Salambó y Premio Ciudad de Barcelona), *La Fortuna de Matilda Turpin* (2006. Premio Planeta), *Virginia o el interior del mundo* (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009), *El temblor del héroe* (2012. Premio Nadal de Novela), *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece* (2013) y *La transformación de Johanna Sansóleri* (2014). Su último trabajo publicado es *Un gran mundo* (Destino, 2015).

Usted es un escritor que, por formación y vocación, ha tenido siempre presente la filosofía. ¿Qué significa, en su tarea como narrador, que su mente tenga perspectivas formales filosóficas?

Creo que es, a simple vista, un inconveniente. El discurso narrativo, la inteligencia narrativa, es concreta, no abstracta. No funciona por conceptos unívocos, sino por campos semánticos o conceptos difusos o analógicos. La inteligencia narrativa está más cerca de la intuición poética que de la intuición filosófica. Así que una novela de alguien que tenga una formación filosófica o aficiones filosóficas, como tengo yo, o como tuvo Proust o Thomas Mann, por ci-

tar sólo a éstos dos, puede con facilidad recargarse innecesariamente de disquisiciones y de conceptualismo, que dificultan, para el lector medio, la percepción de la novela como conjunto narrativo. Más allá de la simple vista, considerando las cosas con una cierta profundidad cultural, ¿qué duda cabe que la filosofía y la teología, y en particular la fenomenología que se inicia con Husserl y que es adoptada por filósofos como Merleau Ponty o especialmente por Jean Paul Sartre, han cumplido un importante papel generador de ocurrencias –lo que J. A. Marina denomina la inteligencia generadora– en la invención de las tramas y los asuntos narrativos? ¿Cómo no va a tener gran importan-

cia para un fabulador, un inventor de ficciones, el llamado argumento ontológico de San Anselmo, por no hablar del poder generatriz de textos como la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel? Dicho esto –que son preguntas que el ilustrado lector de esta entrevista puede contestar fácilmente por sí mismo– sólo queda decir lo que decía de la filosofía Paul Valéry, cuando comentaba una de sus famosas estrofas de *El Cementerio marino*: para este poema aseguró que había robado «el color de la filosofía». Sin duda, yo en esto siempre me he guiado por el color de la filosofía, el poderosamente atractivo y dramático color de la filosofía, visible en Bergson, visible en Ortega, visible en Heidegger. Desde el punto de vista filosófico, yo soy en mis textos narrativos sólo un buen ladrón de bicicletas.

Un gran mundo es la narración de una de las nietas de Elvira, una señora compleja y sencilla a un tiempo, inteligente y astuta, mundana y superficial que, a su vez, dejó unas memorias y una serie de poemas que su nieta utiliza en la rememoración y análisis del personaje. Elvira no parece una invención, sino alguien real. ¿Es así? Por sus datos podríamos deducir que es Ana de Pombo. ¿Por qué el cambio de nombre? ¿Qué implicaciones literarias tiene?

La abuela de la narradora de *Un gran mundo* es, en efecto, Ana de Pombo, que de paso es también mi propia abuela materna. Pensé que así quedaba todo en familia. No sé qué implicaciones tiene la alteración de los nom-

bres, la sustitución de los nombres reales por nombres ficticios. Ninguna implicación, que yo vea. Excepto que, mediante ese sencillo cambio, se introduce en todo lo narrado el marcador «ficción». Si hubiera tratado de escribir un relato biográfico, lo hubiera hecho. Y me hubiera aburrido mortalmente. Lo que me ha divertido en esta ocasión, como en muchas otras, es trastornar la realidad real mediante el marcador «ficción». Quien tenga ojos para ver, que vea. Y quien no, que disfrute de mi ficción como se ha disfrutado siempre, como un juego, como un trampantojo, como una figuración que se nos asemeja y se nos desasemeja de continuo sin llegar nunca del todo a apresarla: a diferencia de la realidad, que puede aburrirnos mortalmente –salvo que se trate de un ataque de apendicitis, en cuyo caso lo apropiado es llamar al médico, no al narrador–. No cambio los nombres de mis personajes reales para ocultarlos o para ocultarme, sino sólo porque la ficción es más entretenida y más prometedora de felicidad que la realidad. La realidad corresponde a los juristas, a los historiadores, a los científicos y quizá también a los lógicos. Pero no a nosotros, los narradores y poetas inicuos.

¿Hasta qué punto su investigación ha sido exhaustiva? Hay personajes en la vida de Elvira / Doña Ana que no aparecen, como por ejemplo Héctor Biancciotti, vinculado a su vuelta de París –donde fue secretaria de Coco Chanel–, establecimiento en el Madrid de los cincuenta y posterior re-

sidencia en Marbella a comienzos de los sesenta.

Creo que puedo decir con verdad que mi investigación narrativa ha sido *virtualmente* exhaustiva. Pero no es una investigación erudita, puesto que no se trata de escribir una biografía. El lector tiene que fiarse de mí. Y, como es natural, puede reservarse si quiere su propia opinión acerca de la realidad factual de lo sucedido. Héctor Bianciotti sí que sale representado, con gran encanto poético, creo yo. Yo le llamo Nicola Sagaretto. Y también los demás personajes con sus propios nombres, como Coco Chanel y el resto de personajes reales, incluidos Franco y Doña Carmen Polo de Franco. Pero el ángulo, el marcador «ficción», lo es todo aquí también. Y me consta que al final –años más tarde– los personajes reales que fueron transformados en personajes ficticios acuden a visitarme y a celebrar el mejoramiento de su condición narrativa. Y también los personajes reales, que fueron representados con sus nombres y apellidos, acuden a felicitarme pasados los años, porque les divirtió mucho su participación –a título de realidad– en mi relato. Esto fue lo que ocurrió en el caso de la Excm. Doña Carmen Polo de Franco muy recientemente.

Un gran mundo hace de los documentos una novela –digamos que una narración en formación– y de la ficción una posibilidad de verosimilitud histórica. Como novelista, ¿le parece que la documentación necesita de la ficción para ser realmente real? Y de ser así, ¿por qué?

Sólo en el caso de las novelas. Yo niego la legitimidad de la novela histórica en lo que tiene de histórica. Una novela histórica es, sin más, una novela. Es, sin más, ficción. Un miligramo de ficción intencionada deshace de inmediato el más minucioso relato histórico. Lo aconsejable es que los novelistas que quieran escribir historia, escriban historia. Y que cuando hacen novelas con asuntos históricos lo llamen, sencillamente, novelas. Un novelista puede, si quiere, por razones intranarrativas justificar que ha utilizado gran documentación histórica real, pero el hecho de haberla utilizado no convierte su novela en un libro de historia. Seguirá siendo una novela, e incluso una novela grandiosa, grandiosa ficción. La grandiosidad de la historia viene por otro lado que no necesito detallar ahora. Sería una hipótesis ingeniosa, pero últimamente vacua, decir que la documentación –la historia– necesita de la ficción para ser o parecer más real. El tema es largo y entretenido. Y polémico. Pero creo que con esto he dicho todo lo que se me ocurre a bote pronto.

Esta biografía incompleta de Elvira lo es también de dos generaciones: una nacida a comienzos del siglo XX y la otra perteneciente a finales de los 30, que le incluye a usted, a quien adivinamos en uno de los nietos de Elvira. ¿Estoy en lo cierto?
Sí, desde luego.

La voz de mujer que nos cuenta la historia nos lleva a cierta confusión,

incluso a preguntarnos en algún momento por qué contar la historia desde esta voz y no desde la voz del propio aguilucho. No es la primera vez que nos obliga a una relectura de sus libros para comprender el significado. ¿Podrían no ser dos voces, sino una sola voz desdoblada para poder adentrarse en el interior y el exterior del personaje y que de ahí venga su ambigüedad?

¿CÓMO NO VOY A UTILIZAR MI PROPIA VOZ IMPOSTÁNDOLA, COMO LO HACEN LOS CONTRATENORES EN LA GRAN MÚSICA?

No acabo de entender del todo esta pregunta. Contiene un punto de amonestación, riña y censura que me encanta. Dice Ud: «no es la primera vez que nos obliga a una relectura de sus libros para comprender el significado». Lo siento. Lo lamento. Es evidente, a estas alturas, que yo soy un impostor que imposta como narrador –y a veces incluso como propia persona humana– voces femeninas de todas las edades. Y también masculinas, aunque en mucha menor medida. Ahora, a mi avanzada edad, la tendencia al falsete y a la impostación y a la impostura narrativa es cada vez más pronunciada. En esto voy a peor y a peor, cada día que pasa más y más. Tengo, sin embargo, últimamente una explicación tecno-poética. A saber: no solo imposto voces porque, como dice Empédocles de Agrigento, «yo he sido muchacho y muchacha y

piedra y árbol y mudo pez en el mar» –Empédocles habla de existencias reales–, sino que yo he ficcionalizado toda la realidad que narro. No sólo en el sentido flaubertiano –Madame Bobary soy yo–, sino también en el fascinante sentido artificiado en que lo hacen los contratenores en la gran música. No sólo en las piezas románticas o clásicas del XVIII, sino también en los admirables recitativos de la liturgia católica. ¿Qué voz es la voz de un contratenor? No es la voz del narrador mismo –Álvaro Pombo, en este caso, que tiene realmente otro tono de voz y que ha narrado en primera o en tercera persona en otras ocasiones–. Es la voz de un personaje totalmente artificiado, que es una mujer. Y que, por lo tanto, tiene una voz imitada, pero casi nunca una corporeidad imitada. Lo único que se imita es la corporeidad mágica de la voz narrativa femenina. En esta misma línea podríamos preguntarnos: ¿tienen los niños que cantan «voces blancas»? No las tienen cuando hablan, pero sí cuando cantan: la voz es un instrumento más expresivo y más complicado y poderoso aún que el piano o que el violonchelo. Esto lo mantenía, por cierto, Adolfo Salazar. ¿Cómo no voy a utilizar mi propia voz impostándola hasta tal punto que se vuelva extrañada y ambigua, que aparece y desaparece y que cuenta la historia? Cada vez me parece un recurso más importante, se trata de un narrador contratenor. Se pregunta Ud. si podrían ser, no dos voces, sino una sola desdoblada para poder adentrarse en el interior y el exterior del per-

sonaje y que de ahí venga su ambigüedad. La respuesta es afirmativa. Lo que pasa es que, después de tantos años de cambiar voces de los personajes, ya no sé si veo el interior o el exterior o sólo la cambiante voz metaestable, en parte, quizá sí, también viscosa, que serpea por toda la narración y a ratos sabe que es una malvada serpiente y a ratos no. A ratos cree que es la propia Eva tonteando paradisiaca con Adán. Una voz ésta de Adán veterotestamentaria, por cierto, mucho menos interesante que la voz de Eva, por no hablar de las impostadas voces litúrgicas de todos los diferentes profetas, santas mujeres, malas mujeres, centuriones... hasta llegar a la propia voz de Nuestro Señor Jesucristo y de san Juan Evangelista, que es un contratenor. Tal vez se trate de una composición musical, coral, ultramoderna de, digamos, Shostakovich. Cualquier novela mía puede ser cantada y, ciertamente, leía en voz alta cobra muchísima más verosimilitud y verdad que leída sólo en voz baja. Todo es viva voz, todo son voces. Lo que decía Eliot: «The river has got many gods and many voices».

Aunque la protagonista de esta novela sea Elvira, ¿no es cierto que es una historia envolvente que oculta al verdadero protagonista –el aguilucho–, promesa de algo que se adivina, pero en lucha con un determinismo causado por una abuela y un padre conocedores de la carencia de ese don que los distingue y que encuentran en el narcisismo una salida a su inseguridad y, por otro lado, una madre que entiende el deber como mandato divino?

Estoy seguro, estoy de acuerdo en que *Un gran mundo* es una historia envolvente, pero no estoy tan seguro, ni mucho menos, de que oculte al verdadero protagonista y que este sea el aguilucho. El aguilucho viene a ser, más o menos, como entonces era yo. Un chaval guapo, rubio y desgarbado, culpablemente falto de ejercicio físico, que no tiene gran cosa que decir, como yo mismo entonces; pero sí, reconozco que, enguapecido mucho en el relato, se parece mucho también al que yo fui en el pre-relato.

La sensación de envolvente la he percibido en la composición del relato, al poderla dividir en dos atmósferas diferentes: la primera es la vivida por Elvira, que nos sitúa en el contexto familiar y social, y la otra comienza con el relato de la separación de los padres del aguilucho, momento donde la historia adquiere el significado real, pudorosamente difuminado. Aquí es donde se despliegan un montón de obsesiones –la idea de suicidio, la muerte, la identidad– para llegar a ¿qué conocimiento?

Me ha interesado el final de esta pregunta. El caso es que no estoy seguro que mis novelas en general o esta en particular me lleven a mí mismo o al lector a alcanzar conocimiento alguno. Son relatos experienciales, pero no sapienciales. No acabo nunca de concluir el argumento y, por consiguiente, se multiplican y difuminan con facilidad las conclusiones. En este contexto suelo citar unas líneas de un soneto de Rilke que dice: «Ni las penalidades se acaban, ni se aprende el amor, sólo el



canto sobre la tierra consagra y celebra». Las penalidades de mis personajes no se acaban nunca, ni quizá tampoco las más, sea yo quien sea. Ni se aprende el amor. Ni mis personajes, ni yo hemos aprendido el amor, por más que nos hayamos empeñado en aprenderlo durante sesenta y seis años consecutivos. Lo que sí es evidente es que mis relatos se cantan o pueden cantarse y que sólo el canto sobre la tierra consagra y celebra. ¿El qué? La contingencia, la finitud, el no saber, el luminoso no saber, el resplandeciente amor no aprendido todavía: eso celebran mis novelas.

¿Todo este relato es un bucear a través de la memoria en el océano de los sentimientos para comprobar que, desde el recuerdo, no se tiene acceso a los

sentimientos reales que se vivieron, sino a la interpretación de los mismos? Creo que respondo ya a esta pregunta con una parte de la anterior. Hay un texto de Borges que me gusta citar en este contexto: «La memoria es individual, nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. Esa memoria está hecha, en buena parte, de olvido». Sin duda, la interpretación de los hechos vividos es mucho menos recuperación que olvido; es y no es olvido. Borges veía esto con toda la claridad de un ciego.

El tono de la narradora es muy matizado, pero predomina cierta actitud de distancia y escepticismo, incluso cuando utiliza los argumentos de sus hermanos para valorar al personaje

central del libro. ¿Melancolía filosófica ante la imposibilidad de alcanzar a un personaje que, al cabo, no terminamos bien de saber, junto con la narradora, si puede salir de la historia familiar por sí misma?

Esta pregunta es muy curiosa. En la primera parte se dice que el tono de la narradora es muy matizado, distanciado y escéptico en la valoración que hace del personaje central de este libro. Esto es cierto. La pregunta interesante viene ahora, en la segunda parte. A mí me parece que usted apunta, muy amablemente, a una cierta fractura que la narración misma contiene, a saber: ¿quién es en realidad el/la protagonista de la novela? La obvia protagonista es tía Elvira, cuyo referente real es mi abuela Anita. Sucede, sin embargo, que la voz de la narradora, además de distanciada y escéptica, con respecto a la validez humana de su personaje, va convirtiéndose poco a poco en protagonista indirecta de su propia narración. En cierto modo, la narradora es una narradora homicida: hace valer su voz, su escepticismo vocal, su frialdad y su guasa vocales como un independiente objeto de lo relatado que ni se muestra ni se oculta del todo: es la voz de una mujer que no se pinta, que no se desnuda ni se viste de ninguna manera especial; una voz apasionada que sólo ha amado apasionadamente al aguilucho y a su hermana –ninguno de los cuales son, por cierto, objetos directos de la narración, así como tampoco lo es la pasión que la narradora siente por ellos–. No sólo es una asesina inconfesa mi narradora,

sino también una amante inconfesa: es ya muy vieja y da la impresión de que cuenta todo de memoria, como si todo hubiera acabado mucho antes y la totalidad del relato tuviese un tono elegíaco, melancólico –sí, como usted misma dice–. Hay, desde luego, un sentimiento presente en muchos relatos míos de que el personaje es inalcanzable o inefable: el individuo es inefable, decían los escolásticos.

PENSÁNDOLO BIEN, LA MÁS FANTÁSTICA OCURRENCIA PARA UNA NOVELA ES LA OCURRENCIA DE LA RESURRECCIÓN

Y E.M. Forster hablaba de los *round characters*, que eran aquellos que uno no puede ver de una vez, sino que tiene que ir viéndolos dando vueltas alrededor de ellos. Esto también nos pasa –a mí al menos– con las cuatro, cinco o seis personas importantes que hemos conocido personalmente en la vida: unas viven, otras no. Pero vivas o muertas, aún son inagotables. No puedo decir la última palabra acerca de ellas ni escribir el relato definitivo. Ni cerrarlas o acabarlas. La narradora de este libro es consciente, yo creo, de esta dificultad de «acabar» su personaje o sus personajes. De aquí las cuatro partes del libro: todo empieza en La Provincia. Hay un gran mundo que es parte del otro mundo y acabamos enterrados todos a la vez, muertos y no-muertos. Es verdad que, leyendo mis libros, por lo menos algunos de los más característicos, no

terminamos bien de saber, junto con la narradora, si puede salir de la historia familiar por sí misma o si tendrá que quedarse atrapada ahí de por vida, en una especie de eterno retorno irónico de sí misma y su familia. Ahora estoy escribiendo una nueva novela titulada *Retrato de familia* y empieza ya a pasar lo mismo que antes. Es el eterno retorno de lo mismo, con todos los nombres y las voces cambiadas que se reúnen de nuevo, se equivocan de nuevo, se aman de nuevo y fallecen, por fin, e irónicamente de nuevo resucitan. Resucitar viene de *resuscitar*, que significa volver a llamar una vez más a vivos y difuntos. Pensándolo bien, la más fantástica ocurrencia para una novela es la ocurrencia de la resurrección.

¿Quiso rescatar usted a Elvira, alguien que recorrió su tiempo codeándose con artistas y escritores, de los enigmas y ambigüedades de alguien que nunca fue del todo?

No acabo de verme como un *rescatador* porque tengo todos estos personajes familiares demasiado presentes, todos a la vez, en mi memoria. Así que del todo no los rescato: sólo los hablo –hablo de ellos, hablo con ellos– y tenemos las viejas discusiones de siempre. Es un territorio relativamente circular y cerrado, que de alguna manera está presente todo el tiempo. En el caso del referente real de Elvira –mi abuela Anita–, la pregunta acerca de *si fue del todo* o no –que es muy pertinente– es, sin embargo, bizantina en el fondo: el personaje real fue del todo en su tiempo. Fue una fundadora del gran mundo marbellí de la

época. En Marbella se la recuerda todavía, y también en Madrid, sus amistades y demás familia. No hizo falta rescatarla nunca, por consiguiente, ni entonces ni ahora. Hubo, en cambio, que financiarla constantemente, lo cual fue una gran lata porque todo lo que tenía de brillante también lo tenía de gastosa. Ahora ya no hay que financiarla ni tampoco hay que rescatarla porque está vivamente presente en mi memoria. Sigue siendo latosa, gastosa y brillantísima. En cierto modo, una joya de la familia. A su manera, hiperteatral y absursa, impagable. Pero sí que fue del todo en su entonces y todavía sigue siéndolo en el mío.

No nos podemos acercar a su obra desde un solo punto de vista, y en esta entrevista está quedando claro que siempre hay que leerlo desde distintos ángulos, entre otras el reflexivo, el puramente narrativo o el del humor y la ironía. Éste último se manifiesta plenamente en el último capítulo, «Los enterramientos». ¿De qué otro modo podría manifestarse la realidad, en su caso?

Le agradezco mucho que me lea desde todos esos aspectos. Se lo agradezco de corazón. La otra manera de leerme, además de las que usted menciona, es poéticamente. Ésta última manera no sólo está presente en mis cuatro libros de poemas publicados, sino que se extiende también a todas las novelas. Supongo que lo que quiero decir con ese adverbio «poéticamente» es lo de Hölderlin –«Poéticamente habita el hombre la tierra»–, lo cual significa que habita la tierra hablándola. Yo también habito mi propio mundo hablándolo.

Usted es un escritor al que no se le ha incluido en ninguna generación, si bien es cierto que su tradición y la edad que tenía cuando empezó a publicar lo dificulta. ¿Cómo ha influido –si es que ha influido en usted– la crítica sobre su obra? ¿O cree que los contemporáneos no tienen la última palabra, como dice Vargas Llosa?

También yo creo, como Vargas Llosa, que los contemporáneos no tienen la última palabra acerca de nuestra obra, porque tampoco nosotros mismos la tenemos sobre las obras ajenas o incluso las propias. Hay una especie de humildad profunda en todo narrador, poeta y demás artistas que consiste en que depende inmensamente de la estima y la opinión de sus lectores y críticos, y a la vez, si de verdad quiere escribir a lo largo de muchos años, tiene que desestimar esa opinión no por soberbia o desdeñosamente, sino por una, digamos, estructura de la subjetividad creadora que tiene que funcionar y producir su obra, grande o chica, desde una relativa inconsciencia de sí misma. El único personaje que se parece al artista o al escritor es el santo. Tiene que obrar conscientemente –porque si no, no obraría bien–, pero no tiene que ser consciente de la percepción y ni siquiera de la gestión de su obra: tiene que poseerse como si no poseyera, entenderse como si no se entendiera, acordarse de sí mismo como si se olvidara de sí mismo. Yo creo que esta exigencia la cumplimos –quizá de mala gana– todos los escritores, sin excepción: si fuéramos plenamente conscientes de nosotros mis-

mo no escribiríamos nada o casi nada. Y sí, yo creo que es cierto que no estoy incluido en ninguna clasificación generacional porque mi tradición narrativa es anglosajona más que española. Y porque cuando empecé a publicar estaba muy aislado e incluso todavía lo estoy. Aunque, como es natural, conozco y trato a mucha gente.

EL ÚNICO PERSONAJE QUE SE PARECE AL ARTISTA O AL ESCRITOR ES EL SANTO. SI FUÉRAMOS PLENAMENTE CONSCIENTES DE NOSOTROS, NO ESCRIBIRÍAMOS NADA

¿Álvaro de Pombo escribiría sus memorias o su biografía, o piensa, como escribió Octavio Paz acerca de los poetas, que su biografía es su propia obra?

No, no, de ninguna manera escribiré nunca mis memorias o mi biografía. Eso sería muy tedioso e innecesario. Supongo que el motivo último es el que sugiere Octavio Paz: «Lo que cada poeta o escritor sea ya se ve en lo que escribe». No hay autobiografía posible porque cualquier intento de hacerlo conduciría inmediatamente al absoluto tedio y a una sátira asesina. Escribir la propia autobiografía es, directamente, suicidarse.

Muchas gracias por habernos concedido esta entrevista, pero, antes de terminar, hay una pregunta que me persigue como un mantra y, aunque manida –como la de ¿qué libros se

llevaría a una isla desierta?-, me gustaría saber que autores le marcaron definitivamente para adentrarse en la escritura. La razón no es otra que intentar seguir, para conocer mejor su mundo, ese hilo conductor.

¿Qué libros me llevaría a una isla desierta? He descubierto a lo largo de este último año, viendo un programa de televisión que se llama Mezzo, que es un programa de música clásica, que cuando se hace esta pregunta a los músicos –compositores, intérpretes, directores, etc.– hay dos respuestas básicas: la de quienes están seguros de que en una isla desierta desearían oír una

precisa obra musical que conocen bien y que han interpretado y la de quienes preferirían llevarse una obra musical que todavía no conocen bien y que tienen estudiarse, incluso en una isla desierta. Creo que yo me llevaría a una isla desierta libros que conozco bien: *Middlemarch*, de George Eliot, o *Las alas de la paloma*, de Henry James. La antología de romances nuevos, las mil mejores poesías... A lo largo de este cuestionario he mencionado ya autores de gran importancia para mí: T.S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Jorge Luis Borges, los poetas españoles de finales del 98 y todo el siglo XX.



INFO BALIE

INFO BALIE

INFO BALIE

220

143

► Biblioteca Spijkenisee, Rotterdam. MVRDV, 2012



Andrés Sánchez Robayna:

Al cúmulo de octubre (Antología poética: 1970-2015)

Madrid, Visor, 2015

286 páginas, 12€



Al encuentro de lo sagrado (en este mundo)

Por JUAN JOSÉ RASTROLLO TORRES

En una nota al inicio de *Al cúmulo de octubre (Antología poética: 1970-2015)*, Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952) sostiene: «toda antología expresa –desde su mismo nombre– la parcialidad». Considerando que este compendio extracta más de cuarenta años de la obra lírica de un verdadero clásico, tal declaración resulta obvia. Pero, en este caso concreto, tal «parcialidad» cobra especial sentido por revisar la edición de su poesía reunida, *En el cuerpo del mundo* (2004), y la última antología a cargo de José Francisco Ruiz Casanova, *El espejo de tinta* (2010). Y decimos «revisar» porque la lógica interna de la selección de este volumen presupone una relectura de su lírica, pero ante todo una parada en los

poemas con mayor latencia en el presente creativo del autor.

Sobriedad y coherencia interna siempre han sido aspectos asociados a la obra poética, crítica, diarística y traductológica del autor. Una obra singular y excepcional que, al margen de derivas y modas literarias, ha ido gestando su particular idiolecto y un ámbito de creación propio que halla en la luminosidad del paisaje insular el espacio de reflexión y la revelación de la sacralidad en lo real. Y así, desde esa misma mitología de la luz –en el sentido paciano de «tiempo que se piensa»–, cada libro del poeta canario ha ido desgranando la metáfora clásica del *Liber Mundi*, la epifanía del verbo y la celebración del abrazo místico al margen de lo religioso.

Sin embargo, a pesar de la notoria unidad de su proceso espiritual, la crítica –siempre impelida por cierta pulsión taxonómica– ha establecido tradicionalmente tres ciclos en la obra de Sánchez Robayna. No obstante, como ha confesado el autor en diversas entrevistas, no existen cortes en su trayectoria, sino más bien un proceso intelectual y espiritual «purgativo de la palabra» aún por cerrar y, en definitiva, una búsqueda continua del conocimiento desde la ignorancia. Sí hay –y en eso coinciden autor y crítica– un giro a partir de *Palmas sobre la losa fría* (1989), que marca una dialéctica entre la «ausencia» y la «presencia» del yo poético. En otras palabras: un tránsito de la inmanencia del «espacio» a la discursividad del «tiempo».

Pero adentrémonos ya en las secciones que vertebran el poemario. En la selección de textos de lo que se ha venido a llamar primer ciclo (1970-1985) –desde *Día de aire* hasta *La roca* (Premio de la Crítica)–, ya apreciamos cómo cristalizaban las claves de lectura de su obra: la errancia del «pasajero de la luz» por el paisaje insular, el mundo como crisol-texto –léase «Espejo de tinta»–, el cúmulo brillante, el deseo, la transparencia, lo poético como indagación metafísica, el desprendimiento del yo en aras del protagonismo de la luz, el cuerpo del mundo, el vínculo entre poesía y artes plásticas, el sentido ceremonial de la palabra «que late desde el fondo de la roca» (*Día de aire*, V), el «sentimiento oceánico», el silabario del cielo estrellado o el desierto como acendrado espacio de reflexión. De esta fase «desfocalizada» –de un Yo que se piensa como un Se– destaquemos la exquisita selección de *Tinta* (1978-1979), donde el autor se inicia en el poema en prosa y cobra presencia el ins-

pirador motivo del vaso de agua como espacio de encuentro de la realidad visible y el espíritu («El vaso de agua es un ensayo de quietud» y «El vaso de agua»). El objeto cristalino se recuperará más tarde en *La roca* («El vaso de agua») y en su espléndido breviario, *Variaciones sobre el vaso de agua* (2014). El segundo ciclo (1986-1999) –desde *Palmas sobre la losa fría* hasta *Inscripciones*– representa un giro hacia la reflexión sobre *el ser en el tiempo* y la *meditatio mortis* («Oh muerte, / que entregas sólo oscuridad, / te ofrezco, / desde lo intermitente, bajo el cielo, / palmas sobre la losa fría»). No obstante, persisten motivos tales como la apreciada metáfora del cuerpo como *analogon* del mundo («Seguimos caminando, / a tientas en lo oscuro, hasta encontrar / para siempre ese cuerpo al que abrazarnos, / la cascada de luz, y ahí está la eternidad», en «Inscripciones») o la nube suspendida «sobre la materia del mundo» («Arriba, el cuerpo errante / del cúmulo en el nudo de la luz», en «Las nubes»). Y como avance de *El libro, tras la duna*, el aludido tema místico de la ignorancia como forma de conocimiento: «Saber de un no saber, ni siquiera el sentido / de la ignorancia, ahora que las gotas resbalan / sobre el cristal, sobre la transparencia» («Las primeras lluvias»). En lo que se ha considerado el tercer ciclo poético del poeta (2000-), el elemento nuclear vuelve a ser el tiempo –y la memoria–, pero desde la exploración autobiográfica. Paradigma de ello es *El libro, tras la duna* (2000-2001), poema extenso de formación al estilo de *The Prelude*, de Wordsworth, que desarrolla en 77 fragmentos la errancia transcendental y vital de la «imaginación meditativa» del poeta desde el desconocimiento hasta la revelación. En esta autobiografía anímica, el au-

tor resuelve el difícil trance de seleccionar fragmentos de un poema unitario rescata- do aquellos en los que reverberan sus particulares recurrencias o «flechas de sentido» –los médanos, el cuerpo del mundo, el silabario del cielo estrellado, el mar extendido, el volcán, la silente existencia de la retama y, sobre todo, la «nube clarísima del no saber»–. Finalmente, en la selección de las siete series poéticas que constituyen *La sombra y la apariencia* (2002-2010), se revelan otros aspectos que singularizan la nueva singladura: el desdoblamiento del sujeto lírico en un tú a quien se habla («Caminaste, una sombra apenas por la hierba, / hasta la piedra escrita», en «Cementerio del Testaccio»); el *ut pictura poesis* horaciano –léase la serie «La Alianza»–; el exilio a nuevas islas para habitar otros misterios –«Sobre una confidencia del mar griego» transcurre en las Islas Cícladas, «En el centro de un círculo de islas» describe una visita en barco a la isla de Delos o, en el inquietante «Patmos», el pasajero de luz medita al atardecer sobre el silencio y la palabra reminiscente–; la alternancia de verso y prosa poética en «A las imágenes de la meditación» o «Del lugar del zunzún»; la reflexión sobre la herrumbre de los siglos y su «aparición» visible –los desconchones del muro encalado en «Breve meditación sobre la cal y el tiempo»–; la meditación sobre la imagen del intersticio («[...] oh arte de intersticios, / de alianza y de fijeza, / cuerpo de semejanzas contra el cielo desnudo, / la mano que ha podido tocar lo indivisible / por un momento se ha aquietado, ya no indaga / en el color del vaso, va, en silencio, / al exterior del mundo, en la consumación», en «La Alianza») y, por último, la pulsión de la *nada* –¿la sombra?, ¿el reflejo de lo visi-

ble?– como centro inmóvil que inocula el *todo* en «Reflejos en el día de año nuevo», uno de los poemas más bellamente escritos sobre la levedad y la nada, o en «Sobre una confidencia del mar griego» («Caía, desde el tímpano, / en el espacio / de lo no dicho, de lo indecible acaso, / caía, breve / rumor salino, en el silencio»). Y clausurando el volumen, el conjunto «Nuevos poemas (2011-2015)» adivina una incipiente vía poética de raíz horaciana donde alberga notable presencia cierto tono de acabamiento. Desde el «tañido de campanas» que resuena en estas cinco nuevas variaciones, el autor contagia su verso de un tono gris reminiscente («El tañido / es una brizna de la duración / en la reverberante luz del tiempo», en «Fragmento II») y elegíaco («Yo era una posesión de la presencia», en «Fragmento I»). Muestra de lo dicho es la lira quebrada en forma de epítifo dedicada a su mentor, el poeta y crítico Manuel González Sosa (1921-2011): «Fue suyo el don / de la nobleza. Sobrios, / la risa y el vivir. / Hoy ese don es sólo / ceniza en un barranco».

A excepción del ineludible peso que en la selección se otorga a *El libro, tras la du- na*, el presente volumen nos brinda una visión panorámica y simétrica de la larga singladura del poeta no otorgando mayor presencia a unos libros que a otros. De este modo, al concluir la lectura queda en el aire una pregunta: ¿qué aporta unidad a tal resumen de su obra poética? Digamos que, al margen de la recurrente imagen del cúmulo del «desceñido octubre» sobrevolando el perímetro trazado por sus páginas («Al cúmulo en el cielo, hasta la sola / nube de octubre, sube, / sube los ojos, sube / igual que un ave sosegada sube», en «Al cúmulo de octubre»), subyace la acendra-

da intención de ponernos sobre la pista de ciertas claves comunes a toda su escritura. En este sentido, se recomienda la relectura, o bien que el lector se abisme en esta floresta mediante una lectura fluctuante.

En definitiva, para los que hemos ido asistiendo a la progresión interior del autor, este preciado libro representa una reformulación crítica de su obra, pero, sobre todo, la *recreación* de unos textos seleccionados con tal intuición que releídos parecen otros. Sin embargo, aunque entendemos que este volumen es una antología de su poesía, en un autor en que la lírica, la traductología, la obra diarística y la crítica forman parte esencial de su obra, se echan a faltar sus versiones de poesía moderna –recordemos la excelente recreación de *The Prelude 1799*–, los desconcertantes aforismos de sus dia-

rios *La inminencia* y *Días y mitos* o alguno de los perspicaces ensayos que tan bien han definido su estética («Deseo, imagen, lugar de la palabra»). A su favor, la colección que edita Visor tiene el aliciente de ser hasta la fecha la más completa del autor, pues *Espejo de tinta* se detenía en 2010. Y es, además, toda una dádiva para el lector curioso y el perseguidor de inéditos, pues incorpora nuevos poemas pertenecientes a un libro en preparación. «¿Qué esperamos hoy día de los que escriben, pintan o componen música?», nos pregunta Yves Bonnefoy en el texto preliminar de esta selección. La respuesta brota de las páginas de este compendio: conversar con la tradición desde la escritura e inquietar el lenguaje horadando el misterio de lo visible y el palpito de lo invisible (en este mundo).

Juan Manuel Bonet:

Via Labirinto

Ed. La Veleta, Granada, 2015

368 páginas, 35€



Via labirinto, una metáfora de la ciudad y de cualquier vida

Por FERNANDO CASTILLO

Pocas veces resulta tan satisfactorio encontrar en el libro objeto de comentario un título tan acabado para su reseña. Y es que *Via Labirinto*, la poesía completa de Juan Manuel Bonet, publicado en los últimos días del pasado año en preciosa edición de Alfonso Meléndez, queda resumido en los versos de la carpeta «Plaza del Árbol» que titulan esta reseña.

En este grueso volumen de 358 páginas queda reunido el Bonet poeta, inseparable del crítico de arte, del escritor, del director de museos, del comisario de exposiciones y, sobre todo, del lector y del personaje que, como ya he dicho alguna vez, de todo hace literatura, en este caso poesía. Es *Via Labirinto* fruto de la afortunada iniciativa del director de La Veleta, Andrés Trapiello,

y naturalmente del esfuerzo riguroso de su autor, que ha reunido una poesía dispersa en revistas de difusión muy limitada o publicada en libros de referencia, incluso de culto, de ediciones primorosas, desde *Polonia noche a Nord-Sud* pasando por *La dulce geometría* o *Praga, Pavel Hrádok*, tan buscadas como esquivas. Un volumen, el de las poesías completas de Bonet, que incorpora a los textos ya conocidos un añadido de poemas inéditos y recientes que hablan de la persistencia de una mirada y de una escritura que dura ya más de tres décadas.

Es la poesía de Juan Manuel Bonet una combinación ajustada de muchas cosas, de modernidad y de tradición, de naturaleza y ciudad, de viaje y estancia, de re-

cuerdo y presente, de sentimiento y observación. Una poesía breve, elegante, como la sensación fugaz que a veces la inspira, en la que no deja de sorprender el comprobar que se ajusta a lo tantas veces dicho de ella: que es una poesía hecha de instantes de nada, de momentos cotidianos que la mirada del poeta convierte en literatura al relacionarlos con cualquier pormenor: un árbol –como el de esa plaza valenciana–, un color, el ocre italiano de Ferraz, la niebla tan presente, el ferrocarril, un artista, un escritor, la urbe –escenario esencial–, el pasado, casi siempre presente en sus versos. Ya lo dice él mismo en un verso revelador –«escribir, como si nada fuera»– que recuerda la descripción que hacía el artista y escritor Antonio Palomino de la obra de Velázquez, de la que decía que parecía pintada al acaso, como si no costara esfuerzo, es decir, sin impostación ni amaneramiento, y que debía servir de modelo. Es decir, como en estos poemas de *Via Labirinto* en los que hay una poética de lo cotidiano, una distancia de lo exótico y de lo excepcional –«un pormenor indica el todo», decía Azorín– que se refleja en la presencia de la memoria y de las atmósferas.

Es la de Bonet, sobre todo, una poesía de la evocación, un término que siempre identifico con el autor, que define un propósito esencial en su obra, y en cuya práctica brilla especialmente. Son en estas ocasiones cuando se reúnen el sentimiento con unas referencias que requieren de alguna complicidad, el momento en el que aparece en el lector el deseo de escribir poesía, una pretensión que solo despiertan aquellos autores que resultan cercanos y admirables. Un riesgo del que ya advirtió el también poeta Juan Marqués en su brillante presentación de *Via Labirinto*,

convirtiéndose en ocasional portavoz de los lectores de la poesía de Bonet. Pero la evocación tiene también mucho de memoria íntima, de diario que ha optado por la poesía, escrito a lo largo de decenios como si fuera lo que es: un solo libro que recoge una vida.

Hay un poema, «Deseo», en el que Bonet menciona dos de los principales intereses y dos de las constantes de su poesía, la urbe y el pasado –«cualquier otra ciudad que me hable de otro tiempo»–, mientras que en otro poema, «Turtul», afirma rotundo que la función de la poesía es decir, otro término exclusivo del autor y algo en lo que es maestro el poeta. Tampoco nos oculta el método seguido, pues en «Programa», poema de título revelador, nos habla de «trabajo de la lectura, lento trabajo de escuchar a otros, previo al de construir poesía», una tarea que a veces compara con el quehacer del artista, como si fuera ese bodegón cubista al que también alude.

En la poesía de Bonet hay ciudades, muchas ciudades de todo el mundo que hablan de viajes y de estancias, de complicidades y evocaciones, que dan lugar a un itinerario personal muy amplio: su París natal, una Sevilla de resonancias de infancia y bachillerato aubiano, el Madrid definitivo, una urbe contemplada a veces con una mirada muy personal y contada con palabras que solo cobran sentido en esta ciudad: «ultramarinos, almonedas, notarías/granjas, bares de chaflán con cinc», como escribe en «Al modo de Henri de Régnier». Luego, otra referencia esencial, Cracovia, que junto a Varsovia o Praga, son sus faros en *Mitteleuropa*. Seguirían Montevideo, quizás con Barradas al fondo, Río con Lêdo Ivo, Buenos Aires con el Dock Sud y Alejandro Corujeira como referencia, Barcelona y

la plaza en que vivía Luys Santa Marina, Lisboa –«última Europa»–, Oporto atlántico, el Lugo familiar de Evaristo Correa Calderón y de la vanguardia rural gallega, Bucarest, donde aun intuye el desaparecido telón de acero, Roma, Nueva York, la Murcia de Ramón Gaya o una Pamplona asombrosamente relatada. Son muchas, incontables, las ciudades de *Via Labirinto* –sin faltar esa Siracusa metafísica a la que remite el título– y todas están contadas con una mirada en la que la memoria íntima se relaciona con las claves que la convierten en poesía. Una poesía original que, cuando se hace viajera, recuerda a veces a algunos de los elegantes *Epigramas americanos* de Enrique Díez-Canedo.

Pero también aparece la Naturaleza en forma de hojas secas, de árboles y ríos del Este que se adivinan caudalosos, de bosques frondosos, de parques que se imponen a la ciudad como su muy cercano y parisino Montsouris, de palmeras, de peces, pájaros y ardillas que se saben polacas. De paisajes murcianos, castellanos o canarios, de neveros alpinos. Y hay música –entre otros, de Poulenc, aunque los poemas tengan un ritmo que quizás es más de Satie– y hay neones –siempre «Terminus Nord»– y automóviles negros que remiten a Tintín en Amberes o a los países del Este, a hoteles, tan literarios y parisinos, a atardeceres, a trenes que llevan a un viaje del que saldrá otro poema. Y hay historia bien convocada al tratar de Morella y su «tropa perdida con banderas de otro siglo», del «imposible XIX» de Cádiz y sus goletas, o de Lisboa, al citar a «Sebastián, el mítico», el rey perdido al que se espera eternamente. O también cuando su heterónimo Pavel Hrádok recorre de manera sutil la Praga de los años centrales del siglo XX,

con alusiones a su época de la vanguardia, de Protectorado del Reich y al ambiente del socialismo real, el «hosco voivodato». Todo, por supuesto, al acaso. Pero quizás los que ahora me resultan más cercanos sean «The world at night», un poema dedicado al París *oku*, y «Passantes», en el que evoca la atmósfera de su infancia parisina, de *Paris-Match* y *Elle*, como nos dice. Unos poemas incluidos en «5 poemas fifties» que aúnan memoria lírica y literatura, por lo que no es de extrañar que se encuentren en ellos ecos modianescos. Por acabar con otro poema cercano citaremos «1937», un texto temprano perteneciente a *La patria oscura* en el que sobrevuela por una extraña Salamanca de espías y conspiraciones, de atmósfera enrarecida y hostil por el agitar de uniformes, en la que todo estaba preparado para recibir a Agustín de Foxá en el Café Novelty.

En *Via Labirinto* también son frecuentes los poemas de amor, especialmente en *Café des Exilés* y *Polonia-noche*, uno de los grandes temas, con la soledad y la memoria, que construyen la intimidad del poeta. Se pueden citar «Retrato», el mínimo «Cambra de la tardor» o el haiku «Del amor»; los muy entregados «Octubre» o «Nada» y también «Sin ti». Como también hay –muchos– dedicados al recuerdo, sobre todo a una infancia que aparece de forma especialmente lírica en «Hotel de la infancia», dedicado al caserón de Le Rayon Vert, en Cerbère, dentro del libro *Nord-Sud*, un proyecto compartido con el fotógrafo Bernard Plossu y del que solo recuerdo como precedente otro libro de Ted Hughes, *Remains of Elmet* (1979), en colaboración con la fotógrafa Fay Godwin, en el que el resultado es igualmente excelente. Un libro *Nord-Sud* en el que las fotogra-

fías no son para ilustrar los poemas, sino como elemento inspirador de los mismos, de ahí su novedad.

En fin, hay en *Via Labirinto* muchos textos entre los cuales es difícil escoger, aunque se puede intentar reunir un ramillete personal. Quizás habría que comenzar por «Solo la luz del recuerdo», en *Luces lejos*, por reunir muchas de las claves del tipo de composición que mejor define a Bonet: música, pintura, muelles metafísicos, niebla, hoteles secretos, evocación... Reseñables son también esa «Melancolía» norteña o «Todo está escrito», el citado «Pamplona»,

«Escribir», el también aludido programa poético de Bonet, el modianesco «Pequeño hotel», el moderno y sorprendente ejercicio de «Airport poem» –un desafío resuelto brillantemente– o «Librero de viejo. Cracovia», buen compendio de uno de los muchos universos bonetianos. El libro, que lleva notas del poeta –las necesarias para iluminar la lectura– y cubierta tomada de Ottone Rosai, otro artista de los que se cruzan por las páginas que abre su dibujo, está destinado a seguir el camino de los anteriores del autor: convertirse en objeto de deseo. De momento, está en las librerías.

Russell P. Sebold:

Garcilaso de la Vega en su entorno poético

Ed. Universidad de Salamanca, 2015

160 páginas, 8€



Garcilaso a nueva luz

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Garcilaso de la Vega (1501-1537) es, junto a San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, el poeta más importante del Renacimiento, pero fue el que menos vivió: apenas 36 años. En el siglo XX –y siempre teniendo a España como referente– podemos pensar en el caso de García Lorca, que vivió 38 años y fue, sin duda, uno de los mayores poetas de su siglo. Ambos vivieron una vida completa en poco tiempo, si es que la vida se completa. A pesar de ello, la influencia de Garcilaso fue fecunda, en su época y posteriormente. Algunos de sus sonetos y sus Églogas siguen vigentes, y una de las causas es que logró expresarse por encima de los clichés, de las convenciones estéticas y poéticas de sus días, especialmente del amor cortés, que llega ya al siglo XVI al-

go desustanciado y muy formalizado. Fue noble, cortesano, *contino* real de Carlos I, soldado y, sobre todo, hombre de letras, de gran formación en lenguas clásicas y en sus literaturas. Al él se deben los cambios fundamentales en estética y métrica de su tiempo, junto con su amigo Juan Boscán y otros. Un capítulo aparte merece su vida amorosa. Tuvo amores con Guiomar Carrillo, con quien tuvo un hijo en 1521, Lorenzo Suárez de Figueroa, algo que se ha sabido recientemente gracias al descubrimiento de ciertos documentos por María del Carmen Vaquero. Su vida militar le llevó a varias empresas, y en una de ellas, en el asalto a la fortaleza de La Muy (1536), el valeroso soldado, al trepar por las X pegadas al muro, fue alcanzado por una piedra

arrojada desde las almenas y cayó en el foso, tan gravemente herido que murió unos días después en Niza, exactamente el 14 de octubre.

El hispanista Russell P. Sebold, en *Garcilaso de la Vega en su entorno poético* actualiza las aportaciones recientes de María del Carmen Vaquero, que inciden decididamente en lo biográfico y también en la lectura biográfica de ciertos poemas o pasajes. Veremos por qué. Sebold estudia, teniendo a Garcilaso como figura central, a Boscán, Acuña y Aldana, especialmente mostrándonos los aspectos más creativos, vivos y personales que lograron expresar más allá de las convenciones estéticas, de los tópicos, que apenas difieren de un poeta a otro. Por ejemplo, penetra, con rigor filológico e interpretativo, en la depresión que sufrió Boscán durante toda su vida, y que impregnan muchos de sus versos. Sebold hace presente la importancia de las mujeres reales de estos poetas, como por ejemplo Ana Girón de Rebolledo en el caso de Boscán, que contrajo nupcias con ella unos años antes de fallecer. Al parecer, Ana intervino en la elaboración final de la tarea que tenía Boscán entre manos antes de morir: la edición de sus obras junto con algunas de las de Garcilaso (1543). Respecto a Hernando de Acuña, su mujer, Juana de Zúñiga, también intervino, así sea en la dedicatoria de los poemas de su marido, dirigida a Felipe II –aunque a quien él admiraba era a Carlos I– escrita por ella. Acuña, a decir de Sebold, «adoraba a su mujer». Aldana es un caso distinto: la tradición del amor cortés –vía Petrarca– no tiene importancia en su poesía y –añade nuestro autor– tampoco la mujer, aunque todos podemos recordar el soneto que comienza con «¿Cuál es la causa, mi

Damon...?», de una fuerza grande que supone al menos pasión, aunque es verdad que tocada siempre por el pesimismo. Para Sebold, Aldana, valiente soldado, crítico de Felipe II, es un poeta cuya «palabra tiene un acento sombrío, monjil y contrarreformista». Pero no un poeta para el que la mujer tuviera una verdadera presencia. Incluso se pregunta si Aldana no era homosexual o al menos bisexual.

Boscán sufrió de manera aguda lo que hoy denominamos depresión, y que entonces se llamaba tristeza o tristura. No empleaba el término que usó Aristóteles en ese texto suyo o que se le atribuye a él –melancolía–, un mal que Durero inmortalizó en unos célebres grabados. Sebold lamenta que no se haya tenido en cuenta, a la hora de valorar su obra, el padecimiento de Boscán. Pero parece evidente que el poeta tuvo conciencia de que su tristeza no era un mal de amor, sino «que es otro algún secreto / de Dios o de natura, que en tormento / revuelven cuanto siento». Sebold analiza la presencia de este padecimiento en su obra, siguiendo su interés por mostrar, en este como en el resto de los poetas que trata en su libro, la presencia de lo irreducible biográfico, del acento temporal, por decirlo de otro modo, por encima de los clichés estéticos y las abstracciones formales. La afinidad y diferencia con Garcilaso, por tanto, «no es la que se da entre un poeta mediocre y un poeta superior de la misma escuela, sino entre un poeta nada despreciable pero enfermo y un poeta sublime, sanísimo, dueño de sí y de su mundo».

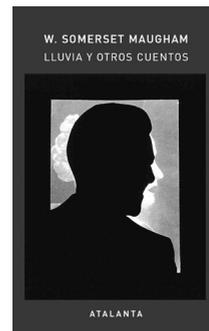
Sebold detecta en Garcilaso todos esos pasajes o poemas completos en los que se perciben los sentimientos de un hombre real, tanto «como lo somos nosotros hoy». Entiendo lo que quiere decir, pero habría

que preguntarse por qué «nosotros» somos tan reales en nuestros sentimientos y no podemos percibir en ellos modas, costumbres, formas genéricas, etc. Bien, retomando a la profesora toledana que descubrió el famoso documento, Sebald descarta que la Elisa de las églogas I y III sea Isabel de Freyre. Garcilaso, como mostró la señora Vaquero y como comenta Sebald, tuvo amores con la joven extremeña Elvira, algo que se sabía, pero también con su prima Magdalena de Guzmán, antes de enamorarse de Guiomar. En el texto de Donación de 1537, confiesa Guiomar: «Entre mí y el dicho Garcilaso, hubo amistad y cópula carnal mucho tiempo». Qué clara y sana confesión. Como se sabe, Garcilaso no se pudo casar con Guiomar porque la familia de la joven era comunera y el Emperador mismo se opuso, casándolo a cambio con una dama de la corte en 1525, Elena, a la que no amó nunca y de cuya desdicha dejó testimonio en varios poemas. Por Guiomar escribió: «Yo no nací sino para quereros» y, pensando en su esposa, algo muy distinto: «amor, un hábito vestí, / el cual de vuestro paño fue cortado; / al vestir ancho fue, mas apretado / y estrecho cuando estuvo sobre mí». Sebald los analiza, siguiendo los versos de Garcilaso, sus otros amores, como Beatriz Sá, que era la mujer de su hermano. Los nombres de la tradición bucólica

esconden a estas criaturas: «Salicio es Garcilaso amante de Guiomar; Nemoroso es el Garcilaso amante de Beatriz de Sá. Albanio en la égloga II es otra encarnación literaria del Garcilaso amante de Guiomar; es el Garcilaso amante histórico o “loco”, que aparece también en los sonetos, por ejemplo, el XII, donde confiesa “mi enfermo y loco pensamiento”».

A diferencia de muchos poemas de Cetina, Francisco de la Torre, Figueroa e incluso de Herrera, que se nos caen de las manos –nos dice Sebald– porque «están poblados de pastoras y corderitos que tienen más de figuras de porcelana que de seres vivientes», Garcilaso reflexiona sobre lo que ocurre realmente, pudiendo leerse como una biografía sentimental o, en todo caso, incluso renunciado a esta lectura restrictiva, podemos leerla como merece: como poemas que apelan a nuestra propia experiencia. En este sentido, el hispanista Sebald parece estar de acuerdo con las ideas de Antonio Machado, que renegó de la literatura que tendía a las imágenes o a las abstracciones, a las figuras que carecen de acento temporal. El resto de este pequeño pero denso librito analiza muchas de las fuentes de los poetas que hemos ido citando, estudiados en sí mismos o alrededor de esa fuente de «aguas puras, cristalinas», que es la obra de Garcilaso.

W. Somerset Maugham:
Lluvia y otros cuentos
Ed. Atalanta, Gerona, 2016
422 páginas, 25€



Somerset Maugham. Un cuento bien narrado

Por JULIO SERRANO

Contar bien una historia, suscitando la voracidad lectora, con el equilibrio justo para evitar caer en la morosidad sin ser en exceso sucinto, con los oportunos giros y desembocando en un final que regocije al lector por su ingenio, es algo grato de encontrar. Siempre habrá lectores que quieran, sencillamente, un cuento bien contado, sin final abierto a elucubraciones, sin pretensiones de grandeza, carente incluso de una especial originalidad narrativa que le haga tener demasiado presente el talento del escritor en cuestión. Sencillamente, un cuento de corte clásico en el que su autor modestamente desaparezca a favor de lo narrativo y nos haga adentrarnos en una atmósfera –mejor si es algo exótica– que prácticamente podamos *ver* con unos personajes atracti-

vos en su idiosincrasia. Un cuento que quizá no deje el impacto de lo novedoso, pero que acompaña en la noche como un eco de los cuentos que nos han contado, en otras ocasiones, en otro tiempo. Relatos de esta índole los podemos encontrar en la obra de Somerset Maugham (París, 1874-Niza, 1965), un autor con una vida sumamente novelesca. Fue novelista y dramaturgo de éxito –uno de los pocos que pudo preciarse de haber tenido en los teatros londinenses hasta cuatro obras simultáneamente–, ensayista y autor de numerosos cuentos. Viajero infatigable, ambientó muchos de sus relatos en Samoa, Borneo, Malasia, China, India o Tahití, mostrando siempre una fascinación por la vida salvaje. Él, que fue una suerte de gentleman semejante al adinerado y ami-

go del lujo tío Elliott de su célebre *Al filo de la navaja*, despreciaba muchas de las convenciones de la sociedad burguesa parisina o londinense y prefería unas maneras menos sometidas al imperio de lo virtuoso. Fue espía –probablemente el primer escritor espía– al servicio de la inteligencia británica durante la Primera Guerra Mundial en países como Suiza, Italia, Francia o la Rusia revolucionaria de 1917. Algunos de sus relatos basados en estas experiencias sentarían las bases de la literatura de género que después tendrá a Graham Greene, John LeCarré o Ian Fleming como grandes representantes. Aunque fue fundamentalmente homosexual, se casó y tuvo una hija, y continuó casado hasta 1927, cuando se hizo pública su relación sentimental con el norteamericano Gerald Haxton. Desde ese momento, el escritor asumió su homosexualidad y se exilió en Cap Ferrat, en la Riviera Francesa, en una suerte de palacete decorado con obras de Picasso, Matisse, Gauguin –cuya vida es el trasunto de su novela *La Luna y seis peniques*–, Léger, Renoir o Monet, y que acabaría siendo un importante salón literario y social de los años veinte y treinta. Tolerante con los vicios ajenos y crítico con los valores de la sociedad victoriana, no tardó en adquirir cierta aura de escritor decadente. Algunos lectores lamentaron que no condenara suficientemente a los personajes más turbios de sus obras. Maugham replicó en 1938: «Puede ser un defecto mío que no me preocupan mucho los pecados de otros, a excepción de los que me afectan a mí en persona». Lo que sí le afectó personalmente fue un matrimonio erosionado y vacío, rasgo que comparten muchos de sus personajes, quienes, bajo una aparente bendición conyugal, sufren la mentira, el engaño o la indiferencia.

Su gran talento fue una genuina capacidad para enfrascar al lector en unos cuentos no excesivamente complejos, pero sí lo suficientemente interesantes como para ejercer un rápido magnetismo. Balzac decía que la primera condición de una novela es que interese, y esa es una condición que Maugham cumple sobradamente, aunque curiosamente no tanto por lo que cuenta, sino por cómo lo cuenta. «He tenido cierto tipo de historia que contar y me ha interesado contarla. Y para mí eso ha sido en sí mismo un objetivo suficiente». Decía que le faltaba imaginación y que escribía sobre lo que oía, leía u observaba. Su diario *Carnet de un escritor* es un conjunto de apreciaciones y retratos de unos y otros, bocetos de mezquindades, de caracteres esquinados, esbozos para futuros personajes extraídos de la experiencia. Fue un escritor, no de grandes tramas, sino de caracteres. Sus cuentos son retratos de tipos complejos en sus singularidades, extravagantes algunos, lascivos, apasionados del juego, violentos y amanerados a un tiempo, hipócritas, delirantes o grises. Un ejemplo de lo mejor de esta capacidad lo podemos ver en su cuento «El mexicano lampiño». Perfiles hechos a una cierta distancia, con un bronco humor que nos aleja de padecer las debilidades o servidumbres humanas con amargura. Más bien es una experiencia similar al visionado de una película de cine negro, en donde la *femme fatale* destroza la vida del ingenuo enamorado sin que ello nos haga sufrir un ápice.

Maugham sentía que como cuentista regresaba, «a través de innumerables generaciones, al contador de cuentos junto al fuego de la caverna que abrigaba a los hombres del Neolítico». Tenía el don de subyugar por medio de lo narrativo, esa cualidad que hace que la forma, el ritmo y los tiempos del

cuento conviertan un pequeño retrato o una anécdota en algo digno de ser escuchado con deleite. Sus cuentos, profundamente visuales –no es azaroso que en torno a cincuenta de sus obras hayan sido adaptadas al cine–, nos acercan a historias mundanas que hacen de la noche algo más cálido. No porque sean historias felices, sino porque son retratos que nos sacan eficazmente de nosotros mismos.

Otra de las claves del éxito de su narrativa es que exige muy poco. Leemos el título, curioseamos las dos primeras frases y treinta páginas después volvemos a tomar conciencia de donde estamos, de quienes somos. Sus cuentos son rápidos –que no breves–, por estar desbrozados de todo aquello que nos podría impacientar o que se desvía de la línea ascendente y ansiosa de la curiosidad. Como un dardo, se dirigen veloces al meollo del sentido y hacia un final que ansiamos –Maugham se nutre del relato detectivesco–, del cual despertamos bruscamente, como el que cae de la cama. Estas habilidades le proporcionaron numerosos lectores que le dieron rápido una excelente posición económica. A los treinta años ya era rico y continuó siéndolo el resto de su longeva existencia. Pero el éxito es un arma de doble filo y aunque fue el autor más vendido de su tiempo no ha tenido ni tuvo entonces gran consideración por parte de críticos y escritores destacados. Al final de su carrera, él mismo se situó como «el de la primera fila de la segunda categoría». Escritores como Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner o Thomas Mann fueron, probablemente con justicia, tomados en mayor consideración. Sí recibió elogios de W.H. Auden y de Cyril Connolly, quien en 1944 escribió que su novela *El filo de la navaja* «era una pura delicia», o de Truman Capote, quien lo conside-

ró «un experto en el arte de escribir», pero más llamativa es su escasa influencia y el silencio en el que cayó tras haber estado en una cúspide de notoriedad en vida. Célebre es también la sentencia de Edmund Wilson quien decía que «nunca he podido sacudirme la idea de que se trata de un escritor de segunda clase». Valoró sus historias al «mismo nivel que las de Sherlock Holmes», a las que daba una importancia mediana y el tiempo lo ha ido relegando hacia la vaga consideración de ser un escritor para leer cuando uno es muy joven. No obstante, conviene revisar etiquetas. *Lluvia y otros cuentos*, una antología que contiene doce de su aproximadamente centenar de cuentos, nos lo facilita. Prologados por Vicente María Foix bajo el epígrafe «Exotismo y malicia», dos rasgos del carácter de Maugham que lo perfilan bien: por un lado el hombre de mundo, el apasionado viajero, admirador de culturas lejanas y de un anhelado primitivismo que, por otra parte, le es aparentemente contradictorio a su carácter; por otro, el hombre malicioso, profundamente inadaptado, poseedor de una ironía cruel, malhumorado, triste y con una cierta mezquindad que han tendido a resaltar sus biógrafos. Pero no cínico: Maugham dijo de sí mismo que «cualquiera que me haya conocido bien ha terminado odiándome. Toda mi existencia ha sido un fracaso». Pero la obra está a salvo del escritor, las cotidianas miserias de Maugham nos son tan anecdóticas como las de sus personajes y lo que queda es la obra, que aunque haya sido eclipsada por la sombra de su propio éxito, no está de más rescatar, porque hallaremos a un narrador en primera línea de la segunda categoría como él mismo señaló, que no es ningún demérito habiendo tantas categorías en la historia de la literatura.

Jesús Carrasco:

La tierra que pisamos

Ed. Seix Barral, Barcelona, 2016

270 páginas, 18€ (e-book 13€)



Enraizamiento en la tierra propia

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

Ocurre de vez en cuando que un escritor agita las aguas de la literatura estancada en el convencionalismo o la moda con una obra sorprendente. Ha sucedido en nuestras letras todavía cercanas un puñado de veces, frecuentemente con una *opera prima* que tuvo consecuencias en la determinación del canon. Recordaré, a bote pronto, a Camilo José Cela por partida doble –*Pascual Duarte* y *La colmena*–, a Carmen Laforet –*Nada*–, a Rafael Sánchez Ferlosio –*El Jarama*– o a Luis Martín-Santos –*Tiempo de silencio*–, por ceñirme solo a los prosistas de posguerra. En todos los casos, se plantearon conjeturas sobre el porvenir literario del autor, sobre la capacidad para satisfacer las expectativas que esos trabajos habían despertado. Unas ve-

ces, estas se cumplieron, y esos títulos supusieron un hito en su trayectoria –Cela–; otras defraudaron –Laforet– o el imprevisible destino las cercenó –Martín-Santos–. Incluso en Sánchez Ferlosio se produjo una paralizante reacción contra la súbita fama y contra el compromiso de asumir el molesto papelón del literato.

No llegó a tanto, pero sí causó su buen revuelo, la primera novela de un narrador inédito y todavía joven, el pacense Jesús Carrasco (1972), quien publicó *Intemperie* en 2013. La novedad radicaba en una fábula alegórica sostenida en la aleación de un ruralismo estricto con un estilo que exhumaba voces olvidadas sin temor a la arqueología léxica. Desde entonces, Carrasco ha guardado silencio, y ello

ha acrecentado la curiosidad por saber si revalidaría las promesas iniciales con un libro de sostenida personalidad y a la altura del anterior. La prueba llega con *La tierra que pisamos*. En parte la esperada nueva obra guarda un evidente aire de familia con la anterior, porque otra vez tenemos un relato abstracto de emplazamiento rural y de intencionalidad simbólica; en parte, en cambio, se diferencia mucho de la precedente, por cuanto ahora ha desaparecido ese regusto por el arcaísmo verbal y solo contadas voces –turbidez, cualidad de turbio; apersogar, atar a un animal; tabal, barril con alimentos; lechón espetado, atravesado con un objeto puntiagudo para asarlo– sorprenden en una prosa directa y utilitaria, aunque matizada muchas veces por un sentimiento poemático de la naturaleza. Mantiene, como digo, *La tierra que pisamos*, una sustancial concepción alegórica. Carrasco refiere la situación de sometimiento de España a un imperio extranjero. Este poder colonial cuyos dominios se extienden por toda Europa y penetran en África ha establecido en la zona de Extremadura y Portugal –en la fértil Tierra de Barros– una especie de lugar de recreo y premio para notorios militares retirados. Cerca de Badajoz, disfrutan de este privilegio un viejo y cruel coronel, hoy muy enfermo y medio impedido, losif, y su esposa, Eva Holman, narradora en primera persona de la historia. En el jardín de la casa aparece un extraño mendigo, mudo, Leva, quien, aunque primero atemoriza a la mujer, luego se convierte en una presencia imprescindible. Eva conculca las ordenanzas del imperio dictatorial que prohíben acoger a «indígenas», protege a Leva y explora indicios que le llevan a descubrir y escribir su historia. Dos líneas anecdóticas se sola-

pan en los breves, alguno mínimo, capitulillos de Eva. Una, íntima, cómo se imanta a ese personaje medio loco y de miserable aspecto, mientras reprime sus impulsos homicidas contra el sanguinario y despótico marido. Otra, la peripecia de Leva: víctima de la ocupación militar de su pueblo esclavizado por el imperio, después sometido a crueles tratos en campos de trabajo en lejanas tierras de los conquistadores y ahora de retorno a su lugar de origen. De ambas líneas narrativas se desprenden sendos asuntos. Por un lado, se muestra el cambio interno en la narradora. Eva convierte el sentimiento de piedad en un valeroso reto al poder, al «cónsul» cuyas órdenes de delatar y entregar al mendigo rechaza. Todo ello implica una reconsideración general de su vida fracasada y el descrédito de viejos valores, los que causaron la muerte de su propio hijo, de recuerdo todavía percutiente. Por el otro, se denuncia la barbarie causada por el fanatismo ideológico de la historia reciente mediante descripciones de crueldades con inequívoca firma nazi o con un expeditivo apunte que sobra para pensar en la salvajada franquista cometida a comienzos de la guerra civil en la plaza de toros de la ciudad natal del autor. A esta requisitoria contra las infamias del pasado cercano –nunca inoportuna y aun necesaria por más que sea materia bien trillada– le da Carrasco un recorrido narrativo que la convierte en dolorosa reflexión de la mujer que lleva a una rectificación vital, al descubrimiento de un sentido nuevo de la vida sustentado en principios dignos. Pero no es esto lo verdaderamente personal de la novela, sino algo de tanta importancia que alude a ello nada menos que su título. Se trata de una proclama vigorosa del enraizamiento en la tierra, en un lugar con-

creto, en el solar familiar y comunitario, en la geografía donde se ha nacido. Ahí está la mayor causa del sentimiento de culpa de la narradora: haber levantado su casa sobre la sangre de Leva y los suyos, haberse envuelto «en la bandera de la tradición, el Imperio y la religión para participar en este expolio». A esa conclusión condenatoria llega después de haber apreciado en el hombre del huerto «sentimientos de otra calidad», de constatar que existen «vínculos que enlazan a las personas con la tierra en la que han nacido». Esa es la razón —mucho espacio velada en el relato— por la que ha aparecido en la casa de la protagonista el hombre mudo y loco, quien ha vuelto a la tierra donde nació y donde las fuerzas del mal masacraron a su familia. Ha regresado a la tierra y a los orígenes y una plástica imagen reivindica el valor del retorno a lo seminal: el hombre desastrado encuentra refugio a la sombra de una encina bajo la cual cultiva alimentos primordiales.

El enraizamiento en la tierra propia tiene la dimensión de tesis de la novela, que abre paso a la visión panteísta del mundo que significativamente cierra el libro y el cuaderno de Eva: «Hombres, mujeres, ancianos, niños, familiares, amigos, desconocidos, reunidos. Juntos los cuerpos en una aleación indestructible, Quizá, como dicen, en algún momento fuimos uno. No un solo cuerpo, sino un solo ser. Nosotros, los árboles, las rocas, el aire, el agua, los utensilios. La *tierra*» (cursiva mía). Pero resulta un motivo un tanto pegadizo de la trama argumental. Da la impresión de que Carrasco se ha estado moviendo indeciso entre dos novelas distintas, la del sojuzgamiento humano por la mentalidad totalitaria y la de encontrar un asidero firme en el

mundo; que no ha tenido muy claro un sentido único de su relato. De ahí se derivan algunas insuficiencias o contradicciones de *La tierra que pisamos*.

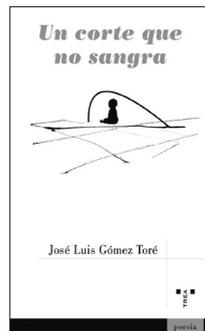
La línea expositiva presenta un caso de rectificación moral —el camino de perfección emprendido por Eva a instancias de la perturbación causada por el hombre misterioso— que exige detallados análisis psicológicos, pero los personajes son bastante planos, un tanto arquetípicos. La furia homicida de la mujer contra su marido es un estereotipo que se sostiene solo en afirmaciones suyas genéricas, no en hechos que demuestren la maldad de Iosif y su impacto en la mujer. Confiesa Eva al final que debería abandonarlo a su suerte, pero no puede. ¿Por qué? La indagación psicológica que ha emprendido tendría que justificarlo, y no lo hace. Tampoco se explica que dicho examen recoja en uno de los últimos fragmentos la voz del mendigo para exponer su angustia por el destino de su hija, a la que rastrea entre un amasijo de muertos: «Yo, al que llaman Leva, hijo de esta tierra, debo buscar. Saber si están aquí». ¿Cómo se justifica que aparezca esa declaración en las páginas de un cuaderno autoconfesional?

Otros pormenores más apuntan a la concepción poco clara del relato. El mendigo vuelve del Norte tenebroso porque conviene al argumento, y se lo fuerza para que así ocurra, sin que se den razones convincentes de cómo subió a la barbarie. En el fondo, tal itinerario responde a una idea previa del autor sin suficiente materia narrativa para sostenerlo. La abstracción prevalece sobre la historia real del sujeto. En fin, los apuntes de la vesania nazi reiteran sin mayor novedad los consabidos horrores presentados en películas y narraciones sobre los campos de con-

centración. Todo ello produce el efecto de una novela malograda. Sí confirma, en cambio, la presencia de un escritor con una visión del mundo y una estrategia literaria coherentes. Carrasco evita el realismo documental sin desentenderse de un referente geográfico real, prefiere el juego de la hipótesis propio de la ucronía y busca una interpretación de la existencia a través de abs-

tracciones que desembocan en la alegoría. Vemos en sus dos novelas que tal convicción estética es sólida, no un capricho. Esta firmeza de su mundo imaginario invita a revelar la confianza en su trabajo que suscitó *Intemperie*, aunque *La tierra que pisamos* defraude. Le queda al autor mucho camino por delante en el que podrá aquilatar esos planteamientos seminales.

José Luis Gómez Toré:
Un corte que no sangra
Ed. Trea, Gijón, 2015
72 páginas, 12€



Hacia un *Un corte que no sangra*

Por ÓSCAR CURIESES

Aunque la escritura de Gómez Toré en poemarios como *Se oyen pájaros* (Estruendomudo, 2003), *He heredado la noche* (Adonais, 2003), *Fragmentos de un cantar de gesta* (Pre-Textos, 2007) y *Claruscuro del bosque* (Amargord, 2011) se ha mantenido siempre próxima a la sencillez –no exenta de poeticidad ni de una profunda reflexión sobre la existencia del ser humano y su relación con el lenguaje–, en mi lectura de este último libro titulado *Un corte que no sangra*, ese rasgo me ha conmovido de modo singular, pues el lenguaje progresivamente se depura sin pretensión de esencialismo. Creo que Toré, conscientemente o no, ha llevado a cabo un ejercicio de disolución de elementos retóricos presentes en dos vertientes de la

poesía española actual: las retóricas de la poesía de la conciencia –crítica o no– y las retóricas de la poesía del silencio. De hecho, parece como si el autor de *Un corte que no sangra* se hubiera propuesto reunir ambas tensándolas en su escritura a través de un despojamiento retórico que las estuviera reescribiendo y sintetizando simultáneamente. Todo ello, quizá, con una diferencia sustancial: la asunción e integración en su mirada del concepto de límite –individual, colectivo, sociopolítico, existencial, lingüístico, biológico– y la conciencia de ese mismo límite como experiencia posibilitadora de la belleza. En el texto en prosa/ epílogo que cerraba *He heredado la noche* –finalista del premio Adonais en 2003– con el título de «Palabras (prescindibles)

del autor», este señalaba: «No creo que la poesía sea un arma cargada de futuro. Si el arte puede hacerse mirada que cuestione lo existente, es necesario primero que la palabra poética reconozca sus límites». En mi lectura de *Un corte que no sangra* creo haber encontrado justamente eso, el reconocimiento y la asunción de esa frontera. El autor de estos poemas encuentra la belleza de un modo azaroso en el cauce de lo cotidiano a través de un *caer en la cuenta* en su existir. A pesar del dolor y lo poco racional de la existencia de los seres humanos, la belleza se aparece al autor de estos poemas como algo externo a él, pero que su conciencia recibe y percibe como un regalo. Así sucede, por ejemplo, en «Jaisalmer»: «En la tregua del amanecer, / la ciudad se despierta / tan dulcemente impúdica / sobre las azoteas. // El desierto ha olvidado sus rutas. // La noche borró tu desnudez. / Abre bien la ventana. Caminamos / de un sueño hacia otro sueño».

No me parece a mí que su escritura busque conscientemente la trascendencia. Al contrario de lo que sucede en Valente, quien trabaja la trascendencia y el conocimiento desde los mitos y los símbolos, sobre todo en su última etapa, Toré encuentra todo lo anterior de forma casi accidental en la percepción detenida de escenas comunes. En sus poemas la vivencia de lo cotidiano se *desautomatiza* de manera milagrosa y moderadamente alucinada a través de la mirada; así sucede en el despertar de la ciudad y sus azoteas del poema «Jaisalmer». En ese proceso *desautomatizador* de la percepción, la realidad se expone desde otra perspectiva, más realista incluso, pues la realidad en esa mirada no es otra cosa que ella misma enriquecida. Ese proceder me hace pensar en ciertas se-

mejanzas con cierta filosofía del haiku. El sujeto no interviene en la acción o la imagen que observa, solo es consciente con total plenitud de la misma. En su libro anterior *Fragmentos de un cantar de gesta* encontramos un poema titulado «Jardín sin nadie» que ilustra lo que trato de señalar: «Jardín sin nadie / duerme bajo la lluvia // No abras la verja». En *Un corte que no sangra* no se trataría de haikus en cuanto a la forma, pero sí quizá en cuanto a la percepción detenida y consciente de lo que sucede, muy semejante a las experiencias de la meditación. No sé si por ello en algunos de los textos que componen este libro me he encontrado o he querido encontrar una imagen o reflexión nuclear desarrollada en uno, dos, tres o cuatro versos que parece ser el detonante o la síntesis del resto del poema, que se hubiera expandido y diseminado en la página. Creo observar ese fenómeno en «Belleza» («Nadie / levantará su casa en la belleza»), «Dos años» («Aun sabe que yo es tú»), «Oración por Billie Holyday» («Maldita sea la música porque no existe. // Bendita sea / porque la casa tiene el tamaño de un pájaro y del mundo»), *Guadarrama* («Nacer es perturbar el agua») y otros tantos.

Gómez Toré nos hace partícipes de un mundo donde la naturaleza –los ríos, los árboles, los pájaros, etc.–, los seres humanos y el ámbito familiar –la mujer y los hijos–, lo cultural y la ciencia –Roger Bacon, Billie Holiday, Baruch Spinoza– simplemente suceden, discurren o se aparecen como rezaba la vieja sentencia de Anaximandro. Ni la existencia ni el lenguaje que la expresa necesitan ya de la retórica, que resulta muy moderada en este trabajo. La existencia se asume tal y como es; de ahí surge la belleza accidental. En esa toma de conciencia

de que por el mero hecho de existir las cosas son bellas –no buenas o malas–, José Luis no excluye el dolor ni la destrucción. No hay que embellecer ni disociar los aspectos que menos nos agradan, al contrario, la muerte o el dolor son condiciones necesarias del existir y su ascensión –insisto– posibilita la belleza. Se trata de asumir el instante, el corte que no sangra. Así ocurre en mi lectura de «El cristal de Spinoza» y en la de otros textos de este libro: «Con la paciencia del pulidor de lentes, / hace suyo el invierno, fija su transparencia / el expulsado. // Porque no cuenta su nombre entre los justos, / camina muy despacio. Cada paso / multiplica las páginas del libro. // Cuando callan los dioses, dialoga en solitario / todavía con nadie. // La soledad adelgaza sus pasos, / la sombra tan pequeña de su muerte».

Uno de los poemas nucleares del libro, y también el más extenso del conjunto, es *Guadarrama*. Este texto resulta para mí *el cuadrado y la raíz cuadrada* de todo su libro –la metáfora es de Benn o Staiger, cito de memoria–. Aquí, no obstante, encontramos una diferencia respecto al procedimiento perceptivo anterior. Encontramos una reunión entre el valor simbólico y el literal, pero la metáfora se amplía para dar cabida a un tercer elemento. El río y su cauce, no solo se podrían interpretar como la vida y su transcurso, sino como escritura y lenguaje. De ese modo el autor regresa a un lugar que siempre le ha interesado desde los inicios de su escritura: la relación entre el lenguaje que hablamos, la vida que habitamos y el fluir de ambos. Lenguaje como cauce de un río y río como cauce de la vida, por tanto. Dicho posicionamiento en *Un corte que no sangra* es otro de los asuntos que más me interesa: el lengua-

je pertenece al ser humano, no al revés y, por tanto, resulta más humanista que logocéntrico. El logos ha perdido el estatus de dios –por fin– y eso mantiene el libro a cierta distancia de las poéticas más inmanentistas que se preguntan de manera única y casi exclusiva por el lenguaje. Toré, en mi opinión, lo reconduce hacia un humanismo reflexivo y cotidiano. Aquí el hombre es un animal que esencialmente se caracteriza por el lenguaje, que habla, pero que no resulta una mera excusa para el logos, pues la conciencia y la percepción desempeñan también un papel determinante.

La imagen del pájaro resulta, asimismo, recurrente en todo el libro –«Nieve y urracas», «Caligrafía», «Claustro de San Pedro», «El mirlo», «Casi una poética» o «Cetrería»– y abarca la casi totalidad de los poemas de la tercera sección. Este hecho no es nuevo, pues desde sus primeros libros ha trabajado con ese referente incorporándolo incluso al título de alguno de sus libros, como en *Se oyen pájaros* –primera colaboración con la artista plástica Marta Azparren, con quien volvería a trabajar en *Clarooscuro del bosque*–. Sobre los pájaros, que metafóricamente suelen referirse al hecho de escribir o a la persona que escribe –aunque no siempre funciona así–, el poema que más me ha impresionado es *Caligrafía*: «Dos garabatos ágiles. / Mirlos que cantan en la nieve. / Ignoran el milagro / y por eso lo son. // Me acerco a la ventana. / Un aleteo oscuro. / Una página en blanco». En él ya damos por sentado que el pájaro y la voz o la escritura pueden ser la misma cosa, pero el modo en el que eso se produce resulta magistral. Tras reunir las dos primeras imágenes con «Ignoran el milagro y por eso lo son» se amplía el diálogo de esos elementos a través del montaje

superpuesto de unas imágenes con otras: escritura / vuelo / pájaro y nieve / ventana / página en blanco.

La última sección del libro se ocupa de los límites de la vida, nacimiento y muerte, así como de la infancia y la mirada que el adulto –el padre, en la mayoría de los casos– esboza sobre esta. Lo certifica la cita de Juan Gelman que abre la cuarta sección del libro: «Porque morir es fácil / nacer no». Todos los poemas de esta última sección resultan magistrales en su ejecución despojada –«Dos años», «Programa largo», «Orillas», «Edad», «Helado de chocolate», «Latido e intervalo», «Abisal» y «No es la belleza»–, pues moderan el aura trágico de la muerte con un lenguaje suave y sencillo, y señalan una levedad o inquietud ralentizada ante la misma. Me gustaría destacar

Helado de chocolate, poema que me ha recordado a algunos textos de William Carlos Williams por su transparencia, su misterio y su ironía, este resulta otro claro ejemplo de lo que intento decir: «Helado de chocolate / para honrar a los muertos. // La luz casi violenta de la tarde / pesa sobre los hombros, / perturba con su olor / el olvido que empieza. // Ella comulga muy despacio un sabor. / La muerte nada sabe del frío. / Nunca fue tan intenso / tan lejano, el olor de las lilas». Que estas palabras mías sobre su libro sean lo que él mismo señala en uno de sus versos, *Lo que sucede antes de la belleza*, que estas palabras inviten al lector a sumergirse con atención en una obra que transita hacia nuevas formas de percepción y de conciencia en nuestra poesía más reciente.

César Antonio Molina:

Todo se arregla caminando

Ed. Destino, Barcelona, 2016

477 páginas, 22.5€ (e-book 13€)



Caminos de la vida

Por ANA RODRÍGUEZ FISCHER

Desde *Vivir sin ser visto* (2000), César Antonio Molina viene entregándonos a los lectores una serie de libros que, agrupados bajo el rótulo «Memorias de ficción», conforman un ciclo tan personal como escaso en nuestras letras en el que la experiencia del viaje –sea ésta fruto de la visita a un lugar, de los paseos y caminatas o de la exploración de una ciudad– se vierte y articula a partir de un entramado de reflexiones filosóficas, apuntes diarísticos, exégesis literaria, narración y crónica, poesía o memorias involuntarias e inadvertidas, porque el viaje puede conducirnos a «laberintos del yo en los que perderse significa preguntarse dónde y por qué empezó». Al mencionado tomo inaugural le siguieron *Regresar a donde no estuvimos* (2003), *Esperando*

a los años que no vuelven (2007), *Lugares donde se calma el dolor* (2009) y *Donde la eternidad envejece* (2012). Ahora nos llega *Todo se arregla caminando*, que arranca con las reflexiones que surgen del movimiento, con la particularidad de que el caminante aún no se ha alejado, todavía no ha partido. Se encuentra en su escenario cotidiano y recorre la calle Monte Esquinza, como cada día. Nada más adecuado para medir el paso del tiempo que la permanencia o anclaje en un mismo lugar, cuyas mutaciones o transformaciones propician una meditación «que sólo allí consigo llevar a cabo», porque caminar por la calle Monte Esquinza equivale a atravesar «mi propio desierto interior». Y también porque si esa calle se reconoce como «el

escenario de mi espíritu», brotan allí como en ninguna otra parte los recuerdos, convencido como lo está César Antonio Molina de que «quienes somos está ligado a donde estamos».

Recuerdos y fugas o «huidas pensantes», sensaciones y sentimientos, retornos para «comprobar que ya no voy siendo el que fui», merodeos, observaciones meticulosas o impresiones instantáneas, sirven a la vez para puntear una sugestiva poética del viaje que a veces se traslada al lector con la firmeza de una creencia inamovible porque surge de la praxis, casi de una certeza aforística, y en otras ocasiones se expresa más bien en el tono de la confianza y el coloquio: «Caminar es un proceso continuo de autorenovación»; «Fecunda lentitud del caminar sin buscar nada y encontrándolo todo»; «Todo el mundo se sana donde no permanece»; «estos temporales producen paciencia, y la paciencia, prueba, y la prueba, esperanza». No es de extrañar, por consiguiente, que en un libro tan personal el lector encuentre breves autorretratos del viajero, esbozos y rasguños que dibujan el fondo íntimo del caminante, que se nos revela con un punto de melancolía, como no podía ser menos en quien se declara un coleccionista. Guarda él en su casa de Olmeda de las Fuentes las máquinas de escribir y varios de los primeros ordenadores que utilizó, así como las viejas plumas estilográficas, incluida «aquella Parker con la cual escribí gran parte de mis exámenes del bachillerato y de la Universidad». No es este un detalle menor que sirva sólo a la nostalgia ni tampoco al pintoresquismo, sino que ilustra la mentalidad asociativa y analógica que continuamente expande la narración de *Todo se arregla caminando*: «Antes de devolverla a

su estuche, contemplo la Parker, tan leve, tan poco pesada, y se me viene a la cabeza la lanza que Aquiles le arrojó al infortunado Téletos. Camino de Troya, los griegos...». Quizás por eso también conserva los zapatos y las ropas con las que viajó por el mundo: «Tengo perfecta memoria de cada objeto. A veces simplemente los toco, y otras más vuelvo a ponérmelos y emprendo el camino bajo los encinares pensando que me deslizo por Buenos Aires o por las arenas de Petra. En ellos he depositado mi memoria».

Además de sus pertrechos personales, el viajero también va equipado con sus libros, y es la compañía de quienes antes vivieron o anduvieron por los lugares que él recorre lo que le ayuda a interpretar lo que ve, y también a interpretarse. Aldana, Holan, Baudelaire, Mandelstam, Bernhardt o Milosz son algunas de las voces que lo acompañan. Además, estas otras voces que se insertan en la narración sirven muy bien a la técnica de mosaico que caracteriza este libro, porque potencian así la naturaleza fragmentaria del mismo y su carácter intergenérico. César Antonio Molina busca el misterio en lo ajeno y en lo propio, sin ponerle puertas al campo, sin fronteras ni exclusiones, remontándose desde el presente a la Antigüedad para verificar que las preocupaciones del hombre han sido siempre las mismas y que en cualquier caso sólo cambian la manera de expresarlas. Así, lo vemos ir de un lugar a otro recorriendo grandes ciudades monumentales como Roma, o bien otras más pequeñas que igualmente han dejado su impronta, como Ronda –en compañía de Rilke–, Cáceres –donde curiosamente recuerda a Larra–, Oporto, el Reims de la Primera Guerra Mundial con la memoria de Edith Wharton, Montreal

–inseparable de la figura de Nabokov–, Ginebra y la huella de los románticos, Varsovia, Cracovia –Milosz, Szymborska, Tadeus Kántor–, o bien Washington, desde donde se desplaza a la Universidad de Maryland para recordar a Juan Ramón Jiménez y sus años en Riverdale. Este tipo de visitas abren las páginas de *Todo se arregla caminando* a las siluetas o efigies de los escritores cuyos pasos persigue el viajero, que además de los citados incluyen, entre otros, a Robert Walser y Albert Cohen, y también a una figura tan singular e irreplicable como Grisélidis, una prostituta enterrada en Ginebra, a pocos metros de Borges y Musil, e incluso de Calvino, y cuya historia vale la pena conocer. César Antonio Molina recorre también otros enclaves más modestos, como Berlanga de Duero u otros donde encuentra también símbolos ancestrales –los petroglifos orensanos o el dolmen de Dombate–. Tampoco oculta el viajero su curiosidad y su inclinación por las casas de los escritores, las bibliotecas y librerías, las estaciones de tren, los par-

ques y jardines, o los cementerios, donde también revive esas otras vidas. Lo hace con la memoria repleta de poemas y de crónicas y ensayos, y también con la mirada poblada de imágenes que proceden de la pantalla cinematográfica –hay en estas páginas lúcidas reflexiones sobre el cine, e incluso extensas disertaciones sobre algunas películas, destacando la trilogía de Kielowsky– o de la pintura, muy a menudo con el alma y el corazón abiertos, dejando fluir anhelos, temores, sentimientos, recuerdos o meditaciones que ahílan las páginas de este hermoso libro, tan repleto de tiempo y de vida como de literatura, y en el que la visión de lo descubierto en ese mundo exterior se funde con el latido íntimo. Vida y literatura se entrelazan aquí repetidamente, acaso porque César Antonio Molina cree que «la verdadera vida es la literatura y su función está en crear, partiendo de la materia prima de la existencia real, un mundo nuevo más maravilloso, más duradero, y más verdadero que el que ven los ojos de lo habitual».

César Martín Ortiz:

Cien centavos

Ed. Baile del Sol, Tegeste (Tenerife), 2015

312 páginas, 14.5€



Un narrador espléndido y desconocido

Por EDUARDO MOGA

César Martín Ortiz (Salamanca, 1958-Jaraíz de la Vera, 2010) es un perfecto desconocido para la literatura española. Y así le luce el pelo a la literatura española. No es, empero, un escritor sin obra, una figura no tan paradójica como pueda pensarse: algunos conozco yo que, con dos *plaquettes* publicadas y media docena de poematas en revistas, van por la vida como si fueran la reencarnación de Rilke –y a los que los demás tratan como si realmente lo fueran, lo cual es aún más asombroso–. Martín Ortiz publicó dos excelentes libros de poesía –*Dedicatoria o despedida*, con el que ganó el Premio Leonor de la Diputación Provincial de Soria en 1990, y *Toques de tránsito*, por el que recibió un Accésit del Premio Esquíu en 1995–, cuatro libros de

relatos –*Un poco de orden* (Premio Ciudad de Coria 1997), *Nuestro pequeño mundo* (2000), *Paso de contarlo* (2004) y este *Cien centavos*, ya póstumo–, además, en fin, de un puñado de cuentos en volúmenes colectivos, la mayoría de la Editora Regional de Extremadura. Sin embargo, su influencia y su reconocimiento en nuestras letras actuales son casi nulos. Explica esta lamentable ausencia, casi anonimato, la conjunción de algunos hechos singulares: en primer lugar, la *excentricidad* de Martín Ortiz, residente y profesor de un instituto de bachillerato del valle de la Vera, en Cáceres, uno de los rincones más apartados de España; en segundo, su preferencia, a la hora de publicar, por editoriales pequeñas, periféricas, apenas visibles; en tercero, su muerte tem-

prana e inesperada, a los 52 años, cuando se encontraba en plena madurez creadora, y en último y más importante lugar, su propia actitud vital, distanciada de lo que se ha dado en llamar la sociedad literaria, de los afanes y servidumbres de la publicación y de los fastos cuasicircenses a que ha de entregarse cualquier autor que, con mucho o poco talento –el talento siempre ha tenido poco que ver con estas cosas–, quiera descollar en la apeñuscada batahola de colegas deseosos de afirmar su parcela de suelo, su trozo de tarta o su rayo de sol. «El panorama literario actual» –escribió César Martín Ortiz– «es tan espeluznante que le quitaría las ganas de publicar al propio Lope de Vega. Cuando impera la chabacanería, se impone el recogimiento y un digno silencio, como diría Juan Ramón Jiménez, quien, de vivir ahora, posiblemente tampoco querría publicar nada». No obstante estos factores, que pueden explicar, en parte, la consolidada preterición de César Martín Ortiz en el panorama literario patrio, maravilla y entristece que la evidencia de su calidad, de su obra extraordinaria, no se haya impuesto en la crítica y los lectores. Si acudimos a las hemerotecas y a Internet, encontraremos un puñado de reseñas en periódicos, blogs literarios y revistas digitales sobre su figura, cuando falleció, y sobre sus libros, cuando aparecieron, sin que ni una sola –entre ellas, las que Ricardo Senabre dedicó a Nuestro pequeño mundo y Paso de contarle en «El Cultural» de *El Mundo*– deje de expresar su asombro por que esos libros existan y por que un escritor de tanta enjundia siga siendo incógnito.

La literatura de César Martín Ortiz es extraordinaria. Su prosa lo es. Como se ha dicho de la de Julio Camba, es metálica: no envejece, sigue cortando o acorazando o vo-

lando con la misma eficacia, con la misma irreprochabilidad con la que se creó, y es de prever que continúe así durante mucho tiempo, incluso cuando el idioma haya cambiado lo suficiente como para no reconocer a Martín Ortiz entre los contemporáneos: pese a este alejamiento, que es nuestro destino común, su prosa seguirá hermanada con la conciencia de la época y hablando a los lectores de entonces, porque no se construye con algaradas expresivas, tan rápidamente caedizas como la pasión que las suscitó, ni con fervores barrocos, que se enredan en las excrecencias retóricas de su tiempo y ahí embarrancan, pasto de historiadores y entomólogos. Martín Ortiz pertenece a una estirpe de narradores perfectos, aunque la perfección no exista: escritores cuyo estilo se revela naturalmente ajustado al lenguaje ideal de su época, al desiderátum posible del idioma, subyacente y elusivo, solo al alcance de alguien con el oído muy fino, la muñeca muy flexible, el gusto muy educado y la sensibilidad muy afilada. Es muy difícil encontrar defectos en el fluir de sus narraciones y de su prosa: son inatacables. Martín Ortiz, como Ignacio Aldecoa, Cunqueiro, González-Ruano, Pla, el mencionado Camba, Joaquín Vidal o Juan José Millás, nunca se equivoca: nunca interpone un adjetivo innecesario, nunca se lía en una descripción boba, nunca utiliza una palabra que no tenga el sentido o la pertinencia exigidos por la idea que está desarrollando o la situación que narra, nunca es excesivo o parco, nunca se abandona a la ebriedad de la metáfora, nunca puntúa mal. Uno lee lo que escribe –por ejemplo, los 82 relatos de este *Cien centavos*, que se extienden a lo largo de más de trescientas páginas– y se pasma de no encontrar apenas errores. Basta con leer cualquier párrafo, como este que pone fin a «Otro pueblo»,

el cuento más largo del conjunto, para darse cuenta de la naturalidad, la entereza y la exactitud con la que fluye su escritura:

«¿Han visto ustedes un zoológico antiguo? ¿Esos lobos o panteras que dan vueltas incessantemente a los escasos metros cuadrados de sus jaulas? La mente del hombre casado empieza a funcionar de esa forma. Privado de posibilidades dinámicas, de proyección biográfica, solo le queda girar en círculos que rememoran la época en la que aún estaba vivo, porque a un ser humano no le basta la existencia biológica para estar vivo y la detención de su biografía es tan mortal como la de su corazón. El alma se mueve como bestia enjaulada; se mueve, pero no avanza, no progresa. Confunde épocas y lugares, pasa y repasa los capítulos de su historia hasta que termina por mezclarlos todos en un mismo recuerdo indistinto y tristísimo del que sobresale lo que más se añora: un poco de soledad, oscuridad y silencio para que la vida tenga lo más bello de la muerte; y para no confundir a la una con la otra, un poco de incertidumbre».

En algún relato, Martín Ortiz hace algo muy parecido a teorizar sobre su gusto literario o, mejor dicho, sus preferencias como escritor, y lo que dice es muy revelador de su práctica. Así sucede en «Cuaderno», donde escribe:

«Soy un novelista anómalo, un novelista al que no le gustan las novelas, o muy pocas. Intento escribir novelas poco novelescas y detesto que se me meta lo novelesco, lo amanerado, lo postizo, en una prosa que quiero libre y viva, pegada a los objetos y a las ideas, de modo que objetos e ideas estén en el lado de acá del lenguaje y no aparezcan filtrados por los colorines baratos de los lugares comunes narrativos».

César Martín Ortiz, en efecto, fue también novelista, aunque, ahora sí, inédito. De

hecho, su legado incluye tres novelas que, para oprobio de las editoriales y la literatura española de hoy –y de mañana–, aún no han visto la luz. Pero las afirmaciones que hace en «Cuaderno» valen también para sus relatos y hasta su poesía: escritura libre y viva, atenta a las cosas, hija del pensamiento propio, sin tópicos, banalidades ni ornamentación.

El tino del razonamiento y el desempeño creador de Martín Ortiz no excluye el desacuerdo, es más, lo exige, porque, como observó Proust, toda reflexión auténtica y veraz conduce inevitablemente a la discrepancia, cuando no al rechazo. En «Las listas», Martín Ortiz expone lo mucho que detesta las enumeraciones en poesía, y se muestra especialmente cruel con Whitman, con «su émulo más conspicuo» en nuestra lengua, «el austral Neruda», y con los «secuaces» de ambos. Su argumentación es la siguiente:

«Las enumeraciones abiertas, en poesía, cumplen la función de crear una especie de zumbido de fondo, un bajo continuo de poder narcotizante en el que termina resultando verosímil cualquier disparate. [Los poemas que las utilizan] están escritos para ser leídos en voz alta, por eso tienen tanto éxito en los programas nocturnos de radio, donde son de una eficiencia infalible entre un auditorio compuesto por personas solitarias e insomnes».

Tanto disgusto, y tan sarcásticamente expresado, se entiende en un amante radical de la concisión, de la literatura pegada al terreno, prieta, equilibrada, como es Martín Ortiz, pero revela, al mismo tiempo, su limitación para comprender la dimensión himnica, celebratoria, del verso. No es verdad que estas poesías enumerativas no resistan «la lectura silenciosa y solitaria», como di-

ce después –la resisten perfectamente, porque, entre otras cosas, no son solo enumerativas–, pero es que, además, todas las poesías deberían pasar –y resistir– la prueba de la lectura pública y en voz alta para comprobar su vigencia musical, su arraigo colectivo, la limpidez de su pasión. Por otra parte, en «El lector empequeñecido, o el camelo de lo exótico», Martín Ortiz, con el pretexto del malestar que le ha producido la lectura de «un volumen con tres novelas cortas de un escritor latinoamericano, un tal Bolaños (sic), al que se jalea mucho en los suplementos culturales» –uno de los pocos pasajes de *Cien centavos* en el que encontramos algún error, de hecho, más de uno: es Bolaño, desde luego, Roberto Bolaño, y sería preferible hablar de «escritor hispanoamericano», porque ¿qué autor chileno ha escrito nunca en latín?–, reivindica una concepción la literatura de la que lo exótico está excluido, entendiendo por exótico aquello que, precisamente, excluye la literatura:

«El camelo de lo exótico implica que hay temas o situaciones interesantes en sí, independientemente de la maestría o la torpeza con que se procesen, pero lo interesante está en la maestría y no en la materia prima; en caso contrario, habría un novelista en cada pirata y en cada salteador de caminos. Pero hasta las novelas de piratas las tienen que escribir los escritores».

De nuevo, el carácter selvático, inmoderado, de lo que él entiende por «exótico» se lo hace inconveniente, como lector y como escritor; y también el alejamiento de la realidad conocida que supone. Para alguien como Martín Ortiz, que hace de la realidad –de la suya, de la más inmediata y común– el centro de su atención, lo exótico es un subterfugio o una añagaza, algo remoto que, por su propia lejanía, él percibe como fal-

so. Pero lo exótico es un recurso más, un tema más, ni el mejor ni el peor, al que cabe aplicar el cincel de la prosa y de la propia sensibilidad. Todo es apto para la literatura, siempre que la literatura haya sabido hacerlo suyo.

En los relatos de *Cien centavos*, César Martín Ortiz explora literariamente las revueltas y recovecos de una vida ordinaria que roza incluso la vulgaridad –la suya, pero también la de todos–, amenazada siempre por el tedio y la muerte. Y de ese material cotidiano y mate extrae historias luminosas que exploran y revelan, sanguinolentas a veces, compasivas siempre, las facetas del alma humana: las relaciones amorosas y familiares, la burocracia conyugal, la lucha o la sumisión del espíritu a trabajos sórdidos y embrutecedores, la tarea sisífica y callada del escritor, las pequeñas ocupaciones y miserias de los hombres, la inminencia opresiva de la muerte. Y, en relación con esto último, sobrecoje algún relato, como «Sobre mi muerte», en el que escribe, con premonitoria lucidez: «No está de más tener un sitio donde caerse muerto, aunque sea vecino o incluso contiguo al sitio donde Carmen se caerá muerta, presiento que muchos años después que yo». En *Cien centavos* hay mucho de todo: melancolía, crítica social, metaliteratura, fabulación, tono diarístico –de hecho, el libro no es sino la ficcionalización de un diario personal–, poesía –once de las piezas son en realidad poemas intercalados entre los textos en prosa; excelente es «El profeta»– y humor, en sus múltiples formas: a veces, delicada ironía; en otras ocasiones, sarcasmo, como hemos visto, y también humor corrosivo, negro. Todo ello configura una de las propuestas más inteligentes y preciosas de la literatura española contemporánea, aunque muy pocos se hayan enterado todavía.

Ignacio Cembrero:

La España de Alá

Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2016

389 páginas, 21.90€



Los musulmanes están de vuelta

Por ISABEL DE ARMAS

El contenido de este libro apunta, sin lugar a dudas, a que el peso demográfico de los musulmanes aumentará inevitablemente en los próximos años en España y en Europa. Trece siglos después del inicio de su conquista de la península Ibérica, que supuso con al-Ándalus la época de mayor esplendor del islam, más de cinco siglos después del final de la Reconquista, los musulmanes están de vuelta. En nuestro suelo patrio son ya algo más de dos millones y esta cifra sigue creciendo. Ignacio Cembrero avisa: «Más vale que su incorporación a la sociedad española –la integración es un sueño lejano– se desarrolle en los próximos años sin demasiados tropiezos». Las minorías musulmanas, que en algunos Estados de la Unión Europea alcanzan ya el 8% de la po-

blación –en España se sitúa en el 4%– van a crecer aún más. Un continente con un sustrato cristiano, pero cada vez más secularizado, tendrá que incorporar a millones de personas fieles de una religión conservadora que impregna a veces todos los aspectos de su vida cotidiana privada y pública. El autor del trabajo que comentamos comprueba que «la tarea no va a ser fácil», ya que los musulmanes, sobre todo los procedentes de países árabes, se adaptan más difícilmente que los latinos, chinos, hindúes, africanos cristianos o animistas, entre otras confesiones. Además, entre ellos anidan radicales que causan un enorme daño a su reputación.

El periodista Ignacio Cembrero, ha sido corresponsal de *El País* en Oriente Próximo,

en el Magreb, en Bruselas y también se ha encargado durante años del seguimiento de la política exterior española, es decir, que conoce bien el terreno que pisa. Su trabajo parte del punto de que Europa, y especialmente España, tiene unos índices de natalidad muy bajos; su población envejece a marchas forzadas. Necesita mano de obra extranjera para trabajar y cotizar, para que su Estado de bienestar no se derrumbe. De los musulmanes que, a causa de las convulsiones que atraviesan sus países y por razones de proximidad geográfica, llaman a las puertas del Viejo Continente, dice: «Bienvenidos sean no por altruismo, sino porque los necesitamos». Señala entonces que esta inmigración, en general pacífica, aunque en sus filas se cuelen algunos violentos, nunca ha cambiado los valores de las sociedades de acogida ni modificado substancialmente sus instituciones. «Al contrario –puntualiza–, son los recién llegados los que, a trancas y barrancas, han hecho suyas a la larga las esencias de su nueva patria». Como buen conocedor del tema que trata, el autor de este libro considera que es algo urgente el facilitar la adaptación de este creciente colectivo, adaptación que, entre otras cosas, consiste en fomentar la creación de un islam europeo tolerante, abierto y alejado de esa religión esclerosada que impera en muchos de sus países de origen. «Sobre todo –avisa– ha de apartarse de ese islam que a golpe de fajos de dólares ha propagado Arabia Saudí y cuyas interpretaciones más extremistas inspiran a grupos terroristas como Estado Islámico». Piensa que para ayudar al nacimiento de ese islam europeo, los poderes públicos deben, al menos durante algún tiempo, dejar a un lado su laicidad e intervenir como antaño en los asuntos eclesiásticos. Apunta que esta es

una tarea compartida en la que intelectuales y teólogos musulmanes deben también, por su parte, reflexionar sobre cómo modernizar una religión que en las últimas décadas camina a contracorriente en dirección a sus orígenes de hace trece siglos. Cree que, dentro del marco europeo, España juega, por el momento, con ventaja en esta importante partida, ya que su inmigración es más reciente y menor que en otros países vecinos. «La segunda generación –escribe–, formada por los hijos de los inmigrantes, no es muy numerosa, y la tercera casi no existe». Cembrero viene a decirnos algo así como aquello de «sin prisas, pero sin pausa», y concreta: «No hay, sin embargo, que perder tiempo ni bajar la guardia». Este trabajo que comentamos ofrece abundantes e interesantes datos, entre los que cabe destacar la realidad de que en Cataluña, Ceuta y Melilla hay considerables guetos de inmigración musulmana y un número importante de jóvenes en paro y con escasa formación que busca en foros de internet repuestas que les saquen de la confusión en la que están sumidos y que den un sentido a su vida. «A ellos se añaden –dice Cembrero– un puñado de conversos que hace treinta o cuarenta años se habrían probablemente afiliado a grupos de extrema izquierda y que ahora optan por un islam extremista, convencidos de que así se suman a la lucha contra la globalización capitalista».

Este libro viene a ser un completo recorrido de los musulmanes en la España del siglo XXI. Nos describe sus vidas, sus problemas, sus rivalidades, sus anhelos y también sus buenas y sus malas intenciones. El autor nos habla de cuántos son, dónde están y cuántos van a ser en un futuro próximo, dónde habitan los radicales, qué corrientes religiosas están en auge, quiénes son sus lí-

deres y cómo se les controla. Trata con seriedad la manera en la que los musulmanes viven su fe en España, los entresijos, rivalidades y enfrentamiento entre Irán y Arabia Saudita en la península Ibérica, y hasta por qué Pablo Iglesias colabora con la televisión iraní en español. Merece especial mención el capítulo dedicado a los servicios de seguridad, empezando por el Centro Nacional de Inteligencia (CNI); el papel que juegan en el freno a la inmigración y las infiltraciones de confidentes en mezquitas y consulados marroquíes. Es especialmente interesante la descripción que se hace acerca de los medios que utiliza Marruecos para tratar de mantener bajo control a sus inmigrantes –no podemos olvidar que constituyen el grueso de la inmigración musulmana en España– incluso cuando estos ya han adquirido la nacionalidad española.

La España de Alá considera que es buen momento para dar a conocer a esa gran minoría variopinta que «tanto miedo da a muchos de los que no comparten su fe». El autor afirma que «no hay motivos para temerles». Sin embargo, no deja de recordarnos que en Melilla la mitad de su población es musulmana, que rebasan el 50% según el cálculo de la Unión de Comunidades Islámicas de España (UCIDE), y que esta ciudad de 85.584 habitantes es la única de la Unión Europea (UE) de cierto tamaño donde se alcanza tal porcentaje. También la vida de Ceuta, con 84.498 habitantes, está impregnada por el islam. «Estas dos ciudades –escribe Cembrero– son los únicos lugares de la UE donde la Pascua del Sacrificio o Fiesta del Cordero (Aid el Kebir) es festivo local desde 2010 por decisión de sus respectivas asambleas, como se conoce allí al pleno del ayuntamiento». También nos recuerda que mientras en España el núme-

ro de iglesias católicas permanece estable –23.098, según el Ministerio de Justicia–, el de templos evangélicos y musulmanes crece al ritmo de un 20% anual. Estos últimos se elevaban a finales de 2015 a 1.427, en su mayoría en Cataluña. Y a pesar de afirmar que «no hay motivos para temerles», Cembrero reconoce que, a veces, «algunos dirigentes musulmanes moderados dan miedo». En este sentido, recuerda las palabras de Tayyip Erdogan, actual presidente turco, cuando en un mitin electoral acabó recitando unas estrofas del poeta nacionalista Ziya Gökalp: «Las mezquitas son nuestros cuarteles; los minaretes nuestras bayonetas y los creyentes nuestros soldados». Y en las mezquitas, el imán es una figura clave. Solo Marruecos cuenta con 33.000 imanes que, cuando llega el Ramadán –el mes del ayuno y de la espiritualidad–, despliega por toda Europa con todos los gastos pagados, para reforzar la tarea de predicación. Estos gastos se sufragan desde el Ministerio de Asuntos Islámicos o desde la Fundación Hassan II. Los imanes no solo se dedican a los adultos. Algunos de ellos, concretamente en España, junto con profesores, imparten clases de religión, lengua y cultura marroquí a niños originarios de Marruecos. Lo hacen sobre todo por la tarde o el fin de semana en las mezquitas, pero también en determinados centros escolares públicos que les ceden un aula en horario no lectivo. Parece ser que a los Ministerios de Justicia e Interior no les entusiasma esta actividad, pero nunca han hecho nada para impedir-la. Ambos organismos señalan que, en definitiva, se trata de «una herramienta para enseñar a los hijos de sus emigrantes a ser marroquíes» y no españoles, lo que dificulta la integración. Por otra parte, hay que decir que, en la actualidad, las mezquitas están

tan vigiladas que han perdido buena parte de su atractivo para la captación por parte de los radicales. El ministro Fernández Díaz afirma que hasta 2012 el 80% de los aspirantes a terroristas habían sido reclutados en la mezquita y su entorno inmediato, pero tres años más tarde el 80% de los aprendices de yihadistas «mordían el anzuelo del fanatismo en las redes sociales y en foros especializados en internet».

«En Cataluña tarde o temprano se hablará del catalán musulmán; si dentro de veinte años hay tres millones de musulmanes catalanes, el Ramadán se vivirá como un hecho normal». Son palabras textuales del cónsul de Marruecos en Barcelona, Fares Yassir, en octubre de 2014, en una entrevista a *El Periódico de Catalunya*. La cifra puede que sea exagerada, pero lo que sí que es cierto es que el número de musulmanes en España no cesa de aumentar. Por comunidades, Cataluña se sitúa a la cabeza, seguida por Andalucía, Madrid y Valencia. En 2005 había en España 201 lugares de culto islámico, en 2015 ascendían ya a 1.427. En Cataluña habían aumentado en una década de 55 a 292. Ignacio Cembrero señala que «si es en Cataluña donde más musulmanes hay en España –medio millón y aproximadamente el 7 por ciento de la población– no es por casualidad». No cabe duda de que la Generalitat ha utilizado todos los resortes a su alcance para escoger a quienes se han asentado en sus dominios. Una opinión muy general y no falta de argumentos es que la Generalitat ha primado a aquellos inmigrantes de países donde no se habla español para favorecer su adhesión al proyecto soberanista frente a España. Del todo cierto es que cuando los nacionalistas catalanes empezaron su andadura independentista, inmediatamente se acordaron de la inmigración musulmana. E igual de cierto es

que cuando Artur Mas dio el pistoletazo de salida a los llamados *Nous Catalans*, faltaban solo seis meses para las primeras elecciones autonómicas con la independencia como telón de fondo.

Parece que en la actualidad España no está clasificada como prioritaria a los ojos yihadistas. Sin embargo, Cataluña no solo es la tierra donde residen muchos aspirantes a yihadistas, sino también un lugar de predilección para los salafistas. El salafismo es una ideología internacionalista que propugna la instauración de un orden islámico universal que recupere las esencias del islam, hoy en día corrompido. Cataluña es el lugar de Europa donde, junto con Bélgica, los salafistas son más activos. En los últimos tres años han celebrado nada menos que 26 congresos en Gerona, Barcelona y Reus. Por su parte, Bélgica es el país de Europa del que, en relación a su población, más jóvenes han salido rumbo a Oriente Próximo. El experto Fernando Reinares establece claros paralelismos entre Cataluña y Bélgica; en ambas observa, además de una muy singular concentración salafista, una sociedad dividida por cuestiones de identidad que no favorece la asimilación de una cultura multicultural.

En el intenso recorrido de su trabajo, el autor constata que los musulmanes en la España del siglo XXI son muchos y que serán más. Se pregunta entonces si acabaremos teniendo los mismos problemas que ya existen en otros países europeos y opina que, de momento y aunque el panorama no es temible, existen focos que sí son preocupantes. Por eso piensa que no hay que bajar la guardia, y que es preciso poner los medios para adelantarse a posibles acontecimientos a fin de que los problemas no lleguen a desbordarnos.

Leer, pensar, saber

Julio-Agosto 2016

N.º 422-423 / 12 euros

Revista de Occidente



METÁFORA Y CIENCIA

CUANDO DOS Y DOS NO SON CUATRO

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

ENTREVISTA A BOBAN MINIC

ALFONSO ARMADA

Viñeta: TATIANA ABELLÁN

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



CUANDO HUELE A PODRIDO

La corrupción como cáncer de la democracia

CON LA COLABORACIÓN DE

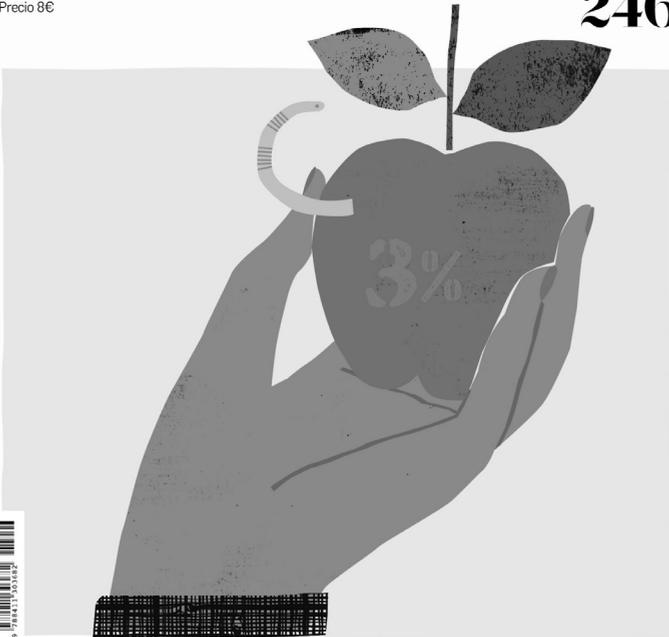
MANUEL VILLORIA * FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ * ANDRÉS HERZOG
ROBERTO TOSCANO * REBECA GRYNSPAN * CARMEN LÓPEZ ALONSO * ANTONIO ELORZA
ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA * JAIME NICOLÁS * JORGE LOZANO * MIGUEL DE UNAMUNO

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

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Mayo / Junio 2016 246
Precio 8€



MANUEL VILLORIA * FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ * ANDRÉS HERZOG

CUANDO HUELE A PODRIDO

La corrupción como cáncer de la democracia

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

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5€

