

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

ESPAÑA Y LA URRS

**Coordina** Fernando Castillo

## ENTREVISTA

Berta Vias Mahou

## MESA REVUELTA

Álvaro García, Héctor Abad Faciolince  
y Eduardo Mitre

## **CUADERNOS** HISPANOAMERICANOS

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Redacción  
**Alba Ramírez Roeznillo**

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

Suscripciones  
suscripcion.cuadernoshispanoamericanos  
@aecid.es  
T. 915827945

Imprime  
**Estilo Estugraf Impresores, S. L.**  
Pol. Ind. Los Huertecillos  
Nave 13  
CP 28350-Ciempozuelos  
Madrid

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

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación  
**Alfonso María Dastis Quecedo**  
Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica  
**Fernando García-Casas**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para  
el Desarrollo  
**Luis Tejada**

Director de Relaciones Culturales y Científicas  
**Roberto Varela Fariña**  
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://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)  
[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

- 3 DOSSIER: ESPAÑA Y LA URRS  
 4 *Fernando Castillo* – Dos miradas literarias al país de los  
 sóviets: Rafael Alberti, María Teresa León y Félix Ros  
 32 *Natalia Kharitonova* – 1937, un encuentro en Valencia:  
 Alberti, Ehrenburg y Koltsóv  
 48 *Javier Pérez Segura* – Un ideario, un imaginario: «lo  
 soviético» en la cultura visual española hasta 1936  
 65 *José-Carlos Mainer* – El camarada Sender en Moscú  
 (1933)  
 78 *Mario Martín Gijón* – *El retrato oval* de Juan Gil-  
 Albert o El reverso de la revolución



## ENTREVISTA

- 90 *Carmen de Eusebio* – Berta Vias Mahou: «La identidad  
 es una ficción»



## PUNTO DE VISTA

- 100 *Álvaro García* – Poesía sin edad: un experimento de  
 motivación para motivadores  
 116 *Héctor Abad Faciolince* – Doscientos años de bicicletas.  
 El 104.º Tour de Francia  
 124 *Eduardo Mitre* – Dos poemas




## BIBLIOTECA

- 134 *Blas Matamoro* – Fin y sinfín del mundo  
 139 *Ernesto Pérez Zúñiga* – El oro del mundo  
 143 *Cristian Crusat* – Las mil y una voces de Enrique Vila-  
 Matas  
 146 *Julio Serrano* – Viajar al ritmo de los bueyes almizcleros  
 150 *Juan Ángel Juristo* – Cuando Dios manipuló el pasado  
 154 *Daniel B. Bro* – El estilo Chesterton  
 158 *José María Herrera* – Nostalgia contra esperanza  
 164 *Isabel de Armas* – Lutero: 500.º cumpleaños de la Reforma



# España y la URSS



Cartel de Josep Renau (1936-1937)

*Coordina* Fernando Castillo

# DOS MIRADAS LITERARIAS AL PAÍS DE LOS SÓVIETS: Rafael Alberti, María Teresa León y Félix Ros

Durante los años veinte y treinta, los viajeros del Nord-Express –el tren que una vez a la semana se dirigía de París, vía Berlín y Varsovia, bien a Moscú, bien a Leningrado– llegaban a Stolpce, la aduana polaca y última etapa antes de la Unión Soviética, con la tensión propia de un largo viaje que tenía como destino un lugar del que se ignoraba todo. Tras los trámites de salida de Polonia se iniciaba un corto recorrido que los viajeros, especialmente los simpatizantes con el régimen soviético, vivían con la emoción de entrar en el paraíso del proletariado, de conocer la sociedad que se estaba construyendo tras la revolución de 1917. En pocos minutos al llegar a la estación de Niegoreloje, la primera localidad soviética, se producía el acontecimiento.

La bandera roja que ondeaba sobre el edificio blanco de la estación y su antena de radio eran lo primero que veían aquellos que llegaban al paraíso comunista formando parte de las que Ernesto Giménez Caballero, experto en frases, llamaba con sorna reaccionaria «romerías a Rusia». Un personaje que también iría a Rusia en 1943, aunque a una Rusia muy diferente de la soviética, como era la controlada por la Alemania nazi. La entrada en la URSS era también la ocasión en la que los viajeros más entregados al comunismo solían darle una especial solemnidad cantando *La Internacional* como muestra de sus simpatías hacia el régimen de los bolcheviques. El itinerario era el seguido por

otros muchos viajeros, incluso en la ficción, como el llevado a cabo por el recién nacido Tintín, quien visitó el país de los sóviets tres años antes de que en diciembre de 1932 Rafael Alberti y María Teresa León describieran con entusiasmo su llegada a Niegoreloje procedentes de Berlín tras dejar una Polonia que el poeta encontró «policíaca, fea, nevada».

Invitados por la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP) y con el apoyo logístico de la agencia estatal Intourist, el poeta y la escritora iniciaron desde Berlín, donde residían desde hacía unos meses con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, un viaje que en esos días para unos fue tan iniciático como para otros decepcionante. La visita a la realidad soviética –a la sociedad que, como el título de la revista de magnífica fotografía y composición, que editaba la propaganda rusa, estaba en construcción– era una de las atracciones tanto para quien denostaba el experimento como para el que confiaba en él como vía para la creación de una nueva sociedad y de un nuevo hombre que superase las contradicciones de la vida industrial y urbana. Entre estos últimos estaba la pareja formada por Rafael Alberti y María Teresa León, dos escritores políticamente comprometidos que ya prácticamente militaban en el comunismo con ocasión de su primer viaje, al que se puede considerar casi un viaje oficial. Por el contrario, y en el otro extremo, se puede convocar a Félix Ros, el joven poeta, escritor, periodista y estudiante universitario de simpatías falangistas y colaborador de la revista *Azor*, impulsada por Luys Santa Marina, y en la bergaminiana *Cruz y Raya*, que en 1935 sucumbió a la curiosidad y a la inquietud de la época, viajando a la Unión Soviética, naturalmente, en el Nord-Express.

Todos ellos dejaron sus impresiones de la experiencia soviética en una serie de obras de importancia desigual, no obstante, fue sólo Ros el único de los tres que escribió una monografía sobre el viaje y quien más espacio dedicó a la experiencia. Se trata de *Un meridional en Rusia*, cuya primera edición publicada por Luis Miracle en Barcelona, con cubierta en la que campean una enorme hoz y un martillo algo toscos sobre fondo rojo y con enorme tipografía, apareció en 1936, exactamente en fecha tan inoportuna como la última semana de junio, lo que de manera evidente limitó su difusión en la España republicana tras el 18 de julio, aunque parece que tuvo bastante éxito, tanto que fue reeditado al acabar la Guerra Civil, en concreto, en 1940, por las entonces muy activas Ediciones Españolas.

En cuanto a Rafael Alberti y María Teresa León, el relato de los tres viajes que realizaron a la URSS antes de 1939 (octubre de 1932, agosto de 1934 y 1937) está recogido en sus obras y tratado con distinta consideración y extensión, así como escrito en épocas muy diferentes. Si, en lo que se refiere a León, hubo que esperar a 1970, cuando aparecieron en Buenos Aires sus memorias, publicadas por la editorial Losada, *Memoria de la melancolía*; en el caso de Rafael Alberti, lo principal de sus impresiones acerca de sus viajes a la Unión Soviética fue publicado a su regreso en una serie de artículos aparecidos en la revista *Luz* en los números de julio y agosto de 1933, luego recogidos por Robert Marrast en el *Bulletin Hispanique* (1969, volumen 71, número 1) con el título de «Rafael Alberti: un reportage inédit sur son voyage en URSS» y en el volumen *Prosas encontradas 1924-1942*, publicado por la editorial Ayuso en fecha tan tardía como 1973, aunque al poco tiempo volvieron a ver la luz gracias a la editorial Bruguera en el volumen titulado *Relatos y prosas*, editado en Barcelona en 1980. En ellos, a modo de notas, y con el título de «Noticario de un poeta en la URSS», Alberti ofrece una crónica personal del viaje caracterizada por un entusiasmo que en muchas ocasiones se trasmuta en simple *agitprop*, como se esperaba de un simpatizante en la época de la llamada literatura del compromiso; una entrega que se puede decir que esperaban los dirigentes de la MORP.

También se pueden encontrar numerosas y reveladoras referencias al itinerario soviético llevado a cabo por Alberti y León en las conferencias y entrevistas realizadas y recogidas por la prensa durante su estancia en México en 1935, que ha reunido también Robert Marrast en un volumen titulado *Rafael Alberti en México (1935)*, publicado en Santander en 1984 por la editorial La Isla de los Ratones, que complementa lo escrito por el poeta y su mujer acerca de su estancia en la URSS. Todas ellas tienen el mismo tono apologético que los artículos aparecidos en *Luz* y en todas ellas el poeta abunda en las mismas impresiones acerca de la sociedad soviética. Mucho más matizada aparece recogida la experiencia soviética de Alberti en la segunda parte de sus memorias, *La arboleda perdida*, publicada en 1987, en la que lo esencial de lo relatado pertenece al «Noticario de un poeta en la URSS», publicado primero en *Luz* y luego en la edición de Robert Marrast. Aunque con frecuencia se ha sugerido que fue María Teresa León quien llevó a Rafael Alberti al comunismo, es indudable que la experiencia del primer viaje –guiado no ya por



la agencia Intourist, sino directamente por el propio Gobierno—acabó por convertir a un simpatizante en un incondicional. El relato de su experiencia viajera en los días inmediatos a su realización confirma esta entrega de Rafael Alberti al comunismo.

A pesar de existir algunos trabajos de referencia dedicados a las relaciones del poeta andaluz y María Teresa León con la Unión Soviética, como los del citado Robert Marrast y los especialmente ilustradores de Natalia Kharitonova —experta en las vinculaciones de los escritores españoles con la URSS—, son los tres escritores —Alberti, León y Ros— unos viajeros a cuya experiencia soviética se le ha prestado poca atención. Una desatención que es aún mayor en el caso de Félix Ros, quien no está recogido ni siquiera en obras de reciente publicación dedicadas a los viajeros españoles a Rusia, al igual que sucede, por citar a otros ignorados, con Jacinto Benavente, autor del drama *Santa Rusia*, publicado precisamente en ese año 1932. Una obra esta que debe mucho a la fascinación que sintió ante la sociedad soviética el dúctil escritor que era Benavente con ocasión de su viaje unos años antes, cuando aún el estalinismo no había intensificado las purgas que acompañaron al sistema desde su aparición.

Fue, sin duda, en el Berlín de las postrimerías del año 1932, que veía el imparable ascenso del nazismo y en el que ya llevaban una temporada residiendo con una beca para estudiar la actividad teatral europea, donde Rafael Alberti y María Teresa León conectaron con las autoridades soviéticas para llevar a cabo un viaje que, como los que realizaron posteriormente, está más próximo a la invitación oficial que al recorrido turístico. Teniendo en cuenta que todo lo referido a la URSS y a las autorizaciones para entrar en el país distaba de ser espontáneo, y conociendo lo sucedido posteriormente, este primer viaje debió de estar programado con anterioridad, de acuerdo con las indicaciones de los responsables rusos, tal y como señalan Antonio Elorza y Marta Bizcarrondo en *Queridos camaradas* (Barcelona, 2006). Una realidad muy diferente de la que describe Alberti en *La arboleda perdida*, donde afirma que, como si fueran unos turistas más, compraron por ciento sesenta marcos los pasajes y la estancia por una semana que ofrecía la delegación berlinesa de Intourist para jóvenes obreros y estudiantes. Lo sucedido a su llegada, en concreto la inmediata invitación de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP) a los dos escritores para que permanecieran en Rusia durante dos meses, así como el recorrido llevado a cabo, confirma el evidente carácter oficial y preparado de esta

primera visita de la pareja de escritores a la URSS. Un carácter oficial que continuará en las sucesivas visitas de Alberti y León, incrementándose el rango y las atenciones recibidas.

No es de extrañar que Alberti escribiera luego, despectivo, refiriéndose a los turistas millonarios que viajaban a la Unión Soviética, «que [éstos] ruedan por la URSS sin entender nada»: establece así una diferencia entre quienes viajaban compartiendo las ideas que impulsaban la sociedad soviética y los nuevos grupos de «curiosos impertinentes» que, a modo de sus antepasados británicos que realizaban el Grand Tour por la Europa mediterránea, acudían a Rusia, la que Alberti llama «patria de Lenin y de Octubre», a satisfacer la curiosidad, en muchos casos ciertamente *snob*, de contemplar el nacimiento de una nueva sociedad, diferente de la capitalista. Y es que Alberti, como escribiría tras dejar Niegoreloje, «de noche en mi litera, mientras corría hacia Moscú», trataba de ordenar sus emociones tras pisar por primera tierra soviética con este poema en el que revela el carácter iniciático del viaje que realizaba, como el de tantos otros, por otra parte: «Y ahora vamos por ti, / calumniada, / escupida, / bloqueada de perros que por dientes enseñan bayonetas, / mientras tú te defiendes trabajando, / haciéndote día y noche. / [...] / Por ti, / atravesándote hoy a oscuras, / espiaada, / escupida, / provocada, / patria de Lenin y de Octubre».

Desde la misma estación de Niegoreloje, donde nos dice que a la vista del primer soldado soviético cantaron *La Internacional*, Rafael Alberti despliega un entusiasmo que no sólo está reñido con la crítica, sino incluso con la descripción. Todo lo que ve, sean campesinos o gráficos de estadísticas de producción que, a su juicio, «traen nuevos materiales a la poesía», lo supedita a la apología del régimen soviético, realizando a cada momento un canto de los logros del sistema, ya sea desde el punto de vista económico, social o cultural. En Rafael Alberti y en María Teresa León todo es felicidad y bienestar en la sociedad rusa de los años treinta. Los mismos años de consolidación del estalinismo, del comienzo de las purgas de trotskistas y saboteadores, de la hambruna provocada en Ucrania para acabar con los *kulaks* y los campesinos saboteadores que no cumplían con las imposibles previsiones de producción, como nos ha contado recientemente Philipp Blom y había adelantado Richard Pipes. Los mismos años en los que Mijaíl Bulgákov y Dimitri Shostakóvich temían por su destino y en los que Ósip Mandelstam e Isaak Bábel es-

taban a punto de desvanecerse en los sótanos de la Lubianka. En suma, es la actitud que la traductora y amiga de Alberti, Ella Braguinskaya, con la mirada romántica que a veces aplican los hispanistas, denomina de don Quijote fascinado por la idea de una URSS formada por hombres felices, una idea que campea por las escasas páginas de «Noticario de un poeta en la URSS». Una mirada que está tan cerca de la aplicada por su amigo Louis Aragon como lejos de la crítica de la sociedad soviética que llevó a cabo André Gide en su polémico *Retour de l'URSS*, escrito en noviembre de 1936 tras el regreso de su viaje a Rusia. Una obra en la que el escritor francés no evita ningún comentario negativo acerca de lo que había visto y de la impresión que le había causado la realidad soviética, especialmente, en lo referido a la ausencia de libertades, lo que lo convirtió en el escritor maldito para la MORP, como se vería en el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura que se celebró en la España republicana. En este sentido, cabría hablar del albertiano «Noticario de un poeta en la URSS» como una suerte de anti-Gide, de reverso anticipado de la visión crítica, como corresponde a un militante comunista.

Al menos, la también entregada a la revolución María Teresa León, al aludir al proceso de desestalinización iniciado por Nikita Kruschev en los años cincuenta, dedica unos párrafos de su *Memoria de la melancolía* a «los desaparecidos en la última noche estaliniana», es decir, a las purgas que tuvieron lugar tras los procesos de Moscú de 1937. En su relato, publicado cuarenta años después, sólo recuerda a los asesinados que habían sido amigos de los días de la Guerra Civil española, como el general Emil Kleber, húngaro de verdadero nombre Lazarn Stern, el escritor y agente Mijaíl Koltsóv, su amante María Osten o algún escritor como Serguéi Tretiakov, al que había conocido en su segundo viaje soviético en 1934. Hay que señalar que en este caso León se refiere a lo ocurrido en esa tercera persona más distante e impersonal, en un tiempo verbal diferente al empleado en el resto de sus memorias, sin hacer ningún reproche ni ninguna pregunta, como si lo sucedido hubiera sido inevitable, fruto de fuerzas sobrehumanas y no de la decisión personal de Stalin y de un sistema que lo fomentaba.

Aún más curioso resulta que Félix Ros, quien está fuera de toda sospecha de mantener simpatías hacia el régimen de Moscú, ni siquiera mencione este asunto de la represión, así como prácticamente ningún otro acontecimiento de los que estaban

teniendo lugar en la URSS en los días de su visita o que habían sucedido recientemente. Algo que no deja de sorprender, pues el falangista no aprovecha ninguna información ni ninguna noticia referida a las purgas estalinistas para hacer contrapropaganda y descalificar al régimen, como cabría esperar de alguien que políticamente estaba situado en las antípodas del comunismo. Y es que, si en *Un meridional en Rusia*, al contrario de lo que sucede con los textos de Rafael Alberti, no hay entusiasmo, tampoco hay una crítica manifiesta de la Unión Soviética que lejanamente pueda contraponerse a la entrega entusiasta del poeta andaluz. Incluso en alguna ocasión se puede detectar cierta admiración hacia la realidad rusa, en especial, a su historia, como sucede con el monumental Leningrado –en cambio, a Josep Pla le parecía más interesante Moscú por su novedad–, o ante logros técnicos, por ejemplo, el metro de la capital soviética.

A Rafael Alberti, el Moscú nevado de su primer viaje le resulta una gran ciudad, populosa y cosmopolita, que ha crecido y se ha modernizado con el comunismo, una suerte de Nueva York proletario, la gran ciudad alternativa a la urbe que resumía el capitalismo. En la capital de la URSS halla en la mezcla de razas propia del país con que se cruza por la calle una versión rusa del *melting pot* americano, algo que acerca a dos países antagónicos que, paradójicamente, eran el centro de la atención de la modernidad en la época. Como señala José-Carlos Mainer en su imprescindible prólogo, por lo que tiene de perfecto resumen del estado de la cuestión, a la reciente edición de *Madrid-Moscú*, de Ramón J. Sender, Nueva York y Moscú, las dos ciudades que representaban en los años treinta opciones sociales tan opuestas como el capitalismo y el comunismo, eran focos de atracción para los inquietos e interesados por las experiencias de lo nuevo, vinieran las novedades de donde vinieran.

El nuevo Moscú lo describe Rafael Alberti en la presentación de la película *Octubre*, de Serguéi M. Eisenstein, en México, contraponiendo la diferencia entre los meses de octubre que se vivían en la capital zarista –burgueses y románticos, de hojas caídas y parques melancólicos– con el nuevo octubre surgido de la revolución, que se vive en una nueva ciudad de «largas calles, anchas plazas y jardines, armados de soldados, obreros y campesinos que se lanzan, a una, a la conquista del poder». Una nueva mirada sobre la ciudad que es también un distanciamiento de la literatura tradicional y de los sentimientos burgueses que la inspiran y un guiño a la nueva sociedad, a la nueva poesía, esa que

celebra y se inspira en los datos de producción. Es la nueva literatura a la que desde este primer viaje saluda como una literatura que «se ensancha, se hace exterior, se manifiesta para todos», al igual que sucede con la poesía y «con la nueva epopeya de los obreros de las fábricas y de los hombres del campo». Una literatura popular a la que el poeta, según le cuenta al periodista mexicano Mario Tovar en 1935, ha evolucionado desde la aparición de *Marinero en tierra*: «He querido acercarme a las masas y he encontrado que las formas literarias que le son fáciles y queridas son las de la vieja poesía española, las del Romancero», al tiempo que afirma que hace «versos sencillos y de intención política franca». Ahora, en la URSS, o, si se prefiere, a la luz del realismo socialista, Alberti proclama que, «cuando el fondo de la poesía es claro, el público de los trabajadores comprende y asimila». El camino para las odas a la producción eléctrica y a las coplas de Juan Panadero ya estaba abierto en 1932, como se vería con los libros *Consignas* (1933), *Un fantasma recorre Europa* (1933), *Trece bandas y cuarenta y ocho estrellas. Poema del mar Caribe* (1935) y *Nuestra diaria palabra* (1936). La Guerra Civil haría el resto.

Durante su estancia en Moscú, la pareja de escritores se aloja en el hotel de referencia para los viajeros extranjeros y los visitantes oficiales, la joya de la agencia estatal Intourist, el gran Novo Moskóskaia, el inmenso edificio situado junto a la plaza Roja desde donde ven el río Moscova y el ir y venir de la multitud de personas y razas que tanto les impresiona, cosa nada extraña en quienes viven en ciudad tan homogénea como el Madrid de los años treinta. Ya en este primer viaje, Rafael Alberti y María Teresa León, quienes apenas se refieren en sus memorias posteriores a lo sucedido en estos días, se relacionaron con los escritores soviéticos y extranjeros que se encontraban en Moscú, atraídos por el experimento social surgido de la Revolución de Octubre. El primero y más cercano es el hispanista, poeta y profesor Fedor Kelin, un antiguo aristócrata encargado de ser tanto el intérprete como el enlace de los escritores españoles con la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, la MORP, y de transmitirles la invitación a pasar una temporada en la URSS, que se alargaría hasta el mes de febrero de 1933. La importancia de Fedor Kelin en la visión de la Unión Soviética en los Alberti es grande, y así lo ha puesto de manifiesto Nigel Dennis en «Poesía bajo la nieve: Rafael Alberti y Fedor Kelin» (Moscú, diciembre de 1932-febrero de 1933). Es éste un artículo publicado en la

revista *Lenguaje y Textos* (número 18, 2002) en el que reproduce la visión complementaria de la del poeta andaluz, pues recoge un artículo de Kelin, descubierto por Rosemary Fasey y publicado en 1934 en una revista soviética, en el que describe la estancia de Alberti en Moscú en 1933. Además del texto de Nigel Dennis, en el que se ilustran numerosos aspectos del escritor e hispanista ruso, se puede citar el texto de Carlos Flores Pazos «Amigo Kelin: Ayúdenos. Rafael Alberti y la URSS, 1932-1934», incluido en *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, el catálogo de la exposición que dedicó en 2004 el MNCARS de Juan Manuel Bonet al poeta y artista.

Fue Fedor Kelin un personaje esencial tanto en el desarrollo del primer viaje de Alberti y María Teresa León como en la proyección literaria del poeta y en su introducción en los círculos literarios moscovitas de la MORP. Aunque al poco de llegar Kelin les presentó al poeta húngaro Bela Ilés, miembro del Gobierno de Bela Kún, fue con ocasión de la invitación a casa de Lili Brik una noche que Rafael Alberti llama con forzada distancia «la de Navidad en otros países» cuando se produjo la que se puede considerar la presentación oficial del matrimonio Alberti y León en el mundo literario moscovita. En la que fue casa de Vladímir Maiakovski y donde vivía su viuda, Lili Brik, de soltera Kagan, estaban, entre otros, su hermana Elsa Triolet, con su marido Louis Aragon, el poeta polaco Bruno Jasienski y los escritores rusos Dimitri Mirski, Nicolás Aseev, Kaminski y Semión Kirsánov, además del inevitable Fedor Kelin. Allí, «entre caviar, té y raros dulces orientales», se recitaron poemas, se leyeron fragmentos de obras e incluso el mismo Alberti, como haría una década después Ernesto Giménez Caballero ante Joseph Goebbels, simuló las suertes taurinas.

Luego, tras dejar la casa de Maiakovski y Brik, un grupo de entusiastas, al que no pertenecían Louis Aragon ni Elsa Triolet, continuó la celebración de Nochebuena en la cercana casa de los escritores, el edificio donde vivían los que Alberti llama «los obreros de la inteligencia» y donde fueron en busca del poeta Mijaíl Svetlov. La fiesta, puntualmente relatada por el poeta andaluz, siguió en el apartamento del Nicolás Aseev con Vera Ínber, Dimitri Mirski, Leónidas Leónov y Fedor Kelin, entre otros, aunque hay quien, como Ella Braguinskaya, sugiere la posibilidad de que también estuvieran presentes Isaak Bábel y Mijaíl Shólojov. Una presencia bastante improbable, pues en el caso de que hubiera coincidido con el autor de *Caballería roja*, un

escritor conocido en España, cuya obra había sido traducida en 1927 por la editorial Biblos (con xilografías del siempre magnífico Gabriel García Maroto), probablemente lo hubiera recogido Alberti, al menos, en su «Noticiario de un poeta en la URSS», ya que cuando aparecieron los artículos en *Luz*, Bábel aún no había caído en desgracia. Sin embargo, en sus memorias María Teresa León incluye tanto a Bábel como Shólojov entre los escritores que conocen en su segundo viaje, en 1934, con ocasión de su asistencia al I Congreso de Escritores Soviéticos.

Hay que señalar que en la cena celebrada en casa de Lili Brik en esta Nochebuena de 1932 no sólo había escritores, sino también, según nos dice el propio Rafael Alberti, «uno de los jefes de la GPU» al que se refiere como «un comandante del Ejército Rojo, héroe de las campañas de Asia», y que no es otro que el marido de Lili Brik, el joven general Vitali Primakov, quien sería ejecutado en 1937 en los días más duros de las purgas estalinistas. El ambiente de la *intelligentsia* de ese Moscú extraño, entre revolucionario, bohemio, vanguardista y totalitario, y el mundo de las hermanas Kagan –Lili y Elsa– lo recoge bien Jean-Noël Liaut en su *Lili Brik. Elsa Triolet. Las hermanas insueltas*, publicado por la editorial Circe en 2016, aunque su edición original francesa es del año anterior.

Para Rafael Alberti estos días no sólo fueron de fiestas y reuniones, sino también de trabajos literarios en los que Fedor Kelin y sus discípulos tuvieron una participación esencial, como recoge el propio hispanista ruso en el artículo citado de Nigel Dennis. La tarea emprendida a instancias de la MORP era una traducción de poetas rusos al español que habían recopilado Iósif Brik y el propio Feodor Kelin. Alberti sugirió que se incluyeran también poemas de Aseev y Svetlov, de Ínber, Maiakovski y de Alexander Blok, tarea que emprendieron el poeta andaluz y Fedor Kelin, quien también tradujo a Rafael Alberti al ruso. A todos los citados habría que añadir otros escritores que conocieron en este primer viaje y que también menciona Alberti, entre los que incluye al escritor y director de teatro Serguéi Tretiakov, que caería en las purgas de 1937, y a Borís Pasternak, quien por el contrario logró esquivar milagrosamente la temida visita nocturna del Comisariado del Pueblo para Asuntos Interiores (NKVD). Unos escritores a los que de nuevo María Teresa León afirma que conocieron en agosto de 1934, con ocasión de su viaje al I Congreso de Escritores Soviéticos y no el año anterior. Dado que el texto de Alberti está redactado inmediatamente

después de esta primera visita y que, por el contrario, *Memoria de la melancolía* está escrita casi cuatro décadas después, cabe pensar que lo señalado por el poeta español sería probablemente lo ocurrido

Ya en este primer viaje no faltaron las inevitables visitas de propaganda a las fábricas organizadas por Intourist a las que se veían obligados a asistir todos los viajeros que iban a la URSS sin excepción, de Manuel Chaves Nogales a César Vallejo pasando por Julián Zugazagoitia o el propio Félix Ros, quien como veremos describe la visita guiada con bastante menos entusiasmo y mayor crudeza que el poeta del Puerto de Santa María. El lugar escogido para llevar a los Alberti, siempre de la mano de Fedor Kelin, fue la antigua fábrica de Krasno-Presna, un taller de maquinaria textil situado en los suburbios de Moscú. En la reunión con los obreros que describe Alberti hay de todo: un discurso improvisado del subdirector, alusiones a los carteles que estimulan a cumplir con las cifras de producción del plan quinquenal, charlas con los obreros que parecen espontáneas, pero que ahora sabemos distaban de ser casuales, o el paseo por las instalaciones de la factoría. Allí, se encuentra con nuevas mujeres –con «un nuevo tipo femenino» que trabaja en los tornos como los hombres– a las que describe en unos términos que parecen distanciarlas de la feminidad. Las encuentra «altas, fuertes, de pómulos marcados, brazos duros, manos de hierro», como un nuevo modelo surgido del trabajo. A estas jóvenes obreras de pañuelo rojo en la cabeza contraponen las «odiosas mujeres de ojos de oruga que nos trajeron el *ballet* imperial y la emigración blanca», que ya apenas existen en la Unión Soviética y que considera fruto de la miseria y el ocio. Luego, el matrimonio de escritores continuó el recorrido industrial con la visita a la fábrica de Tregorka, también textil, a la que Alberti se refiere como «de limpio historial revolucionario» por sus obreros muertos en la revolución de 1905. Una visita que le suscita tan sólo unas líneas, aunque sean la más literarias a la hora de describir el interior: «Dentro vuelan de prensa en prensa las telas de colores y los telares palmorean continuamente».

De la visita de los dos escritores a la fábrica de Krasno-Presna hay un testimonio gráfico que menciona el propio Rafael Alberti en su relato para *Luz* cuando señala que «sobre un enorme cilindro de acero nos hacen una fotografía», la misma que se convertirá en una de las imágenes habituales para ilustrar este primer viaje. En esta imagen, más turística que documental, el



matrimonio de escritores aparece, en efecto, tras un enorme cilindro horizontal en la nave principal de la fábrica junto a cinco personajes. El que se encuentra a la derecha de María Teresa León es, seguramente, el subdirector, si nos atenemos a la descripción que realiza Rafael Alberti. Aunque el poeta español no lo menciona, probablemente lo acompañaba también Fedor Kélin, amigo e intérprete y enlace con la MORP, que estaba presente en los actos institucionales. En cuanto a esta fotografía, hay que resaltar como no sólo los testimonios literarios son reveladores de la mirada de Alberti y León a la Unión Soviética y sus relaciones con ésta, también las imágenes resultan especialmente ilustrativas del trato de la pareja de escritores con la URSS y con el sistema soviético. Así lo revela la fotografía tomada en este primer viaje de 1932 procedente del archivo del periódico *ABC*, en la que aparecen los dos escritores con uniforme, junto a dos mujeres en actitud familiar. Una imagen que no sólo da un tinte un tanto institucional a la escena, sino que también sugiere la proximidad a los principios y a la realidad soviética de los dos escritores, quienes adoptan esa indumentaria con la intención de subrayar su cercanía, su identificación.

El recorrido por la nueva realidad soviética se completa con la visita a un crematorio, organizada por la Liga Antirreligiosa que impulsa el grupo de los «Sin Dios». Tras el recorrido, Alberti lleva a cabo un canto a la incineración, aún mal vista en el resto de la Europa católica, frente a lo que denomina «el horror de los gusanos». En su entusiasmo, y demostrando que estaba lejos de las supersticiones populares españolas, el poeta describe morosamente el espectáculo de una incineración contemplado a través de un orificio –«las costillas de un joven, rizándose, lentas como un muelle»– y las nuevas urnas de mármol en forma de copa para las cenizas que sustituirían a las cruces de los cementerios. Sin embargo, lo mejor de este canto a las bondades de la incineración aparece cuando describe a los encargados del crematorio y de los hornos vestidos con trajes blancos, a los que llama «los verdaderos cocineros de la muerte», como si fuera una greguería ramoniana.

Al contrario de lo sucedido con Rafael Alberti, cuya primera experiencia soviética inspiró los artículos luego reunidos bajo el título de «Noticiario de un poeta en la URSS», María Teresa León apenas dedica unas líneas al viaje a la Unión Soviética realizado entre diciembre de 1932 y febrero de 1933. Hay un recuerdo a sus amigos Louis Aragon y Elsa Triolet con quie-

nes nos dice, siempre empleando el plural para incluir a Alberti, «paseamos por las calles nevadas de Moscú». Poco más nos cuenta la escritora de esta escapada a la Unión Soviética desde Berlín que se alargó durante casi tres meses antes de regresar a la capital alemana para, a continuación, volver a España. Quizás los recuerdos de esta primera estancia dejaron menos huella en la escritora, lo que resulta extraño si tenemos en cuenta que el impacto de la visita a la URSS tuvo que ser mayor que los posteriores por la novedad, o quizás las notas de estos días soviéticos, si es que existieron, se perdieron, de manera que, al redactar sus memorias a finales de los años sesenta, apenas tenía datos para reconstruir el episodio.

De su primer viaje a la URSS, ambos escritores volvieron reafirmados en su compromiso comunista y en su fe en la nueva sociedad que estaba surgiendo en la Unión Soviética, una seguridad y un convencimiento que influirá tanto en su actividad como en su obra de los años siguientes. Así lo señala Alberti en México en 1935 cuando dice que a la vuelta de su estancia moscovita «lo único honrado era estar junto a los trabajadores». No es de extrañar que, a su vuelta a España, Rafael Alberti y María Teresa León trabajaran para organizar dentro de la MORP a los escritores españoles revolucionarios, un complejo proceso con protagonistas tan diferentes como el novelesco Felipe Fernández-Armesto, luego convertido en el conservador Augusto Assía del *ABC*, César M. Arconada o Wenceslao Roces, con el propósito de fundar una revista que acogiera a los escritores comprometidos con la revolución. Una idea que se hizo realidad al poco tiempo y que no sería otra que la creación de la revista *Octubre*, cuyo primer número apareció en junio de 1933 y cuyos avatares describe Natalia Kharitonova en su artículo «La Internacional Comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», publicado por el Institut d'Études Européennes (número 37, enero de 2005).

En agosto de 1934, Rafael Alberti y María Teresa León regresaron a la URSS invitados al I Congreso de Escritores Soviéticos, que se celebró en Moscú, permaneciendo hasta el mes de octubre. En este caso viajaron acompañados de César M. Arconada y Ramón J. Sender, quien recogerá su experiencia en *Madrid-Moscú*, una obra recientemente recuperada. De este viaje Rafael Alberti nos proporciona al año siguiente alguna información en una entrevista concedida a Rafael Heliodoro del Valle en México para *El Nacional*, que recoge el libro citado de



Rafael Alberti, Benigno Rodríguez y Luis Sendín en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, 1937). Fondo Fotográfico Archivo Histórico del PCE.

Robert Marrast. El poeta comenta cómo encuentra a su vuelta el país muy cambiado pues, nos dice, que «cuando ya sin nieve volvimos a ver las calles de Moscú pudimos apreciar el cambio enorme de vida, la elevación de la comodidad, resultado del desarrollo de la industria ligera y de los éxitos positivos de la gran industria». Todo ello parece que se había producido en menos de un año, justo en plena coincidencia con la hambruna provocada y las purgas llevadas a cabo contra los *kulaks* en Ucrania.

En este caso, y al contrario de lo sucedido con el primer viaje soviético, será María Teresa León quien proporcione la mayor información en sus memorias. Con una retórica muy de la época, a veces incluso un tanto oficialista, la escritora nos enumera más de tres décadas después a los escritores que conocieron, señalando, entre otros, a Borís Pasternak, Mijaíl Koltsóv, Vsévolod Meyerhold, Mijaíl Shólojov, Isaak Bábel y, sobre todo, a Máximo Gorki, por quien manifiesta una gran fascinación, casi rayana en el culto a la personalidad, especialmente tras su muerte, cuando afirma que lo considera una mezcla de padre y protector. También coincidieron con algunos de los escritores extranjeros invitados al congreso de Moscú como Theodor Plievier, Erwin Piscator, André Malraux, estrella del congreso, con quien no parece que ni León ni Alberti tuvieran mucha sintonía, al contrario de lo que sucede con el francés Jean-Richard Bloch, también presente. Con muchos de ellos de nuevo coincidirán tres años más tarde en Valencia en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en plena Guerra Civil y a la vuelta del tercer viaje soviético de los Alberti.

Sin embargo, se contradicen Rafael Alberti y María Teresa León a la hora de señalar el momento en que conocieron a un grupo de escritores soviéticos, pues la escritora incluye entre ellos a otros, como el propio Fedor Kélin o Tretiakov, que, según señala Alberti, en realidad habían conocido en 1932. Sin duda, de nuevo María Teresa León confunde las fechas y da la impresión de que el primer viaje apenas le dejó huella, algo imposible por otra parte en quienes tenían a la URSS como lugar de referencia. Por su parte, Rafael Alberti, aunque apenas se refiere en sus memorias a la estancia de 1934, en las declaraciones a *El Nacional* nos desvela algunos extremos en relación con el I Congreso de Escritores Soviéticos al que María Teresa León, como apenas hemos visto, alude más allá de alguna anécdota. Según el poeta, con César M. Arconada y Ramón J. Sender, «formamos parte de una brigada de choque de escritores en la que

los había de todas las nacionalidades», lo que da idea del clima de entusiasmo que reinaba durante el congreso. También señala que presentaron un informe acerca de la situación de los escritores españoles, es decir, de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios.

Por el contrario, al referirse al congreso de Moscú, María Teresa León se inclina por un relato más literario, aunque no esté tampoco muy lejos del contenido propagandístico y militante del empleado por Rafael Alberti. En *Memoria de la melancolía* primero recuerda los ramos de flores que le enviaba ni más ni menos que el patriarca de las letras soviéticas, Máximo Gorki, a quien le presentó Matei Zalka, el escritor húngaro de verdadero nombre Béla Fránkl, que luego moriría en España, frente a Huesca, como general Lukács al mando de una división de las Brigadas Internacionales. Luego, León describe con detalle el baile de clausura del congreso en la sala de columnas, que, como ella misma dice, parece surgido de una novela rusa del siglo XIX. Un baile que abrió el escritor y periodista ucraniano Mijaíl Koltsov al sacar a la escritora en el vals, dejándola luego, cual Anna Karénina, en los brazos de un teniente; todo «mientras brillaban las arañas» en un salón que había visto bailar a los grandes duques de todas las Rusias entre champaña, risas y frufús de sedas. No es de extrañar que en ese ambiente la española se sintiera feliz y, como ella misma nos dice, como una heroína de las novelas de Iván Turguénev, aunque nunca olvidó que el joven teniente no era de los húsares del zar, sino del Ejército Rojo.

Tras el congreso de Moscú, los Alberti, que fueron invitados a numerosos actos oficiales y culturales e incluso a la dacha de Máximo Gorki en las afueras de Moscú, llevaron a cabo un viaje al sur de Rusia en compañía del director de cine Serguéi M. Eisenstein, a quien también habían conocido en Moscú. El recorrido por la URSS lo resume perfectamente María Teresa León cuando nos dice que «volvimos a España de ver el Volga, las planicies de Ucrania, el paisaje de la Georgia con el Elbrus ocultándose en las nubes, el mar Caspio tornasolado de petróleo, Bakú, la ciudad calcinada que nos enseñó sus huesos antiguos y su carne moderna. Habíamos estado en Crimea y llegado a Odesa». Una vez en esta ciudad del mar Negro, y en compañía de Eisenstein –«alegre compañero por el Cáucaso y Crimea»–, era inevitable el recuerdo y la visita a la que llama «estremecedora escalinata» de la célebre y magistral secuencia de *El acorazado Potemkin*, un lugar convertido en uno de los santuarios de

la revolución. Allí, en el mismo puerto donde en 1905 fundó el buque de la película, embarcaron en dirección a España tras un viaje que casi tuvo las características de una visita de Estado. Regresaban también con el dinero necesario para financiar la revista *Octubre*, que hasta entonces, como ha señalado Natalia Kharitonova, había corrido a cargo de Alberti y León, y con el apoyo explícito de la MORP para organizar a los escritores revolucionarios españoles, al tiempo que con una fe en la revolución aún más fortalecida.

Pero en Odesa, según María Teresa León, recibieron la noticia de la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, un mal presagio para iniciar un viaje que los llevaría a un destino muy diferente al fijado a la hora de partir de la Unión Soviética. En relación con este asunto, de nuevo el matrimonio Alberti-León se contradice, pues el poeta en *La arboleda perdida* afirma que la noticia del fallecimiento del matador les llegó en Moscú, antes de salir de viaje hacia el sur. Tras zarpar de Odesa nada se desarrolló como habían previsto los dos escritores, ya que el estallido de la revolución de Asturias en octubre de 1934 y la noticia del registro de su casa de la calle de Marqués de Urquijo que les telegrafió la madre de María Teresa León les condujo a desembarcar en Nápoles y trasladarse luego a París. Allí, tras comunicarse con Fedor Kélin, fueron autorizados a emplear la subvención destinada a la revista *Octubre* para sobrevivir en este primer exilio que los llevaría a una gira por México y varios países americanos a lo largo de 1935 en nombre de la MORP para animar la solidaridad con la República española.

El viaje de Rafael Alberti y María Teresa León en agosto de 1934 fue una larga estancia organizada a medias entre la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP) e Intourist, de contenido tan cultural como institucional y propagandístico que superó con creces la consideración recibida en el año anterior. No es de extrañar que no vieran nada de lo que estaba ocurriendo en la Unión Soviética durante estos tremendos años treinta de hambrunas, purgas de trotskistas, revisionistas y *kulaks*, de deportaciones, colectivizaciones y planes quinquenales de industrialización acelerada. O si lo supieron o lo intuyeron, como le sucedió a André Gide, a nada de ello aludieron. Y saberlo es probable que lo supieran, pues alguno de los escritores que conocieron, como Mijaíl Shólojov, estaba tan enterado como horrorizado por lo que estaba sucediendo. El autor de *El Don apacible*, con ocasión de un viaje al Kubán, fue testigo de

la hambruna que existía en la zona, y eso que la situación en esta región estaba lejos de ser comparable a lo que sucedía en la Ucrania más profunda. Convencido de que lo que ocurría obedecía a causas naturales que habían dado lugar a malas cosechas, Shólojov escribió ingenuamente a Stalin pidiéndole que remediase la situación, a lo que el líder soviético le contestó que lo sucedido no era más que el castigo a los saboteadores.

Por el contrario, a Rafael Alberti esta estancia soviética le resultó enormemente satisfactoria pues, como luego declaró el periodista Mario Tovar en la revista mexicana *Todo*, fue la primera vez que vivieron de su trabajo literario en una sociedad que había llevado a cabo una «gigantesca obra de educación y creación literaria». Ciertamente, Alberti tenía motivos para estar satisfecho, pues sus poemas estaban siendo traducidos al ruso desde 1933 por Iósif Brik, Svetlov y Borís Pasternak, entre otros. Una circunstancia que da idea de la consideración que tenía el poeta andaluz en el mundo literario ruso de los años treinta, y que se prolongaría durante décadas.

Por su parte, María Teresa León, al ser entrevistada en México en 1935 para el periódico *El Día* y la revista *Todo*, que también recoge Robert Marrast, se pronuncia acerca de la situación de la mujer en la URSS. A preguntas de la periodista Isabel Farfán, afirma que en la sociedad soviética la mujer ha encontrado «un perfecto equilibrio», dado que la protegen todas las leyes, al tiempo que su compromiso y entrega la ha llevado a lo más altos puestos. Un entusiasmo este último que apenas se corresponde con la realidad, pues no hubo ninguna mujer entre los principales dirigentes políticos soviéticos ni en puestos de importancia del Estado. Alude, asimismo, María Teresa León al derecho al aborto libre y a la igualdad jurídica existente en la sociedad soviética entre el hombre y la mujer. El recorrido por América, llevado a cabo por los dos escritores, un recorrido que se vieron obligados a realizar al no poder regresar a España, y las conferencias, artículos y entrevistas tienen idéntico tono de propaganda, casi institucional, de la sociedad soviética, pero también de testimonio. Aunque los Alberti escriben a Kélin desde Nueva York señalando que el objetivo del viaje que iban a emprender era conseguir la solidaridad americana con España, no dejaron de ser heraldos de la buena nueva de la sociedad soviética con el fervor del entregado.

Por esas mismas fechas, es decir, en octubre de 1935, el joven barcelonés Félix Ros, que ejercía con entusiasmo de es-

tudiante, poeta, escritor, periodista y también de falangista, visitaba el que estaba considerado junto con Nueva York el destino más interesante de la época para esos viajeros que no buscaban ni los monumentos ni la historia, sino la realidad y las novedades. En este caso el viaje a la Unión Soviética tenía como objetivo asistir al nacimiento de la nueva sociedad comunista que se estaba erigiendo, según proclamaba número tras número la magnífica, tipográfica y fotográficamente, *La URSS en Construcción*, la revista oficial que compraban todos los interesados, fueran de la ideología que fueran. Como ya hemos señalado, el viaje realizado por Félix Ros en 1935, que lo lleva a Leningrado y luego a Moscú, es radicalmente diferente de los realizados por María Teresa León y Rafael Alberti. Es un viaje más que discreto, anónimo, en el que Ros es un turista más, sin disfrutar de ninguna atención especial por parte de las autoridades, quienes, como es natural, ignoraron la presencia del joven escritor y periodista. De este carácter, digamos, convencional también parece contagiarse el relato de Félix Ros, pues *Un meridional en Rusia* es un libro de viajes sin más pretensiones, por no decir anodino, debido a que, salvo las contadas impresiones de su autor acerca de la URSS, que tienen el valor de proceder de un escritor y poeta hoy día casi olvidado, nada hay de interés ni de relevancia histórica que destaque en el texto.

A pesar de las diferencias que existen entre un turista de a pie y un viaje oficial, no deja de haber coincidencias entre los Alberti y Félix Ros, tanto en los destinos como en la actividad desarrollada. Para empezar, la entrada en la URSS la realiza el escritor barcelonés por la frontera de Niegoreloje, que describe de manera semejante a la que hizo el poeta andaluz: al dejar Stolpce «el tren aúlla. Viene hacia nosotros, sencillo, el arco de entrada en la Unión: CCCP, letras de fuego lo coronan. Los *sympathisants* cantan *La Internacional* mientras el tren pasa lentamente». Al momento, llega la estación, «nueva, amplia, blanca». Como curiosidad, hay que señalar que junto a Ros viajaba el dibujante Andrés Martínez de León, enviado por *La Voz* para cubrir los actos del aniversario de la Revolución de Octubre en Moscú, cuya experiencia relató en una obra titulada *Oselito en Rusia*, que tampoco suele ser recogida por los trabajos dedicados a los viajeros españoles por la URSS. Pero también en el tren que había partido de Berlín junto a Félix Ros y Martínez de León viajaba otro escritor, en este caso, soviético y de reconocimiento internacional, Iliá Ehrenburg, a quien Ros, como buen periodis-



ta, se dirige en Niegoreloje para intentar entrevistar. Aunque no lo consigue, tiene ocasión de comprobar con asombro cómo en la frontera no recibe ninguna consideración especial, teniendo que realizar los mismos trámites aduaneros que cualquier viajero, algo que no deja de sorprender.

Durante el trayecto, Ros señala la libertad que tuvo para pasear por las estaciones durante las paradas y para realizar fotografías con la Voigtländer que llevaba, al tiempo que alude a la pobreza de los lugares que atravesaban y de la gente que veía. Al contrario que Rafael Alberti y María Teresa León, al llegar a Minsk, el cruce de caminos en el centro de Rusia en que se divide el itinerario del Nord-Express, Ros se desvía a Leningrado. Allí, en la ciudad de los tres nombres, la antigua San Petersburgo, luego Petrogrado y ahora dedicada a Lenin al ser la cuna de la Revolución de Octubre, Intourist los aloja en el hotel Europa. Se trata de un local de lujo zarista, es decir, tradicional y occidental, lo cual revela la voluntad de dar la sensación de continuidad en la vida cotidiana con el régimen anterior, al que acuden personajes de lo que se considera las clases sociales más elevadas de la ciudad.

A Félix Ros le interesa la ciudad báltica por su monumentalidad, por su carácter imperial, es decir, la urbe histórica anterior a la revolución, de arquitectura ecléctica, más señorial y silenciosa que Moscú, una ciudad esta que encuentra «más comprometida y partidaria» con el nuevo régimen. Así, en Leningrado el peso de la tradición es grande, apenas hay muestras de arquitectura moderna, funcional y racionalista, que sólo se encuentran junto a las fábricas, en los barrios extremos. No se olvida Ros de los escritores españoles en este viaje, pues en su visita al palacio de Tsárkoye Seló, al ver las recargadas cámaras imperiales con bibelots y objetos *kitsch* que tenían los zares, evoca el despacho de Ramón Gómez de la Serna, por entonces ya instalado en su último emplazamiento madrileño del torreón de la calle Velázquez, en esquina con la de Villanueva.

También Félix Ros, que viaja en los grupos de Intourist, en los que había tanto españoles como franceses, recorre los lugares adecuados para que los visitantes pudieran apreciar los avances del sistema comunista. Como antes hicieron los Alberti, Ros y su grupo de compañeros de *tour* realizaron la inevitable visita guiada a la fábrica preparada para recibir a los extranjeros. En este caso, el escritor catalán acude en visita organizada a una fábrica de material eléctrico situada a las afueras de Leningrado dis-

puesta para la ocasión y en la que hay incluso una orquesta para amenizar el trabajo. Durante la visita, Ros muestra una distancia irónica hacia la realidad que le ofrecen los guías y la propaganda, al tiempo que alude al trabajo de las mujeres y al incremento de la productividad, así como al minero del Donbás y héroe de la URSS Alekséi Stajánov, y, de paso, a un artículo de Eugenio Imaz publicado en el número 34 de *Cruz y Raya*, en la que colabora, titulado «Se descubre un nuevo ismo», por aquello del estajanovismo. No se le escapa a Ros el carácter propagandístico y, en consecuencia, organizado de la visita, preparada por Intourist en todos sus extremos. Se les ofrece una comida especial con una orquesta que ameniza el almuerzo mientras la guía no deja de describir las excelencias de la vida de los obreros y lo elevado de la producción. Luego, para finalizar, se los lleva a ver la guardería en la que las trabajadoras pueden dejar a sus hijos. Las alusiones a la vida soviética en Leningrado las completa con las referencias a los almacenes, los Tórgsin, y a un curioso desfile de soldados, sin duda, un ensayo para los actos del aniversario de la revolución, al son de una música que califica de «obsesionante» que le recuerda a la *Ópera de los tres peniques* y que bien podría ser la *Jazz Suite n.º 1*, de Dimitri Shostakóvich, compositor nacido precisamente en San Petersburgo.

La llegada a Moscú desde Leningrado da lugar a uno de los episodios mejores y más literarios de *Un meridional en Rusia* al describir, con un tono muy de la época, los suburbios de chimeneas –donde ve grandes cilindros de cemento y construcciones metálicas– que va atravesando al llegar a la capital. Una vez en Moscú y tras dejar la plaza Komsomólskaya donde se encuentran las estaciones Octubre, Sévernoy y Kázan, se topa en la calle Miasnitskaya con el Palacio de la Industria Ligera que había levantado Le Corbusier en el lejano 1928 y que describe como una «mole de cemento, acero y cristal». Como todos los viajeros de Intourist, Félix Ros se aloja en el hotel Novo Moskóskaia, donde poco antes habían estado los Alberti. El escritor barcelonés se refiere al edificio de seis pisos en el que «hay una animación extraordinaria», concluyendo que el conjunto «no desentona lo más mínimo con cualquier hotel de primera clase completamente lleno». La habitación que le corresponde es la 342, que describe detalladamente y cuyo interior, como el propio hotel y mobiliario, considera «moderno y optimista». Al llegar a Moscú con ocasión de los actos del aniversario de la Revolución de Octubre, Félix Ros coincide en el Novo Moskóskaia

con numerosos visitantes extranjeros, especialmente periodistas, de todas las nacionalidades y razas que le dan al hotel una animación extraordinaria y un tono cosmopolita muy intenso.

En comparación con la señorial Leningrado, Moscú le parece a Ros más comprometida y partidaria de la revolución, y señala que hay en ellas pancartas y orgullo de capital. Describe la ciudad con «animación ordenada, presunción barata en la gente, carencia casi total de automóviles, edificios muy altos y *épatants* [...], carencia de anuncios, mayor uniformidad que en otras partes al no existir empresas privadas». Sin embargo, nada le impide afirmar rotundamente que «la impresión que nos produce Moscú es formidable», una declaración que no tiene nada que ver con el entusiasmo más ideológico de Rafael Alberti, pues Ros no se refiere a la nueva sociedad, sino a la monumentalidad a que ha dado lugar la revolución y, sobre todo, al carácter histórico de la capital de Rusia. En suma, Moscú le resulta una ciudad populosa, animada, con numerosos comercios y bien iluminada, lo que supone subrayar su carácter de urbe moderna.

La visita a la capital de la Unión Soviética no despierta en Félix Ros ninguna crítica contra el bolchevismo, como cabría esperar de quien políticamente se muestra contrario a los principios que inspiran la nueva sociedad comunista. Y al igual que los Alberti, si exceptuamos la referencia al miedo que inspira la GPU, no alude en ningún momento a la cara oculta del estalinismo ni a ninguno de los acontecimientos que estaban teniendo lugar en la Unión Soviética en esos momentos. Ros, de conocidas simpatías falangistas que, durante la Guerra Civil, lo llevarán a la quinta columna y a la cárcel –experiencia que le daría para otro libro–, viaja a la URSS diríamos que sin prejuicios, pues su relato, publicado por primera vez en 1940, en plena posguerra, no contiene ni descalificaciones ni el habitual despliegue de los motivos de la propaganda blanca. Por el contrario, sucumbe admirado ante la monumentalidad de Moscú y, sobre todo, ante el metro moscovita en el que, entre otros miles de personas, había trabajado Enrique Lister mientras estaba en la Academia Frunze. Este canto a las bondades del metro por parte de Ros supone también una loa a los logros del régimen soviético y a los avances de la técnica, al orgullo y al espíritu colectivo que impulsó una obra colosal.

Lo único que se permite son algunos comentarios irónicos, casi de un humor británico, en las visitas, naturalmente, guiadas y organizadas por Intourist. Un buen ejemplo de esta actitud un

tanto provocadora es lo sucedido cuando, en el Museo de la Revolución, Ros pregunta a una atribulada guía, que no sabía qué cara poner, por qué no estaba León Trotski entre las personalidades revolucionarias que se habían reunido. Una provocación que en esos momentos podía haberse considerado más que una travesura, pues ya había comenzado la purga de trotskistas, que incluso llegaría a España y alcanzaría a Andreu Nin y a otros miembros del POUM.

Con lucidez, Ros insiste en la importancia que tienen los espectáculos y la propaganda para el régimen soviético, al tiempo que señala cómo la ceremonia y los actos públicos al servicio del Estado tienen un contenido oriental y religioso. Aunque no lo dice de manera expresa, sin duda está pensando en el cercano Imperio bizantino, en la importancia que tenía entre Paleólogos, Isáuricos, Ángeles, Ducas y Comnenos el ceremonial y el espectáculo, eso que en el mundo moderno se llamará propaganda.

Como Rafael Alberti y María Teresa León, Félix Ros también acude a visitar el Museo Antirreligioso, sin duda una aventura transgresora para un español de la época, al tiempo que asiste al estreno de *Aerograd*, de Alexander Dovzhenko, el director de *La tierra*. Se trata de una película de aviones, aventuras y espías de carácter antijaponés, un país entonces considerado el enemigo en Asia, que Ros califica de importante. Precisamente, en relación con el cine, el escritor barcelonés nos habla del éxito de los cortos de dibujos animados del ratón Mickey Mouse entre los moscovitas, sin duda el contrapunto a los relatos propagandísticos de obras como esa *Aerograd*. Más interesante es la visita al teatro Kámerny, junto a la plaza Pushkin, que dirigía el dramaturgo vanguardista Alexander Tairov, discípulo de Konstantín Stanislavski y de Vsévolod Meyerhold, quien por entonces empezaba a tener problemas con el realismo socialista que, de acuerdo con las nuevas directrices, debía inspirar la cultura soviética. Acude Ros en cumplimiento del encargo que le realiza en España su amigo el escritor Max Aub de entregarle un ejemplar de su obra dramática *Espejo de avaricia*. Aunque no logra ver a Tairov, el director literario del teatro Kámerny, de apellido Rubinstein, lo recibe «con grandes demostraciones» al saber que es amigo de Max Aub, lo que revela la consideración que tenía el escritor. Ros aprovecha y describe el interior del teatro deteniéndose en la exposición de maquetas, fotos y figurines de las obras montadas por Alexander Tairov, entre ellas la conocida *Salomé*, cuyo vestuario y decorados para la representación de 1917, de

estilo futurista y cubista, los realizó la pintora Alexandra Exter. En realidad, todo lo referido al teatro, un género de gran éxito en estos años, en la URSS le interesa a Ros sobremanera, pues describe el edificio y la obra a la que asiste de forma detallada y entusiasta.

Por medio de un amigo comunista sudamericano, Ros conoce a un miembro de la MORP, «culto, interesado y presumido», al que es presentado como un comunista español. El escritor soviético, a quien convencionalmente y para no comprometerlo llama Fedor, le pregunta con interés por las últimas noticias acerca de escritores españoles, como César M. Arconada y César Falcón, María Teresa León y Rafael Alberti, pero, sobre todo, se interesa por Ramón J. Sender. Un grupo de autores que fueron los representantes españoles en el I Congreso de Escritores Soviéticos que, como hemos visto, se había celebrado en agosto del año anterior en Moscú. De todos ellos dio Ros las novedades que le parecieron oportunas, inventándose noticias y extremos acerca de su trabajo y de sus actividades que sorprenden al falso Fedor, convencido de que el español compartía idénticas inclinaciones ideológicas. Éste también se queja de que no se recibe la revista *Octubre* y, al enterarse de que ya no se publica, insta a Ros a hacer algo al respecto, asunto al que se compromete con una sorna que no capta el ruso. Antes de dejar Moscú en dirección a Minsk, Niegoreloje y Berlín, Ros asiste al desfile conmemorativo de la Revolución de Octubre, en el que se queda admirado al ver pasar veloces a los T-25 que, un año más tarde, estarían combatiendo en una España dividida y ensangrentada. Para finalizar, Félix Ros cierra *Un meridional en Rusia* con un capítulo en el que hace una defensa del individuo frente a la colectividad, algo que no coincide mucho con el totalitarismo que inspira al fascismo, al tiempo que señala lo ficticio del sistema representativo soviético en lo que constituye un lamento por la desvirtuación del parlamentarismo democrático. Es la defensa de unos principios que están en las antípodas del pensamiento falangista, lo cual no deja de sorprender.

Se puede concluir afirmando que, a pesar de la inclinación de Félix Ros por el detalle, casi por lo doméstico, por la minucia viajera y el pormenor cotidiano, *Un meridional en Rusia* no deja de tener interés por las características y trayectoria del autor. Aunque la vocación por la anécdota está siempre presente en perjuicio de la profundidad del análisis y de la reflexión, la crónica del viaje no deja de ser ágil y entretenida, y no le faltan

observaciones de interés, ironía y humor. Sorprende, e insistimos en ello una vez más, la ausencia de crítica o, mejor, la baja intensidad de la misma, sus alusiones a veces elípticas y moderadas, así como su capacidad de admirar los logros de un régimen que sabemos que detesta, aunque en ningún momento lo revele. En ese sentido, es un libro elegante que se encuentra lejos de la propaganda y la descalificación, lo que hace que contraste con otros textos coetáneos, y que sorprende por el momento en que fue escrito y publicado.

Los años siguientes a su viaje llevarán a Félix Ros de la quinta columna en la Barcelona de la Guerra Civil a las cárceles republicanas, de donde fue liberado gracias a su amistad con Corpus Barga, Max Aub y José Bergamín, entre otros compañeros de tertulia, pero no tardó en regresar a prisión a causa de sus actividades clandestinas en favor de los sublevados. Tras la caída de Barcelona, se incorporó a las tropas franquistas con las que entró en Madrid en 1939, participando con Carlos Sentís y Carlos Martínez Barbeitio en el lamentable saqueo de la biblioteca de Juan Ramón Jiménez, que se había quedado en su piso de la calle Padilla, frente al Sanatorio del Rosario, cuando abandonó España en dirección al Nuevo Mundo. Luego, además de participar en el libro colectivo *Corona de sonetos en honor de José Antonio*, fundó una editorial y publicó, entre otras cosas, un par de libros, *Preventorio D. Ocho meses en el SIM* (Barcelona, 1939), en el que recoge su experiencia en la cárcel, y el interesante y misceláneo *El paquebot de Noé* (Barcelona, 1945), así como algunos libros de poemas.

El último viaje a la Unión Soviética de Rafael Alberti y María Teresa León en la década de los treinta se realiza en unos momentos más dramáticos que los anteriores. Si su segunda estancia entre agosto y octubre de 1934 coincidió con la revolución de 1934, la llevada a cabo en 1937 se produce en plena Guerra Civil. Esta vez los escritores no acuden invitados por la URSS, si bien tienen consideración de visitantes oficiales, sino a iniciativa de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y del Gobierno de la República española, lo que suponía una diferencia sustancial respecto a las anteriores invitaciones de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP), aunque el asunto que impulsaba la visita era de carácter cultural, pues perseguía el objetivo de conseguir el apoyo para organizar el congreso de la Alianza en España. Tampoco los Alberti eran los mismos escritores revolucionarios, casi desconocidos en 1932 o perseguidos

en 1934, que interesaban a la ya desaparecida MORP para difundir la revolución. Ahora, desempeñaban cargos de importancia en la estructura cultural del Gobierno republicano.

Si la anterior estancia en la URSS tan sólo inspiró a Rafael Alberti unas líneas en *La arboleda perdida*, esta visita de 1937 apenas aparece recogida en sus memorias. Por el contrario, será de nuevo María Teresa León y su *Memoria de la melancolía* la fuente esencial para conocer los pormenores del viaje que realizaron la pareja de escritores, aunque, como destaca Allison Taillet en su artículo «El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú», publicado en *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine* (número 9, 2012), la escritora adopte una actitud de voluntaria subordinación y discreto segundo plano ante su marido, que se extiende por todo el texto y que no deja de sorprender.

En esta ocasión, Rafael Alberti y María Teresa León llegaron a la Unión Soviética en marzo de 1937, en barco, vía Leningrado, donde, según señala el poeta en un artículo escrito para una revista soviética e inédito en castellano hasta su publicación por *El Cultural* (7 de julio de 2005), fueron a recibirlos desde Moscú «los camaradas Apletin, Kelyin y Mirzov». Un momento que recoge, sin duda, una fotografía en la que ella aparece con el inevitable ramo de flores y él con la típica gorra rusa de visera, rodeados por un comité de recepción. Una escena que subraya el carácter institucional de la visita y la consideración de los Alberti por el Gobierno soviético pues, como señala Ella Braguinskaya, fueron recibidos con el acostumbrado carácter oficial que incluía, además de la hospitalidad selecta, las habituales visitas a espectáculos y, de nuevo, a fábricas como la textil Thaelmann, a la que se le había dado el nombre del secretario general de Partido Comunista alemán encarcelado desde 1933 y convertido en héroe del movimiento comunista por el Komintern.

El de 1937 fue un viaje que estuvo determinado por la entrevista que tuvieron los dos escritores con uno de los personajes más inaccesibles del siglo, Iósif Stalin, entonces considerado casi un dios viviente, al que Alberti se refiere elípticamente en *La arboleda perdida* como «una de las sombras que movieron al mundo». Una distancia muy diferente de la empelada en el artículo escrito en 1937. En estas páginas escribe:

*Y, al final, como corona de toda esta devoción y cariño, el camarada Stalin, durante dos horas de charla familiar con nosotros, resumiendo el claro sentimiento de su pueblo hacia el nues-*

*tro; demostrándonos el conocimiento profundo de los más difíciles problemas planteados actualmente en nuestro país; sencillo, paternal, entusiasta de nuestra juventud, interesado por los campesinos, intelectuales y jefes de nuestro ejército popular; el camarada Stalin, digo, corona nuestra estancia en Moscú, dejándonos de la Unión Soviética, como recuerdo, las dos horas más agudas de emoción por España.*

Por su parte, María Teresa León dedica a la entrevista con Stalin la mayor parte de las páginas consagradas a la visita realizada en 1937 a la Unión Soviética, y lo hace en un tono que treinta años después no deja de revelar cierto culto a la personalidad, cierta admiración un tanto idólatra hacia el personaje. Fue el propio Fedor Kélin quien los informa de que tendrá lugar la recepción, todo de manera tan teatral como secreta. La escritora se detiene en describir el Kremlin, donde predomina el tono verde «suave y tenue», y el antedespacho de Stalin, en el que destacan un gran mapa de España y otro de Madrid llenos de banderitas que seguían las operaciones. Precisamente, fue el propio Stalin –«delgado y triste, abrumado por algo, por su destino tal vez»– quien les comunica en su despacho la derrota italiana en la batalla de Guadalajara que acababa de tener lugar. Señala también cómo Stalin conocía a Rafael Alberti, al que considera una suerte de Maiakovski español, es decir, un poeta querido por su pueblo. Hablan con el líder soviético del congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que habría de celebrarse en Valencia, y de la reserva de Stalin ante la participación de escritores soviéticos, dado lo ocurrido con André Gide y su libro, «que no había gustado nada en medios oficiales». Sin embargo, Stalin no muestra ninguna objeción para que acudieran a España escritores soviéticos. De hecho, se envió a Valencia una delegación formada, entre otros, por Fedor Kélin, Alekséi Tolstói, Vsévolod Vishnevski y el más conocido Iliá Ehrenburg, también amigo de los Alberti. Incluso hablaron de asuntos de Estado, pues Stalin les comentó las dificultades para ayudar a la República, debido a la distancia y a los impedimentos internacionales. La entrevista, que se alargó durante más de dos horas, algo excepcional, según María Teresa León, concluyó cuando Stalin les «sonrió como se sonríe a los niños a los que hay que animar». Acto seguido, «se retiró hacia sus problemas, encorvando los hombros». El resto del viaje se desarrolló con el que se puede considerar el programa habitual: los actos de propaganda, como el mitin en el teatro Bolshói



en el que coinciden con un mito viviente, Nadezhda Krúpskaya, la viuda de Lenin; la asistencia a obras de teatro dedicadas a España, como la de Alexander Afinoguenov, un dramaturgo que en esos momentos tenía dificultades con las autoridades soviéticas, aunque evitó ser ejecutado, o las habituales visitas a fábricas. Un periplo de veintisiete intensos días al que, como señala Allison Taillot, el diario *Ahora* dedicó seis artículos entre el mes de marzo y abril de 1937.

La vuelta de los Alberti a España, de nuevo por Leningrado y Suecia, fue muy distinta también de las anteriores. No sólo no tuvieron problemas a su retorno, sino que regresaron tras cumplir una misión oficial en un país que ahora mantiene unas relaciones privilegiadas con la admirada URSS. Su nueva visita tardaría en llevarse a cabo y lo hará en condiciones diferentes y difíciles: la del exiliado tras la derrota de la República.

# 1937, un encuentro en Valencia: ALBERTI, EHRENBURG Y KOLTSÓV

El año 1937 es una fecha que invita a establecer paralelismos entre la historia de la URSS y la de España: para la República española fue el segundo año de la cruel Guerra Civil, vista por algunos ideólogos como la revolución, mientras que para la URSS, que celebraba entonces el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, fue además el año más sangriento del Gran Terror, calificado por los expertos en la materia como una «cuasi guerra civil». Ambos países vivieron aquel año de manera diferente, sin embargo, también es necesario tener presente que en 1937 la España republicana y la Unión Soviética compartieron una parte de su historia, no tan sólo bélica o política, sino cultural y literaria, aunque ambos aspectos en aquellos tiempos resultaron estrechamente entrelazados.

Uno de los eventos que unieron en aquel entonces a los dos países fue el II Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura celebrado en julio de 1937 en Valencia, Madrid, Barcelona y París. Entre más de trescientos congresistas estaban los soviéticos Mijaíl Koltsóv e Iliá Ehrenburg, así como el español Rafael Alberti, que se habían conocido mucho antes; no obstante, fue la última ocasión en que los tres coincidieron en un encuentro de literatos. No fueron tan sólo delegados destacados por su obra o postura política: a su cargo estuvo la organización del congreso. Ochenta años después, nuevos datos y documentos mueven a una reflexión acerca de su papel en éste y del posterior destino de cada uno de ellos.

Iliá Ehrenburg (1891-1967) nació en una familia judía en Kiev. Su padre, ingeniero de profesión, cinco años después del nacimiento del hijo obtuvo un puesto de director en la fábrica de

cervezas Jamónniki en Moscú, donde se instalaron los Ehrenburg a continuación. En la capital el futuro escritor inició sus estudios en un instituto tras superar las difíciles pruebas de acceso establecidas en el Imperio ruso para los niños judíos; no obstante, no se destacó como un buen alumno y abandonó las aulas al decantarse por la actividad política que, pese a su temprana edad, llegó a ser causa de su detención y encarcelamiento en 1908. La administración del Estado intentaba entonces impedir la alarmante expansión de los ánimos revolucionarios y del bolchevismo, y, cuando a finales del año el joven Ehrenburg fue puesto en libertad, tuvo que optar por un exilio voluntario para evitar mayores complicaciones, condicionado por su reciente definición como sospechoso y peligroso por la Policía imperial. Decidió dirigirse a París donde se iniciaría en el mundo de las letras y las artes, y acabaría viviendo muchos años. Conocido en su primer destierro en los círculos de exiliados políticos rusos, fue bautizado por el mismísimo Lenin con un irónico alias de Iliá el Despeinado. Sus primeras experiencias poéticas, de impronta modernista, fueron publicadas en Rusia, y en los años de la Gran Guerra se inició como corresponsal de guerra enviando sus reportajes desde el frente oeste a los periódicos rusos. Los cambios que trajo consigo la Revolución de Febrero lograron que en verano de 1917 Ehrenburg volviera primero a Petrogrado y, luego, a su Kiev natal. Ahí se casó con Liuba Kózintsova, pintora, alumna de Alexander Ródchenko y hermana del cineasta Grigori Kózintsev, director del emblemático *Don Quijote*. En 1921 Ehrenburg regresó a Europa y, junto a Liuba, fijó su residencia en Berlín que, en aquellos años, fue uno de los centros más importantes de la edición de la literatura rusa en el extranjero. En 1922 publicó la novela *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y sus discípulos*, reconocida por varios críticos literarios como su mayor éxito, que nunca podría superar. En 1923 empezó a colaborar con la redacción del periódico *Izvestia*, y a lo largo de los años veinte participó en varios proyectos soviéticos dedicando su obra y ensayos a la transformación social e industrial en la URSS. En 1931 viajó a España, que enseguida conquistó su corazón: sus impresiones quedaron plasmadas en el libro *España. República de trabajadores* que, incluso años después de su publicación, despertaba debates en los círculos de los intelectuales españoles de izquierdas. Ehrenburg volvió a España el 27 de septiembre de 1936 como corresponsal de guerra, pues seguía colaborando con *Izvestia*, y tras la caída de Barcelona regresó a París.

Al igual que Ehrenburg, Moisés Friedland (1898-1940), conocido por el seudónimo de Mijaíl Koltsóv, nació en Kiev en una familia judía. Y, aunque su padre era zapatero, en 1915 los éxitos en los estudios secundarios y el talento del joven Friedland le permitieron entrar en la Escuela Superior de Psiquiatría y Neurología en Petersburgo. Su verdadera pasión, no obstante, fue el periodismo, por eso, sin haber concluido la carrera en Medicina, se dedicó a redactar reportajes y ensayos en la prensa. Los acontecimientos revolucionarios del febrero de 1917 le entusiasmaron, y, aunque la Revolución de Octubre en un principio le provocó rechazo y numerosas dudas, la acabó aceptando. Viajó a Kiev con una misión gubernamental del Ministerio de Asuntos Exteriores y, a finales de 1918, se quedó en una ciudad que en breve se vería ocupada por las tropas alemanas y, más tarde, estaría en el foco de la guerra civil.

Koltsóv y Ehrenburg se conocieron en Kiev, en un cabaret vanguardista llamado JLAM, que en traducción literal significaría «desechos», pero detrás de cuyas siglas se ocultaban las palabras «artistas, literatos, actores, músicos», que aludían a la tertulia bohemia que se daba cita en el local. A esos años se remonta el primer matrimonio de Koltsóv con la estrella de la escena kievita Vera Yuréneva, veintidós años mayor que el periodista. Y fue cuando un episodio de la vida teatral lo aproximó por primera vez a España. En mayo de 1919 el célebre director georgiano y soviético Konstantín Mardzhanov estrenó en Kiev su versión de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, con Yuréneva en el papel de Laurencia. El ayudante del director Morskói recordaría más tarde que el teatro no disponía del texto de la pieza traducida al ruso. Era una tarea realmente difícil encontrar el libro en la ciudad, afectada por la guerra, pero finalmente el único ejemplar de la obra fue localizado en la biblioteca del editor y bibliófilo León Idzikóvski, gracias a la ayuda de Mijaíl Koltsóv, lo que hizo posible que el estreno coincidiera con la celebración del Primero de Mayo. Sin duda, el espectáculo dejó una huella indeleble en la memoria de Koltsóv: veinte años después, desde España, le escribió a Yuréneva, de la que hacía tiempo ya se había separado, una cariñosa carta en la que compartía con ella su asombro por haber visitado el pueblo de Fuente Obejuna, que enseguida relacionó con el exitoso montaje que había vivido tan de cerca. Seguramente, la historia del amor con la actriz Yuréneva marcó de alguna manera la vida sentimental del reportero. Aun así, otro hecho de importancia que es obligatorio mencionar es que allí, en

Kiev, empezó a firmar sus contribuciones con el nombre de Mijaíl Koltsóv, con el que alcanzaría la verdadera fama como personaje político y periodista.

Se trasladó a Moscú y ahí se consolidó como redactor del diario *Pravda*. Además, ideó proyectos para muchas revistas, algunas de humor y otras informativas. La revista ilustrada *Ogoniok*, que se publicaba aun antes de la Revolución de Octubre y que fue retomada gracias a la propuesta de Koltsóv, superó todos los cambios políticos y sigue existiendo en el presente. Tras el estallido de la Guerra Civil española, Koltsóv fue enviado a España como corresponsal de *Pravda*: llegó a Barcelona el 8 de agosto de 1936.

#### LA ALIANZA DE ESCRITORES ENTRE DOS CONGRESOS INTERNACIONALES

En 1934 Ehrenburg participó en el I Congreso de Escritores celebrado en Moscú y su intervención llamó la atención de Stalin. El destino del escritor dio entonces un nuevo giro: a partir de ese año llegó a jugar uno de los papeles principales en la internacionalización de la literatura soviética, pensada como motor de la promoción de la URSS en el extranjero. Animado por el miembro de la dirección del partido bolchevique Nikolái Bujarin, con quien había estudiado en el mismo instituto, en septiembre de 1934 Ehrenburg dirigió una carta a Stalin en la que le proponía disolver la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (MORP), radical, ineficaz y obsoleta desde el punto de vista político, y formar en su lugar otra unión que diera acogida a los representantes de varias ideologías que coincidieran en el apoyo y la defensa de la URSS y su antifascismo: las ideas de la revolución mundial acababan de ceder paso al internacionalismo, principalmente, de izquierdas. Estaba previsto que la nueva organización quedaría fundada en un congreso al que acudirían literatos e intelectuales de varios países del mundo. A finales de septiembre de 1934 Stalin aprobó la propuesta de Ehrenburg e incluso consideró que debería ponerse al mando de la MORP, lo que no fue realizado, y Ehrenburg se vio obligado a compartir responsabilidades con Mijaíl Koltsóv, su compañero y, sin duda, su rival. Mientras Koltsóv se encargaba de las tareas organizativas desde Moscú, Ehrenburg estaba en París, en contacto con los escritores franceses, sobre todo, con André Malraux y Jean-Richard Bloch.

El I Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en junio de 1935 en París, obtuvo una entusiasmada y elo-

giosa prensa en la URSS. Tanto Mijaíl Koltsóv como Iliá Ehrenburg, cada uno en las páginas del periódico en que colaboraban, *Pravda* e *Izvestia*, engrandecían los éxitos del congreso y de la delegación soviética, a la par que minimizaban los fracasos. Por ejemplo, la sesión en la que Magdeleine Paz y Charles Plisnier hablaron del caso del escritor y político Victor Serge, desterrado a los Urales y privado de posibilidad de publicar libremente sus obras, fue reducida a la mención de «dos trotskistas» que calumniaron la URSS, e hicieron callar las intervenciones de los escritores André Gide, Anna Seghers e Iliá Ehrenburg. Detrás de la pomposa fachada pública se escondió todo un escándalo interno que causó el asunto de Victor Serge entre los organizadores del congreso. André Gide, pese a su defensa de la URSS en la mencionada sesión, escribió una carta a Vladimir Potemkin, embajador soviético en París, donde protestó contra la situación de Serge. La carta, naturalmente, fue reenviada al Kremlin. Además, uno de los corresponsales soviéticos, Víctor Kin, director de la oficina de la Agencia de Telégrafos de la Unión Soviética (TASS) en Francia, informó al comité del partido bolchevique que en el congreso Koltsóv había sido pasivo e ineficaz contra los ataques trotskistas. Ante la peligrosa acusación, Koltsóv tuvo que redactar su propio informe, justificarse y, de nuevo, insistir en el éxito de la delegación soviética en París.

Lo cierto es que las tensiones entre los organizadores fueron numerosas, y uno de los delegados soviéticos, el escritor Isaak Bábel, las caracterizó en 1939, ya detenido e interrogado por la policía, como una «lucha feroz». Asimismo, Ehrenburg provocó el descontento de Louis Aragon que en julio de 1935 explicaba en una carta a Koltsóv que, en los debates con los compañeros franceses acerca de la edición de los materiales del congreso, Ehrenburg intentaba imponer su opinión y les mostraba su desprecio cuando no compartían su punto de vista. Al conjunto hay que sumar el conflicto entre Ehrenburg y los surrealistas, previo al congreso y protagonizado por André Breton. Aparte de la complejidad de relaciones entre los propios escritores que se revela con este breve recuento, resulta oportuno señalar que la situación de Koltsóv y Ehrenburg ante el Kremlin era especialmente frágil: el precio de la ambición de estar frente una empresa estatal de semejante magnitud era muy alto, el fracaso era condenarse a muerte.

En todo caso, Ehrenburg era más perspicaz y precavido que Koltsóv. Es lo que muestran su correspondencia con Moscú:

así, fue mucho más reservado a la hora de hacer balance del primer congreso en una carta redactada el día 20 de julio de 1935 a Bujarin. Se quejó de los fallos cometidos en la organización del evento. Entre otras cosas, también lamentó que, pese a sus advertencias, hechas dos meses antes del congreso, las respuestas de la presidenta del comité sobre Victor Serge no fueron debidamente preparadas y resultaron muy flojas. A continuación, solicitaba a Bujarin su apoyo y le pedía que lo librara de responsabilidades en el buró de la recién creada Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura a causa de las presiones de los compañeros comunistas de Moscú, puesto que la misión de intermediario entre los escritores occidentales y soviéticos acabaría con él. Una copia de la carta fue reenviada a Stalin que resolvió irónicamente la solicitud al leer entre las líneas el mensaje del escritor rusoparisino: no dejen a nuestros comunistas acabar con Ehrenburg. No sabemos qué estaba detrás de la decisión de Stalin, pero sí el resultado: le garantizó protección, al menos en aquel momento.

Tal como estaba previsto, en París fue constituida una nueva Alianza de Escritores y su oficina en Moscú formó parte de la Unión de Escritores Soviéticos como su comisión extranjera, mientras que Koltsóv fue nombrado director del departamento. En su agenda seguía la promoción activa de la URSS en el extranjero y decidió apostar por una de las figuras más célebres en el mundo literario y respetable miembro de la Asociación Internacional de Escritores: André Gide.

En junio de 1932 Gide publicó páginas de su diario en *La Nouvelle Revue Française* donde confesaba su interés en el éxito del plan quinquenal soviético. Un mes más tarde las mismas confesiones fueron reproducidas en el diario moscovita *Literaturnaya Gazeta* y, a partir de ahí, surgió una nueva reputación política de Gide: lo calificaron como amigo de la URSS. En 1933 Gide rechazó la invitación de parte del editor Lucien Vogel, que lo animaba a tomar parte en el I Congreso de Escritores Soviéticos en Moscú. En cambio, en primavera de 1935 el novelista francés aceptó benévolo la nueva propuesta, gestionada esta vez por Alexander Arósev, director de VOKS, responsable de intercambios culturales con el extranjero, pero la importancia del I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura le obligó a posponer el viaje. En ese caso Arósev actuó como un agente de Koltsóv, al que en gran parte le pertenecía el plan de viaje, y que insistía mucho en que la visita de Gide se realizara, incluso después del congreso en París, donde Gide mostró su

desacuerdo con las intervenciones de los delegados soviéticos y se sintió indignado con el caso de Victor Serge. Si tenemos en cuenta que, después de la defensa del escritor ruso desterrado, se produjo el acercamiento de Gide a los círculos antistalinistas –primero con Magdeleine Paz y, más tarde, con el propio Serge, que logró volver en 1936 a Bélgica–, el deseo de recibir a Gide, que no era comunista, sino que pertenecía a los así llamados «compañeros de viaje», desde el punto de vista soviético, era muy arriesgado. En vísperas de la llegada de Gide a Moscú, Victor Serge publicó su carta abierta al escritor, en francés y en ruso, haciéndole un llamamiento a permanecer con los ojos abiertos, a no permitir que lo engañara la propaganda de los sóviets, fachada pintoresca detrás de la cual se ocultaba una férrea e inhumana dictadura de Stalin. Pero a Koltsóv la condición de Gide ni su propensión a vacilaciones y cambios de opinión no le provocaron ninguna duda: estaba seguro del éxito de su empresa.

Gide llegó a la URSS en junio de 1936 y pasó un mes viajando y visitando varios lugares del país, Moscú y Leningrado, Georgia y Crimea. Según un acuerdo tácito, tras la visita a la URSS los escritores extranjeros compartían sus impresiones de viaje, y se esperaba que fuese una visión entusiasta y llena de simpatía con los cambios sociales e industriales soviéticos. No resultó así en el caso de Gide, que a finales de 1936 publicó *Regreso de la URSS*. En otoño del mismo año en el Kremlin ya sabían que el novelista estaba trabajando en su ensayo. La principal fuente de información fueron los comunicados de Ehrenburg, conforme a los cuales el futuro libro de Gide podría ser utilizado con fines anti-soviéticos. Dado el efecto negativo que conllevaría la publicación de una obra crítica con el régimen bolchevique firmada por un escritor de tanto renombre, Ehrenburg le propuso a Moscú negociar con Gide la posibilidad de abandonar sus planes de edición por el momento y dejarlos para el futuro. A finales de octubre de 1936 visitó al escritor francés en su despacho e intentó convencerlo de que sería mejor no publicar el libro, pues el país vecino, España, estaba inmerso en una guerra civil, y la URSS estaba prestando ayuda a la República. Ehrenburg, al considerar que la experiencia española lo persuadiría de renunciar a la publicación de *Regreso*, le sugirió hacer un viaje a España donde, además, lo recibiría y acompañaría Jaume Miravittles, literato y comisario de propaganda de la Generalitat de Cataluña. Sin embargo, al salir de la casa de Gide, Ehrenburg no estaba nada seguro de que el novelista le hubiera hecho caso y hubiera descartado la publica-



ción de sus impresiones, y no tardó en transmitir al Kremlin su preocupación, intuitiva pero justificada.

En noviembre de 1936 Gide publicó su prólogo a *Regreso de la URSS* en el diario *Vendredi*, que inmediatamente fue traducido y enviado a Stalin. Cuando el libro salió a la calle y ya no había vuelta atrás, Gide se convirtió en un trotskista y fascista, odioso hipócrita y detractor del comunismo. Pero la sonada ruptura con el novelista francés que tan de repente dejó de ser amigo de la URSS no supuso la desaparición completa de su nombre de los documentos secretos soviéticos. Su participación en la dirección de la Alianza de Escritores Antifascistas se convirtió en el principal obstáculo para la celebración del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura que el Gobierno republicano, junto con varios intelectuales, pensaba convocar en España.

A finales de junio de 1936, aun antes del estallido de la Guerra Civil, los intelectuales antifascistas reunidos en Londres decidieron que el segundo congreso se celebraría en España. Las reuniones posteriores en Londres y Madrid confirmaron esa decisión. De nuevo el protagonismo perteneció a Mijaíl Koltsóv, que propuso al Gobierno soviético convocar el próximo congreso de la Asociación de Escritores a principios de marzo en España, alegando que Álvarez del Vayo y Esplá Rizo lo habían apoyado y le habían asegurado su ayuda. No obstante, todo se complicó cuando en el Kremlin supieron que el secretariado de la Alianza de Escritores planteó la posible participación en el congreso de André Gide. Los compañeros franceses consideraban que apartar a Gide del segundo congreso equivaldría a disolver la Alianza, mientras que Ehrenburg, que también estuvo en las conversaciones, dudaba de que la colaboración de los soviéticos con Gide fuese viable después del escándalo causado por su libro de viaje. A finales de enero de 1937 la convocatoria del congreso suscitó unos fervientes debates: los españoles estaban muy interesados en la participación de los delegados de la URSS. Ehrenburg esperaba las instrucciones del Kremlin y opinaba que, dadas las circunstancias, lo mejor sería boicotear el congreso bajo cualquier excusa. Al parecer, las autoridades soviéticas decidieron tomarse una pausa o, probablemente, seguir el consejo y desestimar el proyecto de la reunión de escritores. Para lograr la respuesta positiva de Moscú la República necesitaba a un hábil negociador, y la misión fue encomendada a Rafael Alberti y María Teresa León.

El 27 de febrero de 1937 la pareja de escritores llegó a Leningrado y de ahí prosiguió su viaje a Moscú. Evidentemente,

fueron candidatos ideales para tratar un asunto tan importante con las autoridades soviéticas: tenían buenos contactos gracias a sus estancias en Rusia en 1932 y 1934, y en más de una ocasión demostraron su lealtad a la URSS.

En Moscú Alberti y León pasaron más de tres semanas. En las conversaciones con los funcionarios que los acompañaban en su visita volvían constantemente al tema del congreso. Para mostrar que se trataba de una importante iniciativa gubernamental aducían los nombres de Jesús Hernández, Carlos Esplá y Álvarez del Vayo, que les habían autorizado para respaldar la convocatoria. Los Alberti no podían entender por qué Mijaíl Koltsóv e Iliá Ehrenburg, como representantes de la URSS, habían firmado en las reuniones de la Alianza la convocatoria del congreso, pero luego su organización no se ponía en marcha. Sabían por Ehrenburg, con quien se vieron justo antes de llegar a Moscú, que los delegados soviéticos no habrían participado en el evento si André Gide hubiera decidido asistir. Al hablar con los soviéticos los Alberti insistían en su deseo de reunirse con Stalin y Dimitrov y emplearon un argumento que parece muy acertado, si tenemos en cuenta la importancia que se daba en Moscú al peligro del trotskismo: el encuentro sería clave en la lucha contra el trotskismo en América Latina, donde el libro antisoviético de André Gide, que había sido publicado recientemente en español en la editorial Sur de Buenos Aires, ganó gran popularidad. Sin embargo, lograron una cita con Stalin tras compartir con sus interlocutores unos datos que hoy en día no son fáciles de verificar: las presuntas negociaciones de Álvarez de Vayo con Gran Bretaña mantenidas poco antes de su marcha a la URSS en Valencia durante un crucero. Al leer Stalin el informe secreto con el resumen de lo dicho por los literatos españoles, esa misma noche les envió la invitación al Kremlin. La reunión tuvo lugar el 20 de marzo de 1937 y, al día siguiente, el 21 de marzo, el Buró Político del partido bolchevique aprobó la propuesta de escritores españoles de convocar el congreso en 1937. Koltsóv y Ehrenburg fueron los encargados de su organización como representantes de la URSS junto con el escritor Alekséi Tolstói. Los Alberti regresaron a España con una buena nueva: el congreso tendría lugar.

Naturalmente, la falta de confianza entre Koltsóv y Ehrenburg no representó un problema cuando las decisiones fueron tomadas a un nivel tan alto, la colaboración fue inevitable y obligatoria. Pero las tensiones se hacen especialmente patentes en cartas, diarios y memorias. Así, el 23 de mayo Koltsóv informaba a Stalin

que Ehrenburg le había pedido abandonar el comité organizador alegando que sus relaciones con algunos escritores franceses no eran buenas, posiblemente, se refería a André Malraux o Louis Aragon, y porque creía que la guerra impediría la celebración del congreso. El 1 de junio de 1937 Koltsóv volvió a mencionar a Ehrenburg en su mensaje, esta vez dirigido al escritor Stavski que, tras la muerte de Gorki, se responsabilizó de la Unión de Escritores Soviéticos. Según narraba Koltsóv, Ehrenburg molestó con un comentario inoportuno a María Teresa León, que hablaba con entusiasmo de Moscú, probablemente, de la acogida que habían tenido los Alberti en la URSS. A Ehrenburg se le ocurrió decir que la simpatía de los soviéticos hacia los españoles era tan grande que, si desde España hubiera venido una vaca, la habrían recibido como si fuera un toro, con todos los debidos honores. Sea cierto o no, no lo sabemos, María Teresa entonces se enfadó con Ehrenburg, lo que no favorecía a un ambiente de trabajo en la organización del encuentro en Valencia. Acto seguido, Stavski, en un comunicado a Stalin, mencionó que para los preparativos del congreso no había que contar con Ehrenburg, cuya ayuda consideraba cuestionable.

En sus memorias Ehrenburg da a entender que no estaba de acuerdo con los delegados soviéticos que en sus ponencias en el congreso hablaron de los enemigos del pueblo: Tujachevski y Yakir, los militares soviéticos que fueron procesados y fusilados. Koltsóv, a su pregunta sobre el objetivo de esas menciones, se limitó a mascullar que era necesario, que mejor no se lo preguntase. Ehrenburg deja aquí su observación sin terminar, pero está bastante claro que alude a los métodos con los que eliminaban en la URSS a aquellos que por algún motivo se convertían en los «enemigos», y nos obliga a los lectores a pensar en el tema, a ofrecerle una respuesta. Las páginas dedicadas al congreso, que denomina irónicamente «el circo ambulante», muestran sus reticencias al respecto, así como su descontento con el deseo de los escritores Vishnevski y Stavski de ir a Brunete y ver el avance de los republicanos. Ehrenburg menciona las palabras de Julien Benda al respecto de André Gide y se solidariza con él, pero no se hubiera atrevido a formularlo con sus propias palabras: André Gide está en tierra de nadie, es absurdo que los soviéticos den tanta importancia al asunto y que en Madrid, sobre la cual la artillería franquista arroja su metralla, se entienda a la perfección que hay que disparar como lo hacen los fascistas, es decir, contra sus contrarios. Asimismo, parece que en estas páginas Ehrenburg

mantiene un permanente diálogo con Mijaíl Koltsóv, aunque en el momento en que fue escrito *Gente, años, vida* éste ya no le podía contestar.

Koltsóv habló del congreso en su *Diario de la guerra de España* (o, en traducción más exacta, *Diario español*); no obstante, la narración sobre el encuentro de escritores en Valencia y Madrid corresponde a la inacabada tercera parte del segundo volumen que fue retirado de la imprenta tras su detención el 14 de diciembre de 1938 y se publicó como libro tan sólo en 1957. Naturalmente, al igual que las memorias de Ehrenburg y la mayoría de los textos de la época, es un relato autocensurado, medido acorde a la visión oficial de la guerra y orientado hacia las autoridades en muchos aspectos. Koltsóv se limita aquí casi y únicamente a informar, por su naturaleza, esas páginas se acercan al reportaje, pues les falta por completo el intimismo de un diario. Llama la atención lo mucho que Koltsóv insiste en denunciar la disidencia de André Gide: dedica al congreso seis fragmentos correspondientes a los días del 3 al 8 de julio de 1937 y vuelve al tema de la traición del novelista en cuatro de ellos. Parece que de esa manera el periodista desea asegurar una y otra vez al lector (y a sus jefes de la dirección del partido bolchevique) que los escritores reunidos en España supieron dar una sólida respuesta a los ataques trotskistas y al antiestalinismo de Gide, y que él, como responsable de la organización, cumplió perfectamente con su misión. Ahora bien, es posible afirmar que las autoridades no consideraron su explicación demasiado contundente.

Junto a esa versión pública existe otra, apenas conocida y no destinada inicialmente a la divulgación: es el expediente judicial y los interrogatorios de Koltsóv que él, como acusado, tuvo que firmar ante su fusilamiento en febrero de 1940. En 2002 los editó Víctor Fradkin, sobrino nieto de Koltsóv. Leer esas páginas no es una tarea fácil, están escritas con sangre. Tampoco es una fuente histórica fiable: no es la voz de Koltsóv, interviene aquí la policía secreta soviética, son acusaciones que bajo tortura Koltsóv se vio obligado a asumir. Entre los hechos relatados figuran asimismo el congreso de 1935, la visita de Gide a la URSS y el congreso de 1937. Así, Koltsóv en sus declaraciones del 9 de abril y del 16 y 17 de junio explicó que los discursos de la delegación soviética no fueron debidamente preparados y resultaron flojos y pesimistas, sin alcanzar aquella importancia que el momento requería. Además, el periodista detenido confesó que por varios motivos –en primer lugar, por su prepotencia– los escritores so-

viéticos causaron muy mala impresión en España. No se trataba tan sólo de falta de prudencia, como cuando Vishnevski molestaba a otros delegados proponiéndoles ir a matar a los fascistas tal como lo «habían hecho otra noche» los escritores soviéticos, sino también de conductas poco cívicas, porque el propio Vishnevski aparecía ante los compañeros bajo los efectos de alcohol. Koltsóv admitió que era culpable de los hechos, al ser responsable de la delegación de la URSS. En cambio, destacó el cese de Gide de la dirección de la Alianza como un mérito que justificó la celebración del congreso.

A diferencia de su *Diario*, un lugar importante en las declaraciones de Koltsóv ocupa Ehrenburg y su papel en la Asociación de Escritores. Koltsóv acusaba a Ehrenburg de derrotismo y actitud antisoviética. Así, aludía a su escepticismo ante el congreso de 1937. Según Ehrenburg, los juicios públicos que se llevaban a cabo entonces en Rusia habrían podido atraer a los intelectuales trotskistas para criticar a la URSS, por lo que no era un momento apropiado para reunir a los escritores de la Alianza. Cuando en Moscú fue tomada la decisión oficial de convocar el congreso en 1937, Ehrenburg bromeó con que, visto así, podrían alargarse los preparativos hasta el 31 de diciembre. Por fin, consideraba que excluir a André Gide de entre los asistentes al congreso contradecía los principios democráticos, y que toda la retórica contra Gide en las intervenciones de los delegados soviéticos era excesiva e innecesaria. Por último, Koltsóv asumió que, junto con Ehrenburg, había cometido varios fallos en la gestión de las relaciones internacionales de los escritores soviéticos. Y si estas confesiones aún tienen algún sentido, sobre todo si las cotejamos con lo que quiso narrar Ehrenburg en sus memorias, luego aparecen algunas afirmaciones tan siniestras como absurdas: Koltsóv admitía que Ehrenburg y Malraux, ambos agentes franceses, lo reclutaron como espía y que desde 1935 estuvo pasando informaciones secretas a los servicios de inteligencia franceses. Y, por muy absurdo que pudiera parecer, las acusaciones de espionaje contra la URSS a favor de Alemania y Francia formaron parte de la sentencia del tribunal. El 2 de febrero de 1940 Koltsóv fue fusilado.

La vida de Koltsóv está rodeada de muchas leyendas. Una de ellas pertenece al cineasta Román Karmén, con quien también coincidió en España. En Toledo los dos visitaron a Isabel Delgado, y el *Diario* de Koltsóv lo confirma en el fragmento del 14 de septiembre de 1936. Koltsóv la describió como una ridícula bruja

que estaba preparando extraños bálsamos para curar heridas y blanquear los dientes, pero, pasados largos años, Karmén explicó que tenía fama de adivina y les predijo el futuro. A Koltsóv le prometió que obtendría todo lo que quisiera con una excepción: no sería feliz. Y a Karmén le había dicho al oído que viviría muchos más años que su compañero porque sobre éste ya estaba extendida el ala negra de la muerte.

Borís Efmov, famoso dibujante, hermano menor de Koltsóv, recapituló en sus memorias que, en una de las reuniones de 1936 en la que Koltsóv le estaba informando sobre la situación en España, Stalin le hizo una extraña pregunta cuando ya estaba a punto de salir de su despacho: «¿Tiene usted un revólver, camarada Koltsóv?». Y, cuando Koltsóv le dio una respuesta afirmativa, continuó: «¿Y no piensa suicidarse con un disparo?». Tal como lo confesó Koltsóv a su hermano, en aquel momento leyó en los ojos de Stalin una reprobación, como si le dijera «demasiado bullicioso». Aparentemente, tanto Efmov como Ehrenburg, que también reproduce la misma anécdota en sus memorias, lo interpretan como una muestra de descontento de Stalin con Koltsóv, un aviso de que la ambiciosa aspiración de llegar al poder político que sin duda tenía le auguraba un dramático final.

#### EL AÑO 1937 EN LA URSS. EL ECO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL GRAN TERROR

Tampoco era posible no sentirse perturbado en el ambiente que se instauró en Moscú a partir de 1937. Koltsóv regresó desde España a Moscú en noviembre de 1937 siguiendo las instrucciones del Kremlin y retomó sus actividades en el puesto de director de *Pravda*. Un mes después, Ehrenburg también volvió a la capital rusa. Cuando se vieron, entre otras cosas, Koltsóv le contó una broma difícil de transmitir en español, basada en un juego de palabras, porque en ruso se emplea el mismo verbo para «tomar una ciudad» y «arrestar a alguien», y Teruel puede ser tanto una ciudad como un apellido: dos moscovitas se encuentran y uno le da la noticia al otro de que han tomado Teruel. Éste le pregunta: «¿Y a su esposa?». Por desgracia, en esta broma siniestra se refleja la relación que establecían los soviéticos entre la Guerra Civil en España y el Gran Terror en la URSS. Al terminar, Koltsóv le preguntó a Ehrenburg si la broma le había hecho gracia. Ehrenburg, que estaba muy desconectado de lo que sucedía en Rusia y no entendía nada, le dijo que no. De acuerdo con la versión de Mijaíl Efmov, sobrino del periodista, Ehrenburg renovó el pasa-

porte sin el que no podía viajar gracias a Koltsóv y se fue a España dejando atrás detenciones, purgas y muertes. Fue el último encuentro de los dos periodistas, compañeros y rivales.

Ehrenburg le rindió tributo a Koltsóv en un capítulo de su *Gente, años, vida* que se inscribe en la narración sobre la guerra de España porque, según confiesa, le resultaba imposible pensar en el primer año de la Guerra Civil sin mencionar a Koltsóv. Ehrenburg procura respetar la sentencia *de mortuis nil nisi bene*, y le dedica a su antiguo rival unas páginas en las que reconoce su talento e inteligencia. Acaso lo único que le podríamos reprochar a Ehrenburg es su resentimiento hacia Koltsóv, que no pudo superar: admite que éste lo trataba de manera amistosa, pero con cierto desprecio. Curiosamente, acompaña su confesión con un recuerdo que se remonta a los días del II Congreso Internacional de Escritores en Valencia. A Ehrenburg le molestó que Koltsóv lo apartara de las reuniones en las que se discutían cuestiones de organización, y le pareció que su contribución a los trabajos del congreso se limitó a las labores de traductor. Está claro que no quería aceptar el papel de personaje secundario, por eso solicitó que Koltsóv lo diera de baja del secretariado de la Alianza. Éste cumplió su promesa, aunque, en realidad, la Alianza no llevó a cabo ningún proyecto más en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

David Samoilov (1920-1990), poeta y traductor, ofreció en sus memorias su propia visión de Ehrenburg. No es favorable y, quizás, injusta, y Samoilov lo reconoce; no obstante, detrás de sus amargas palabras se esconde un profundo análisis de la época y de lo que significaba ser un escritor tan próximo al poder, como también lo fue, sin duda, Ehrenburg. No desprovisto de talento, ambicioso e inteligente, Ehrenburg apostó por servir al régimen y se convirtió en un estalinista occidentalizado en el que convivían su refinado gusto de amante y conocedor de la literatura y el arte europeos, la poesía de François Villon que estaba traduciendo y la obra de Picasso que tenía en su colección privada, con el deseo de reconocimiento y de los honores más altos del Estado. ¿Es posible que en las circunstancias históricas que le tocó vivir el servilismo no condujera a la inmoralidad? «¿Existen los servidores honestos?», pregunta Samoilov. Según el poeta, en otoño de 1962 Krushev le mostró su descontento a Ehrenburg. Durante 1955-1967, sus actitudes demasiado independientes en más de una ocasión llamaron la atención de los altos cargos del partido. Entre otras cosas, el título de la novela *El deshielo*, que evidentemente prometía una primavera en el gélido clima político de la URSS, causó el enfado

de Kruschév: las autoridades consideraban que ya se había hecho lo suficiente, las críticas del estalinismo no suponían una transformación más radical del sistema, no se trataba de una promesa de las futuras reformas en el país, ya existía un cambio que había que aplaudir. Kruschév y otros representantes del Gobierno le reprocharon a Ehrenburg su hipocresía: en los años de la dictadura estalinista elogiaba a Stalin, y a él personalmente no le afectaron ni represalias ni otras privaciones, sin embargo, en sus memorias el pasado está representando de una manera demasiado oscura y pesimista. Ehrenburg no pudo soportar el conflicto con el jefe del Gobierno y se deprimió, y no quiso o no se atrevió a pronunciarse, a decir algo que realmente tuviera peso y significado, porque durante muchos años estuvo al servicio del régimen soviético que al compensarle de ese modo su inalterable lealtad lo obsequiaba con favores. A cambio, cuando el Kremlin lo necesitaba, le tocaba guardar el más respetuoso silencio, y las convenciones de su relación con el poder quedaron intactas: Ehrenburg no dijo nada.

Éste, al tratar en sus memorias las represalias estalinistas, intenta justificarse: explica que un joven escritor que en 1938 tenía cinco años le había preguntado cómo había logrado esquivar la muerte en aquellos años, y afirma que no lo sabe, que la vida entonces parecía una lotería y no hay ninguna explicación racional a su milagrosa salvación. Quizás, pasados los años y desclasificados nuevos documentos, podríamos decidir si le había tocado el Gordo u otras causas condicionaron su destino. Tanto el expediente de Koltsóv como otros comunicados secretos contenían suficiente información para acusar a Ehrenburg de espionaje y ataques contra la URSS. Mientras tanto, la pregunta del joven escritor, ficticio o real, sigue vigente.

El congreso en Valencia también marcó la relación entre los Alberti y la URSS. El 10 de noviembre de 1937 Stalin recibió un informe de Stavski donde éste le explicaba que uno de los delegados soviéticos, el traductor e hispanista Fedor Kélin, había regresado recientemente de España. Kélin aseguró que Rafael Alberti y María Teresa León habían cambiado de actitud respecto a la Unión Soviética y se habían convertido en los enemigos de la URSS. León estaba divulgando calumnias sobre su reunión con Stalin y, además, conseguía del general Miaja información secreta sobre las operaciones militares que, a continuación, revelaba en la Alianza, donde solían reunirse varios periodistas y literatos extranjeros o, dicho de otro modo, de acuerdo con el vocabulario de la seguridad soviética, espías y agentes secretos. No es fácil



comprobar o desmentir ese informe. En marzo de 1953 Alberti publicó su sentido poema a la muerte de Stalin. Al mismo tiempo, no olvidemos tampoco que tras el encuentro con Alberti y María Teresa León dejó de reunirse con los escritores, y Alberti regresó a la URSS tan sólo después de la muerte del dictador. Al parecer, el guía de los pueblos tenía muy buena memoria y no perdonaba a los que traicionaron su confianza.

Uno de los más reconocidos investigadores del fenómeno del estalinismo, el historiador Oleg Khlevniuk, sostiene que la Guerra Civil española influyó notablemente la campaña del Gran Terror llevada a cabo en la URSS a partir de 1937. Los acontecimientos españoles demostraron a Stalin que las grandes potencias europeas, Francia y Gran Bretaña, con su política de no intervención, eran incapaces de ofrecer una resistencia eficaz a Alemania. Por otro lado, la falta de unidad entre los republicanos le convenció a Stalin de que, para evitar los más mínimos desacuerdos, las purgas masivas en la URSS eran imprescindibles. La expresión «quinta columna» también formó parte del vocabulario político de los altos cargos soviéticos durante la guerra de España. Stalin estaba seguro de que los republicanos estaban perdiendo la guerra porque entre ellos había muchos traidores. Al mismo tiempo que enviaba a España las instrucciones para eliminar a los opositores, recrudecía las represalias en la URSS.

Tal como hemos podido comprobar, tanto la celebración del II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura en 1937 como los destinos de los literatos que participaron en su organización resultaron inscritos en ese amplio contexto político e histórico hispano-soviético. Las experiencias vividas por Alberti y Ehrenburg, la trágica muerte de Koltsóv hacen inevitable la evocación de la guerra de España y el Gran Terror. En cuanto al II Congreso Internacional de Escritores, a Ehrenburg le pareció especialmente apropiada la frase «Cuando hablan las armas, callan las musas». Imposible no acordarse de que Marco Tulio Cicerón señalara también el silencio de las leyes en los tiempos de guerra. Terminadas las guerras, adquiere gran importancia la tarea de leer e interpretar tanto las palabras como estos silencios, obligados o no. Los escritores que se habían reunido en Valencia y Madrid en 1937 pronunciaron discursos y dejaron varios testimonios, pero la reflexión sobre sus silencios permite, asimismo, evitar simplificaciones y entender la compleja relación entre la literatura y la política, los escritores y los políticos, tan propia del siglo xx.

# UN IDEARIO, UN IMAGINARIO: «lo soviético» en la cultura visual española hasta 1936

*El “delito” del arte soviético ha sido el de mostrar al mundo, a los artistas puros [...], que el arte, para tener su fuerza creadora e integridad social, debe encarnar el espíritu de la nueva sociedad, de concepto colectivo y de responsabilidad social.*

Este fragmento fue publicado –en febrero de 1935 en la revista valenciana *Nueva Cultura*– como parte de una misiva sin firmar dirigida al escultor Alberto Sánchez, con la indisimulada intención de que se uniera explícitamente a la causa revolucionaria. Sin embargo, ese intercambio de pareceres se cerraría sin variación en las posiciones iniciales: para *Nueva Cultura* (y, en especial, para Josep Renau, cuya autoría se adivina tras esas líneas) el arte del siglo xx en tiempos de crisis sólo podía ser instrumento de ideología destinada a cambiar la sociedad; para Alberto, como dejaría claro en su breve respuesta, publicada en junio en la misma revista, arte y cultura estaban al servicio del pueblo, por supuesto, pero también eran necesaria expresión de emociones humanas a través de un lenguaje de vocación universal. Siempre. Un par de años después, ya en plena Guerra Civil y desde las páginas de otra revista, *Hora de España*, Renau volvería a la carga, teniendo esta vez como «contrincante» al pintor Ramón Gaya. Como había sucedido con Alberto, tampoco entonces nadie cedería un milímetro. (Es más, la coincidencia de que ambos protagonizaran el exilio español en México ayudó a «exportar» al otro lado del Atlántico ese debate de pura antítesis sobre la función de la imagen y la esencia de lo artístico).

En tal estrategia del «todo o nada», la llegada de las formas visuales soviéticas al panorama español sirvió, al menos así lo creemos, sobre todo para redefinir la noción misma de cultura. Su naturaleza, objetivos y medios se hallaban, por supuesto, en el nadir tanto de la tradición como de las teorías del arte puro, formalista, de vanguardia, deshumanizado o como lo llamemos. La cultura soviética oficial sería manejada, y con este término queremos resaltar su sentido casi literal de herramienta, para denunciar a la burguesía y el capitalismo, y lo haría mediante un conjunto novedoso de formas y composiciones (que en ocasiones llegaron, eso sí, a tener empaque de gramática).

Hibridando realismo y experimentalismo, entreverando texto e imagen, el arte soviético calaría progresivamente en la sensibilidad de algunos artistas españoles. De hecho, el resultado fue un conjunto de prácticas «mestizas», un no lenguaje tal y como éste había sido entendido en los siglos anteriores. Porque cualquier recurso visual fue utilizado si resultaba útil para la difusión del dogma comunista. El propio Renau (sin duda, el artista español de todo el siglo xx más entregado a la causa) lo sabía muy bien, puesto que fue consagrado autor de carteles pintados en clave de la figuración épica monumental, pero, al mismo tiempo, también un brillante fotomontador que recortaba-para-construir escenas de aires *déco*, constructivista o realista. A veces, y casi en una imposible acrobacia, todo eso aparecía licuado en una misma imagen incluso.

Moscú, a miles de kilómetros del eje artístico español por excelencia (Barcelona/Madrid), nunca pareció, sin embargo, tan cerca como a partir de 1917. La fascinación más visceral que sintieron las clases populares y algunas élites intelectuales españolas por términos como «revolución», «pueblo», «proletariado» o «lucha de clases» asumió un peso enorme en ese proceso, pero, tanto o más, en nuestra opinión, el hecho de que los medios de comunicación modernos difundieran esas ideas y sus imágenes a una velocidad inédita. Al mismo tiempo que sucedía algo en la URSS se conocía en casi todo el mundo... y se reaccionaba, en un sentido u otro. Con euforia, temor o represión: eso dependía del lector. (A modo de anécdota, inspiraría incluso folletines erotizantes como *La Venus bolchevique*, la novela del Caballero Audaz –seudónimo de José María Carretero– que ilustraría Delhy Tejero para la revista *Crónica* en 1932). En cualquier caso, que «lo soviético» se había puesto de moda estaba fuera de duda.

Además, la tecnología impulsó la ideología y por eso, aun sin querer anticipar una parte de los contenidos de este artículo, la fotografía –tanto la documental como los rescoldos que aún quedaban de la experimental– y el cine soviéticos fueron fundamentales no sólo para el arte y la cultura visual, sino también para el nacimiento de una conciencia política en España a lo largo de las dos décadas siguientes.

Tanto la prensa diaria como la especializada, la continua oleada de libros (que oscilaban entre el sesudo ensayo pseudocientífico y la pura ficción con fines demagógicos) traducidos al español o firmados por españoles y los recuerdos de viaje de algunos intelectuales y escritores al epicentro de la revolución, etcétera, fueron ganando terreno en los escaparates de las librerías, pero, sobre todo, en los humildes quioscos callejeros, convertidos éstos en el lugar donde cualquiera podía comprar esos «sueños de revolución». Allí el negro sobre blanco y, metafóricamente, también el rojo gritaban la intervención sobre la realidad.

Muchos otros artistas, no sólo los dibujantes, dieron un paso adelante y construyeron un correlato visual de los hechos y procesos históricos que se estaban originando en la que, desde 1922, sería conocida como Unión Soviética. Sus ilustraciones, o sus fotografías, cubrieron las portadas y páginas interiores de esos libros, periódicos y revistas. Así las cosas, «lo soviético», sin que se llegara a saber nunca del todo en qué diablos consistía, acabó siendo identificado en España con «lo moderno» y, además, con lo moderno auténtico –en función de su destino social– frente a otras opciones de vanguardia que, como pensaban los detractores de éstas, sólo buscaban el placer que producía el hallazgo de formas novedosas.

Un asunto más antes de abordar de forma concreta algunos capítulos de la cultura visual y artística del periodo en España. Me gustaría que no olvidáramos una paradoja esencial que bien podría actuar como telón de fondo en ese proceso: el curso del arte soviético había cambiado dramáticamente desde finales de los años veinte, hasta el punto de que la identificación con el suprematismo y, en especial, con el constructivismo que solemos barajar en absoluto era real. Y es que la distancia entre vanguardia política y vanguardia artística se había ido abismando desde mediados de los años veinte, sobre todo, tras la muerte de Lenin. Sirva como ejemplo el fallo del concurso internacional de arquitectura para el Palacio de los Sóviets en 1931. Frente a los atrevidos proyectos de Walter Gropius o Le Corbusier, resultó

vencedor el de Borís Iofán, el arquitecto oficial, con una propuesta megalómana y absurdamente clasicista –que nadie dudaría en considerar *kitsch*– coronada por una estatua de Lenin de cien metros de altura. Aunque al final no se llevó a cabo, algunos representantes del llamado Movimiento Moderno se indignaron tanto que escribieron una carta de protesta a Stalin en la que consideraban ese fallo nada menos que una traición al espíritu progresista y revolucionario.

En consecuencia, cuando en España se empezó a gestar una conciencia artística favorable a los dictados de la URSS, el estilo que se había impuesto allí era ya *de facto* la antítesis de los formalismos precedentes. Por eso, la mayoría de dibujos, grabados, óleos y esculturas de los años treinta muestran una figuración épica, con cuerpos perfectamente musculados y actitudes heroicas que nada tenían que ver con los modelos reales que existían en nuestro país. Únicamente en algunos fotomontajes y algunos planos fílmicos sobrevive el eco de ese espíritu nuevo de los años diez y veinte..., pero era ya un recurso que procedía directamente de la memoria y no de la experiencia del presente, con las debidas salvedades, como algunas imágenes de revistas internacionales como *URSS en Construcción* (1931-1940), siendo éste un matiz fundamental a tener en cuenta.

## TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE REVOLUCIONARIO EN ESPAÑA

Aunque, lógicamente, desde 1917 los ecos de la revolución se hicieron notar en la prensa española, no fue hasta pasados unos años cuando se apreciaría un aumento considerable de prácticas artísticas vinculadas de manera directa a aquélla, puesto que las de índole histórica, ensayística o literaria pertenecen a un ámbito distinto, como sabemos. En todo caso, un artículo como «Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», que publicara el mexicano David Alfaro Siqueiros en *Vida Americana* (Barcelona, mayo de 1921), o revistas como *Cosmópolis*, *La Internacional* (1919-1920, donde se comenta el ensayo de Tolstói *¿Qué es el arte?*), *Revista Popular* (1925-1928) o *El Estudiante* (1925-1926) tuvieron continuidad hasta 1928. Entonces sí: la celebración de los primeros diez años de la revolución actuó como detonante –y, es más, casi como pistoletazo de salida– para que surgieran publicaciones como *Post-Guerra* (1927-1928), *Bolívar* (1930), *Política* (1930), *Cierzo*, *Letras*, *Arte*, *Política* (1930), *Nueva España*. Se-

*manario Político de Historia Nueva* (1930-1931), *La Nueva Era* (revista barcelonesa del Bloc Obrer i Camperol, que publicó en 1930 el artículo de Lunacharski titulado «El marxismo y el arte»), *Bolchevismo...*, así como editoriales –por ejemplo, Oriente, Biblos, Cenit o Ulises–, de las que se calcula que llegaron a poner en circulación casi mil títulos de temática social durante esos años.

Hubo también lugar para teorizaciones centradas en la función del arte en tiempos de compromiso. En 1928 Baltasar Champsaur Sicilia publica *Humanización del arte*; un lustro más tarde, Campio Carpio acaba *El destino social del arte* y, ya en 1936, Ferrán Callicó, *L'art i la revolució social*, por citar algunas. Entre medias, el texto que más influencia tuvo fue *El arte y la vida social* (1929), de Yuri Plejanov, sobre todo en artistas como Josep Renau –quien afirmaba que el prólogo de ese libro «llegó a ser como una divisa»–, Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Carlos Maside, Alfonso Castelao, Helios Gómez, Ramón Puyol, Gabriel García Maroto o Santiago Pelegrín. Precisamente, una portada poscubista y *déco* (sí, han leído bien) de este último da la bienvenida a otro de los textos fundamentales del periodo en el proceso de toma de conciencia de la realidad por los artistas. Escrito por José Díaz Fernández, que entre otras actividades previas había sido promotor de la revista *Post-Guerra*, antes mencionada, se titula *El nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930) y los muchos que lo tuvieron entonces como libro de cabecera pudieron leer frases como éstas:

*El arte quizás empieza a encontrar ya sus normas y explora en las zonas más intrincadas del nuevo sistema social [...]; todo arte verdaderamente humano es expresión de un sistema de acción colectiva [...]. Se trata de pintar las cualidades de la naturaleza o de la sociedad en relación con la sensibilidad contemporánea y con las radicales inclinaciones del alma moderna. Por eso no es extraño que artistas como Grosz o Dix, contra lo que opinan algunos críticos, interpreten todavía escenas desoladas o crueles, que constituyen la mejor definición de una época social que se acerca.*

A modo de paréntesis, la reproducción de obras de ambos artistas alemanes, George Grosz y Otto Dix, veteranos miembros del Partido Comunista de su país, había empezado a llegar a España desde los últimos años veinte. Sabemos, por ejemplo, que fue en la Librería Internacional de Valencia donde las descubrió Josep Renau, sin duda uno de los grandes protagonistas en la defensa

del arte soviético como modelo referencial para el arte español comprometido.

Volviendo a esa labor intensa de teorización del arte de tendencia, el pintor Francisco Mateos firmó una serie de nada menos que veintidós artículos sobre arte y compromiso en el diario *La Tierra* entre agosto de 1931 y febrero de 1932; hay que mencionar, asimismo, la conferencia (junio de 1934) que pronunció el también pintor Luis Castellanos, titulada «La pintura soviética de hoy», en el Ateneo madrileño; o, por supuesto, los textos de Josep Renau en la valenciana *Orto. Revista de Documentación Social* desde su fundación en 1932, año en que aparece una revista de espectro más amplio como es la tinerfeña *Gaceta de Arte*, que también es relevante en este aspecto. Fundada por Eduardo Westerdahl, la lujosa publicación defenderá todas aquellas manifestaciones culturales que consideraba definitorias de la modernidad: el teatro político de Erwin Piscator, el Movimiento Moderno de arquitectura, la Bauhaus, el realismo social de George Grosz, de nuevo él, o el surrealismo –y es que en sus páginas encontramos algunas de las vinculaciones más interesantes entre surrealismo y comunismo, en los artículos que dedicara Domingo López Torres, como «Surrealismo y revolución» (octubre de 1932) y «Aureola y estigma del surrealismo» (septiembre de 1933)–. Todo ello, por supuesto, sin olvidar la presencia de fotografías modernas soviéticas, junto a dibujos de figuración épica en la prensa más de combate, como las revistas *Rusia de Hoy. Boletín de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética* (1933), *Sin Dios* (1932-1933), *Noreste* (1932-1936), *Leviatán. Revista Mensual de Hechos e Ideas* (1934-1935), *Línea. Publicación Quincenal de Hechos Sociales* (1935) o, poco antes de comenzar la Guerra Civil, *¡Ayuda!* (1936-1938), cuya editora jefa era María Teresa León, y que fue el órgano oficial del Socorro Rojo Internacional, organismo creado hacia 1923 y al que numerosos artistas estaban afiliados.

#### LAS DOS REVISTAS MÁS SIGNIFICATIVAS: *OCTUBRE* Y *NUEVA CULTURA*

Sin duda, el nacimiento de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), que había tenido lugar en Francia en 1932, debe ser considerado el impulso definitivo en ese proceso. Apenas unos meses después, y como consecuencia, se crea en Valencia la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (denominada así porque la censura prohibió el término «revolucionaria»).

rios»), que tendrá un aporte destacado de artistas como Joan y Josep Renau, Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel o Manuela y Antonio Ballester (todos ellos estarían, ya en 1935, en el origen de la importante *Nueva Cultura*). En 1933 se creaba la sección de Barcelona, que en marzo publicaba el *Butlletí de l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris*, cuyo secretario fue el artista Ángel López-Obrero, y en mayo de 1934 aparecía el único número de *Full Roig*; en Sevilla, también en 1934, se organizaría una exposición de carteles revolucionarios.

En Madrid la AEAR encontró su cauce más fluido en la revista *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios*, la cual empezó su andadura en verano de 1933, aunque contó con un *Adelanto*, en mayo de 1933. Fundada por Rafael Alberti y María Teresa León –afiliados al Partido Comunista desde 1931– al poco tiempo de ser becados por la Junta de Ampliación de Estudios para un viaje por diversos países europeos, incluida Rusia, tendría una existencia corta pero decisiva: son sólo seis números, los primeros cinco entre junio y noviembre de 1933, el sexto en abril de 1934.

Pese a todo, *Octubre* aparece como la cabecera perfecta para analizar el grado de intervención e interacción de la imagen (artística o no, eso era cada vez más un debate secundario) con la ideología. En primer lugar, sorprende que no haya tanta imagen en relación con los textos; sorprende menos, eso sí, que la mayoría sean fotografías (o fotogramas de películas soviéticas, aunque también hay algunas realizadas en el seno de Misiones Pedagógicas). Encontramos, asimismo, algunas incursiones en la cultura popular del pasado (estampas del siglo XIX, aucas o romances de ciego), la reproducción de dos grabados de Francisco de Goya («Que se rompe la cuerda» y «No se puede mirar», estampas 77 y 26 de la serie *Desastres de la guerra*, respectivamente) y un cuadro del realismo ruso decimonónico: *Los sirgadores del Volga* (1870-1873), de Iliá Repin.

Hay lugar también para los dibujos la alemana Käthe Kollwitz y de los españoles Karreño (Francisco Carreño), Alberto Sánchez, Miguel Prieto o Helios Gómez, quien sin duda es el dibujante español más cercano a la ortodoxia oficial, aunque había tenido un pasado anarquista (o precisamente por ello). De hecho, había visitado la URSS en varias ocasiones y había publicado en Moscú el álbum *Revolución española* (1933), parte de una trilogía que había empezado con *Días de ira* (1930) y que culminaría con *¡Viva Octubre! Estampas de la Revolución española* (1935).



En todo caso, cuando se hojea *Octubre* no se tarda mucho tiempo en constatar que el papel asignado a las técnicas tradicionales estaba perdiendo relevancia. Para abundar más en este asunto, la mayoría de portadas y contraportadas son territorio de la fotografía o del fotomontaje (como en el número 4-5, octubre-noviembre de 1933, firmado por Renau). Sólo en la contraportada del número 2 (julio-agosto de 1933) hay una xilografía de Ángel López-Obrero, con un tema de maternidad obrera sobre un fondo de casas incendiadas; y en la del número 3, un dibujo de Miguel Prieto, que elige unos rasgos deformantes y caricaturescos para atacar a enemigos varios del proletariado.

Esta pérdida de protagonismo de las técnicas artísticas tradicionales también se aprecia en la escasez de noticias sobre artistas, exposiciones o concursos destinados a ese tipo de producción. Así, en el número 1 (junio-julio de 1933) se reseña una muestra de carteles organizada por los Amigos de la Unión Soviética en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, aunque pronto se destaca el uso de la imagen fotográfica en muchos de ellos:

*[...] Es un acierto emplear para ellos la composición fotográfica de gran tamaño sobre temas claros y terminantes. De esa manera se consigue, primero, matar el decorativismo burgués y, segundo, dar a los interesados la máxima realidad. Es esa realidad la que ha desconcertado y puesto instantáneamente en contra a la prensa y [los] críticos burgueses. Acostumbrados éstos a un arte engañoso de decadencia, que disimula la falta de contenido creador de la clase que lo produce, era de esperar que al enfrentarse con esta visión directa, fuerte, sana, del mundo (de un mundo que desconocen: el del trabajo) no encontrasen, entre los tópicos que continuamente manejan, las palabras precisas para el elogio [...].*

El número 3 (agosto-septiembre de 1933) empieza con unas frases genéricas de Lenin sobre arte y cultura y concluye con una denuncia del sabotaje que habían sufrido unos dibujos de López-Obrero en las Galerías Layetanas de Barcelona, en el contexto de la Feria del Dibujo que se celebró en la Ciudad Condal. Uno de esos dibujos es precisamente el que había aparecido de contraportada en el número anterior. En el número 5 sólo hay un artículo, dedicado a la cerámica soviética, firmado por las iniciales J. K., cuya identidad desconocemos. En cambio, el último número, el 6, es el que más atención dedica al arte. Leemos una reseña del poeta, periodista y editor puertorriqueño Emilio Del-

gado sobre una exposición de cientos de dibujos infantiles celebrada por la Agrupación de Grabadores Castro-Gil:

*[...] Después de visitar numerosas exposiciones aburridísimas, con sus inevitables cabezas de estudio, desnudo, tipos X, naturalezas muertas, bodegones y demás zarandajas que ya no asustan a nadie, los dibujos infantiles nos parecieron verdaderas maravillas de arte y alegría, que ya quisieran para sí muchos expositores adultos [...].*

Pero sobre todo ese último número nos interesa porque allí aparece el célebre artículo sobre la «I Exposición de arte revolucionario», organizada por la misma revista. Esta muestra ha sido una especie de leyenda urbana para varias generaciones de historiadores del arte, y de hecho sigue sumida en una incómoda indefinición. Celebrada del 1 al 12 de diciembre de 1933 en el Ateneo madrileño, la doble página que le dedica *Octubre* se presenta como un cúmulo de información de todo tipo: se nos cuenta que en Valencia ya habían celebrado una muestra similar y que preparaban otra, esa de dibujos infantiles, o que desde París el escultor Mateo Hernández mostraba su adhesión a la muestra.

En esta exposición también participaron Cristóbal Ruiz, Francisco Pérez Mateos, Julián Castedo, Darío Carmona, Josep Renau, Alberto Sánchez, Jorge Ravassa Masoliver, Salvador Bartolozzi, Ángel López-Obrero, Fersal, Yes, Galán, Isaías Díaz. En total, fueron casi veinte artistas que, según la muy entregada crónica de la revista, habían conseguido incluso crear un nuevo público. Como era habitual, predomina el tono combativo y maniqueo, también un evidente utopismo en que la situación había cambiado diametralmente en pocos años:

*[...] Gran resonancia entre los trabajadores. Diariamente, centenares de ellos, a la salida del trabajo, desfilaron ante las obras. Mientras las exposiciones burguesas se mueren de soledad y aburrimiento y el comprador de cuadros desaparece entre los rotos bastidores de la crisis, un nuevo público, una nueva clase, limpios los ojos y clara la conciencia, irrumpe, ávida, en el mundo de la revolución y la cultura. Hoy ya la clase obrera es la única capaz de pasar las hojas de un libro con entusiasmo, de desbordar las salas de los teatros y las exposiciones. Así lo vemos en la Unión Soviética. Así lo comprobaremos plenamente en España. Los pintores y dibujantes que concurrieron a esta exposición del Ateneo ya empiezan a saberlo. Jamás sus obras se habían sentido miradas atentamente por tantos ojos. Era el arte al servicio de la revolución, dando el*

*hombro a las clases trabajadoras [...]. Por primera vez, artistas procedentes del campo de la burguesía y auténticos artistas obreros aparecían juntos en una sala de exposiciones [...].*

Son siete las imágenes que ilustran el artículo: un fotomontaje de Monleón y seis dibujos de tendencias y temáticas muy variadas, firmados por Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Karreño, José Carnicero y J. Muñoz. De nuevo, cada dibujo pertenece a una práctica artística diferente: el de Luna está claramente anclado en la estética de la que posteriormente sería llamada escuela de Vallecas; los de Karreño, Puyol o Carnicero, en una figuración épica; o los de Prieto y Muñoz, en un ingenuismo de corte infantilista.

A la vista de esos dibujos resulta evidente que los artistas comprometidos españoles traducían «lo soviético» de manera muy libre, como un cúmulo de consignas en las que se concretaba una ideología, aunque sin poder abanderar una propuesta visual definida. Por decirlo de forma gráfica, no había ni rastro del constructivismo de los años diez o veinte, pero tampoco del estilo oficial de los años treinta. Pienso que esto se puede deber, entre otras causas, a que en cada artista español seguía bastante arraigada la formación tradicional y por eso mantenían sus estilos previos, pero añadiendo, según la dinámica social más dramática, una serie de contenidos revolucionarios nuevos. Algo parecido a lo que en ocasiones se menciona como «tercera vía» en el arte español, hipótesis que resultaría confirmada al empezar la Guerra Civil, porque adquirió un mayor desarrollo entonces, si cabe. En consecuencia, y si bien es un asunto que supera los límites cronológicos de este artículo, que en los dibujos bélicos de Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez o Antoni García Lamolla se reconozcan sin dificultad determinados estilemas propios de la escuela de Vallecas o del universo influido por Salvador Dalí no debe resultar extraño. El «qué» había cambiado, pero en mucha menor medida lo había hecho el «cómo».

Por otra parte, existe en algunos dibujantes y pintores que colaboraron con la revista *Octubre*, muchos de ellos convertidos progresivamente en cartelistas, una poética visual diferente, y es la que se deriva de la gran influencia que tuvo el cine soviético durante esos años veinte y treinta, como veremos a continuación. Figurativo, realista y narrativo casi en su totalidad, sólo en ese diálogo artístico ruso-español encontramos la coherencia entre

la imagen y contenido originales y su repetición en el país de recepción.

Como afirmábamos arriba, lo que destaca en la producción visual que irradia desde *Octubre* es la recepción de la fotografía y del cine comunistas. Así, y por citar sólo algunos contenidos directamente vinculados, en el número 1 Juan Piqueras –del que hablaremos a continuación– comenta desde París el film *Kuhle Wampe o ¿A quién pertenece el mundo?* (Slatan Dudow, 1932), y hay una crítica al cine documental de actualidades, producido por multinacionales americanas, en las que se daba una idea idílica del mundo como lugar de progreso, sin mostrar los conflictos sociales y políticos. En el número 3, vemos fotogramas de *¡Que viva México!*, de Eisenstein, con un texto de César María Arcónada titulado «Eisenstein-Upton Sinclair». O en el último número, de abril de 1934, se traduce un texto del propio Eisenstein, «Código de conducta moral del cinema norteamericano», en el que hace referencia al Código Hays que se activó precisamente en 1934 y que prohibía la exhibición de contenidos que pudieran ser considerados inmorales, sobre la base de considerar el cine como una industria de entretenimiento y espectáculo, ajeno a toda intención de propaganda.

Algo parecido sucede con la otra gran publicación vinculada a la AEAR: la valenciana *Nueva Cultura. Formación, Crítica y Orientación Intelectual* (editada con interrupciones entre enero de 1935 y octubre de 1937). Hay abundantes dibujos de Karreño –quizás, junto a Luis Quintanilla, el más fiel imitador de Grosz en España–, Alberto Sánchez, Rafael Pérez Contel, Yes o los propios Grosz y Dix, así como algunas aleluyas de cuño propio, que fueron respaldados por el artículo teórico de Karreño titulado «El arte de tendencia y la caricatura» (aparecido en dos entregas: número 11, marzo-abril de 1936 y número 12, mayo-junio de 1936), en el que defiende la caricatura política, de raíces tardomedievales y con seguidores como Hogarth, Goya o Daumier, por tres razones: su sentimiento popular auténtico, la técnica (se refiere al dibujo y al grabado) y las nuevas condiciones sociales que la hacían necesaria como medio para incitar a la revolución.

Siendo esto cierto, no lo es menos que en *Nueva Cultura* se acabaron imponiendo las fotografías y los fotomontajes, todos ellos inspirados directamente por los modelos soviéticos –se muestran, de hecho, algunos de ellos– y del comunismo alemán, encarnado sobre todo por John Heartfield. Los firman Monleón, Manuela Ballester y, muy especialmente, Josep Renau, que creó

la serie *Testigos negros de nuestro tiempo* (publicada a lo largo de 1935 y 1936), con la que incluso pensó en realizar un film documental, ya en plena Guerra Civil, proyecto que finalmente no llegó a buen puerto.

Además, y a modo de complemento, muchas de las noticias y ensayos que publicaron tanto *Octubre* como *Nueva Cultura* se centraron en el cine soviético, caracterizando una realidad española en la que cada vez se veían más películas procedentes de aquel régimen.

#### LA RECEPCIÓN DEL CINE SOVIÉTICO Y DE LA FOTOGRAFÍA OBRERA

Nacido a finales del siglo XIX, en España el cine tardaría algunas décadas en convertirse en referente del imaginario colectivo. De hecho, sólo sería a finales de la década de 1920 cuando se normaliza su situación: aparecieron las primeras productoras nacionales y, sobre todo, se importaban filmografías de otros países. Eso sí, con Hollywood siempre a la cabeza, en especial a partir de la llegada del cine sonoro, en una actitud de monopolio que obstaculizó la penetración de otras industrias y de otros contenidos, por ejemplo, los que procedían de la Unión Soviética.

Antes de la proclamación de la Segunda República, a las salas comerciales se sumó la novedad de los cineclubes. Pionero en este sentido fue el de *La Gaceta Literaria*, revista fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, que desde el principio publicó una sección titulada «Boletín de cineclub», y cuya programación encargó a Luis Buñuel. Ambos personajes eran entonces muy afines al cine de vanguardia, como se aprecia en *Noticiero de cineclub* (1930), la película de Giménez Caballero que combina escenas documentales –las cuales casi parecen versiones actualizadas de las vistas de los Lumière de finales del siglo XIX– con otras de planos y encuadres experimentales, como la que comienza después del intertítulo «Deformaciones níquel. Paisaje manchego sobre faro de auto» o, incluso, con explícitas referencias surrealistas, como en el grotesco tema final, con dedicatoria a Buñuel y Dalí incluida.

El cineclub de *La Gaceta Literaria* no estaba solo. En paralelo, surgieron otros muchos espacios de proyección, como el de la revista barcelonesa *Mirador*, pero sólo algunos fueron lo que llamaríamos cineclubes «de tendencia», es decir, aquellos que estaban definidos por una orientación política clara. La censura estatal y la identificación popular del cine con un público aco-

modado y que sólo buscaba entretenimiento lo explican en gran medida. Apenas podemos mencionar que, poco tiempo antes de las elecciones de abril de 1931, como paso previo a la proclamación de la Segunda República, el cineclub Proa-Filmófono proyectó *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. Después la situación empezó a transformarse, con la aparición de entidades surgidas de los sindicatos o de asociaciones obreras más independientes, por ejemplo, los ateneos populares de FAI y CNT. Se multiplicaron las salas que proyectaban películas soviéticas: el mismo curso de los acontecimientos en Rusia hizo que estas películas fueran cada vez menos experimentales y más entregadas en exclusividad a la propaganda y al proselitismo, para lo que se imponían la narratividad y el lenguaje naturalista. Por citar algunas, el Cine Teatro Club (vinculado a la revista *Mundo Obrero*), Socorro Rojo Internacional, Juventud Roja o el Cineclub Proletario del Sindicato de Banca y Bolsa, todos ellos en Madrid; en Valencia, Studio Popular, cercano a la revista *Nueva Cultura*, de la que acabamos de hablar; o, en Santander, el Cineclub Proletario, donde se proyectaron cintas como *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La línea general* o *La tierra*. Son sólo algunos ejemplos.

Es fácil comprender que el debate sobre la capacidad del cine para atraer a las masas no se produjera en los circuitos liberales o burgueses, que sólo eran capaces de ver su utilidad moralizante y que apostaban por el documental frente a la ficción (como sucedería en Misiones Pedagógicas, creadas por la Institución Libre de Enseñanza). En este sentido, críticos de cine como Luis Gómez Mesa, Blanco Castilla (que incluso publicó el libro *El cinema educativo y Gracián pedagogo*, en 1933) o intelectuales como Lorenzo Luziaraga defendieron dicha postura, si bien éste advertía de que un cine sólo didáctico, con ausencia de otros valores como los artísticos, podría llevar a que se perdiera interés y eficacia. Desde Barcelona la revista *Popular Film* (1926-1937), dirigida por el anarquista Mateo Santos Cantero y que contaba con una sección fija titulada «Cinema ruso», pedía que las Misiones Pedagógicas permitieran difundir el cine soviético entre el pueblo, lo que como decimos no se produjo.

Fue, por el contrario, la imparable politización de la realidad española lo que hizo que desde las posiciones de extrema derecha y extrema izquierda se apostara por un cine comprometido. Compartían, eso sí, su lucha contra la invasión hollywoodiense de películas de visión endulzada de la existencia e inevitable *happy end*; se diferenciaban, claro, en la alternativa que proponían.

Los primeros (liderados por Ernesto Giménez Caballero –quien ya había sustituido surrealismo por fascismo–, con revistas como *Filmor* y cineclubes como el del SEU) se inclinaron por las propuestas nacidas en la Italia mussoliniana y fueron minoritarios, frente a quienes aspiraban a imponer el modelo soviético como arma que lideraría la revolución. De hecho, muchos de ellos habían depositado sus esperanzas en que la proclamación de la Segunda República supusiera un impulso de las proyecciones del cine soviético, pero no fue así. Sabemos que el nuevo régimen ejerció la censura contra muchas de esas películas soviéticas, siendo el ejemplo más conocido, de nuevo, *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. (Como por otra parte haría con *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, por la visión crítica que denunciaba la incapacidad republicana para cambiar la situación. No es sorprendente que dicha cinta fuera considerada por algunos defensores españoles del cine soviético como un documento *agitprop* perfecto).

En esa recepción creciente del cine soviético destaca la revista *Nuestro Cinema. Cuadernos Internacionales de Valoración Cinematográfica* (1932-1935). Fue fundada en París por Juan Piqueras, que trabajaba para la productora Proa-Filmófono y que había hecho sus primeras armas como crítico de cine en *La Gaceta Literaria*.

La revista se gestaba en parte desde París y eso le permitió contar con algunas colaboraciones de prestigio: por ejemplo, se tradujo una conferencia («Los principios del nuevo cinema ruso») que Eisenstein había impartido en la capital francesa y que apareció en el número de enero-febrero de 1933. En ese mismo número un artículo de Josep Renau enumeraba las razones por las que el cine debía ser el gran nuevo arte revolucionario, también en España:

*El cinema, superando en cantidad y calidad a las viejas formas del arte, representa la etapa superior en el desarrollo dialéctico de éste, transformando la técnica de la expresión plástica tradicional y dotándola de un nuevo recurso expresivo, de una nueva dimensión objetiva: el movimiento.*

La revista tuvo su propio cineclub en Madrid e intentó impulsar en otoño de 1933 una Federación Española de Cineclubes Proletarios, con la intención de «cohesionar y dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigna de un frente único ante la pantalla, y en la que cupiese toda nuestra base

obrero y campesina, unida, naturalmente, a esa base intelectual y revolucionaria que ha hecho de sus organizaciones algo decisivo y vital en el nuevo movimiento político y cultural de España».

Piqueras también creó una Asociación de Amigos para financiar la revista, con un manifiesto que firmaron, entre otros, Rafael Alberti, María Teresa León, Emilio Prados, Josep Renau o Joaquín Arderius, y realizó un par de encuestas para valorar las posibilidades reales de que se hiciera en España un cine proletario al estilo del soviético; a la segunda, publicada en agosto de 1935, contestaron en sentido afirmativo escritores como Federico García Lorca, Ramón J. Sender, Benjamín Jarnés o Antonio Espina.

La revista tradujo textos de Lunacharski, Eisenstein o Ganz sobre técnicas y función del cine soviético; critica el arte tradicional y el arte puro o de vanguardia, al que acusaba de fetichismo técnico; y abunda en artículos y reseñas de César María Arconada, Piqueras, Gómez Mesa o Rafael Gil sobre numerosos estrenos, tanto en París como en Madrid; o se hace eco del peligro que suponían el cine fascista y el de la UFA alemana intervenida por el nacionalsocialismo. Quizás una de sus aportaciones más originales sea la propuesta de un cine *amateur* en España, de bajo coste y sin formación específica tanto en directores como en técnicos o actores; para *Nuestro Cinema*, ese cine vendría a sustituir al cine proletario y sería la evolución necesaria para el modelo soviético de aspiraciones internacionalistas.

También sabemos, gracias a revistas como *Nuestro Cinema*, cuáles fueron las películas soviéticas que triunfaron en España durante esos años treinta: por supuesto, a la cabeza *El acorazado Potemkin* (1925), pero también *Octubre* (1928) y *La línea general* (1929), todas de Eisenstein; *Tempestad sobre Asia* (1928), de Pudovkin; *La tierra* (1930), de Dovzhenko, de la que incluso se hace eco en su número de presentación *A. C.*, la revista del GATEPAC, el grupo más destacado de arquitectos españoles modernos; *El expreso azul* (1929), de Trauberg; o *El camino de la vida* (1931), de Ekk.

Además, otras dos películas –*Tchapaief, el guerrillero rojo* (1934), de los hermanos Vasiliev, y *Los marineros de Kronstadt* (1936), de Dzigan– inspiraron sendos carteles, hoy bastante conocidos, a Josep Renau. En ambos casos se combinan los esquemas visuales vanguardistas (sobre todo el empleo de vertiginosas diagonales) con una figuración épica propia del realismo socialista.



No debemos obviar una consecuencia añadida de esas proyecciones de cine soviético: el enorme impacto de miles de fotogramas que proveían de modelos para la fotografía obrera,<sup>1</sup> por ejemplo, en carteles republicanos de José Bardasano, Joaquim Martí Bas o Carles Fontserè, que solían reforzar esa «atmósfera soviética» con la inclusión de banderas, hoces y martillos, etcétera. De hecho, es de sobra conocido que la fotografía fue uno de los medios más eficaces con que contó la cultura visual de izquierdas, desde que la Internacional Comunista lo impulsara a comienzos de los años treinta. La celebración del Congreso Europeo para la Defensa de la República Española, que tuvo lugar en París el 13 de agosto de 1935, impulsado por el Comité Mundial contra la Guerra y el Fascismo (liderado por Henri Barbusse y, tras su repentino fallecimiento, por Willi Münzenberg), terminó por priorizar este medio como el más relevante.

Sin duda, la revista gráfica más decisiva en esos años treinta fue la alemana *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), y las decenas de fotomontajes firmados en sus páginas interiores por John Heartfield inspiraron, a veces incluso al nivel de la apropiación directa de imágenes, a muchos de nuestros artistas visuales. De hecho, cuando la Internacional Comunista abandonó su sede en Berlín por la llegada del nacionalsocialismo y se instaló en París, adoptó ese tipo de fotografía experimental de orígenes germánicos como propia y la añadió a la fotografía obrera, en una estrategia que había empezado años antes. El resultado es el que cualquier investigador del periodo tiene ante sus ojos cuando curioseas en muchas de las revistas y periódicos gráficos españoles de los años treinta: por todas partes aparecen fotografías con encuadres de vanguardia (sobre todo, picados y diagonales) y composiciones con varias fotografías, a modo de prismático *collage*. En suma, por todas partes se extiende esa sensación de aire de familia que también fue siempre «lo soviético».

La sublevación militar del 17 de julio de 1936 no hizo sino extremar más, si cabe, todo este proceso que hemos venido apuntando. Y es que el apoyo de la Unión Soviética al Gobierno democrático de la República se tradujo en un aumento casi imparable de esa doble dimensión, real y mítica, que proyectaba sobre la escena española. Las fotografías, fotomontajes, carteles, dibujos, óleos y esculturas que mostraban claramente su genealogía soviética aumentaron, y mucho, sobre todo, durante el año 1937, cuando se multiplicaron los actos culturales de homenaje a la Unión Soviética con motivo del vigésimo aniversario de la

revolución. Saltaron incluso a la calle, a la ciudad, como en esa célebre imagen de la madrileña puerta de Alcalá cubierta con tres gigantescos retratos de líderes rusos: Litvínov, Voroshílov y, en el centro, Stalin. Justo encima de su cabeza, el escudo de la URSS. Existen pocos ejemplos tan incontestables de que ese imaginario había nacido necesariamente de un ideario, y de que las imágenes procedentes de la Revolución rusa y de las primeras décadas del régimen comunista habían dejado una huella muy profunda en un sector del arte y de la cultura visual española durante las primeras décadas del siglo xx.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, Madrid, TF Editores/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Por José-Carlos Mainer

# EL CAMARADA SENDER EN MOSCÚ (1933)<sup>1</sup>

En 1918, obtenido el título de bachiller, el joven Ramón J. Sender fue de Zaragoza a Madrid con ánimo de hacer carrera en los periódicos. Ya había logrado publicar algún trabajo en la prensa aragonesa, pero su primer texto en la capital fue un poema dedicado al final de la guerra de 1914, titulado «Paz», que apareció el 16 de noviembre de 1918, cinco días después del armisticio, en la revista *Madrid-Béjar*, que publicaba el dueño de la farmacia donde trabajaba de mancebo. Un año después, el periódico republicano *España Nueva* le imprimió el reportaje «Cuando caían las hojas. Leiba Bronstein» (25 de mayo de 1919), que es una entrevista (ficticia, por supuesto) con León Trotski. El revolucionario ruso había vivido en España entre el 31 de marzo y el 25 de diciembre de 1916; llegó expulsado por el Gobierno francés y las autoridades españolas lo reexpidieron a Estados Unidos. Es difícil que Sender lo viera personalmente y menos todavía que le oyera contar sus desgracias familiares y advertir entonces su «expresión de venganza inexorable» y comprobar «en su rostro las huellas del viejo cincel oriental, el romanticismo de Cristo». Escoltado siempre por sus correligionarios, Trotski recibió del país una impresión duradera que recogió un capítulo de sus memorias, donde recuerda su visita al Museo del Prado, pero no la taberna de la calle del Espejo donde, al parecer, se confesó al joven Sender.

Tampoco el soñador muchacho debía de saber mucho acerca de otra revolucionaria europea, Rosa Luxemburgo, a la que evocó en una encendida melopea de aire modernista, «A Rosa Luxemburgo en el primer aniversario de su inmolación.

Prosa rimada» (*El País*, 19 de junio de 1919). Lo cierto es que la homenajeadada había muerto el 15 de enero del mismo año de 1919, en Berlín y a manos de los *freikorps* que liquidaron salvajemente la revuelta espartaquista. El poema toma como referencia el nombre de la revolucionaria que «fue rosa terciopelo, de color sanguinolento, / de pasión fue rosa como la flor lozana, suave y sutil». La única comparecencia de su ideología, a vueltas de esas galanterías tan escasamente revolucionarias, está al final: se recuerda su (falso) aniversario, «mientras nosotros, embriagados por ardiente inquietud, / engrosamos rugiendo el fiero alud, / que amenaza enseñando los dientes en lo alto de la sierra».

Aquellos fueron sus primeros contactos con «el fiero alud» de la revolución comunista, cuya sombra, o quizá más bien luz sulfúrea, había de presidir los trabajos de Sender hasta veinte años después, cuando en 1939 hubo de reconstruirse a sí mismo, perdida una guerra, asesinados por los franquistas su esposa Amparo Barayón y su hermano Manuel Sender, rotos los vínculos que le unían al partido por antonomasia, lejos de su país y en los azarosos inicios de otra nueva guerra mundial.<sup>2</sup>

#### EL PERIODISTA DE PRIMERA LÍNEA

El periodismo era cosa de jóvenes. Lo había sido desde sus inicios decimonónicos y por eso gozaba de un aura de bohemia y malditismo, de libertad y atrevimiento, que seguiría reclutando a muchos descontentos, soñadores y ambiciosos. Su esencia estaba ligada a la captación vivaz del tiempo histórico, que cada vez fluía más rápido e intenso. La impresión de transitoriedad inestable se superponía a la esperanza y la certeza del acontecimiento decisivo: nunca era fácil determinar qué iba a ser contingente y qué trascendente y por eso cada línea del periódico era un ejercicio de humildad ante la ignorancia o de soberbia ante el posible vaticinio. En esa climatología de contrastes vivían tanto los propensos a la elegía como los partidarios de lo profético. La crónica –un galicismo semántico que fue muy temprano entre nosotros– se afianzó, a finales del XIX, como la percepción más personal de la incertidumbre elegiaca entre lo duradero y lo mutable. El reportaje –otro galicismo– nació del culto de la noticia: posiblemente, la guerra de Crimea y la guerra de Secesión en Estados Unidos fueron los primeros acontecimientos que se vivieron en esa conciencia colectiva de inminencias y que crearon esa hambre de información exhaustiva.

El énfasis de veracidad que buscaban los nuevos medios de comunicación favoreció al gremio de los profetas sobre el de los elegiacos. Primero fue el telégrafo que difundía lo escrito a la velocidad de luz; luego, el teléfono y, casi a la par, la fotografía instantánea y el cinematógrafo que aportaban a la columna escrita la certeza de la imagen. Pero la literatura sabía ya enfatizar la velocidad y la simultaneidad, las transiciones abruptas o el instante revelador y sus procedimientos inspiraron los de la naciente narración cinematográfica que primaba la sencillez y la verdad del testimonio. La mayoría de los grandes escritores españoles del momento fueron periodistas, incluso cuando escribían sus novelas: lo fue Pío Baroja que mezcló cuentos con estampas sociales en *Vidas sombrías* y que en *La lucha por la vida* diluyó la trama en un sobrecogedor cosmorama del Madrid de 1900, hasta llegar a *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*, que son dos preciosas novelas-reportaje sobre el atentado contra Alfonso XIII en 1906 y la consiguiente huida de activistas implicados; Valle-Inclán tuvo presente la simultaneidad y la cercanía del reportaje en la trilogía *La guerra carlista* y, sobre todo, al escribir los muchos borradores de *La medianoche. Visión estelar de un momento de guerra*, quizá el texto más autoconsciente del nuevo rumbo de la descripción literaria.

Sender siguió el camino estético de Baroja y Valle-Inclán. En 1924, de regreso de su servicio militar en África como suboficial de complemento, ingresó como «redactor regional» en el periódico *El Sol*, el diario madrileño que leían en toda España la burguesía liberal y los profesionales y universitarios más virados a la izquierda. En 1925 alcanzó una gran notoriedad al narrar el desenlace del llamado «crimen de Cuenca». Los hechos originarios habían ocurrido en 1910 cuando un campesino del pueblo conquense de Ossa de Montiel desapareció sin dejar rastro y las fuerzas del orden (a favor de la histeria local) lograron que otros dos modestos vecinos confesaran un asesinato que no habían cometido. Quince años después, José María Grimaldos, la presunta víctima, apareció de nuevo y declaró que «un barrunto» le hizo abandonar su pueblo sin advertirlo a nadie. Sender estuvo allí para hablar con unos y otros y recomponer una dramática historia de ignorancia, recelos y fatalismo, que sus cuatro artículos dieron a conocer a toda España. Quince años después, la convertiría en una de sus mejores novelas, *El lugar de un hombre*, que en su edición de 1939 se tituló *El lugar del hombre*.

En 1930 Sender abandonó *El Sol* que, precisamente en ese año, afrontaba una crisis de importancia en la que se mezclaron dificultades de tesorería (fue un periódico muy influyente, aunque nunca tuvo buenos números) y la confrontación política de sus accionistas monárquicos y republicanos. Pero 1930 fue, sobre todo, el año de su primera novela, *Imán*, sobre la guerra de Marruecos, y en 1931 dio a conocer otra con visos de reportaje, *O. P. (Orden Público)*, y en 1932 *Siete domingos rojos*, espléndido retablo de la vida de los anarquistas de la FAI en los años de la reciente dictadura. En 1933 le llegó a Ramón J. Sender su segunda gran oportunidad: informar acerca de la sublevación anarcosindicalista que había tenido lugar en la población gaditana de Casas Viejas (una pedanía de Medina Sidonia), cuando sus vecinos obedecieron las consignas del reciente congreso de la Confederación Nacional del Trabajo que había convocado para el 8 de enero actos de «insurrección» contra la «República burguesa». Los camaradas de Casas Viejas habían asaltado con armas de caza el cuartel de la Guardia Civil donde hirieron gravemente a dos guardias (que murieron pronto), pero la represión –en la que participaron la guardia civil y la guardia de asalto– causó la muerte de otro de ellos y de veintiún campesinos, nueve de los cuales murieron en el asalto e incendio de la choza donde se habían refugiado y doce fueron fusilados *in situ* como venganza. El 19 de enero Sender –que se había desplazado de Madrid a Sevilla en avión, junto con su colega libertario Eduardo de Guzmán– publicó su crónica, «Tormenta en el sur. Primera jornada del camino a Casas Viejas», que encabezó las once que escribió hasta el 29 de enero, aunque todavía en los dos meses siguientes seguía dando noticias y opiniones de los acontecimientos, ya desde Madrid. Aquel mismo año recogió sus artículos en el libro *Casas Viejas. (Episodio de la lucha de clases)*; un año después, en 1934, lo pulió y amplió en *Viaje a la aldea del crimen. (Documental de Casas Viejas)*.

#### LAS REDES DEL PARTIDO

Los artículos sobre Casas Viejas propiciaron el acercamiento de Sender al Partido Comunista, cuando los ojeadores rusos de la MORP (Unión Internacional de Escritores Revolucionarios) ya lo tenían por «uno de los más grandes escritores anarquistas de la generación de 1930 que tiene mucha influencia sobre sectores de la pequeña burguesía».<sup>3</sup> En el periódico oficial del partido, *Mundo Obrero*, se reseñaron favorablemente, aunque con alguna objeción, los artículos de *La Libertad* y Sender, muy halagado,

contestó con una carta abierta donde reconocía que, «si políticamente no estoy dentro de vuestros cuadros, prácticamente estoy a vuestro lado» («Una carta del camarada Sender», *Mundo Obrero*, 17 de febrero de 1933). Eran momentos muy críticos: en España, los hechos que Sender había contado erosionaron gravemente la estabilidad del Gobierno izquierdista de Manuel Azaña, lo que utilizó la derecha para llegar al poder; en Alemania, Adolf Hitler fue nombrado canciller el 30 de enero, tras haber obtenido el treinta y siete por ciento de los votos en las elecciones de abril del año anterior; en Austria, el canciller Engelbert Dollfuss disolvió la Cámara Baja y empezó a gobernar por decreto, al frente de una amalgama de nazis, socialcristianos y conservadores agrarios.

Hubo consecuencias... El 11 de febrero se constituyó la Asociación de Amigos de la Unión Soviética en cuyos listados aparecía Ramón J. Sender al lado de una amplísima representación de la *intelligentsia* española, no siempre izquierdista e incluso liberal-conservadora: allí estuvieron el dibujante Luis Bagaría, los tres hermanos Baroja (Carmen, Pío y Ricardo), Jacinto Benavente, Concha Espina, Federico García Lorca, los hermanos Antonio y Manuel Machado, el escultor Victorio Macho, Gregorio Marañón, el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, el jurista Felipe Sánchez Román, el médico Pío del Río-Hortega, Ramón del Valle-Inclán y el arquitecto Secundino Zuazo, entre muchos otros. Más comprometedor fue que –en el mes de abril– Sender asistiera en Madrid a las primeras reuniones de un Frente Antifascista, también de inspiración comunista, cuya convocatoria había firmado poco antes junto a José Antonio Balbontín, Wenceslao Roces, Dolores Ibárruri y Francisco Galán (hermano del capitán mártir que se sublevó en 1930 a favor de la República).

No estuvo, sin embargo, entre los oradores del mitin del frente, celebrado el 12 de julio, porque el 31 de mayo ya andaba por Moscú como invitado oficial y escribía febrilmente los artículos que recogió en *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*. A su regreso remitió una carta sumamente expresiva a los camaradas de la Unión Internacional de Escritores Proletarios, que se publicó en el número 4-5 de la revista *Octubre*, fundada por María Teresa León y Rafael Alberti. Tras recordar que «estuvo en Casas Viejas, esa aldea donde la República socialdemócrata de España defendía tres señores feudales y asesinaba veintiséis campesinos», reconocía que «ahora, después de mi estancia en la Unión Soviética, vuelvo con la mayor fe en el triunfo completo y definitivo. Y no sólo definitivo sino inquebrantable. Después de todo lo que aquí he visto,

no hay razón para que un intelectual esté indeciso. En la trinchera hay un uniforme y un fusil más... Al llegar aquí era un intelectual. Hoy es un soldado del frente de lucha y de la edificación socialista el que os deja. Saludos revolucionarios».<sup>4</sup>

#### EL LABORATORIO DEL PORVENIR

Sólo la bullente ciudad de Nueva York atrajo tanto la atención de los europeos de los años veinte y treinta como lo hizo la construcción de la Unión Soviética. Las razones de la curiosidad eran antitéticas pero también simétricas: en Nueva York se admiraba (o se denigraba) la culminación material del capitalismo; en la nueva Rusia, la inédita construcción del paraíso socialista sobre las ruinas del más vetusto de los regímenes; en ambos casos, se advertía el triunfo de la tecnología y la industria sobre la rutina y lo arcaico.

El lector de *Madrid-Moscú* advertirá que Sender tuvo noticias del envés de aquel paraíso. Algo sabía de las hambrunas y las matanzas en Ucrania y también en el Cáucaso, en las tierras de los antiguos cosacos, pero lo justifica, quizá no muy convencido. En la segunda parte del capítulo «La educación internacionalista. Un joven ucraniano “depurado”», el muchacho le explica que los campesinos se negaban a entregar los frutos al Estado y que los *blancos* acudieron en su auxilio, aunque, al final, se levantaron contra sus nuevos amigos y «la adhesión al régimen soviético ha sido ya permanente. La colectivización la han comprendido poco a poco». En el capítulo «Cooperativas, cooperativas, cooperativas. ¿Y aquel suicidio?» se comenta, sin embargo, la reciente muerte de un comisario destinado en Ucrania. Sender recoge versiones «burguesas» y otras más o menos oficiosas que lo inquietan porque coinciden en señalar que «en la parte occidental de Ucrania los *kulaks* han llegado a adquirir poder económico. Son muchos. Es el único territorio soviético donde el problema no está liquidado aún [...]. Alguno puede que haya sido encontrado muerto de hambre al lado de un camino. Estos *kulaks* mantienen en sus reductos la religión, la explotación, la usura». La actitud de Sender es ambigua, casi penosamente ambigua... En el artículo «El triángulo de la construcción soviética. Un cadáver en la calle» un amigo soviético y Sender hallan un hombre en el arroyo, «que podría estar muerto. Vestía ropas que un día pudieron ser hasta elegantes. Iba descalzo y llevaba los pies muy sucios». Su compañero hace esfuerzos por alejarse del presunto cadáver que califica de «un burgués, un inadaptado, un desplazado. Prefieren llegar a



eso». Sin duda, había vivido «agarrado a su dolor, cosa tradicional y típica de la vieja Rusia, que conocemos ya por su literatura antirrevolucionaria. Dostoievski era verdad, Andréyev también». Y el autor concluye: «—¡Es la lucha de clases, ya lo sé! Todavía hay guerra. Poco antes de venir a Moscú estuve en una aldea andaluza que se llama Casas Viejas. Pero, de todas maneras, me ha impresionado», reconoce Sender a su acompañante.

Las dudas parecen despejarse de vuelta a Europa, cuando Sender coincide en el vagón de tren con un grupo familiar que abandona definitivamente su país y cuyos hijos padecen raquitismo y deformidades y contrastan con la lozanía brutal del padre, en mangas de camisa, con el chaleco cruzado por una gruesa cadena y grandes bigotes engomados: «Hay rasgos de cretinismo en sus gestos. Debe ser petulante y aparenta esa crueldad estúpida del que se ha hecho un mediano pasar sacando la piel a sus iguales. La mujer es anémica y arrastra su vejez prematura como puede. Va adherida a un gran canasto de donde saca de vez en cuando algo que comer. El marido cuando sale al pasillo lleva un cigarro puro en los labios» («Adiós a la Unión soviética. Una familia de *kulaks*»). La triste escena, con visos de caricatura expresionista, tiene, sin duda, una función compensatoria de la desazón vivida en una calle de Moscú ante aquel elocuente cadáver caído al borde de la historia...

#### SOBRE LA NUEVA HUMANIDAD

Los artículos de viaje de Sender, que fueron la primera redacción del libro, empezaron a publicarse en *La Libertad* el 27 de mayo de 1933 y concluyeron el 13 de octubre, tres meses después del regreso del autor. Los treinta y tres artículos se convirtieron en los cien breves capítulos de esta obra que Juan Pueyo terminó de imprimir el 20 de febrero de 1934, según reza el colofón; se vendió a cinco pesetas —no era un precio muy barato— y tuvo una cubierta simple pero llamativa, dibujada por Sebastián Alfara, que era un habitual ilustrador de libros y colaborador de la revista infantil *La Risa*: representa una flecha negra que cruza de oeste a este el mapa de Europa, uniendo la península ibérica y Moscú.

La estrategia del narrador de *Madrid-Moscú* es una calculada mezcla de impasibilidad y desparpajo, de curiosidad abierta a los hechos y de dogmatismo en sus presupuestos. Las primeras frases del libro son paladinas a la hora de entender el doble estatus de invitado oficial y testigo desapasionado; se nos presenta como un experimentador de la prisa y la multiplicidad, signos

de su tiempo («son seis días de viaje –avión, tren, automóvil– hablando más o menos bien catalán, francés, alemán»), consciente de la necesidad de tomar distancias –«es necesario un momento para reajustar las impresiones»–, aunque tampoco renuncie a emitir doctrina inapelable: «Puede resumirse en pocas palabras: la civilización mecánica, el progreso material, influyen poco en la mentalidad de las gentes». Y es que su previa experiencia española y europea ha comprobado el general apego a los símbolos patrióticos más arcaicos, el recelo misoneísta de las gentes, el temor a otra nueva guerra. La obertura de su viaje enhebra una jornada en la Cataluña enfervorizada por un catalanismo arcaizante y cursilón, otras en la Francia cada vez más patrioter (que ahora ha rescatado la memoria de Juana de Arco), un rápido paso por la Polonia que presume de juntar treinta millones de habitantes, aunque sea más cierto que hay «veinte mil propietarios confabulados con un general y ocho mil oficiales». Antes, el tránsito por Alemania le ha hecho ver que, mientras un *junker* (un aristócrata) considera que Hitler es «un advenedizo», los cerveceros que eran socialdemócratas se hacen nazis y todos parecen «autómatas corriendo a su propia destrucción». «Hitler sabe que se hundirá con todos; pero quiere ser el héroe de la última batalla», consigna para terminar.

Por supuesto, esa veloz obertura está destinada a prepararnos para el encuentro de Rusia y su destino revolucionario, que contrasta con la confusión que reflejan las páginas precedentes. Pero el narrador no quiere perder su distancia táctica y a la entrada prefiere no cantar *La Internacional*, que corean sus entusiastas compañeros de viaje en tren, si bien nos hace observar el contraste «del gris friolento» y las banderas rojas que flamean y nos advierte que la estación es «grande, sólida, limpísima». Más adelante también muestra su renuencia a la visita habitual al mausoleo de Lenin y, como he señalado más arriba, refleja con cautela la inadaptación de muchos ciudadanos y las dificultades de la revolución.

Si se juzga la apariencia de los moscovitas, Sender aprecia que su nivel de vida es «el de Vallecas o Cuatro Caminos» y, seguramente, alguno de los más empobrecidos envidiará «el origen de mis camisas europeas, de mis cigarrillos españoles, de todo lo que traigo del mundo que he dejado atrás». Sin embargo, de todas las reformas emprendidas por la revolución, precisamente la mayor ha sido la inmolación de la independencia personal, de la intimidad incluso, en nombre de la colectivización de la vida. Los

domicilios privados son diminutos, hasta en el caso de los dirigentes, pero, en cambio, los espacios de sociabilidad son grandes: espaciosos comedores en las fábricas, oficinas amplias y luminosas, parques culturales donde se practica deporte y cultura física, se ve teatro y cine, se escucha música o se baila. La camaradería impera sin mengua del ejercicio de la autoridad cuando procede que así sea. Y todo el mundo parece saber lo que tiene que hacer. El orden público se suele limitar a la reconvención amable de los encargados de velar por él y en todos los ámbitos de la vida colectiva parece haberse impuesto un intercambio de papeles, pues hay soldados que pasan temporadas en las fábricas, como hay obreros industriales que dedican algún tiempo de su vida a participar en los trabajos de un koljós campesino: «Fábricas, cuarteles y koljoses son la misma cosa». La práctica de la *chiska* (la «autocrítica»), que es tan habitual, no busca el conformismo, ni la intemperancia con el disidente, sino una mejor conciencia del papel de cada uno. Y paralelamente hay una jovialidad ante las dificultades y ante los problemas que Sender cifra en una expresión rusa que oye a menudo y se ha hecho traducir: «Nietchy voo», que significa «no importa».

Hay dos ámbitos de la sociabilidad burguesa –la función de la literatura y la práctica del amor– a los que la muerte de la intimidad y la fuerza de la colectivización han modificado muy pronto. Sender ha comprobado que en la nueva Unión Soviética los escritores, cuando se reúnen, no hablan de literatura sino de política. Y que, si bien las bibliotecas abundan, los libros se traducen y florecen las literaturas en todas las lenguas de la Unión, lo más importante es el triunfo del nuevo teatro realista que, en gran medida, es una creación colectiva que implica a muchos, a autores y actores, a tramoyistas e iluminadores. En rigor, el motivo de la invitación de Sender era la celebración de una Olimpiada de Teatro Popular a la que, aunque lo oculte, asistieron otros colegas españoles de los que nuestro escritor no era el menos cualificado: en 1932 había publicado un volumen, *Teatro de masas*, que daba cuenta de algunas novedades de la escena europea revolucionaria. En las páginas de *Madrid-Moscú* lo sabemos discrepante del culto al poeta suicida Vladimír Maiakovski que, en su opinión, encarna «el espíritu ruso tradicional, confuso, alucinado, no se sabe si contemplativo o dinámico, o las dos cosas juntas. Maikovski era la Rusia revolucionaria, enferma de occidentalismo». Por eso, sin duda, aprueba las manifestaciones de sus oyentes, al final de su conferencia sobre literatura española pronunciada en la Biblioteca de la Unión de

Escritores: a ellos les gustan Baroja y Valle-Inclán y, «en cuanto a Unamuno, se ríen y confiesan que no lo entienden». Con ellos también coincide en pensar que «Dostoyevski está liquidado» y mucho más Leonid Andréyev, que siempre fue un ruso *blanco* en una «lucha contra los fantasmas», mientras que «a Tolstói lo admiran con una especie de compasión que quizá provenga del hecho de verlo toda su vida dedicado a conmovier con la ternura y el bien, con la virtud cristiana y la bondad, a la pequeña burguesía de todo el mundo».

En cuanto al porvenir de la efusión erótica, Sender parece haber tenido primera noticia de un horizonte distinto al ver, despreocupadas, sonrientes y esbeltísimas, a las gimnastas de los parques públicos. Pero el tema comparece de forma más evidente en un interludio descriptivo y risueño –«La luz, la lluvia, el amor y otros meteoros»– a mitad del libro: son «unas pequeñas notas desperdigadas que se obstinan en huir o en ocultarse en los bolsillos». Entre ellas está el recuerdo del grito de alegría de una muchacha, oído en una enorme casa vecinal, a la que ha respondido el grito de un muchacho. Y es que –cavila el autor que ha venido hablando de la luz diferente de Moscú y de Leningrado, de los chaparrones repentinos y del grato calor de los mediodías– «el amor en la Unión Soviética tiene algo de meteoro, como la luz o la lluvia». Algunas páginas después, el capítulo «Conversación frustrada con la camarada Kuster sobre el amor» permite a Sender despacharse a gusto sobre el tema: «Este país es el único donde sobre la base de una libertad completa y de una moral instintiva, sana y fuerte, el encuentro de un hombre y una mujer puede ser, mejor que en ninguna otra parte, el amor». La camarada Kuster –mujer «de mediana edad, no muy guapa» y «un poco deshabitada y ausente»– lo acusa de «misticismo», pero Sender suspende la plática, justo cuando ella va a tomar la palabra... La respuesta extensa quedó, sin duda, para un libro que la edición de *Madrid-Moscú* daba como de inminente aparición, *Carta desde Moscú sobre el amor. (A una muchacha española)*, también impreso por Pueyo y que vio la luz a finales de 1934.

Es más que posible que las objeciones de la camarada Kuster a las opiniones de Sender tuvieran que ver con la interpretación más libertaria que comunista que el escritor hacía de las conquistas morales del régimen. Lo cierto es que –no solamente en estos aspectos– Sender se inventaba un comunismo que se compadecía bastante mal con la realidad del primer estalinismo. Puede que la ortodoxia marxista del momento suscribiera lo que Sender dice

en «De una carta sobre la actitud moral ante Rusia» acerca de la relación de las viejas utopías igualitarias con la construcción del comunismo: los sueños de Platón, Agustín de Hipona y Tomás Moro –sostiene Sender– nada tienen que ver con algo que «está fundado sobre la técnica y la economía. Su historia no comienza con Licurgo, ni con Platón, ni con Isaías». Pero es muy dudoso que los miembros del Comité Central aceptaran el final de la argumentación: «[Su historia] comienza en el desarrollo del capitalismo industrial en Europa». Y menos todavía verían con buenos ojos el contenido del capítulo «De otra carta sobre lo secundario y principal» donde Sender va bastante más allá del planteamiento leninista de la Nueva Economía Política (NEP) y afirma que «el capitalismo nos ha dado un excelente arsenal de cultura técnica, de conocimientos y de experiencia de organización [...]. Es más sencillo: aprovechar los mejores elementos del capitalismo para dar a la civilización un camino más seguro [...]. Este sistema no es negación del capitalismo sino su consecuencia dialéctica». Y tampoco es fácil que el estalinismo diera por buenas las críticas que, en «Conclusiones del último amanecer en la plaza Roja», un Sender que ha ingerido bastante vodka expone ante un general que, no menos achispado, le ha pedido su opinión al respecto: nuestro escritor señala que en el ambiente intelectual ha advertido una posición demasiado «servil» respecto a las grandes figuras culturales de Occidente, lo que no es ajeno al complejo de inferioridad política que ha percibido en otros dirigentes. Pero, sobre todo, no entiende la inflexibilidad doctrinaria que se empeña en desdeñar las diferencias de los países occidentales a la hora de diseñar sus procesos revolucionarios. Posiblemente, ni siquiera un afable general, tras una noche movida, hubiera aceptado sin alarma una afirmación que desmontaba el principio de subordinación de los partidos comunistas europeos al todopoderoso Komintern...

La despedida, sin embargo, regresa a la misma ortodoxia que expresaba la carta a sus camaradas que se dio a conocer en la revista *Octubre*: «Ahí queda ese enjambre afanoso de hombres nuevos con la misión abrumadora de edificar otra humanidad [...]. Cada vez que claváis el azadón en la estepa tiembla el campo andaluz, se agitan las espigas en Egipto y la vibración llega al cogollo financiero de Nueva York. Cada vez que estalla un barreno en Siberia se estremecen las cajas blindadas de los bancos en Inglaterra, en Alemania, en Francia». Ante la realidad de esa nueva humanidad, los sueños anarquistas quedan muy lejos... Y, sin embargo, recién llegado a París desde Viena, harto de discusiones bizantinas con

intelectuales, Sender acude a un acto libertario donde se habla de Casas Viejas: «Había tal histrionismo y tal vanidad pequeñoburguesa que me marché decepcionado». El final del libro es una finta magistral, entre la contumacia y la decepción, entre la fe y el escepticismo... Porque quizá la verdad esté en el viejo *communard* que, a la salida del acto, gritaba «enronquecido, delirante, su grito de los quince años: “Vive la Commune!”». Sender sabe que «vitoreaba su propia juventud encendida y poderosa. Y esa sinceridad no es más que cierta lealtad biológica a sí mismo. Pero no crean ustedes que es tan poco como parece».

#### EL FINAL DE UNA ILUSIÓN

El año de 1934 fue, para Sender, de una fecundidad prodigiosa. Publicó sus dos libros moscovitas –*Madrid-Moscú* y *Carta de Moscú sobre el amor*–, además de *Viaje a la aldea del crimen*. (*Documental de Casas Viejas*), pero también dio a las prensas una novela onírico-simbólica, *La noche de las cien cabezas*, de rasgos expresionistas, y un hermoso libro de crónicas, *Proclamación de la sonrisa*, que reúne muchas de las publicadas en *La Libertad* con anterioridad a 1933. El título, tan provocativo, invoca una nueva actitud y, en igual medida, la comparecencia de un nuevo autor-personaje. Ahora Sender vindica al *dandy* porque su curiosidad universal, su ligereza y su mirada, entre humorística y conmovida, han representado siempre lo más lúcido de la burguesía de cada época. Es patente que el autor ha decidido, después de sus viajes purgativos al horror y a la esperanza, una excursión más serena donde se combinan bellísimas estampas autobiográficas ambientadas en el Alto Aragón, recuerdos más cercanos de la guerra del Rif, estampas de la corrompida política europea y encuentros con la obra de otros escritores.

La *Proclamación* no es un libro desengañado, pero sí expectante. En octubre de 1934, los sucesos de Asturias –una insurrección armada, donde confluyeron socialistas, comunistas y anarquistas, que fue brutalmente reprimida– le suscitó serias dudas políticas; ante el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936, su actitud fue, sin embargo, inequívoca y el escritor participó activamente en la propaganda republicana y fue un oficial adscrito al Estado Mayor republicano en la defensa de Madrid contra los franquistas. Su interesante novela de guerra, *Contraataque* (1938), muy pronto traducida al inglés y al francés, sigue fielmente las pautas comunistas de interpretación de la «república burguesa», de la constitución del Frente Popular y del esfuerzo solidario de resistencia contra la

sublevación. Por eso, las circunstancias de su ruptura con el Partido Comunista no son muy claras: su marcha a Estados Unidos, donde participó en la propaganda oficial republicana, no parece haber sido una deserción en toda regla (como sostuvo, por ejemplo, el comunista Enrique Líster), pero lo cierto es que el autor ya no volvió a su país y permaneció en América. En México mantuvo relaciones –más bien editoriales– con los muy activos trostkistas de la capital; en Estados Unidos –donde entró gracias a los buenos oficios de Eleanor Roosevelt– fue acogido como un notorio refugiado europeo de izquierdas y sus trabajos vieron la luz en las revistas más importantes del progresismo procomunista norteamericano anterior al macartismo.

Aquel difícil viraje personal dejó huellas significativas en su obra: algunas tienen una nada desdeñable hondura simbólica –*Proverbio de la muerte* (1939), luego ampliada bajo el título *La esfera* (1947 y 1969)– y otras, un tono más autobiográfico, aunque siempre tocado de imaginaciones alegóricas, como *Los cinco libros de Ariadna* (1957) y *Nocturno de los 14* (1969). El desengaño que narró fue el mismo de otros escritores a los que admiró o conoció, como Albert Camus, John Dos Passos, Arthur Koestler y George Orwell. Y sus obsesiones anticomunistas tardías y sus manías persecutorias tampoco faltaron en algunos otros miembros de su cofradía. Hoy, lejos del lazareto en que se confinó a bastantes de sus protagonistas, el anticomunismo intelectual se nos aparece como un humanismo de supervivencia que no siempre negaba todo su pasado, ni se entregaba en brazos de la reacción: resulta recomendable leer a la luz de esa trayectoria posterior las páginas febriles de *Madrid-Moscú* que –más allá de sus cegueras y sus legítimas esperanzas, que de todo hay...– son una inmersión de primer orden en la cenagosa historia del siglo xx.

#### NOTAS

<sup>1</sup> El presente artículo es una abreviatura del prólogo «Años treinta: Sender en la Unión Soviética», en Ramón J. Sender, *Madrid-Moscú. Notas de viaje, 1933-1934*, Madrid, Fórcola, 2017 (col. Siglo XX), pp. 5-29. Agradezco a su editor, Javier Jiménez, que me haya permitido utilizarlo.

<sup>2</sup> Pueden leerse estos trabajos juveniles en *Primeros escritos (1916-1924)*, ed. Jesús Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

<sup>3</sup> Citan ese informe Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza en su libro sobre el Komintern y España, *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*, Barcelona, Planeta, 1999.

<sup>4</sup> Sobre la producción militante de Sender hay dos monografías de interés: Patrick Collard, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre política y sociedad*, Universidad de Gent, 1980, y la más completa de José Domingo Dueñas Llorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

*Por* Mario Martín Gijón

# *EL RETRATO OVAL* de Juan Gil-Albert o El reverso de la revolución

Como ha estudiado reciente y exhaustivamente Andreu Navarra, la «rusofilia española», que tenía ya numerosos precedentes en el siglo XIX, se dispara con la Revolución soviética, que convertirá al gigante eurasiático en modelo alternativo de sociedad.<sup>1</sup> La crisis de 1929 hará que muchos consideren el desarrollo a base de planes quinquenales y colectivización forzada como un ejemplo que se debe seguir, y la consolidación de Stalin en el poder coincidirá con la mayor fascinación por la URSS en la Europa occidental. Muy distinta, menos ingenua, era la percepción en países más cercanos donde, al contrario que en Francia o España, se conocía la realidad de un régimen que en aras de su industrialización hacía morir de hambre a millones de campesinos ucranianos y kazajos, desplazaba a grupos enteros de población e inculcaba en toda su población un miedo cerval, por lo arbitrario de sus decisiones judiciales y políticas. Nada de esto veían los peregrinos occidentales que se dejaban conducir ovinamente por los guías soviéticos, indefectiblemente en tareas de vigilancia y espionaje. Hoy sentimos grima y vergüenza ajena al leer cómo Rafael Alberti define su llegada a la URSS, en 1931, en una época en que Stalin había ya eliminado toda oposición interna y donde ya se habían llevado a cabo los primeros procesos contra supuesto sabotaje, como «un viaje del fondo de la noche al centro de la luz».<sup>2</sup> La conversión de Alberti al estalinismo se tradujo en una reformulación radical de su concepción de la poesía, comenzando a elaborar su autorrepresentación como «poeta en la calle», concretada en el poemario



*Consignas* (1933) donde sistemáticamente opone la miseria, por ejemplo, de «los niños de Extremadura» o los «campesinos de Zorita», con el idealizado modelo soviético donde sólo existían la felicidad y la abundancia.

Decía Marian Rawicz, el diseñador polaco que, junto con su compatriota Mauricio Amster, revolucionó la edición de libros en la España de los años treinta, que, «a diferencia del proletariado francés, alemán o polaco, mucho más instruido y mejor preparado doctrinariamente que el español, éste –salvo excepciones– dispone por todo bagaje doctrinario de una docena de principios generales reducidos a fáciles eslóganes, aceptados a modo de dogmas religiosos, es decir, no discutidos ni analizados, sino creídos ciega y fanáticamente».<sup>3</sup> Rawicz terminaba asimilando los motivos por los que un español se hacía anarquista o comunista a los que lo llevaban a apoyar a uno u otro equipo de fútbol, es decir, puramente azarosos y emocionales. También Jorge Semprún, en su *Autobiografía de Federico Sánchez*, insistirá en esta pobreza teórica de la gran mayoría del comunismo español. Pero esta ignorancia o falta de interés por la bibliografía marxista no ha de hacernos menospreciar la intensidad y sinceridad personal de estos procesos de conversión, que, con mayor propiedad, podrían denominarse de «incorporación», como los llama Alain Badiou, y por los cuales, según el gran teórico de la idea del comunismo, el individuo «franquea los límites (egoísmos, rivalidades, finitud) impuestos por su individualidad y, manteniendo su individualidad, deviene una parte activa de un nuevo sujeto».<sup>4</sup> En el caso de Alberti, el abrazo a la nueva fe fue su manera, correlativa a su nuevo compromiso con María Teresa León, para iniciar una nueva vida y dejar atrás la intensa crisis personal, relacionada con su ruptura con la pintora Maruja Mallo y que tuvo su reflejo en *Sobre los ángeles* y, sobre todo, en *Sermones y moradas*, seguramente las dos cimas de su obra poética.

Si he empezado hablando del autor gaditano es porque seguramente la impregnación del comunismo entre los escritores españoles no hubiera sido la misma de no ser por él. Poeta ya reconocido como uno de los mayores de su generación, su viaje a la Unión Soviética le granjeó un crédito enorme, sobre todo, entre los más jóvenes. Arturo Serrano Plaja recordaba cómo, en la búsqueda de una nueva literatura comprometida, «un elemento catalizador importante fue el regreso de Alberti a Madrid, hacia 1933. Su casa fue el foco principal de donde partían las iniciativas».<sup>5</sup> Gracias a su prestigio acumulado, cuando Alberti saque los

primeros números de la revista *Octubre*, ésta ejercerá la función de «estructurar la vanguardia política española»,<sup>6</sup> como señalara Serge Salauin. La Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, de la cual era órgano *Octubre*, tendrá como descendiente, de manera paralela al viraje de la Internacional Comunista hacia la política de frentes populares, la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que durante la Guerra Civil publicará la revista *El Mono Azul*.

Esta publicación pretendió canalizar y devolver a manos de los intelectuales reconocidos, miembros de dicha alianza, las riendas de la producción literaria, en un momento en que, para asombro de propios y extraños, se había producido una explosión romancística en los frentes de combate, con miles de composiciones escritas por los milicianos en esta forma tradicional, que autores como Alberti o Bergamín se apresurarán a utilizar. Entre la función más meramente utilitaria, pegada al terreno de lucha, cercana a la arenga y destinada a la motivación, y las aspiraciones de quienes pretendían clarificar el sentido de esta lucha, se abre una división que hace que debamos hablar de dos espacios de producción literaria, el del frente y el de retaguardia.<sup>7</sup> Si *El Mono Azul* se sitúa voluntariamente en el primero, aunque con menor autenticidad que las páginas culturales de la prensa de guerra, en el «Levante feliz», como se llamó pronto a la retaguardia valenciana, *Hora de España* se configurará como la publicación más emblemática y, en ella, Gil-Albert tuvo un protagonismo decisivo, tocando los límites de lo que se podía decir en esa situación bélica.

Y es que el proceso de toma de conciencia política del escritor alicantino no podía ser más distinto al del gaditano y, en rigor, apenas admite parangón con el de ningún otro, pues, hasta en eso, su voluntad de fidelidad a una vocación sentida como única hizo que ésta, zarandeada por los mismos acontecimientos que sus coetáneos, se arraigara en circunstancias muy personales y, en cierto modo, divergentes a las de cualquier otro escritor. Por otra parte, Gil-Albert se arroga una suerte de primacía cronológica en su interés por la Revolución soviética, ya que éste se inicia incluso antes de que ésta tuviera lugar.

En efecto, *El retrato oval*, publicado en 1977, tiene su origen en una imagen vista por primera vez más de sesenta años antes. Este retrato, que el autor encontró en un número de la revista *La Esfera* en 1916, era el de la última emperatriz de Rusia, Alejandra Feodorovna, la esposa de Nicolás II, acompañada de sus hijas. A los ojos del niño Juan Gil-Albert, de diez años cuando

lo vio, la zarina era «una señora bellísima» que «dejaba vagar hacia la cámara una mirada clara, de flotante tristeza, que confería a su fisonomía una preocupación y un interés singular». El niño delicado que era Gil-Albert, criado en una familia acomodada, gustaba de esos retratos «hechos con buen gusto» y de los que «se traducían un aire de sencillez familiar, sólo que sellado por una extrema distinción».<sup>8</sup> En esa atmósfera de lujo y confort desentonaba la tristeza de los ojos de la zarina. Esa mirada, tan enigmática como la Gioconda, adquirirá un significado premonitorio de lo trágico dos años después, cuando se conozca que la familia imperial había sido ajusticiada. Bajo los epígrafes «San Petersburgo» y «El retrato oval», las primeras páginas de *El retrato oval* habían sido incluidas en el primer volumen, «Urbi et orbe», de *Crónica general*, cuya primera edición se publicó en 1974,<sup>9</sup> y en cuyo prólogo hablaba ya del «proyecto» de lo que sería finalmente el libro que nos ocupa.

No disonaban esos epígrafes en un libro que dedicaba largas páginas a reflexiones sobre las distintas monarquías europeas y donde se detenía en regias personas que apelaban a su emoción por su destino trágico, como María de Rumanía o el último káiser alemán, Guillermo II, pero su extensión requería de un libro propio. No por nada, Juan Gil-Albert, que, según cuenta en «Un verano en Turena», a partir de su estancia en el corazón de Francia sintió nacer en sí una «incipiente afición por la historia»,<sup>10</sup> se había obsesionado con la historia de los últimos Romanov a raíz de tener noticia de su asesinato. En una librería de Tours compró el libro del suizo Pierre Gilliard, *Le tragique destin de Nicolas II et sa famille* (1921), testimonio de quien fuera preceptor de los hijos del zar, y que por tanto «había visto aquellas gentes en la cima de su grandeza y en la sima de su infortunio».<sup>11</sup>

Muchos años después, al presentar su *Crónica general*, se preguntaba: «¿Qué hice más que asistir, entre admirado y estremecido, de felicidad o de pavor, a la historia de los hombres que me circundan, desde mis padres a Nicolás Romanov y los suyos, de lo más próximo a lo más lejano, de Alcoy a San Petersburgo?». Gil-Albert se contempla como espectador del gran teatro del mundo y reconoce su pasión «por la vida como espectáculo»,<sup>12</sup> actitud esteticista en la que la distancia sirve para calibrar mejor la ética que es estética. Fue el carácter de espectáculo trágico del fin de los zares lo que fascinó a Gil-Albert, que explica: «Si tengo este final de los Romanov por elocuente y expresivo hasta un extremo espeluznante, se debe a lo que yo llamaría lo definitivo

de su plasmación simbólica». <sup>13</sup> El suyo sería uno de los más evidentes «casos ejemplares de expiación», en los que, como en las tragedias griegas, el espectador sabe que los personajes se precipitan de manera ciega hacia su final.

Para que no faltara a la tragedia el adivino o profeta, el fin de los zares está ligado a la enigmática figura de Grigori Efimovich Rasputín, el místico atrabiliario de origen campesino que llegó desde las profundidades de Siberia a ser conocido como el Amigo por la pareja imperial, despreciado como *mujik* por los aristócratas, a los que él desdeñaba a su vez por no considerarlos realmente rusos por su mezcla de sangre extranjera, sobre todo, alemana. Su intimidad con la zarina contribuye al descrédito de la monarquía. Finalmente, su brutal asesinato, en el que estuvo involucrado el gran duque Dimitri, sobrino del zar, con las imágenes muy difundidas de su cadáver, no hizo sino empeorar la imagen de la corte.

A su regreso a España, Gil-Albert encargó numerosos libros franceses sobre el tema del que se convirtió, en esas fechas tempranas, «en el más informado de los hombres, al menos entre los españoles, y así, un mundo de gentes lejanas y desconocidas invadió mi atención con una presencia y unos pormenores que no tenían las próximas, mis vecinas, mis asiduas». <sup>14</sup> Ya entonces, para Gil-Albert, el arraigo a su casa familiar se unía con la familiaridad sentida hacia personas muy lejanas. Como para cualquier adolescente que encuentra, por ejemplo, sus amigos en las novelas de Stendhal o Dostoyevski antes que en sus compañeros de clase, el alicantino vibraba con los avatares de estos personajes nimbados de un halo de predestinación, y en los años siguientes continuó adquiriendo libros como los *Souvenirs d'un monde englouti* (1927), de la condesa Kleinmichel, un auténtico *best seller* en Francia; los *Souvenirs de ma vie* (1927), de Anna Vyrubova, dama de honor de la zarina; el diario de Maurice Paléologue, embajador de Francia en San Petersburgo, o las *Mémoires* póstumas de Serguéi Witte (1921), el mejor estadista que tuviera Nicolás II, y del que Gil-Albert lamenta que no siguiera sus consejos modernizadores.

En *El retrato oval*, la principal protagonista de la tragedia es sin duda la zarina Alejandra Feodorovna. No es banal la alusión del título al célebre relato de Edgar Allan Poe. El amor de Alix de Hesse por quien iba a ser el zar lo llevó a unirse con un hombre condenado y, así, a sellar su sentencia de muerte, como la protagonista de «The Oval Portrait». Su triste belleza queda como

recuerdo en un retrato oval, como el que fascinara al jovencísimo Gil-Albert.

Pero ¿cuál es la visión que Gil-Albert nos aporta de una familia imperial y, sobre todo, de un zar que era considerado, no sólo por los comunistas, como epítome de tiranía retrógrada? Para Gil-Albert, Nicolás II fue la víctima del sistema que había heredado: «El autócrata ruso está incrustado en el centro mismo del funcionamiento del aparato estatal como el corazón en las redes del sistema circulatorio, propulsor y siervo a la vez; la autocracia no es propiamente una tiranía ya que supone la obediencia del mismo emperador a las leyes emanadas de la autoridad de su persona».<sup>15</sup> Recordando la teoría de Kantorowicz sobre los «dos cuerpos del rey»,<sup>16</sup> el natural y el simbólico, Gil-Albert se involucra en la tragedia de un matrimonio entre dos personas frágiles, desgarradas por la enfermedad del príncipe heredero, que, a su vez, no puede sustraerse a la función que le corresponde en un momento crítico de la historia europea.

Gil-Albert llega a justificar uno de los hechos más criticados en el reinado de Nicolás II, como fue su decisión de no cancelar un baile de gala en la embajada de Francia después de la tragedia del campo de Jodynka, donde una avalancha de la multitud que esperaba la llegada de los zares causó la muerte de 1.389 personas (Gil-Albert eleva la cifra hasta 5.000). El autor insiste en que el zar no podía actuar de otra manera que como si nada hubiera ocurrido:

*Proclamando el luto, por motivos humanos, se rompía con el ceremonial que representaba, por extraño que parezca, una obli-gación nacional a la que el mismo Zar había de sacrificar sus sen-timientos. Siguieron su curso los desfiles, las recepciones, los ban-quetes, todo ordenado como la más estricta representación teatral, y vivido, en esto hay que hacer hincapié para entender en su inten-ción lo que significaba el fasto, no como una diversión, nada más apartado de ello, como un deber.*<sup>17</sup>

El *ethos* aristocrático de Gil-Albert le hace compadecer invariablemente la situación de la familia imperial, el sufrimiento por la separación de los cónyuges y por la salud de su hijo, el desarraigo de la zarina y la desesperación del zar, acorralado por los acontecimientos. Pocas palabras, en cambio, para la miseria del pueblo ruso o el sufrimiento de quienes perdían a sus familiares en una guerra conducida desastrosamente. El pueblo, salvo las excepciones de quienes salen del mismo para acompañar a los

regios protagonistas, como Anna Vyrubova o el mismo Rasputín, aparece en *El retrato oval* sólo como masa indiferenciada y brutal, incluso recurriendo a un apelativo que recuerda el discurso del bando sublevado:

*Veinte años después fueron quemadas las vestiduras sacras que servían para la coronación; las turbas, como se las llama, empavesan, con sus gallardetes, las jornadas, cierto que espantosas, en que irrumpen en la historia; pronto se las llama al orden y, casi siempre, con procedimientos de una dureza excepcional. Es, como si dijéramos, la tercera vuelta: la del terror. Pero sin que una especie de justicia primaria, casi bestial, haya, durante unos días, durante unas horas, resplandecido en ellas o a través suyo.*<sup>18</sup>

Alguien como Gil-Albert no podía, por tanto, ni tampoco quería, llevar a cabo ese proceso de «incorporación» que, según Badiou, define la adhesión al comunismo. Su ética es la del hombre solo y siempre insistirá en la importancia, «en el engranaje de los hechos históricos, del factor personal como sujeto irremediable de las situaciones».<sup>19</sup> Por ello, nunca quiso acercarse, ni de lejos, al marxismo. Su compromiso con el proyecto transformador de la España republicana vendrá por otro camino, más arduo, que analizó con brillantez Manuel Aznar Soler,<sup>20</sup> y que pasó por el rechazo de la «sórdida realidad española» en los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera.<sup>21</sup> Gil-Albert reconoce que «la política, y particularmente la española, no me había interesado nunca», algo natural en una familia conforme con el orden establecido, aunque su padre, a la mínima amenaza revolucionaria, «pasó de canalejista a primorri-verista».<sup>22</sup> Su rechazo de ese régimen, que le hará incoar el entonces típico proceso de desclasamiento, será más de carácter estético, por rechazo a la chabacanería y corrupción de aquél, de modo bastante similar, por cierto, al de Ortega y Gasset. Todo para el pueblo, pero sin el pueblo, o al menos con éste a cierta distancia. Así, cuando escribe su ensayo sobre Gabriel Miró, afirma que «no es en el proletario –español– sino en el espíritu selecto donde alienta siempre una concepción comunista de la vida». Su ubicación levantina hará que coincida con algunos de los proyectos de vanguardia politizada más importantes del país, desde la revista *Orto*, con sus ediciones adyacentes a, sobre todo, la revista *Nueva Cultura*, dirigida por Josep Renau, que surgía en una época donde la política de frentes populares abría los brazos a los «intelectuales burgueses». Con todo, *Nueva Cultura* quiso anteponer una nota, casi de disculpa, a una reseña cinematográfica de Gil-Albert, donde se explicaba:

*Nuestro amigo el joven escritor valenciano J. Gil-Albert, artista de fino talento, aunque ve con evidente simpatía nuestro trabajo, no es un marxista. Por tanto, es absurdo esperar de él una crítica dialécticamente materialista de una obra de arte. Pero sería muy torpe política la nuestra si por ello repudiásemos su convivencia. Es en la limpia y sincera convivencia intelectual donde hay que ganar definitivamente esas simpatías para el pensamiento revolucionario. Esto no es empresa de un día.*<sup>23</sup>

Por otra parte, en su politización tuvieron que ver mucho sus amistades de entonces, pues, como recuerda César Simón, «Gil-Albert comienza a sentirse fuertemente izquierdista sobre todo al conocer a José Bueno, Juan Miguel Romá y Juan Renau, más jóvenes que él. Había continuado leyendo a Gide –una de sus grandes devociones– [...] cuya profesión comunista hubo de influirle».<sup>24</sup> Con todo, dada esta integración *sui generis* en estos medios levantinos de izquierda, Gil-Albert se hallará en una posición inmejorable cuando el avance de las tropas sublevadas hacia Madrid haga llegar a Valencia a los jóvenes escritores madrileños que el alicantino había conocido ya sólo de paso. Como diría en *Memorabilia*: «El azar iba a hacer que, en aquellas vísperas atroces, tomara yo contacto personal con todos aquellos que, apenas siete meses más tarde, habría de recibir en mi ciudad, y en mi casa, cuando, como una colmena desvencijada, el Gobierno [...] y con él, escritores, poetas, intelectuales [...] dejaban Madrid en manos de sus defensores».<sup>25</sup> Su reencuentro con Sánchez Barbuco y Ramón Gaya en una Valencia convertida en capital de la República hará posible que aquel «clan joven que se arrogaba, entonces, aunque no lo dijera, su prerrogativa de élite» pudiera cumplir su sueño de situarse en una posición rectora del campo literario. Y para ello no quedaba otro remedio que desbrozar dicho campo de las hierbas salvajes del romance escrito por jóvenes milicianos no reconocidos como poetas.

Aunque él mismo la había practicado en *Siete romances de guerra* (1937), Gil-Albert se convertirá en el mayor detractor de esa forma popular, y en su ensayo «El poeta como juglar de guerra» definirá perfectamente la búsqueda de distinción del grupo que había conquistado cierta autonomía en la retaguardia, respecto a la poesía del frente. Esta conferencia equivale a todo un intento de deslegitimación del valor literario de la poesía del frente, apostando por una distinción entre el «poeta» y el «juglar de guerra», describiendo de manera desdeñosa el compromiso de los poetas que

permanecían alistados en las unidades militares republicanas: «Un curioso fenómeno ha tenido lugar en España durante los meses encarnizados de la Guerra Civil. La aparición del poeta en un plano de existencia bélica y su consiguiente y repentino auge entre las excitadas multitudes populares». Gil-Albert, fiel a una definición sublimada del poeta, se percibía claramente aparte de esas «multitudes populares», formadas por «hombres elementales». Sin reconocer la función de la poesía del frente, el alicantino juzgaba esas obras por su «originalidad» y se preguntaba: «¿Se ha producido en España una poesía de guerra original, animadora de esas hecatombes modernas que ciertos Estados pretenden presentarnos como una risueña fatalidad engendradora de vida? No». La poesía de guerra original, sobra decirlo, era la que autores como él, Cernuda o Serrano Plaja iban a publicar en *Hora de España* y, aunque a la altura de marzo de 1937, cuando Gil-Albert publica este réquiem por el romance, el verso octosílabo estaba en pleno auge, no duda en afirmar que el «efímero retorno del romance se ha desvanecido con los últimos restos espontáneos de nuestra Guerra Civil, tan pronto como en las trincheras enemigas hemos visto aparecer las masas informes de la guerra moderna, monstruosamente blindadas».<sup>26</sup> Gil-Albert pretendía clausurar una primera etapa de la guerra «espontánea» donde se habían borrado las fronteras sociales y el poeta se había «rebajado» al nivel del miliciano, apoyando así la consolidación del poder central del Gobierno republicano y la compartimentación de nuevo entre intelectuales, pertenecientes a la clase dominante, y el pueblo, apoyado y dirigido por éstos. En esta argumentación, cuyo fin legítimo era poner en valor la obra propia y de sus amigos, se pone de manifiesto la concepción elitista del poeta como un hombre selecto, casi una especie distinta, aparte del profano vulgo formado por el pueblo. Esa nueva poesía, llena de elegías y lejos de la arenga, pretendía evitar los maniqueísmos inevitables en toda guerra y perder todo contacto con la moral de combate. Así, Gil-Albert no temerá, por ejemplo, escribir una «Lamentación» por «los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid», sintiendo un «reproche amargo a mi conciencia» por la muerte de los mercenarios más temidos popularmente.<sup>27</sup> En el mismo sentido irían sus enfrentamientos con los funcionarios del Ministerio de Instrucción Pública, a propósito de la condena estalinista a André Gide, de la censura a la referencia a la homosexualidad de Lorca en la elegía que le dedicó Cernuda en *Hora de España* o la polémica del Premio Nacional de Literatura de 1938, que le había sido concedido a Gil-Albert



por *Son nombres ignorados*, y cuyo fallo fue anulado a favor del militante Pedro Garfías.

Volviendo al engarce de su compromiso con la República y su fascinación inicial por los Romanov, éste transcurrió por vías subterráneas que, con todo, llevaron a Gil-Albert a la convicción de un curso inevitable de la historia hacia una mayor justicia, ante el cual había que abdicar de ciertos privilegios. Al inicio de *El retrato oval*, Gil-Albert nos adelanta que la «noticia tan terrible» de la muerte de los zares actuó de una manera inmensamente fecunda sobre su imaginación «en el sentido de mi intimidad, predisponiéndome al cultivo de una emoción que sería difícil que pudiera compartir con nadie, en cuanto a la forma específica en que iba a darse en mí y de la que se desprendió, por lo demás, un proceso tan imprevisto: el interés por la política y la atracción por lo social».<sup>28</sup>

Como dijera Juan Malpartida, el alicantino «fue sin duda un escritor de lenta exploración, como si la materia que tenía por destino, tanto en su forma como en su contenido, sólo se le fuera a revelar tras un lento esfuerzo que adoptó el dibujo de una espiral: siempre estuvo sobre el mismo eje, gravitando hacia su cumplimiento, pero no mostró su rostro sino en su madurez, tras el exilio».<sup>29</sup> Una buena muestra es, por ello, la génesis de *El retrato oval*, que no es sino la cristalización, la aclaración consigo mismo al cabo de medio siglo, de cómo este encuentro con un retrato lo llevó a un proceso de politización que, a la postre, supuso su exilio y su regreso como exiliado interior. La coincidencia del cincuentenario de la Revolución soviética y su hallazgo, a raíz de una mudanza, de aquel retrato y de su biblioteca zarista, llena de anotaciones personales, puso a su vista «un cúmulo de emociones marchitas» que, tomando esa coincidencia por destino, le hizo entender al fin la razón de todo. La tragedia personal de sus fascinantes zares lo llevó a la de Europa: «Lo cierto es que mi interés entre romántico e histórico, y por qué no decirlo también, de compasión aterrorizada, especie de *catharsis*, me adentró cada día más en el fenómeno ruso y me fue llevando a interesar por aquel estruendoso movimiento revolucionario que sacudía las entrañas de un inmenso país».<sup>30</sup> En ellos, Gil-Albert quiso ver el «acatamiento de una ley invisible», la fidelidad a un destino que no quisieron evitar, como otros aristócratas que se exiliaron, y hacia quienes el alicantino muestra un cierto desprecio. Como ellos, Gil-Albert, finalmente, quiso aceptar su destino.

En cierto modo, toda la obra del alicantino es autobiográfica, y, en sus ensayos, podría decir, como su adorado Montaigne que,

aunque hable de Nicolás II o de Alejandra Feodorovna, «C'est moi qui je peins». Cuando a principios de los cincuenta, en su *Heracles*, afirma que «el homosexual es un hombre sensato y moderado más atento a la voz de su intimidad que a las luchas del mundo», o que los homosexuales «son los depositarios del gusto, del buen gusto en particular [...], son estetas de nacimiento»,<sup>31</sup> es inevitable pensar que, más que un análisis de validez general, está dando un condescendiente retrato de sí mismo.

No es casualidad que Máximo José Kahn, el mejor amigo que tuvo Gil-Albert en el exilio, al abordar en *Apocalipsis hispánica* (1942) una personalísima exégesis de lo español, dedique un capítulo al tipo del «señorito» y presente como arquetipo al alicantino «Juan Gil-Albert, el señorito de las manos tiernas y frágiles».<sup>32</sup> La visión de Kahn, condicionada por su trato con aquél, o con Cernuda y Ramón Gaya, le hace dar una versión bastante parcial del señoritismo, que asocia con una entereza estoica y sensual que sería una destilada versión de lo hispano. Kahn llegaba a afirmar que, si en medio de las multitudes de refugiados que originó la Segunda Guerra Mundial, los españoles, aunque escasos en número, se distinguieron por su entereza, ello era debido al influjo de los señoritos poetas, como Cernuda, Gil-Albert o Gaya, quienes en medio de la desgracia «capitanean el pueblo español subterráneamente, como artistas católicos y señoritos cuya órbita religiosa evoluciona según manda la tradición de su pueblo». Por supuesto, esta afirmación se hace eco de la famosa sentencia de Percy Bysshe Shelley según el cual «the Poets are the unacknowledged legislators of the world».

El propio Gil-Albert establecerá esa ecuación, aunque sin citar al romántico inglés, al final de su primer libro memorialístico, *Los días están contados* (escrito en 1952), como un caer en la cuenta al término de esa demorada introspección en espiral de la que hablaba Malpartida: «Uno se ha dicho: soy poeta; y el tiempo pasa, nuestras intenciones se nos van aclarando y un buen día, hecha la plena luz, corregimos: legislador; ésa ha sido la verdadera apetencia de mi alma: legislar. Nuestro desconcierto repentino se palía con aquello de que: ¿anhela otra cosa el poeta que poner orden, que ordenar el caos, que organizar auténticamente la vida?». <sup>33</sup>

No es descabellado, por tanto, pensar que lo que dedujo Kahn de su trato con su amigo, esa manera de legislar a un nivel auténtico, profundo, inasequible e incomprensible para el burdo político obsesionado por la apariencia social, es la única manera

de engarzar esa dicotomía entre el *ego* y el *populus* de la que estaba convencido. Para alguien que decidió vivir al margen del trabajo y de lo social, por su convicción de «la especie organizada de falsedad en la que se vive, y de la impostura diaria en la que incurre, en el cumplimiento de cada una de sus jornadas, la humana grey»,<sup>34</sup> el único sentido que redima esta falsedad, imposible de superar mediante cualquier revolución, es el sentido que le puedan otorgar a la inconsciente «humana grey», de manera vicaria, los escogidos. La ética de Gil-Albert es la opuesta a la que recientemente reivindicara Josep Maria Esquirol, para quien «hay una indiscutible dignidad en la vida sencilla de la gente».<sup>35</sup> No podía por menos Gil-Albert que sentir, pese a que racionalmente viera la injusticia de su imperio, una clara simpatía por el exquisito mundo de los zares y una dolorosa conmiseración por su destino.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Andreu Navarra, *El espejo blanco. Viajeros españoles en la URSS*, Madrid, Fórcola, 2016.

<sup>2</sup> *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros (1931-1987)*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 26.

<sup>3</sup> Mariano Rawicz, *Confesionario de papel. Memorias de un inconformista*, Granada, Comares, 1997, p. 383.

<sup>4</sup> Alain Badiou, *L'hypothèse communiste*, París, Lignes, 2009, pp. 184-185.

<sup>5</sup> *Apud* Manuel Aznar Soler, *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, p. 375.

<sup>6</sup> Serge Salaün, «Las vanguardias políticas. La cuestión estética», en Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC, 1998, p. 215.

<sup>7</sup> Véase Mario Martín Gijón, «La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión», *Monteagudo*, 16 (2011), pp. 181-201.

<sup>8</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, Madrid, CUPSA, 1977, pp. 25-26.

<sup>9</sup> Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa. 4. Crónica general. Primera parte*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pp. 363-382.

<sup>10</sup> Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa. 5. Crónica general. Segunda parte*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pp. 21-22.

<sup>11</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 28.

<sup>12</sup> Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa. 4. Crónica general. Primera parte*, p. 22.

<sup>13</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 60.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>16</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1957.

<sup>17</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 170.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>20</sup> Manuel Aznar Soler, «La poesía "difícil" de Juan Gil-Albert (1936-1939)», estudio introductorio de Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)*, Barcelona, Laia, 1980, pp. 7-83.

<sup>21</sup> Juan Gil-Albert, prólogo a *Siete romances de guerra*, Valencia, Nueva Cultura, 1937, s. p.

<sup>22</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 181.

<sup>23</sup> *Nueva Cultura*, 3 (marzo de 1935), p. 6.

<sup>24</sup> César Simón, *Juan Gil-Albert. De su vida y su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, p. 13.

<sup>25</sup> Juan Gil-Albert, *Obra completa en prosa. 2. Memorabilia (1934-1939)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 251.

<sup>26</sup> Juan Gil-Albert, «El poeta como juglar de guerra», *Nueva Cultura*, III, 1 (marzo de 1937), pp. 252-253.

<sup>27</sup> Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida*, cit., p. 145.

<sup>28</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 26.

<sup>29</sup> Juan Malpartida, «Juan Gil-Albert en México», *Letras Libres*, 74 (2007), p. 54.

<sup>30</sup> Juan Gil-Albert, *El retrato oval*, cit., p. 180.

<sup>31</sup> Juan Gil-Albert, *Heracles. Sobre una manera de ser*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1975, pp. 105, 107 y 108.

<sup>32</sup> Máximo José Kahn, *Apocalipsis hispánica*, México, Editorial América, 1942, p. 107.

<sup>33</sup> Juan Gil-Albert, *Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 1974, p. 160.

<sup>34</sup> Juan Gil-Albert, *Heracles*, cit., p. 216.

<sup>35</sup> Josep Maria Esquirol, *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Barcelona, Acanalado, 2015, p. 67. Esquirol prosigue: «¿Acaso ganarse el pan cotidiano es un esfuerzo menor que la creación artística? ¿Las tareas diarias del panadero, del mecánico, del médico... tienen un contenido más despreciable que el de la creación cultural? La mediocridad reside en toda pretensión de excelencia».





# **Berta Vias Mahou:** «La identidad es una ficción»

*Por* Carmen de Eusebio

Berta Vias Mahou (Madrid, 1961) es licenciada en Geografía e Historia (especialidad en Historia Antigua), escritora, traductora y articulista habitual en prensa nacional. Es autora, entre otros títulos, de la novela *Leo en la cama* (Espasa, 1999), *La imagen de la mujer en la literatura* (ensayo, Anaya, 2000), *Ladera norte* (relatos, Acantilado, 2001), *Los pozos de la nieve* (novela, Acantilado, 2001), *Venían a buscarlo a él* (Premio Dulce Chacón 2001 de Narrativa Española) y *Yo soy El Otro* (XXVI Premio Torrente Ballester de Narrativa; Acantilado, 2014). Su última novela, *La mirada de los Mahuad*, ha sido publicada en Lumen (septiembre de 2016). Ha traducido a Ödön von Horváth, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Joseph Roth y Goethe.

**El primer libro que publicó fue en 1998, un libro de literatura juvenil, *Catorce gotas de mayo*, al que le siguió *Fuera del alcance de los niños*, también juvenil, y en 1999 publica su primera novela para adultos, *Leo en la cama*. En ese momento usted tenía treinta y siete años. ¿Es su comienzo en la escritura o es cuando empieza a publicar?**

Es mi comienzo en la escritura y también el momento en el que empiezo a publicar. Empecé a escribir tarde. En torno a los treinta y cinco. Lectora empedernida, nunca se me pasó por la imaginación la idea de ser escritora. Desde los ocho o nueve años soñaba con hacerme arqueóloga y excavar en Egipto. Por eso, estudié Geografía e Historia y me especialicé en Historia Antigua, aunque antes de terminar la carrera decidí ponerme a trabajar. Pero al cabo de unos años me quedé en paro y se me ocurrió matricularme de nuevo en la Universidad para hacer un máster de Traducción, aprovechando mis conocimientos de alemán. Cuando de pronto una noche de insomnio surgieron varias páginas que poco después se convirtieron en un libro. Para escribir un solo verso, dice Rilke, es necesario

haber visto muchas ciudades, hombres y cosas. Haber estado con parturientas y agonizantes. Entre muertos. Y tampoco bastan, afirma, los recuerdos. Es preciso poder olvidarlos. Como también tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Hasta que se hagan sangre en nosotros, mirada y gesto... Cervantes fue un autor tardío. Otros, como Büchner, muerto a los veinticuatro años, o Rimbaud y Pedro Casariego Córdoba, los dos a los treinta y siete, escribieron pronto y dejaron una obra magnífica. En toda profesión, como en la vida, son muchos los caminos que puede uno seguir.

**Su pasión por la lectura y su dedicación a la traducción, además de ser su modo de trabajo, han sido sus apoyos para crear un estilo propio. Leer a los otros y traducirlos es una forma de acceder al acto de escribir: ¿sintió que en esas tareas se originaba algo de su propia escritura?**

Estoy convencida de que es imposible que alguien que no sienta pasión por la lectura pueda convertirse jamás en un buen escritor. Y tal vez hoy en día haya tanto escritor de pacotilla porque mu-

chas personas creen que basta con tener una historia para lanzarse a escribir y publicar. La de escritor es una de las pocas profesiones en las que no hay que demostrar unos conocimientos previos. Ocurre otro tanto con la de político. A diferencia, por ejemplo, de las de cartero, bombero o arquitecto, en las que el que aspire a dedicarse a cualquiera de ellas debe presentar, entre otras, pruebas de que no es analfabeto. Claro que para escribir tampoco basta con ser un adicto a la lectura.

En cuanto al traductor, es un lector muy especial. Un lector que se ve en la obligación de desmontar el texto que está constantemente releendo para volver a montarlo en su idioma. Cada una de las piezas. Cada mecanismo. Debe ser un lector muy atento, además de ágil con la pluma. Tal vez esos ejercicios lingüísticos y estilísticos practicados por vez primera durante el máster de Traducción, el sacrificio ímprobo que supone verter una obra ajena a tu propio idioma, me llevaron más allá de los libros de los otros. Así brotaron mis primeras páginas, aunque hacía tiempo que debían de estar ahí, esperando. Agazapadas en algún recodo de la masa gris y blandengue de mi cerebro. Puede que también influyera el hecho de conocer a Pedro Casariego Córdoba. Su poesía y su presencia me marcaron para siempre.

**Cuando comenzó a escribir, ¿sabía lo que buscaba?**

No. No lo sabía. Pero en cierto modo sí que era consciente de lo que no quería hacer. Lo que no estaba dispuesta a hacer.

**Una vez aceptada su condición de escritora, ¿sabe y planifica con antelación**

**los libros que quiere escribir? ¿O son una suerte, en principio, de tentativas?**

Aunque sepa uno muy bien lo que quiere escribir y aunque lo planifique concienzudamente y con antelación, cada nuevo libro es siempre una tentativa. Walter Benjamin en «La técnica del escritor en trece tesis», breve e interesantísima sección de *Calle de dirección única*, asegura que la obra es la mascarilla funeraria de la concepción. Me parece una manera magnífica de reconocer que todo libro no es más que un experimento. En cierto modo, fallido. Como dice José Sáez en una de las primeras páginas de *Yo soy El Otro*: mi vida es la historia de un fracaso, como la de todo el mundo, y el que crea lo contrario tiene tiempo para darme la razón...

**¿Cómo fue la acogida de sus comienzos por parte de las editoriales? ¿Cree que es igual de complicado publicar para una mujer que para un hombre?**

La acogida por parte de las editoriales fue muy buena, a pesar de que mi actitud o estrategia para publicar tenía mucho de suicida. Me explico. Lo normal es que un escritor que empieza envíe sus primeros libros al mayor número posible de editoriales, porque, en general, tardan bastante tiempo en contestar y cuando lo hacen la respuesta muchas veces es una carta de rechazo. Sin embargo, maniática y testaruda como soy, a la hora de publicar tanto la primera novela juvenil como la primera para adultos me empeciné en hacerlo en una editorial concreta (en el primer caso, en la colección Espacio Abierto de Anaya; en el segundo, en Espasa Narrativa) y no mandé las novelas más que a esas dos editoriales. Por fortuna, la respuesta en ambos casos fue rápida y muy positiva.

Creo que hoy en día en España es igual de complicado publicar para una mujer que para un hombre. No todas las mujeres podemos publicar. Como tampoco todos los hombres pueden hacerlo. Ni los altos ni los bajos. Ni los flacos ni los gordos. Ni los negros ni los blancos... Hace falta suerte. Y un poco de talento nunca viene mal.

**Para crear una buena novela no es suficiente con la elección de un buen tema ni tampoco con el dominio, importante sin duda, de la estructura formal. ¿Qué cree imprescindible para atrapar al lector?**

No sé lo que es imprescindible para atrapar al lector. Hay muchos tipos de lectores. No puedo atrapar a todos y tampoco es ése mi objetivo. Mi intención es muy distinta. Quiero que el lector piense. Que se cuestione todo. Cada una de sus ideas. Que eche el freno y ralentice su paso. Que mire el mundo con ojos nuevos. Diferentes. No sólo de los suyos de siempre, sino también de los de la mayoría. No quiero dar la razón al lector, sino despertarlo. Tal vez por eso no llegue a muchos. Porque quizás una gran mayoría lee para sentirse identificado. Para remachar las ideas que ya tiene. Cuando en alguna ocasión me entero de que alguien quedó atrapado entre las páginas de uno de mis libros, pienso que se trata de un milagro. Aunque, en realidad, es el lector el que se deja atrapar. El escritor sólo tiende una red.

**Uno de los temas que aparece con cierta frecuencia en su narrativa es el de la identidad. En *Yo soy El Otro*, José Sáez quiere ser matador y para ello entrena**

**en una escuela de toreros, y es entonces, con dieciocho años, cuando descubre su parecido, como si fueran gemelos, con Manuel Benítez el Cordobés. Desde ese momento vive experiencias que lo llevarán a plantearse quién es y cómo quiere ser. ¿Piensa que la experiencia, junto con la conciencia de los orígenes, conforma la identidad?**

La identidad es una ficción. Como bien dice usted, tal vez se alimente tanto de la experiencia como de la conciencia de los orígenes. Creo que es como un agujero negro que lo absorbe todo, sin dar nada a cambio. También estoy convencida de que ante ella casi todos padecemos presbicia. Cuanto más nos acercamos, peor la vemos. En ese desenfoco está la magia de la literatura.

**En *Venían a buscarlo a él*, recrea los últimos años de la vida de Albert Camus. Jacques, álter ego de Camus, comparte con el Otro (José Sáez) el rechazo a la idea de que el fin justifica los medios. El éxito, el miedo al fracaso, la falta de libertad son temas universales sobre los que usted reflexiona en sus novelas. ¿Qué espera provocar en sus lectores?**

Busco que el lector de alguna manera se vea obligado a hacer lo mismo que he tenido que hacer yo al escribir el libro. Pensar sobre todos esos temas universales y buscar una respuesta genuinamente propia. Como tantos otros antes que yo, no quiero dar soluciones, sino plantear problemas. Denunciar las certezas que puedan resultar peligrosas. El maniqueísmo que se nos mete hasta debajo de las uñas. Poner en entredicho la autoridad irracional y el poder. Pero también relativizar. Desdramatizar, aunque vivamos en un mundo



injusto desde su misma raíz. O tal vez por eso. Tomar distancia y no olvidar nunca la risa. Aumentar nuestra capacidad de comprensión y, sobre todo, de compasión.

¿Qué atractivo suscita en un escritor la biografía de otros personajes para hacer de ellos ficción?

Curiosamente, no soy lectora de biografías ni de autobiografías. Y a la hora de escribir novelas basadas en personajes o en hechos reales quiero creer que sigo más bien la línea marcada por ciertos autores a los que admiro, autores que, a partir de lo que se llama en francés un *fait divers*, una breve noticia en un periódico sobre algún suceso trágico, o unos pocos hechos en la vida de alguien, crearon novelas que no tienen nada que ver con el género de la biografía ni con el de la novela histórica. Es decir, que a través de la invención y del ingenio supieron despegarse de esa breve noticia o de esos pocos hechos en la vida de alguien para escribir una novela. Una historia de ficción en prosa, más bien fruto de los esfuerzos de la imaginación que de la memoria o del buceo en archivos históricos. No escribo a la manera de Carrère ni de Echenoz. Mis modelos son más bien Flaubert, Fontane o Dostoyevski. En *Yo soy El Otro* hay, por ejemplo, mucha más influencia de Kafka, de Kleist o de Diderot que del Cossío o de cualquier otro libro sobre tauromaquia. Para *Los pozos de la nieve* tampoco me empapé de lecturas sobre la Guerra Civil o la Segunda Guerra Mundial. Quería escribir un libro diferente.

Sin embargo, para *Venían a buscarlo a él*, sí que releí varias veces la obra completa de Camus e incluso me puse a estudiar

francés para poder hacerlo en su lengua. Los libros que leo me sirven, como le ocurría al Quijote, de combustible. A mí, para escribir. A él, para vivir sus alocadas, tiernas y a menudo tristes aventuras.

De su estilo se desprende que goza de total libertad para escribir. ¿Cree que la presión que ejerce el mundo editorial ante ese merecido reconocimiento podría, de algún modo, mermar su libertad? Busco esa libertad de forma tozuda y a veces desesperada, aunque la libertad no sea más que una ilusión. Y la busco no sólo en el estilo. Intento, como dice el protagonista de *Yo soy El Otro*, no hincar ante nadie... Y me da pánico que eso alguna vez pudiera cambiar. Estoy convencida de que el que persigue el éxito por encima de todo o lo encuentra demasiado pronto, y puede que siempre sea demasiado pronto, corre un grave riesgo. Ya lo dijo Camus. Que los dos peligros, contrarios entre sí, que amenazan a todo escritor son el resentimiento y el contento. El éxito nos lleva al contento. A conformarnos con lo de siempre. A buscar el camino fácil y parecer revolucionarios cuando somos dóciles como corderos. La protagonista de mi primera novela era una colaboradora de los nazis. El protagonista de la segunda, un *petit blanc*, lo que poco después se denominaría *piéd-noir*, un ciudadano europeo residente en la Argelia anterior a la independencia de Francia. El de la tercera, un torero. Los tres, metidos hasta las heces en la alcantarilla de la historia. Y los nazis, con razón. El haber estudiado historia me llevó a no fiarme de la historia como ciencia. Lo que estudiábamos en mi época universitaria era doctrina mar-

xista. Otra religión dispuesta a cortar cualquier tipo de libertad. Y el empeño en demostrar de manera sistemática la bondad de una doctrina está fundamentalmente reñido con la literatura.

**Su narrativa está llena de detalles tanto humanos como de los lugares donde se desarrollan las historias. ¿Piensa, como dice Philip Roth, que «La multitud de los detalles es lo que da la sensación de realidad en la literatura»?**

No he leído a Philip Roth. Como tampoco a Henry Roth. Hay muchos autores a los que no he leído y a los que no leeré nunca. Ya no soy joven y me vuelvo cada vez más selectiva. De los tres Roth, que me parece que sólo tienen en común el apellido, me quedo con Joseph, cuya prosa es rica en detalles. Así que estoy de acuerdo con Philip en que son muy necesarios para dar sensación de realidad. Carson McCullers habla de la importancia que tienen en *The flowering dream*, una maravillosa colección de textos breves acerca de la escritura. La autora norteamericana confiesa que leía el *New York Daily News* todos los días buscando los pormenores sobre los que el *New York Times* nunca informaba. Cómo iban vestidos, por ejemplo, un doctor y su mujer que fueron apuñalados en Staten Island. Con batas mormonas tres cuartos. O lo que desayunó Lizzie Borden el bochornoso día de verano en que mató a su padre. Sopa de carnero. Los detalles, dice McCullers, provocan siempre más ideas que cualquier generalidad.

También Kafka cuidaba al detalle los gestos de sus personajes. Gestos que en su mayoría, si les prestamos atención, nos pueden hacer llorar de risa, como le

ocurría a él cuando leía fragmentos de sus obras en voz alta para que los escucharan sus amigos. En *El proceso*, ante las narices de Josef K., un joven estudiante de Derecho, futuro alto funcionario del sistema judicial, se da pisto toqueteando por aquí y por allá con todos los dedos de una mano su barba pelirroja, cuando de pronto saca el índice de entre los pelos para hacer una seña a la mujer de un ujier, a la que más tarde se lleva, cogiéndola con un solo brazo, la espalda vencida por el peso, y mirándola amorosamente. Como si fuera un jamón de Jabugo. Una pieza codiciada, succulenta también para Josef K., pues esa mujer tiene acceso nada menos que al juez de instrucción.

Sin embargo, los detalles deben tener siempre una función concreta. Como cada palabra. Con ellos se ha de ir con mucho tiento, porque el exceso entorpece la narración. Los justos consiguen dar plasticidad a una novela. Al fin y al cabo, como decía Camus, una novela no es más que filosofía puesta en imágenes. Lo muestra muy bien E. T. A. Hoffmann en *La ventana en esquina del primo*. El buen narrador tiene que saber pintar con las palabras.

En *La mirada de los Mahuad*, su última novela publicada en septiembre del 2016, la estructura del libro es uno de los rasgos que más destaca. No voy a inventarme nada ni a plagiar a Santos Sanz Villanueva, que lo ha dicho de la mejor forma posible. «Desde que Luis Goytisolo presentó en 1958 un libro narrativo de género inclasificable, *Las afueras*, en el que diversas historias independientes tienen variados nexos que permiten entenderlo no como un conjunto de relatos,

sino como una novela, varios narradores españoles se han acogido a esa fórmula. Pero nadie ha ido tan lejos con tanta originalidad como Berta Vias Mahou». ¿Qué significa para usted ese planteamiento, al cual cada uno le damos una interpretación diferente?

Creo que la estructura de ese libro no es muy distinta de la de otros libros míos, libros que, con temas muy diferentes entre sí, como pueden ser el lenguaje y el silencio, el individuo y la masa, la importancia de no juzgar a la ligera, la idea de que el fin no justifica los medios, el éxito y el fracaso, la identidad, el doble, la falta de libertad, etcétera, lo que tienen siempre en común es precisamente la estructura, además de, supongo, el estilo. Son novelas que parecen colecciones de relatos. O sucesiones de cuadros. O conjuntos de relatos que parecen novelas. Me preocupa la estructura y le dedico mucho tiempo. Una de las primeras cosas que hago en cuanto me planteo embarcarme en una nueva novela, después de decidir el título, que no suelo cambiar nunca, de escribir el final y de fabricarme una portada, es confeccionar un índice con el número exacto de capítulos que va a tener y los títulos de cada uno de ellos, aun estando la mayoría completamente vacíos.

*La mirada de los Mahuad* empezó siendo un libro de sueños, porque uno de los primeros capítulos que escribí fue el de «Sueño robado» (quinto y penúltimo en el libro), en realidad el segundo que escribí, porque el primero de todos fue el que en el libro aparece en tercer lugar («Padre nuestro»). Estos arrebatos en cierto modo oníricos los concebí en un principio como relatos, madurándolos durante años mientras escribía otros libros, sin



abandonarlos nunca, pero a medida que pasaba el tiempo fui completando la evolución y la cronología del personaje principal en otros pasajes («La llegada de los demonios», que escribí el tercero y aparece en segundo lugar; «Escrito en el agua», escrito el cuarto y que aparece en sexto lugar, es decir, el último; «Soldado ruso», que escribí el quinto y aparece en cuarto lugar, y «La mirada de los Mahuad», que escribí el último, pero aparece en primer lugar y da título a todo el libro) y me di cuenta de que en cierta forma se trataba de una novela, así como de lo importante que eran en todas aquellas páginas los ojos, cuando, paradójicamente, si estamos dormidos, solemos tenerlos cerrados. Aunque entonces nuestra mirada se agudiza. Nuestra mirada espiritual.

Los distintos episodios, relatos o capítulos se observan entre sí. Los personajes se escrutan y vigilan, se pasan la

vida oteando el horizonte o se muestran los unos a los otros como si fueran una custodia en una iglesia: el exhibicionista, el nazi que no hace más que acechar las manzanas del jardín de la casa de enfrente y espiar a los vecinos, el *voyeur*, con su falso catalejo de ida y vuelta, la protagonista, que tiene una mirada de miope que parece un telescopio y, siendo una niña, desafía con ella al nazi y al mirón, el padre de la protagonista, daltónico, cuya mirada de científico, como la de los filósofos, hace que el mundo dé menos miedo... A lo largo de esos lances, que son como teselas de un mosaico, vemos a Elba, la protagonista, con los ojos de Jan, su único amigo, el amigo de la infancia y, más tarde, de la soledad. Y a Jan con los de Elba.

**Desde que comenzó a publicar ha recibido muchos reconocimientos por parte de la crítica literaria y la concesión de prestigiosos premios (XXVI Premio Torrente Ballester de Narrativa y el Dulce Chacón de Narrativa). ¿Qué ha significado para usted?**

Compensan un poco lo difícil que en esta profesión resulta ganarse la vida. Al menos, para una gran mayoría. Alivian en parte el esfuerzo y la soledad, que no son patrimonio exclusivo de los escritores. Como tampoco la inseguridad.

**Su formación es una formación clásica en lecturas y ha traducido a Ödön von Horváth, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Joseph Roth y Goethe. ¿Es difícil distanciarse de los maestros para encontrar un tono propio?**

Hay autores de los que me costaría más distanciarme, si es que de alguna forma

yo pudiera llegar a escribir como ellos, cosa con la que ni sueño. Son aquellos a los que admiro por encima de todos y a los que aún no he traducido: Musil, Kafka, Robert Walser, Walter Benjamin o Heinrich von Kleist, entre los de lengua alemana. Pero también Dostoyevski, Chéjov, Tolstói, Montaigne, Diderot, Flaubert, Melville, Joseph Conrad, Marina Tsvietaíeva, Flannery O'Connor... En cuanto a los que he traducido por ahora, de entre todos ellos prefiero a Joseph Roth. Me parece el mejor con diferencia. Hasta el punto de que ya me gustaría que me resultara difícil distanciarme de él. En todo caso, es muy probable que el idioma alemán, que aprendí de niña, haya influido en mi manera de escribir. Su estructura, tan diferente de la nuestra.

**«Sueño robado» es uno de los seis relatos que conforman *La mirada de los Mahuad* y en él podemos encontrar la esencia de Elba, la protagonista que recorre y sustenta todos los relatos: «Elba, que se alimentaba de toda clase de sueños...». Quizá sea de los cuentos más complejos por la totalidad que abarca: el tiempo de la infancia y el del adulto, los sueños frustrados, la realidad confundida y/o alimentada de sueños, la muerte... ¿Cómo se gestiona ese funambulismo entre la realidad y la ficción?**

Me gusta eso del funambulismo entre la realidad y la ficción, algo muy cervantino y muy necesario, sobre todo hoy en día cuando la peste del autobombo y la epidemia de la autoficción parecen dispuestas a asfixiar la literatura y a acogotar a los lectores, peste y epidemia contra las que ya advertía Marthe Robert, una excelente crítica literaria y germanista francesa,

en los años setenta y ochenta del pasado siglo. Cervantes ha sido uno de los autores más juguetones que ha habido en la historia de la literatura. Cada día que pasa valoro más el sentido del humor. La distancia con la que la ironía se toma la vida. Y en eso el autor del *Quijote*, como en tantas otras cosas, fue un maestro que nos enseñó a leer, señalando siempre el foso que en todo momento separa la realidad de la ficción.

Como lo hicieron también Laurence Sterne y Diderot, dos de sus más soberbios seguidores, con sus respectivas obras maestras, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* y *Jacques el Fatalista y su amo*. La literatura no puede ser un cúmulo de encuentros banales entre narradores elitistas, ensimismados o vanidosos, que no hacen otra cosa más que sacarse pelusillas del ombligo. Para eso estuvo siempre el *Hola*. La novela no es, dijo Kundera en *La insoportable levedad del ser*, una confesión del autor, sino una exploración de lo que es la vida humana en la emboscada en la que se ha convertido el mundo... El mundo siempre ha sido una trampa. Y me temo que lo seguirá siendo por los siglos de los siglos. Así que, en contra de lo que dicen muchos, tenemos novela para rato.

**Llegamos al final de la entrevista y, aunque son muchas las preguntas que me gustaría seguir haciendo, no quisiera terminarla sin saber qué está escribiendo en estos momentos.**

También a mí me gustaría seguir contestando a sus preguntas. He disfrutado enormemente. Estoy escribiendo una novela en torno a la figura de Vivian Maier, la fotógrafa norteamericana que trabajó casi

toda su vida como niñera y murió en el más absoluto anonimato. Me interesa mucho esa vida secreta, envuelta en sombras, de una persona capaz de hacer maravillas con la cámara sin pretender por ello exponer sus fotografías en ningún sitio ni venderlas aquí y allá, como tampoco aspirar a la fama ni exigir reconocimiento alguno, pero que al final, después de su muerte, es descubierta y se convierte de la noche a la mañana en un mito. Me interesa, porque de alguna manera es el polo opuesto del torero en el que me inspiré para escribir *Yo soy El Otro*. El reverso de la medalla. José Sáez, el Otro, quería triunfar a toda costa, pero no lo consiguió. Se hundió, como la gran mayoría, en la masa del anonimato, aunque gracias a eso tuvo la oportunidad de aprender una lección muy importante, la del fracaso, una lección que a casi todos nos cuesta mucho asimilar. Que muchos no digieren jamás y que otros tardan toda una vida en deglutir. Vivian Maier parece que nació sabiéndola. Como Kafka. O la comprendió siendo muy joven. No quiso triunfar. O no estaba dispuesta a hacer muchas de las cosas que por lo general hay que hacer para lograrlo. Como lo intuyen desde el principio algunas personas que, aun estando muy dotadas, se refugian en su obra, sin querer saber nada de la celebridad ni de sus pompas. Pienso en Salinger, Emily Dickinson o Pedro Casariego Córdoba. Vivian Maier quería crear y hacerlo con absoluta libertad. Sin interferencias de ningún tipo. Y lo hizo. Es un ejemplo increíble de una vida dedicada al arte sin más compensaciones que el puro disfrute de la creación. Un ejemplo de coraje. De modestia. Y a la vez de doble vida. Y si algo nos enseña la literatura es que todos podemos tener más de una vida.



**POESÍA SIN EDAD:  
un experimento de  
motivación para motivadores**

*Por* Álvaro García

Hace ya mucho, J. M. Carandell (1976) razonó de manera no aberrante que la literatura infantil «es una aberración». Por contundente y memorizable, la frase corría el riesgo de ir despojándose de matices que la seguían y ser recordada suelta, injustamente. La literatura infantil, venía a decirse, es aberrante si sólo es infantil y no es ante todo literatura.

Ya que la definición de lo literario resulta tan difícil de dar como fácil de manejar a partir de cierto trato con la materia en sí, convengamos de entrada en que, además de progresar y eliminar sus propios condicionantes históricos, la humanidad alcanza a quedarse a veces con una magia intemporal, un efecto que no necesita acotar la edad o el siglo de los lectores.

La condición de lo compartible por las edades, o de la negación literaria de las edades, anularía resmas de literatura infantil que, a poco que tratemos de releer, resultan hoy un achicar la voz para achicar el mundo a la supuesta medida de lectores sin derecho a cosas potentes en un lenguaje potente. Declaraciones más autorizadas que la nuestra tanto por la didáctica de la literatura como por la literatura misma ven en ese achicar la voz y las cosas un lenguaje «estandarizado» (Colomer, 2000, 7), un «rebajarse hasta el nivel del niño» sin «ofrecerle una particular visión del mundo que pueda ser compartida entre autor y destinatario», ya que parece que, «para dedicarle la poesía al niño, ellos mismos como creadores deben ponerse de rodillas o hablarle con voz meliflua» (García Padrino, 1991, 83), adoptar «voz de falsete» (Delibes, 1994, 16) o un enfoque «que, a veces, resulta insultante, porque son textos completamente triviales» (Cerrillo, 2001, 82) y renuncian a ponerse –quizá más gravemente en el caso de la poesía– «en contacto con lo desconocido» (Ferrán, 1991, 61).

Esto de lenguaje potente y literatura debería ser una redundancia; pero, ante este panorama crítico que podríamos ampliar a otros países, como refleja un libro de Harold Bloom (2001), dudaremos que haya esa redundancia en punto a ingentes cantidades de literatura infantil actual –especialmente poemas, y entre las excepciones en España algunas obras publicadas por la editorial Hiperión y poco más–. Si hablamos de lenguaje que potencia todas las posibilidades del lenguaje práctico o de uso y sus combinaciones imprevistas, a su vez potenciadoras, la poesía infantil debería llevar más lejos que ningún otro género las posibilidades latentes en la vida y sus palabras e imágenes. El lenguaje de la poesía es menos útil que otros, salvo para com-

binar imprevistamente ráfagas de conciencia y de realidad que crean, puestas así a convivir, una especie de realidad exenta y con frecuencia más duradera que la realidad y la conciencia originarias que se prestaron a ser materia en bruto, condicionadas, ellas sí –realidad y conciencia–, por la edad y el resto de circunstancias existenciales acotadoras o acogotadoras.

Fue Coseriu (1977 y 2003) quien nos enseñó que no es que el lenguaje de la poesía sea una derivación del lenguaje práctico, sino al contrario: el lenguaje de uso es una derivación del lenguaje absoluto, del lenguaje que tratamos de definir aquí de entrada como potente. Recuperar esa potencia, ante lectores o a cargo de autores de cualquier edad –literatura infantil es también la escrita en la infancia–, requiere que cada una de las posibilidades del hablar normalmente –verdad, mentira, exageración, precariedad, humor, juego sonoro, juego de concepto– pueda ser llevada a sus máximas consecuencias y puesta a convivir en el texto con la aceleración mental y física de todas las demás posibilidades. Así puede entenderse que en punto a poesía infantil en el aula –escolar o universitaria– deban estar unidas la idea y la práctica, incluida la de la escritura.

En un experimento pensado y aplicado para dar Lectura y Literatura Infantil en la Universidad de Málaga, he propuesto durante años, con cierto éxito, leer y escribir (escribir o reescribir a partir de lo leído) textos que no tienen por qué ser oficialmente «infantiles». Tal vez firmar esto en condición docente e investigadora «asociada», siquiera de modo administrativo al ejercicio «profesional» de la literatura, no sea más que afirmarlo. La propuesta, ya digo, es al menos fruto de una experiencia y una experimentación. Incluso si descartamos por dudosa toda «profesionalidad» en literatura, ofreceríamos aquí lo empírico anual de una motivación para futuros motivadores: cómo he tratado de motivar con la poesía infantil a estudiantes de Magisterio de primaria, que obviamente no están en su primaria. Hay una necesidad, motivémonos todos: es imposible llegar a la motivación poética infantil si antes el joven alumnado no ha sido motivado en su vida no ya con la poesía, sino con la literatura. Quien ha probado a acercar lo literario a alumnos universitarios, algo más serio y durable que el habitual «acercar la literatura» a ellos con rebaja de complejidad –puede que otro tipo de «falsete» o «voz melíflua» o «lenguaje estandarizado», y aún más prestigiado socialmente–, ha intuido que lo ideal será cifrar y encontrar juntas todas las condiciones de lo literario en



textos que puedan motivar y gustar a cualquier lector de cualquier edad, comenzando por el docente y los futuros docentes.

Si empezamos a concretar, hallamos ese carácter híbrido, universal entre edades, en textos como los poemas «El coleccionista de sonidos», de Roger McGough; «Poner nombre a los gatos» de T. S. Eliot; «Al lector», de Stevenson, o «La playa larga», de Jaime Ferrán, pero también (si ampliamos el concepto de lo poético) en óperas como *La flauta mágica*, en narraciones como *Alicia en el país de las maravillas* y en el noventa por ciento de las greguerías, soleares, haikus, relatos, *limericks*, microrrelatos, dramas, canciones, series, eslóganes, películas, *jingles*, textos de videoclip, perfiles de red social y *selfies* literarios. Una vez liberados, capaces de apreciar lo poético en diversos formatos, sólo habrá limitaciones que evitar dentro de ellos. La peor limitación, en literatura infantil, hemos visto que quizá sea la primacía de lo superficial, de lo ñoño: creer que hay que limitar el campo de acción a lo ligero de forma o de fondo.

¿Por qué no leer o escribir, en todo caso, algo ligero de forma, pero no de fondo? No existen muchos poemas infantiles como los aludidos de Eliot o de Roger McGough (o los viejos de Edward Lear), donde las cosas concretas, y no sólo su aspecto visual, sino también su sonido y su tacto, se abren a lo inconcreto. En las fijaciones y oscilaciones de los versos del poema de McGough y de uno de Stevenson mucho mejor que los demás poemas infantiles del autor escocés, en esas fijaciones y oscilaciones lo cotidiano queda ante el vacío que nos amenaza y nos potencia. Es la clave de que estos y los otros poemas que aludimos (no repetiremos aquí el de Eliot, por sobradamente conocido y del que hemos dado traducción en 2014), recitados, puedan ser inquietantes. La literatura, seamos niños o adultos, no debe dejarnos igual que estábamos:

#### EL COLECCIONISTA DE SONIDOS

*Hoy llegó un desconocido  
vestido de negro y gris.  
Empaquetó los sonidos  
y se los llevó de aquí.*

*El hervir con un silbido.  
El cerrarse el pasador.*

*El ronroneo del gatito.  
El tictac del reloj.*

*El salto de la tostada.  
El crujir los cereales.  
Al untar la mermelada,  
el áspero ruido que hace.*

*El chupchup de la cazuela.  
El tintineo del horno.  
El borboteo en la bañera  
al llenarse poco a poco.*

*El golpeteo del agua  
de la lluvia en el cristal.  
Cuando se hace la colada,  
el glugú del desaguar.*

*El llanto del niño chico.  
La silla cuando la arrastro.  
De la cortina, el chirrido.  
El crujir de los peldaños.*

*Alguien vino esta mañana  
sin decir su identidad.  
Nos dejó sólo el silencio.  
La vida no será igual.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> «THE SOUND COLLECTOR. A stranger called this morning / Dressed all in black and grey / Put every sound into a bag / And carried them away // The whistling of the kettle / The turning of the lock / The purring of the kitten / The ticking of the clock // The popping of the toaster / The crunching of the flakes / When you spread the marmalade / The scraping noise it makes // The hissing of the frying-pan / The ticking of the grill / The bubbling of the bathtub / As it starts to fill // The drumming of the raindrops / On the window-pane / When you do the washing up / The gurgle of the drain // The crying of the baby / The squeaking of the chair / The swishing of the curtain / The creaking of the stair // A stranger called this morning / He didn't leave his name / Left us only silence / Life will never be the same».

Los alumnos de Magisterio de primaria son adultos que quieren aprender a enseñar literatura. Su profesor universitario no puede a su vez motivarse para motivarlos si la materia es propia de un *apartheid* de lenguaje y de contenido que a él lo deja fuera de la emoción lectora. ¿Cómo evaluará sin devaluar las condiciones del gran pacto literario? En el campo de acción del experimento cuyos aspectos propongo aquí, el examen no puede ser sino una miniclase de literatura que dé cada uno de los estudiantes y con los requisitos de un baremo que aspira a coincidir con cierto decálogo aproximado acerca de lo literario o lo poético. Aplicar ese posible decálogo, darle vueltas, llevarlo a las propias vidas y a textos deseablemente propios; profundizar en cada uno de los diez aspectos y agilizarlos con la práctica, parece que en mi aula no sólo ha ayudado a saber dar clases de literatura activa: ha logrado al fin lectores entusiastas. A falta, si se quiere, de definiciones que por apriorísticas u ontológicas pudieran antojarse «aberrantes», el baremo incluye, por un lado, características del texto y, por otro, estrategias de motivación. Las características del texto que en esta experiencia y análisis trata de motivar a adultos con literatura que –ya ésta u otra– motivará a niños son: brevedad, base en lo conocido de fondo y forma, vuelo imaginativo, rumor de la tragedia y cierta ética implícita. Las de su didáctica, motivación previa, repetición, improvisación, juego y escritura literaria.

La brevedad es una primera abstracción hacia lo literario. No es por lo general breve el tiempo de la vida, no digamos el de la historia. Sintetizarlo en imágenes que ocupen quince o veinte líneas (decirlas de memoria potencia lo potente) es un atajo esencial hacia el sentimiento de arte, de artificio, de cápsula memorable de sonido y sentido. A diferencia del simple documento, de la simple información, el texto literario es potenciado por repetición. Resultan insuperables en esto las tres líneas de un haiku clásico o de una soleá, o las veinte líneas de un poema como el de McGough. O el de Stevenson:

#### A QUIEN ESTO LEA

*Igual que desde casa ve tu madre  
tu juego en el jardín entre los árboles,*

*si lo deseas puedes ver tú mismo  
 por las ventanas de este libro  
 cómo muy lejos de ti  
 juega un niño en otro jardín.  
 Pero no creas que va a prestar oído  
 si das en el cristal con los nudillos  
 intentando que te oiga. Está de lleno  
 concentrado en su juego.  
 No oye, no va a mirar,  
 ni de este libro va a salirse ya.  
 Porque hace mucho, la verdad te digo,  
 que ha crecido y se ha ido,  
 y ahora es solamente un niño de aire  
 que del jardín no sale.<sup>2</sup>*

No necesariamente ha de haber un poema para que hablemos de poesía, pero en la misma renovación secular de la medida poética hay una querencia hacia la contención de lo revelado, lo revelado incluso en el sentido fotográfico de antaño: aparición progresiva de la imagen que habla de nosotros mismos. Las antologías de fragmentos inciden en el hecho de que niños o adultos por igual recordamos, aunque haya memorias más capaces: más acá de un «clima» literario, por lo general recordamos una página de relato, unos versos, un eslogan, un diálogo de novela o de cine. El niño tiene una corta atención práctica, pero puede ser capaz de jugar largamente con algo breve. Se ha hecho alguna vez la equiparación pueblo-niño en cuanto a preferencia espectadora por los conflictos primarios. Esto puede ser discutible y mejorable, como demuestra la distinta apreciación *formal* que el tiempo ha dado, por ejemplo, a las obras para títeres y no sólo para títeres de García Lorca. En todo caso, la prueba de fuego de lo literario será la repetición que lo breve permite y no siempre aguanta. ¿Frases de Twitter, pósteres, leyendas de camiseta? Si, como decimos, lo literario se potencia (y más en la sociedad que vive a la velocidad de la luz) con la repetición, habrá que ver qué cualidades formales permiten esa potenciación de lenguaje

<sup>2</sup> «TO ANY READER. As from the house your mother sees / You playing round the garden trees, / So you may see, if you will look / Through the windows of this book, / Another child, far, far away, / And in another garden, play. / But do not think you can at all, / By knocking on the window, call / That child to hear you. He intent / Is all on his play-business bent. / He does not hear, he will not look, / Nor yet be lured out of this book / For, long ago, the truth to say, / He has grown up and gone away, / And it is but a child of air / That lingers in the garden there».

y, por tanto, de sentido. Ocurre como en la música y sus cuatro elementos. Lo popular –el pop– se basa en el ritmo y la melodía. Lo «culto» se basa en la armonía y el contrapunto; contrapunto técnico y moral: desde el gregoriano a la novela de complejidad moral del XIX pasando por toda liturgia y toda salmodia, la escolástica (la Universidad). ¿Hay híbrido entre edades también en música? Más que en ningún lenguaje: desde la ópera citada de Mozart hasta el pop explícitamente pop que tanto atrapa a la infancia y que tanto olvidan las aulas universitarias de Lectura y Literatura Infantil. Hay etapas o estratos de concepto: los Beatles de *Revolution 1* no son los mismos de *Revolution 9*, empezando por la brevedad. Apliquemos esto al T. S. Eliot de los gatos frente al de los *Cuatro cuartetos*, con su título musical y su extensión de largo aliento complejo. Son breves y memorables y repetibles y se saltan el aislamiento de las edades el autorretrato de Cervantes y el perfil de red social, la greguería, el diálogo escénico, el texto de celebración, el chiste, el microrrelato. Aquí es clave la importancia de algunos resortes que caben en lo más breve: el yo, que tal como apuntó Borges (1986) abre casi mágicamente las posibilidades de lo popular; desde el *Lazarillo* al monólogo de humor: el desdoblamiento de la captación del instante objetivo-subjetivo (del haiku y la soleá al *post* de red social pasando por el *limerick*, que a tantas generaciones inglesas ha liberado de la solemnidad y el rigor de la educación no sólo victoriana); en el *limerick*, como en las *Voces*, de Porchia, y en la soleá y en el haiku, hay un inicio de sentimiento complejo que, en el impacto de su brevedad, desdice un poco el tópico de lo infantil y lo popular como disposición a lo primario. Breves son el ritornelo dentro de la tirada larga, el estribillo, el caligrama, la visión de todo en algo, la síntesis significativa: concentrada en imagen (no hay inspiración, hay concentración), la lucidez de la metáfora como inicio del viaje. Desde la poesía oriental y la arabigoandaluza hasta los sonetos y pareados de Baudelaire, en lo más breve son posibles una poética y una didáctica –se ha hablado de Baudelaire como «poeta didáctico» (Ferraté, 1968)– no planas, no lineales, no melifluas, no estandarizadas, no ñoñas ni en falsete. Una poética y una didáctica modernas, vivas, capaces de elevar la vida desde la infancia en lugar de agacharse tan pronto a mermarla. Si vuelvo al nada simple artículo pionero de Carandell –hoy es más frecuente encontrar artículos y libros que hablan de una literatura *crossover* o híbrida (confróntese González, 2011)–, me temo que, junto a tantos avances didácticos

en otras áreas, en el de la poesía hemos ido a menos ya desde el momento en que la burguesía fue aislando a los niños hasta llegar hoy al fenómeno de verlos comer sentados con auriculares a la mesa con los adultos. Si el mundo adulto es pesado lo será por su falta de inmediatez en la conexión con las cosas, por su exceso de teoría sobre la vida y por su falta de imagen gratuita, tan contemporánea (del imaginismo al *spot* publicitario) como arrolladoramente rupestre y no digamos medieval en momentos rap de la liturgia como «Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado». O sencillamente ahistórica, como en el humor y en el baile, combinaciones de lo práctico en forma no práctica, poética. El videoclip musical sería una síntesis de todo esto: abstracción narrativa, sugerencia, contrapunto, fagonazo argumental-musical.

Otro aspecto de lo literario sin edad es la necesidad de una base argumental y formal en algo conocido. Sin ella, difícilmente podremos buscar lo que buscamos en literatura para niños y adultos: identificación, lo que H. G. Widdowson –pionero en promover para enseñar literatura una relación entre la teoría y la práctica, entre ideas y aplicación– llamaría quizá reconciliación del yo consigo mismo y ha propuesto nada menos que como atenuante de la violencia escolar (Widdowson, 1992). La violencia late por frustración y represión. La literatura nos reconcilia con nosotros mismos. Cada niño parte de una realidad, aunque todas tengan una base común. Hay que escuchar, pues, a los niños como a los adultos. Una frustración en común es la falta de libertad. Lo que niños o adultos no pueden hacer en la vida práctica, en la familia, en el colegio, en el trabajo lo pueden hacer en el texto que escriben o que leen. Más aún, esto vale para el niño que sigue sin resolver en nosotros. La poesía, entonces, y según el propio Baudelaire y según Joan Miró y tantos otros, como infancia absoluta. Nombrar en libertad es decir mal, es mal decir, según he hablado de Baudelaire en otro sitio a efectos también de literatura infantil (García, 2016). El arranque de esa liberación será la base conocida tanto de fondo –cosas, mundo físico; no sólo sentimientos– como de forma –palabras cotidianas–. A partir de esa presión de lo conocido, de lo consabido, puede llegar la expresión, igual que sólo a partir de lo físico llega lo metafísico. La expresión será de uno o de muchos, generalmente, expresión de uno a partir de la cual nos enriquecemos los demás. Por eso la famosa y recurrente importancia de la ilustración del libro infantil, pero también y ante todo de la imagen verbal.

La literatura ha de estimular los sentidos, no sólo sentimientos o ideas o abstracciones, como ocurre cada vez más en canciones que hablan de amor, de eternidad, de nostalgia, de cosas que no podemos percibir o cifrar en imágenes del texto, en imágenes como punto de partida. Ese apoyo en lo concreto y creíble permitirá el viaje a lo inverosímil, al artificio del vuelo, al texto abierto. No sólo, como suele decirse, al «final abierto», sino al texto abierto: al texto cuyo lenguaje y cuyas figuraciones no terminan cuando termina su duración, sino que se quedan de algún modo en nosotros. El niño tiene gran interés por conocer el mundo sensible (y cómo mejora la cosa entre el insecto cristalizado o dibujado o fotografiado y el insecto visto, oído, tocado, comido). La base de la proyección imaginativa es lo concreto. La figura del docente es la de mediador en ese viaje. También aquí es vital la función del «yo» compartible. El problema es el exceso cultural de ideas, propio de una cultura de esclavos: platonismo, cristianismo, saturación de sentimentalismo, idealización, rechazo de las cosas, condena a las cosas. Esto en poesía infantil o adulta equivale a la negación de la infancia y de su conexión directa con las cosas. La poesía es la recuperación literaria de las cosas.

La vieja separación Oriente-Occidente remite a formas distintas de acceso final a lo invisible. Nuestra elección de haiku, soleá o greguería se debe a su base en lo visible y a su despegue en palabras de uso, en su disposición a un lenguaje total a partir de ellas: potenciación de todo lo que hay en el habla, si volvemos a Coseriu, o al Romanticismo europeo del que surge la poesía contemporánea en español.

A partir del mundo concreto, conocido, físico, se llega a lo que sólo es posible en nuestra mente o en nuestro sentimiento gracias a combinaciones imprevistas, imágenes, exageraciones, humor, metáforas. La imaginación es capacidad de reordenación. A partir de cosas y palabras usuales la poesía hace ver, crea expresiones. No es sólo una invención: para la literatura es el territorio de la libertad, y es muy importante transmitir a los niños libertad. Lo imprevisto de la poesía (como del humor y del amor) es el fin sin final de la reorganización imaginativa. En el camino está la magia. Con lo que hay, llegar a lo que no hay, en un viaje de lo práctico a lo inútil pero quizá necesario: «eterna freschezza» (Pound), humor, lenguaje no estandarizado. Lenguaje que no se academiza mediante expresiones fijas, ideas tópicas, sentimientos y rimas previsibles. Según la psicología, existe una etapa en los niños (hasta los siete u ocho años) en la que dotan

a todo de espíritu. Esto se denomina *animismo* y consiste, en definitiva, en añadir vida a cosas y seres. Si en poesía queremos tanto apelar a ese animismo infantil como recuperar el nuestro y que, por ejemplo, un gato, un ser que existe, pueda tener posibilidades mágicas o secretas, esto se cumple no sólo en el poema «Poner nombre a los gatos», de Eliot, sino de golpe en las greguerías, y en general en toda gran literatura. «Poner nombre a los gatos» es una portentosa capacidad de reordenación: a partir de lo que existe, el texto reorganiza, descubre posibilidades nuevas. Algo que nos lleva a lo imprevisto. En esto la poesía es como el humor. Puede estar presente en obras trágicas (por ejemplo, en Shakespeare) que, gracias a eso, no se limitan a su argumento más o menos previsto. Todo puede empezar por la operación minuciosa de nombrar: poner nombre no habitual a los gatos y, a partir de ahí, saber que «si descubris que un gato está muy pensativo, / sin duda va a haber siempre un único motivo: / estará ensimismado», etcétera.

Lo que llamamos –con Octavio Paz (1994) y amparados en el lenguaje contradictorio de los dramas de Shakespeare– «rumor de la tragedia» no consiste en amargar la vida a los niños con un texto trágico, pero sí que se deje ver que no todo es felicidad o alegría. Que haya juego en todos los sentidos no implica que olvidemos que la literatura nos toca también en la intensidad del misterio de vivir, el dolor, el olvido, el enigma. La literatura anima a tratar todo eso como transfiguración en ritmo, en música, en imagen, y así hacerlo, quizá, más soportable, más «convivable». Hablamos de rumor de la tragedia en cuanto que la existencia tiene problemas, entre ellos el sentimiento de que nacemos para morir, hay muchas injusticias, gente que lo pasa mal. El niño debe ser consciente de la realidad de su entorno. La manera de estar sano mentalmente es que sea consciente del rumor trágico de la existencia. No es un mensaje explícito. Al hablar de inocencia hemos de tener en cuenta que está más en el receptor que en el texto, puesto que éste no es inocente por sí solo. Este término podría ser modificado con decir, como viene a hacer Wilde en toda su obra, que la literatura está por encima del bien y del mal. El ser humano puede disfrutar en gran medida con cuentos basados en el mal. La literatura va más allá de la moral, porque ésta pertenece al mundo práctico. El niño en el mundo concreto debe saber distinguir entre el bien y el mal, pero, en literatura, esta capacidad de discernir es casi indiferente. Nos encontramos en otra dimensión («No existen libros morales o



inmorales; los libros están bien o mal escritos», dijo, de hecho, Wilde). Quizá el mal más asequible, más compartible por niños y adultos, sea sencillamente el enigma. Nada de esto quita que en nuestro intento de definición de lo literario para niños y adultos dejemos que entre la posibilidad de visualizar éticamente las cosas y los seres y los hechos.

Un texto poético contemporáneo, en la amplitud en que abordamos esto, no será explícitamente sapiencial, pero de su materia se pueden desprender estímulos éticos, aunque sólo sea el de que merece la pena renovar las cosas y las palabras para nombrarlas y combinarlas en vida autónoma de canción o de cuento. Puede tratarse de lo implícito de un camino de vuelta de lo imaginario a lo vital, a un aprendizaje para la vida. La poesía, aunque sólo por su euforia formal, hable de lo que hable, nos enseña algo sobre nosotros mismos y el mundo. El proceso es, pues, bidireccional: del mundo práctico o verificable al mundo literario y viceversa. La poesía es *didáctica en sí*, aunque no trate de enseñar nada, y ojalá no lo trate. Aquí quedaría fuera lo más o menos explícito argumental del refrán o máxima o perfil de autoayuda o del eslogan (etimológicamente, «grito de guerra»), pero no siempre su forma. Hay refranes y eslóganes que casi escapan por su belleza a lo explícito de su consejo, como el refrán alemán que es endecasílabo español que dice que «Los árboles impiden ver el bosque». También hay niveles y ha habido etapas: en lo formal, etapas de rima mnemotécnica para afianzar el consejo o conseja familiar, social, etcétera; en lo argumental, etapas en que el texto da respuestas, ayuda a saber lo que tienes que pensar con mayor extensión frente a la sutileza del texto que se formula como pregunta («¿Te gusta conducir?») o como consejo indefinido que apunta al ánimo («Just do it»), todo ello como signo de un avance en la confianza –literaria– en la inteligencia del espectador. Del espectador sin edades, salvo para obtener el permiso de conducir; lo que demuestra que la poesía es mucho más avanzada que la organización normal de la vida práctica.

Nada de esto será efectivo si no hay una motivación previa al texto, un camino de mediación entre la vida práctica y la literatura. No se trata de empezar a leer directamente. Si la poesía de poema o de narración es potencia del habla, hay que hablar antes, apelar al mundo de los destinatarios, niños o adultos, y conectar ese mundo con lo que vamos a leer. Tampoco hay que explicar –horror– el texto. Hay que motivar previamente para preparar la aparición de esa pieza que se explica por sí sola.

Predisponer a la producción de la magia literaria. Conectar la realidad del alumno con la irrealidad o inutilidad gustosa, por potente, por liberadora, de la literatura. Si volvemos al poema de McGough, normalmente, los robos son de cosas, no del ruido que hacen esas cosas. Si conviene no empezar a leer directamente, ni a jugar directamente, el texto literario se presta a que una sola pregunta previa anime y justifique tanto la lectura como el juego que pueda propiciar. Un poco antes del texto, la vida da pistas, averigua en nosotros la necesidad de leerlo. A veces basta con una frase que apele a la vida concreta de los niños o adultos para animar al juego literario. Puede que exista también un modo de motivación posterior al texto y que éste sea sin más la repetición del texto.

La repetición, a diferencia de su efecto en lo informativo que quizá aclare el significado, en lo literario potencia el sentido. La repetición del texto completo o de fragmentos, aunque sea en el juego, potencia un buen texto. El texto sólo informativo, una vez aclarado, tiene entre sus condiciones la de cansar por repetición. El ritmo –incluido o sobre todo el de la prosa– permite la posibilidad de la memoria explícita. Ya hemos dicho que en los niños, y añadamos que en los adultos, hay una corta capacidad de atención práctica y una mayor capacidad de jugar largamente con algo breve. No hay más que pensar en Facebook. Lo reiterativo no sólo no sacia, sino que potencia. El niño y el adulto conocen el recorrido. Suelen entonces disfrutar del modo: de lo inútil, de la sustancia musical. Es una de las grandes virtudes del arte: puede ahondar en sí mismo. El arte evoluciona en nosotros. La memoria tiene una doble vertiente: una, la que ocupa a lo que hemos llamado *mnemotécnica*, que las palabras se queden en la cabeza y en el corazón. Otra, musical. (Apuntemos, de paso, lo deseable que sería que los escritores de poemas con rima, niños o adultos, aprendieran qué distancia mental no chirriante introduce en la repetición la rima no categorial, no de sustantivo con sustantivo o de verbo con verbo: la que combina finales de palabras de categorías gramaticales distintas como otro resorte hacia conexiones mentales).

Ni medida ni repetición tienen por qué impedir la improvisación. Incorporar al texto lo que ocurra en el tiempo del texto o de la clase sobre el texto, preguntas, reacciones de los alumnos o una mosca en el aula. Capacidad de reacción y de enriquecer la clase con las circunstancias y, finalmente, capacidad de juego. El juego puede ser abstracto, de debate; pero en nuestro expe-

rimento es preferible el juego-juego, algo dinámico, activo, igualmente motivado por el texto. El texto dará juego a algo igualmente creativo, cambiar palabras, rapear una estrofa, crear nuevas líneas, cualquier *danza* física o mental que ayudará a recordar siempre el instante y el texto. La literatura es también juego con el lenguaje, juego con nosotros mismos gracias al lenguaje. Esto es muy distinto del mero y perezoso y cansino juego con las palabras. Desde pequeños el lenguaje tiene para nosotros algo de sustancia pura, como en el diálogo imposible pero siempre verificado con el bebé. Igual que transformamos elementos del mundo práctico en inútil, con el lenguaje (no sólo con las palabras, insisto) se puede jugar en un plano superior o inferior al de la estricta comunicatividad semántica. Cuando Chiquito de la Calzada convierte quizá el «Flintstones» cantado en los dibujos de *Los Picapiedra* en «fistro» omnipresente y polivalente, hay texto, aunque no basta con su añoranza semántica: hay texto no significativo pero sí significativo, hay innovación ante la que la tribu ve la posibilidad de sentirse más creativa. También aquí el humor es poesía en cuanto machadiana «palabra en el tiempo»: palabra que no termina cuando termina el texto; sigue en el tiempo, sigue significando en nosotros, a pesar de que no signifique nada en el diccionario. Esto vale para el *scat*, para el flamenco, para la ópera, para modos de poesía en que la palabra es una forma no terminada que se busca a sí misma.

Este experimento de verificación y didáctica de lo literario infantil no niño se completa con la práctica de escritura de un cuaderno de diez piezas que podemos considerar que cumplen la premisa de lo válido como poesía sin edad. Con un hilo temático conductor y características en común con el vago decálogo expuesto, los estudiantes (adultos que un día podrán proponer lo mismo a sus alumnos de primaria) escriben un autorretrato (*selfie* literario mediante datos concretos y enfoque sesgado, indirecto), un haiku (con su captación del instante inmediato en –para hacerlo ver– dos breves líneas objetivas y una subjetiva), una soleá (más directamente subjetiva que el haiku: por sus pasiones y base en la vivencia, en un hecho frente a la simple visión inicial del haiku), una greguería (con su ramoniano «humor más metáfora» y revelación imprevista de las cosas en una sola frase), un texto explícitamente ético (aunque sea como ejercicio de contraste que resume un conocimiento moral sobre la vida), un caligrama (dibujando a lo Apollinaire con las palabras por la página), un microrrelato (o narración brevísima con final abierto o sorprendente), un monólogo escénico de humor (con base en el «yo», con liberación de lo inconfesable, con exageración

y combinación imprevista de elementos cotidianos), un eslogan (contemporáneo: sugerente y que confía en la inteligencia del consumidor; brevísimo, sin rima y que perversamente crea una necesidad de adquirir algo que el espectador no sabía que necesitaba) y un texto de ceremonia (alegre o triste: cumpleaños, graduación, despedida; con revelaciones, elogios, etcétera).

A partir de esta posible motivación literaria compartida o sin edades, ahí estarán luego a disposición de enseñantes y padres con más o menos problema de mala conciencia las decenas de miles de libros de literatura infantil que se publican en cada país al año, si eso, además de estadístico y rentable, no fuese una aberración.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H. (2001): *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*. Nueva York: Scribner. Trad. española (2006): *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*. Trad. D. Alou. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»*. Barcelona: Tusquets.
- Carandell, J. M. (1976): «La literatura infantil». *Camp de l'Arpa* 34: 19-24.
- Cerrillo, P. C. (2001): «Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil», en Cerrillo, P. y J. García Padrino (coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Colomer, T. (2000): «Texto, imagen, imaginación». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 130: 7-17.
- Coseriu, E. (1977): *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos.
- —. (2003): «Notas de lectura sobre un libro de Bousoño», ed. de José Polo, *Analecta Malacitana*, XXVI, 2 (2003): 623-644.
- Delibes, M. (1994): «Escribir para niños». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 61: 16-17.
- Eliot, T. S. (1990): *Old Possum's Book of Practical Cats*. Londres: Faber and Faber.
- —. (2014): «Poner nombre a los gatos». Trad. Á. García. *Turia Digital*, <[http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/poner-nombre-a-los-gatos](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/poner-nombre-a-los-gatos)>. Consultado el 6/07/2017.
- Ferrán, J. (1991): «Música y poesía», en Cerrillo, P. y J. García Padrino (eds.): *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ferraté, J. (1968): *Dinámica de la poesía: ensayos de explicación*. Barcelona: Seix Barral.
- García, Á. (2016): «La literatura infantil y el mal», en E. Maqueda Cuenca, I. Borda y J. L. Onieva (coords.), *Estudios de literatura infantil*. Málaga: Universidad de Málaga: 19-32.
- García Padrino, J. (1991): «La poesía infantil en la España actual», en Cerrillo, P. y J. García Padrino (eds.): *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- González, E. (2011): «Elogio y auge de los *crossover books*», <<https://books.google.es/books?id=vOUIOLOB-3Y8C&pg=PT63&dq=elogio+y+auge+de+los+crossover+books>>. Consultado el 20/06/2017.
- McGough, R.: «El coleccionista de sonidos». Trad. Á. García. *Turia Digital*, <[http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/el-coleccionista-de-sonidos](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/el-coleccionista-de-sonidos)>. Consultado el 6/07/2017.
- Paz, O. (1994): «Fundación y disidencia», en *Obras completas*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Stevenson, R. L.: «To Any Reader». He citado de memoria y traducido para este artículo.
- Widdowson, H. G. (1992): *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

# DOSCIENTOS AÑOS DE BICICLETAS

## El 104.º Tour de Francia

*Por* Héctor Abad Faciolince



Es curioso que la rueda haya sido inventada hace más de cuatro mil quinientos años y que, en cambio, la bicicleta esté cumpliendo apenas dos siglos. Se celebran tantos aniversarios tontos y, sin embargo, casi nadie ha celebrado los doscientos años de esta máquina mágica, la más económica en términos de gasto energético, velocidad-espacio recorrido, y el medio de transporte más ecológico y saludable para un planeta enfermo de fiebre. Pero al mismo tiempo es normal que a nadie se le hubiera ocurrido inventar por tanto tiempo la bicicleta, ya que pocas cosas resultan más contra-intuitivas que el milagro del equilibrio sobre dos ruedas.

Apenas dos siglos de este vehículo prodigioso. Un supuesto dibujo de Leonardo da Vinci, del prototipo de una bicicleta, es un falso demostrado (un charlatán añadió radios, cuadro y manubrio a dos círculos dibujados por Da Vinci en uno de sus cuadernos). ¿Por qué diablos a nadie, ni siquiera al genio Leonardo, se le había ocurrido poner dos ruedas en línea, unir las de algún modo, montarse encima y empujarse con las piernas? Como muchos otros hallazgos del ingenio humano, este invento fue fruto de la necesidad. Todo se debió al mal tiempo. Paradójicamente, la bicicleta se inventó para contrarrestar los efectos de un cambio climático repentino, pero opuesto al que hoy estamos sufriendo. Durante varios meses de 1815 ocurrió la erupción más grande de que se tenga noticia. El volcán Tambora, en Indonesia, arrojó tal cantidad de materia que pasó de tener cuatro mil metros de altitud, antes de la explosión, a dos mil ochocientos cincuenta, después de derramar piedras, lava, fuego y de arrojar en la atmósfera millones de toneladas de polvo y ceniza.

Esta ceniza, suspendida en el aire, veló los rayos del sol durante años y sus peores efectos se sintieron en el verano siguiente, sobre todo en el hemisferio norte. En 1816 no hubo verano en Europa: cayeron nevadas en junio y los campos se helaron en julio. Las cosechas se perdieron y a finales de año empezó la hambruna; había que decidir entre alimentarse o alimentar los animales. Los precios de la avena y los demás forrajes llegaron a niveles estratosféricos. Los caballos, o se morían de hambre, o los sacrificaban para saciar el hambre.

Esta extraña crisis climática tuvo efectos en el arte: los extraordinarios colores del atardecer en Inglaterra (ocasionados por el polvo y la ceniza) produjeron los increíbles paisajes de Turner, de colores irreales, así fueran copiados de la realidad. Como cuenta William Ospina en una novela apasionante, *El año del verano que nunca llegó*, esta alteración climática tuvo también

efectos en la literatura: como no podían salir de la casa, por el frío extremo, un grupo de veraneantes frente al lago de Ginebra, por sugerencia de Lord Byron, decidieron inventar cuentos de horror: allí Mary Shelley concibió a Frankenstein y John William Polidori se imaginó por primera vez una historia de vampiros. Byron, impresionado por la lobreguez de junio, escribió un poema, «Darkness» (Oscuridad), que parece una profecía del futuro que nos espera en un planeta devastado:

*I had a dream, which was not all a dream.  
The bright sun was extinguish'd, and the stars  
Did wander darkling in the eternal space,  
Rayless, and pathless, and the icy earth  
Swung blind and blackening in the moonless air;  
Morn came and went—and came, and brought no day,  
And men forgot their passions in the dread  
Of this their desolation; and all hearts  
Were chill'd into a selfish prayer for light.  
[...]*

*Tuve un sueño, que no fue un sueño.  
El sol se había apagado y las estrellas  
vagaban a oscuras en el espacio eterno.  
Sin rayos y sin rumbo, la tierra helada  
se mecía a ciegas, negra en el cielo sin luna.  
La mañana se iba y regresaba sin traer el día,  
y los hombres temerosos olvidaban sus pasiones  
en su desolación; y todos los corazones  
se congelaban en un ruego egoísta por la luz.  
[...]*

Un efecto menos conocido de aquel año sin verano fue que la mortandad de equinos en Alemania produjo una crisis inevitable en el transporte a lomo de caballo o en diligencias. La necesidad agudiza el ingenio. Un joven alemán, el barón Karl von Drais, se imaginó y produjo un vehículo para reemplazar los caballos: «¡En vez de cuatro cascos, dos ruedas!», según escribió Hans-Erhard Lessing, profesor de Historia de la Técnica y experto en el origen de la bicicleta. Nació así, en 1817, la draisina o velocípedo, fabricado en madera, que se movía impulsado por zancadas simultáneas o consecutivas de las dos piernas. Drais patentó su invento y empezó a exportar velocípedos a Francia, con tan buena o tan mala suerte que su aparato empezó a ser imitado (y mejorado)



por los carreteros, sin ningún respeto por los derechos de autor. La piratería generalizada es el primer síntoma de que ciertos inventos tienen un éxito que los tribunales no pueden detener.

Lo primero que mejoraron en Francia fueron los radios de las ruedas y el material del tenedor: se cambió la madera por el hierro, que, si bien hacía más pesada la máquina, la hacía también más resistente a los innumerables baches de los caminos, típicos de la época anterior al asfalto. En las ciudades había calles empedradas, pero los caminos eran en tierra. En todo caso, como el velocípedo se movía apoyando las piernas en el suelo, era posible levantar el caballito de madera y hierro si el bache del camino era muy hondo. Aunque el descubrimiento más extraordinario que hicieron los aficionados al velocípedo fue casual e involuntario: notaron que, en las bajadas, cuando el biciclo tomaba velocidad, era posible levantar las piernas sin caerse: sin buscarlo, habían descubierto el equilibrio. Era algo que iba contra toda intuición: el caballo de ruedas no se caía a los lados si el jinete lograba impulsarlo lo suficiente.

Quizá por esto, antes de inventar los pedales, se pusieron apoyos para que los pies reposaran en las bajadas sin tocar el suelo: ¡los caballos de madera tuvieron también estribos! Las draisinas inglesas fueron llamadas *hobby-horses* y franceses e ingleses se disputan el invento de los pedales, solución a la que, en todo caso, apenas llegaron más de cuarenta años después de la propuesta de Drais. Los primeros pedales estaban pegados al eje de la rueda delantera, y cada vuelta de ellos correspondía también a una vuelta de aquélla. Fue esta característica lo que llevó a los velocípedos de pedales (también conocidos como biciclos) a deformarse tanto que produjeron monstruos peligrosos: se construyeron ruedas gigantescas que elevaban al pedalista hasta dos metros por encima del suelo. En estos aparatos sin frenos, las caídas tremendas y los huesos rotos eran la manera más habitual de terminar un paseo. Y, como, según Alfred Jarry, la bicicleta no es otra cosa que «la continuación mineral del esqueleto», se partían por igual los huesos, los manubrios y las ruedas.

La monstruosidad y las caídas de esos biciclos gigantes no contribuyeron a la difusión de los velocípedos de pedales. Hubo que esperar hasta finales de siglo XIX para que la cadena, la rueda libre y el engranaje conectado a la rueda trasera llevaran a una versión que ya se parece mucho a la bicicleta moderna. El tamaño de las dos ruedas volvió a la normalidad de la altura de las piernas de una persona: la bicicleta y el ciclista, más que nunca, se hacían

una sola cosa. En 1888 John Dunlop había patentado el neumático (lo inventó para mejorar el triciclo de su hijo), lo que hizo mucho más cómodo y rápido el viaje en bicicleta, y hacia 1895 ya se puede hablar de bicicletas familiares a nuestros ojos.

Con estas mejoras técnicas, más el cuadro en forma de diamante, la bicicleta empezó su gran popularidad y se convirtió, por su precio relativamente bajo, en un vehículo al alcance de muchos más ciudadanos, en un medio de transporte democrático que ya no estaba reservado para los caballeros que podían permitirse tener cuabras y caballos, además del dinero para alimentarlos. Los primeros automóviles, caros y rudimentarios, perdieron casi todas las carreras con las ágiles bicicletas, y, en un final de siglo XIX que adoraba la técnica y la velocidad, no parecía decidido que en poco tiempo el automóvil ganaría la competencia.

Se dirá que al final el automóvil le ganó la carrera a la bicicleta y se impuso como el rey del movimiento. Pero hoy en día puede decirse que no para siempre, ni para todo tipo de sociedades. Con mil millones de bicicletas rodando por el mundo, éste es el medio de transporte mayoritario en algunas de las ciudades y países más civiles de la tierra. Durante el siglo XX, cuando no hubo guerras, la bicicleta les permitió a los obreros desplazarse a sus trabajos sin tener que pasar horas a pie en el camino de ida a la fábrica y el regreso a la casa. Émile Zola, que hacía paseos cotidianos de cuarenta kilómetros en bicicleta, escribió que era necesario enseñar a las hijas, desde muy niñas, a montar en bicicleta: eso las alejaría de las faldas de sus madres, de la educación en el miedo, les enseñaría a evitar ágilmente los peligros y a internarse solas, o con quienes quisieran, en las delicias de la naturaleza. Para este novelista, la emancipación de la mujer pasaba también por esta autonomía y libertad que daba la cicla.

Con una bicicleta más desarrollada, pero sometida a pinchazos frecuentes, el deporte asociado a ella nació pronto. Las primeras bicicletas de carreras se parecían ya a las de hoy, aunque no tenían cambios, pesaban casi veinte kilos (las de hoy pesan ocho o menos), y no era raro que perdieran la cadena. Las carreras solían ser urbanas, o si mucho una competencia entre dos ciudades (París-Brest, Burdeos-París). Hasta que en 1903 a un periodista y ciclista se le ocurrió una idea genial para ayudarle comercialmente a la revista en la que trabajaba, *L'Auto*: harían una carrera ciclística que le daría la vuelta a todo el país: el Tour de France.

El Tour nació como un matrimonio entre el periodismo, el negocio, el espectáculo y el deporte. Hoy es lo mismo, de un

modo gigantesco y mucho más sofisticado. He querido buscar el origen de la bicicleta y del Tour como una manera de entender mi papel como periodista del Tour de Francia, un oficio que acabo de ejercer por primera vez en la vida, en el Tour número 104. ¿Cómo fue el primer Tour de la historia y cómo ha sido el primer Tour de mi pequeña historia? Los contrastes son enormes.

Como decía, el Tour nació con un fin comercial: vender más revistas. Esa publicación, *L'Auto*, vivía de dos cosas: los avisos de los fabricantes de bicicletas y los ejemplares comprados por los lectores. ¿Cómo tener más lectores de modo que hubiera más avisos? La idea no la tuvo el director, el exciclista Henri Desgrange (primer hombre récord de la Hora), sino un redactor, Léo Lefèvre: era necesaria una carrera épica que despertara la fantasía, el asombro, la curiosidad. Saldría de París y tocaría las principales ciudades de Francia, Lyon, Marsella, Toulouse, Burdeos y Nantes para volver a la capital. Casi dos mil quinientos kilómetros repartidos en cinco etapas larguísimas separadas por días de descanso. Desgrange se entusiasmó con la idea y setenta y seis ciclistas aceptaron el reto. Un único periodista, Lefèvre, iría con los ciclistas también en bicicleta, pero cogería el tren en algunos pueblos para adelantarse, verificar el paso de los corredores y tomar los tiempos. En la primera etapa de cuatrocientos sesenta y siete kilómetros los ciclistas pedalearon toda la tarde, toda la noche (había luna) y parte de la mañana. El ganador, Maurice Garin, un deshollinador, llegó a Lyon más de dieciocho horas después. Tras tomar el tiempo de los primeros, Lefèvre se fue al hotel a escribir la crónica de la primera etapa. El Tour, que al final ganaría el mismo Garin, fue un éxito: *L'Auto* pasó de vender veinte mil ejemplares a cincuenta mil. Y las cifras siguieron creciendo año tras año hasta llegar a trescientas veinte mil revistas vendidas antes de la Primera Guerra Mundial, cuando el Tour tuvo que ser suspendido.

En el Tour de Francia 2017 los periodistas acreditados éramos más de mil quinientos. Ninguno de nosotros persiguió a los ciclistas en bicicleta: estábamos en inmensas salas de prensa con pantallas gigantes, tablas y gráficos con informes técnicos, comida, agua, refrescos, a veces champaña. Pude compartir paté, vino y café con grandes periodistas veteranos: Carlos Arribas, de *El País* de Madrid, Gianni Mura, de *La Repubblica* de Roma. Mura cubría su Tour número 50; en el primero, del año 67 (a sus dieciocho años) había visto morir a un ciclista amigo, Tom Simpson.

Mura me contó que Simpson, muy pobre, había contraído un préstamo para poder comprarle una casa a su hijo y a su esposa. Necesitaba, como fuera, el triunfo en una etapa para pagar las cuotas de la hipoteca. El día de la subida a una cima mítica, el Mont Ventoux, se atiborró de barbitúricos al amanecer. Pero no fue eso lo que lo mató, sino las normas absurdas de los organizadores del Tour: no se permitía a los equipos que se les diera agua a sus ciclistas y éstos tenían que encontrarla solos. Hacía mucho calor y Simpson subía entre los primeros del grupo. Un aficionado le pasó una caramañola que no contenía agua sino *cognac*. No habiendo más, Simpson la vació. La combinación de sol, barbitúricos y alcohol, más el esfuerzo terrible del ascenso, fueron demasiado para su cuerpo. Cuando el ciclista cayó al suelo, con el corazón reventado por la deshidratación, pedía que lo volvieran a subir en la bicicleta, y, al expirar, sus piernas se seguían moviendo en círculos, como si no quisiera nunca dejar de esforzarse, dejar de pedalear. La esencia del corredor de ciclismo es saber sufrir y, más aún, no sentir el dolor, no percibir ni siquiera la muerte. Gracias al martirio de Simpson, los organizadores del Tour cambiaron las reglas de alimentación e hidratación por otras más humanas.

El ciclismo no es un deporte menos elegante ni menos técnico que el fútbol. Lo que pasa es que es un deporte muy difícil de ver en vivo, y difícil de entender en la televisión para quien no haya pasado mucho tiempo en una bicicleta. La labor colectiva del equipo es fundamental porque una cosa es poner el pecho al viento, en el primer lugar, y otra pedalear sin el viento que te cortan uno o dos o diez ciclistas delante de ti. Las danzas y abanicos para cortar el viento y colocarse bien en el pelotón son una faena muy compleja. La concentración es absoluta; la inminencia de un accidente es constante y en las caídas se arriesgan los huesos, pero también la vida. Cuando los gregarios no pueden ayudar más al líder del equipo y abandonan, exhaustos, su tarea (a veces caen a un lado, medio muertos), los líderes empiezan su trabajo solitario, por lo general en los últimos kilómetros de las etapas en ascenso. Ahí se desarrolla la batalla final.

En el Tour de este año los colombianos cifrábamos nuestras esperanzas en los líderes nacionales de tres distintos equipos: Nairo Quintana, en el Movistar de España; Esteban Chaves, en el Orica de Australia, y Rigoberto Urán, en el Cannondale de Estados Unidos. Un cuarto colombiano, Sergio Luis Henao, del equipo británico Sky, era el principal escudero del campeón Chris

Froome. Con figuras tan destacadas, y con un Quintana que ya había salido ganador en un Giro (2014) y una Vuelta (2016), los ojos de los colombianos estaban puestos en la ilusión del primer Tour de la historia para un latinoamericano. Gran parte de los cincuenta millones de colombianos vivimos en los Andes y la afición por la bicicleta es enorme. Pese al peligro, nuestra pista de entrenamiento son las ciudades y las carreteras.

El Tour no lo viví como un periodista objetivo, sino como un hinchado de los ciclistas colombianos. Corriendo detrás de Rigoberto Urán (que al final llegaría de segundo a París) me rompí el menisco de la rodilla derecha. Estuvimos cerca del triunfo con el gran Rigo, pero Chris Froome nos dio una clase de técnica y disciplina. Al acabar la carrera confesó que, si Rigo lo hubiera atacado en uno de los últimos ascensos, se habría derrumbado. Froome nunca lo dejó ver en su rostro ni en su pedaleo; el ciclismo es también un ejercicio de disimulo. El gran corredor nacido en Kenia, de padres británicos, confirmó esta gran paradoja que ocurre en este deporte: es posible perder todas las batallas y, sin embargo, ganar la guerra. No ganó ni una etapa (nuestro Rigo ganó la etapa reina), pero su promedio fue el mejor de todos. El año próximo los ciclistas colombianos volverán a la batalla y los caballitos de carbono y titanio nos dirán si tal vez el 2018 será al fin el año de Latinoamérica en el Tour de Francia. Espero estar allá para contarlo.



# Dos poemas

*Por* Eduardo Mitre

## PRIMER ENCUENTRO CON JAIME SÁENZ

Es una tarde soleada  
en la estación ferroviaria de La Paz.  
Por la transparencia del aire:  
mayo de 1966.

Desde la ventanilla del tren  
lo diviso –lo adivino–  
con su frente amplia  
en la luz del atardecer.

El viento le rodea,  
le brinca como un perro  
tratando de morderle  
el abrigo negro:

pero él lo capea diestro,  
y se aproxima por el andén  
aflojándose la chalina  
para el abrazo de bienvenida.

Ya en su casa, a la mesa:  
el picante de la tía Esther  
capaz de revivir a un muerto  
pero él sin probar ni pizca.

Luego, la charla a solas,  
y con su voz más íntima  
el soliloquio sobre una mujer  
que hasta hoy no logro entender  
si acababa de irse lejos  
y para siempre  
o estaba por fin de regreso  
decidida a quedarse  
en la ciudad y en su vida.

Avanzada la noche: el frío incólume  
y horas insomnes en un catre  
detrás de una mampara  
y, al frente, en la pared:  
su sombra enorme  
en el escritorio  
ancho como una barcaza,  
y él, entre inhalaciones,  
escribiendo, recorriendo  
una gran distancia  
en pos de los mares de la niñez  
y de la juventud.

Es extraño que ahora,  
al cabo de tantos años,  
su imagen se siente a mi lado  
en un banco de la vejez.  
Aunque de haber misterio  
no hay tal  
sino la gratitud  
por haberle conocido,  
y este instante  
que vuelve a reunirnos  
y a disiparse  
sin decirnos adiós.



## JORGE ZABALA

Recuerdo tus manos extendidas  
con las palmas abiertas  
como ofreciéndonos en bandeja  
las joyas que nos decías.

Imposible transcribirlas  
sin el sustento de tu voz  
y la puntuación  
exacta de tus cejas,

porque ¿quién eras tú,  
Jorge Zabala,  
sino la palabra imprevista,  
la imagen insólita  
que de pronto saltaba por encima  
de nuestras tazas de café  
como un pez espada  
decidido a no perecer  
en peceras de papel  
ni menos en las aguas  
inseguras de la memoria?

Y es que era todo tu cuerpo  
la palanca que movía el lenguaje  
al compás del instante.

De haberte conocido Rubén Darío,  
te hubiera incluido entre *Los raros*,  
después de Lautréamont  
para que continuaras su libro...

Vuelve, pues, George,  
con la lanza de tu ingenio  
a matar al dragón de nuestro tedio  
y a las lombrices de tanta cháchara.

Vuelvan nuestros pasos  
de la plaza Colón  
a la puerta de mi casa,  
yendo y viniendo los dos  
de las once de la noche  
a la una de la mañana,  
sin querer despedirnos;  
acaso tú temeroso  
de afrontar el espejo  
de la soledad en tu cuarto  
y yo, de suspender  
el sortilegio  
de los versos de Auden  
en tu voz y tu acento.

No, para serte franco,  
no recuerdo cuándo  
ni dónde nos conocimos,  
y es que, a diferencia  
de los amores,  
la amistad entre amigos  
parece desde siempre  
haber existido.

Pero qué aciago, Jorge,  
nuestro último encuentro  
en la plaza Colón esa tarde:  
tú: sentado  
en un largo silencio,  
y yo, a tu lado, como si nadie...  
Hasta que por fin un instante  
te asomaste a tu mirada  
como a la ventana de ti mismo  
para decirme: *Tú eres el hijo  
de la señora Kerime  
que vive allá...*

Luego, como ella años antes,  
desapareciste tras la puerta  
sellada del Alzheimer.

A veces, Jorge, pienso  
que, si bien te sentabas  
al centro de nuestra mesa,  
sólo ocupabas la periferia  
de nuestro afecto,  
pues no encuentro  
otra manera de explicarme  
tanto abandono nuestro  
en tus días y horas finales.

Perdónanos ya, Jorge,  
y aquí dame una mano  
para alegrar un poco esta elegía  
rememorando las fiestas  
en que solías bailar  
ligero como una cinta  
y enérgico  
como una guitarra eléctrica.

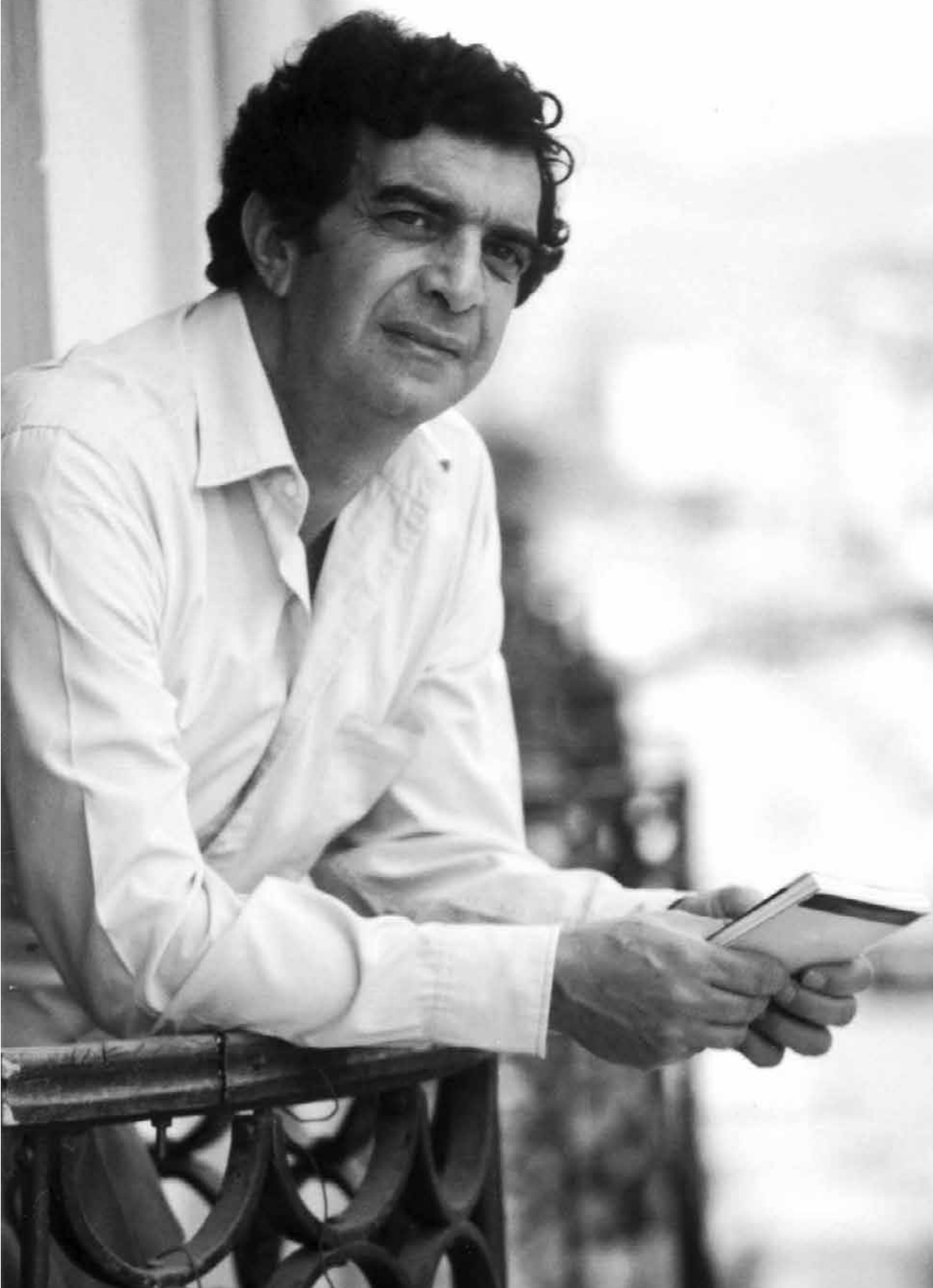
Te estoy viendo ahorita  
pasar de prisa por el Prado  
camino de la cafetería,  
anhelante de diálogo,  
abotonándote  
el cuello de la camisa  
y recogéndote el pelo lacio  
que, rebelde, se te cae  
cubriéndote media cara.

Y a propósito, Jorge,  
y sin ánimo de elogio:  
¡qué ojos los tuyos!:  
entre los más claros y profundos

que nos hayan mirado,  
y aunque en el fondo  
muy tristes,  
de lo más reidores.

Pero ya basta de andar  
tantas horas juntos  
por calles y bares de Brooklyn  
donde tú nunca estuviste  
y empecinadamente me sigues  
como si no te hubieras muerto.

Pues hasta aquí no más, Jorge,  
y hasta pronto, en donde tú ya sabes.  
Y por si las moscas no olvides  
tu libro bajo el brazo.





► Biblioteca Central, Vancouver, Canadá. Moshe Safdie, 1995



**Johannes Fried:**

*Dies Irae*

*Eine Geschichte des Weltuntergangs*

Beck, Múnich, 2016

352 páginas, 26.95 € (ebook 21.99 €)



## Fin y sínfin del mundo

**Por** BLAS MATAMORO

La dificultosa historia de la humanidad suele contener, desde tiempos inmemoriales, episodios de liquidación final del mundo. Este orbe donde ocurre nuestra vida es perecedero y su destrucción ha preocupado a sabios e iletrados, creyentes e incrédulos, a sensatos y a fantasiosos. Fried, medievalista de especialidad, se ha ocupado en recoger documentos de todas las épocas, observar sus coincidencias y variaciones, para concluir que se trata de una continuidad de significados religiosos convertidos en hábitos culturales, de modo que se acaban olvidando sus orígenes a la vez que sosteniendo sus constantes.

La escena conclusiva es el apocalipsis, tan afortunada en el decir cotidiano que el adjetivo «apocalíptico» es hoy un difuso

significante que puede referirse a una guerra, una inundación, un concierto de *rock*, las ofertas de enero en los grandes almacenes o un atentado terrorista. No es inmerecida tal reputación porque el Apocalipsis sirve para ordenar la historia como un megarrelato en cuatro partes, obedeciendo al número mágico que suele señalar al cosmos, al mundo como orden: creación, caída, redención y apocalipsis. Así como el año tiene cuatro estaciones y cuatro son las edades de la vida humana, la historia del mundo también parece sumarse, desde el libro de los libros, a este cuatrivio.

El asunto no sólo tiene que ver con cierta necesidad del imaginario humano en cuanto a encontrar alguna estructura que permita razonar, desde la narra-



ción, el curso universal de las cosas. Se vincula, además, con la evidencia de que nuestro mundo es perentorio y las respuestas posibles a este radical interrogante de nuestra existencia. Algunas concepciones se apuntan a la aniquilación, es decir, a la conversión del todo en nada –los físicos teóricos se niegan, en general, a admitir que la nada exista en la realidad–, en tanto otras prefieren salvar la permanencia cósmica por un juego de ciclos. Fried halla sólo un ejemplo, por lo mismo excepcional, de concepción del mundo como eterno e inmutable: en el Egipto clásico, en efecto, el tribunal divino que pesa y juzga las almas de los muertos es eterno y hará sempiternamente lo que siempre hizo, de modo que el mundo que lo provee de materias primas y utillaje habrá de mantenerse monótonamente idéntico a sí mismo.

La fórmula más admitida para convertir lo perecedero en permanente es el ciclo de construcción, destrucción y reconstrucción que recogen numerosas cosmologías de variadísima procedencia. La más expresiva sea quizá la griega de Hesíodo, una serie también cuatripartita de metales sucesivamente devaluados: oro, plata (algún glossista prefiere el cobre), hierro y plomo. El decurso se invierte, de modo que la edad de oro –otro sintagma popularizado– juega tanto como memoria esplendorosa de un origen perdido y promesa de llegada a él en un futuro óptimo.

Los teólogos tradujeron, a su debido tiempo, lo cíclico en escatológico. Hubo excepciones: san Pablo no toca el tema. En cambio, san Agustín montó un relato que, valga lo que valiere, no carece de grandiosidad. Dios creó el mundo, es decir, la Ciudad Terrenal, con el mal incluido, para seleccionar a los elegidos y alojarlos en la inmarce-

sible Ciudad Celestial, convirtiendo el final en comienzo, el apocalipsis en recreación.

Lo vistoso y terrible del finiquito mundano y el consiguiente juicio final se prestó a leyendas, coplas y consejas. Cualquier anomalía natural se empezó a considerar un signo apocalíptico: el incendio de un bosque a causa de un rayo, una inundación, un terremoto, un granizo, una invasión de gente extraña como los turcos en Bizancio o los almohades en España, suma que sigue. Los falsos profetas hicieron auténticos negocios con el temor del fin, en especial acercándose al año 1000. Abundaron en todo tiempo gentes iluminadas que habían visto lluvias de fuego, escuadrones de ángeles, ensordecedoras trompetas surgiendo de las nubes, un cielo de negra insistencia sobre el resplandor y el vapor emergentes del infierno. Más allá de la superstición popular y la indudable seducción estética de estas visiones, parece haber una demanda no sólo de ellas como indicios, sino del hecho central: se acaba el mundo, lamentablemente, se acaba el mundo, por fin, gracias a Dios, se acaba el mundo. Insisto en lo estético, en su ambigüedad.

Visto a la distancia, el cuadro tiene un aire arcaico y de encantadora superstición. Lo advirtieron los mejores artistas plásticos. Sin embargo, aun cuando aceptemos que un proceso de modernización viene de la baja Edad Media, es probable que encontremos curiosas persistencias. Tanto el reformador Lutero como el papa León X se consideraron mutuamente como anticristos que anunciaban el fin de los tiempos. Hasta hubo repetidos cálculos modernamente precisos que fijaron la fecha: Navidad del año 5500. Esta certeza matemática se vio rubricada por razonamientos astrológicos de alta calidad, ya que, lejos de con-

siderarse un rasgo de primitivismo intelectual, la astrología fue practicada por cabezas tan acicaladas como Copérnico, Kepler y Newton.

Desde luego, cuando llegó la Ilustración intentó poner las cosas en su lugar y, entre ellas, el fin del mundo, dado que, si había tenido principio, habría de tener conclusión. No era fácil la tarea ni lo es en nuestros días, herederos de las Luces. Von Kleist, en su conseguido relato sobre el terremoto en Santiago de Chile, hace una cumplida descripción «científica» de los acontecimientos, pero también nos presenta a un zapatero profeta, que hubo anunciado los hechos sin contar con aparatos simbólicos. Kant y Lessing, entre otros, aun cuando renunciaron a toda prognosis —léase: profecía—, echaron los esbozos de una suerte de biografía concreta de la Tierra. La antigüedad y el necesario óbito de nuestro ilustre peñasco podían ser objeto de la ciencia. Kant acierta en considerar que las constantes vitales del planeta irían debilitándose y nuestra especie iría también perdiendo capacidad de reproducirse y perdurar. Seremos débiles, apocados, escasos de tensiones vitales, en fin: decadentes y agónicos. Y habremos de desaparecer de nuestro querido peñasco.

Estas inquietudes salvaron para la ciencia una remota preocupación del animal humano: la antigüedad del mundo. Cuando no había otra fuente que los textos sacros, el Génesis daba para poco: desde la creación hasta el entonces hoy medieval, apenas seis mil años. En la otra punta, pues, cinco mil quinientos para el fin eran razonables, hasta simétricos. No faltó un calendario del siglo xvii que fijó la fecha: año, mes, día. Como para tomar seguros de vida. En el otro sentido, llegó a discutirse si Dios había

creado el mundo un domingo o un lunes. Corrijo: el Domingo o el Lunes. Comento: el día del Sol, dedicado a la adoración de Dios, o el día de la Luna, el primero de una semana laboral.

Al margen de estas amenidades, insistir en el término lleva a un tema mayor: la estructura y el sentido de la historia humana, que incluye el conocimiento del entorno por medio de las ciencias naturales. ¿Por qué existe lo que existe? ¿De dónde proviene y hacia dónde se encamina? Si acaso no hay proveniencia ni destino, ¿qué sentido tiene su exploración? ¿No viven tan tranquilos un mono, una bacteria o un olivo sin inquietarse por semejantes minucias?

El hecho de que nuestro mundo, lento o veloz, a lo largo de muchos o escasos milenios, se encamine a su fin ha promovido muy diversas ideaciones. La más obvia y de menor interés actual es el arranque de ira del Creador respecto de su creación. El Día del Señor será el Día de la Divina Bronca, cuando Dios, irritado por la maldad reinante en el mundo por él inventado, decide destruir su producto y establecer la instancia inapelable del juicio universal.

Sin llegar tan alto, hay otras lecturas de eso que nunca ha ocurrido y que necesitamos imaginar y llenar de sentido. La muerte, sin ir más lejos. No la individual, sino la universal. Podemos pensar el final como un castigo divino y magistral a la mala conducta del discípulo humano, pero también como un suspiro de alivio, el del personaje de Joyce: quitarse de encima la pesadilla de la historia, el incordio de seguir viviéndola, haciéndola y soportándola. Y, de paso, que el final rompa el último velo que oculta la verdad de las verdades, para que sepamos, al fin, a qué juego hemos estado jugando y si los naipes eran incautos o estaban trucados.

El apocalipsis, en efecto, resulta familiar a las utopías, en tanto ambos funcionan como objetos de un saber profético. Entonces: un mundo ideal, donde sólo existan el bien, la justicia y la belleza, únicamente es posible si este mundo malvado, injusto y feo se va a la santísima porra. Los milenarismos recorren esta ruta. Fried, lamentablemente, ha pasado por alto la quizá mayor experiencia milenarista de los tiempos modernos: la guerra del fin del mundo –la fórmula es de quien la noveló, Mario Vargas Llosa– librada en el siglo XIX en el Canudos brasileño. Se aniquila todo lo existente y aparece el Mesías asegurando mil años de próspera felicidad en un nuevo mundo regenerado: bueno, justo y bello.

Estas hipótesis se refieren, con matices, a un agente creador exterior al mundo. No tiene nombre. Llamémoslo Dios, por comodidad semántica. Pero ya sabemos que, hace poco, Dios ha muerto o, por mejor decir, se ha impuesto, en buena parte del mundo –cuidado: no en todo el mundo–, un sistema de vida que prescinde de cualquier Dios. Los dioses son otra cosa y hoy no toca. Las diosas, tampoco. La pregunta es: si Dios es prescindible como si hubiera muerto o no hubiese existido nunca, ¿qué hacemos con el hombre del humanismo, el *Homo Dei*, hecho a su imagen y semejanza o viceversa? ¿Lo damos, asimismo, por muerto, acaso porque nunca existió o es una antigualla antropológica, como quiere Foucault? ¿Lo borra del mapa la aparición de la inteligencia artificial? ¿No habrá empezado ya el apocalipsis y no nos habremos dado cuenta?

El arte, desde luego y como siempre, se ha adelantado al evento y ha representado la invención de san Juan en la isla de Patmos –isla: utopía– de multiformes ma-

neras. Fried propone un catálogo. No lo reproduzco. Elijo, inevitable, al Shakespeare de *La tempestad* (otra isla y van unas cuantas). En música, sólo tres variedades: un oratorio de Spohr (contemporáneo de Beethoven), un amable diluvio de Saint-Saëns y el magnífico *Réquiem de guerra*, de Britten, porque incluye textos de Wilfred Owen, en cuya mochila de soldado en la guerra mundial de 1914, póstumo, apareció un cuaderno de poemas. Y esta guerra fue en sí misma una versión actualizada del apocalipsis, pues toda una civilización se vio ante la imagen de su propio final, con fuego real y cadáveres igualmente reales. Literatura, cine y artes plásticas abundaron en ella. Baste recordar la antología de la poesía expresionista de Kurt Pinthus (1919), donde tempranamente se hizo a la traducción poética el joven Borges. Quiero decir que la imagen apocalíptica había cruzado el océano.

Con esto llegamos a la almendra del libro, donde Fried se pregunta por qué, en este mundo moderno, transmoderno o posmoderno que incluye lo que vagamente él denomina el «Oeste» (¿Occidente?), la presencia apocalíptica sigue afectando a nuestro imaginario. Sea por la bomba de neutrones, por el pop y el *rock*, la novela policiaca o la meramente trivial, o sea, por incursiones a campos más restringidos y elevados.

John Richard Gott III (vaya nombre: Juan Ricardo Dios III) discurre sobre la pequeñez de la Tierra para contener a una creciente población, humana e inhumana, lo cual haría impensable la supervivencia de nuestros cercanos descendientes y su compañía. Acaso en otro planeta similar de una galaxia similar se podría efectuar la migración. Fried piensa que siempre cabe el hallazgo de nuevos refugios o nichos –imper-

tinente palabra: un nicho suele contener un cadáver— donde prolongar la vida de las especies. Más ambiciosos, algunos físicos acuden, con científico utillaje, a las antiguas cosmologías cíclicas. Max Tegmark arriesga la hipótesis de que no hay un solo universo sino multiversos, con unos cosmos parecidos y/o distintos del nuestro que, por definición, es único por ser uno. Los posibles demás, repitiendo la figuración barroca de Spinoza, serían quizás infinitos, lo cual borra la posibilidad del apocalipsis. Paul Steinhardt, en cambio, prefiere pensar un universo sometido a la *teoría de la fuga* (una palabra musical, si se quiere, que da la razón a los pitagóricos). Su vida está ase-

gurada por una sucesión infinita de estallidos y desvanecimientos. Se ve que la tentación de la infinitud permanece, rememorando la vacilación de Einstein: puede ser/no ser finito/infinito.

Las alternativas suenan, ante cualquier lector profano como quien suscribe, a literatura fantástica. Queda en pie una inmemorial inquietud del hombre: su vida, la nuestra, depende de la subsistencia del mundo. El futuro pende del escepticismo o la credulidad. Fried es creyente y espera, con paciencia y esperanza. Yo divago: si desaparecemos sobre una Tierra que siempre consideramos la nuestra, ¿quién contará la historia del final?

**Manuel Vilas:**

*América*

Círculo de Tiza, Madrid, 2017

215 páginas, 24.00 €



## El oro del mundo

*Por* ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA

La escritura de Manuel Vilas es un personaje, más allá de que sea también una escritura. Un personaje que podemos reconocer por una serie de rasgos que lo hacen reconocible en cada libro que escribe, con independencia del género. Se trata, en mi lectura, de un lenguaje desenfadado y transparente, empático pero irónico, rico en humor y en tragedia, insumiso y honesto al mismo tiempo, y traspasado por una respiración bíblica pero roquera, sacra pero popular, profética pero civil, versicular también en prosa, discursiva también en verso.

Estas paradojas están presentes tanto en sus libros de poemas como en sus novelas, y también en este libro de viajes, *América*, dividido en los capítulos correspondientes a las ciudades que el autor va visitando.

Son quince ciudades de Estados Unidos, más la ciudad de Panamá, incluida por un viaje casual del poeta en la misma época en la que escribe, o como contraste hispánico, o porque «los absurdos rascacielos de Panamá» remiten a los de Nueva York.

En nuestras mentes infestadas de imágenes es muy difícil contemplar algo con cierta pureza y, en el caso de los iconos de Estados Unidos, mirarlos sin la mitificación que hemos incorporado sobre ellos previamente. Digo esto porque la escritura de Manuel Vilas, que tiende a la mitificación del personaje propio y del santoral que lo rodea, se plasma en este libro de viajes como una desmitificación del mundo con el que se va encontrando; y que el autor describe con una objetividad a veces fascina-

da y otras desoladora, capaz de encontrar significado en elementos que para muchos otros no tienen una significación especial.

Ocurre así, nada más comenzar el libro, con los *basements* que los habitantes de aquel país ven todos los días sin pensar, supongo, demasiado en ellos. Manuel Vilas sí lo ha pensado, y nos entrega la primera clave de su *América* al definir estos sótanos como una especie de subconsciente de Estados Unidos formado por objetos, objetos inservibles, arrumbados como ciertos recuerdos, objetos escondidos en el fondo de nuestra historia, como secretos herribrosos. Y no es casualidad que este libro comience con la reflexión sobre lo que se almacena en los sótanos. Porque uno de sus temas principales son justamente los objetos, la materia colosal del capitalismo, desperdigado en millones de ellos, y que antes de formar parte del inconsciente de cada familia ha formado filas conscientes en los grandes almacenes.

También Manuel Vilas parece verlos por primera vez. El lector comparte con él el descubrimiento asombrado de las mercancías que abarrotan los espacios. Uno puede imaginar a un individuo solo en la inmensidad de un templo comercial como ante las pirámides de Egipto. Pero son pirámides de ropa, por ejemplo, o pirámides de zapatos, todas asequibles para el americano medio que las va a ir desmoronando oferta tras oferta.

El capitalismo ha conseguido el sueño del comunismo, viene a decir Manuel Vilas, la riqueza universal al alcance de una mayoría, no en las tiendas de élite, sino en los gigantescos supermercados de la América que habla inglés, en varios acentos, donde la palabra dólar suena igual en todas partes. Bienes a cambio de unos pocos dóla-

res. El capitalismo americano ha logrado enmascarar la idea del paraíso, hacerlo aparentemente innecesario, si eres aceptado dentro del gran recinto cerrado entre fronteras. Como calca Vilas cuando narra sus aventuras con la policía aeroportuaria, los cancerberos del paraíso son terribles, pero, una vez que entras, América te enseña la abundancia. «Consumir es existir, y el existencialismo es consumismo, y los únicos que no consumen son los muertos», afirma Manuel Vilas.

Por descontado, el sueño del capitalismo genera monstruos como Trump, cuyo ascenso a la presidencia de Estados Unidos Vilas vaticina como profeta contemporáneo que no ve carros de fuego sino fantoches: «Porque está apareciendo a nivel global una especie de voto nihilista y suicida, que explica el *bretxit* y el no al proceso de paz en Colombia». Este nihilismo parece un excedente del capitalismo, es decir, de la materia vacía, de la materia sin responsabilidad ética, igual que son excedentes los desperdicios de los que se alimentan los mendigos –también ellos son desperdicios del capitalismo, desperdicios que se alimentan de otros desperdicios– en la ciudad de Walt Whitman: Camden, «en donde un montón de pobres revolotean como mariposas lentas alrededor de una casa cerrada en donde vivió el poeta que fundó América». Junto a esa casa, narra Vilas, se encuentra con un *homeless* que odia a los chinos, desconoce quién es el gran poeta y asegura que va a votar a Trump. La otra cara del deslumbramiento no es solamente la pobreza, es el vacío de sentido.

Un sentido que, al parecer, América ha depositado en la cultura popular, en el cine y en la televisión, en Warhol y en Bruce Springsteen, según analiza Vilas en los ca-

pítulos dedicados a los Simpson o al arte de Koons. «Es un arte de lo colectivo. Rechaza el intimismo. Abraza el pop, porque el pop ha sido y es la épica de la cotidianidad de nuestra civilización. Si no eres vulgar, no existes». Al menos, en Estados Unidos, donde una sociedad que se quiere igualitaria (pero no lo es) alcanza un equilibrio para todos en un entretenimiento eficaz, cómodo, sin demasiados sobresaltos, y que expande el espejismo de la riqueza. Todo lo contrario sucede en España, que se enraíza en una ideología nobiliaria y caciquil, y que detesta la vulgaridad; donde la misma palabra es un insulto. Pero la nobleza oculta, en el interior de la capa española, la pobreza, como ya retrató el *Lazarillo de Tormes* y también retrata Manuel Vilas, un escritor que se emparenta con el que escribió el *Lazarillo* en la rebeldía y naturalidad del punto de vista, sólo que a Vilas no le hace falta hoy esconderse en el anonimato. Es más, como hemos visto a lo largo de su obra, ha convertido su nombre de autor en un personaje literario, en una lucha sin cuartel, precisamente, contra el anonimato.

Para ser anónimo en el universo basta con ser español, parece decirnos Vilas, en otro de los temas recurrentes en este libro. «Todos los europeos que venimos a Nueva York lo hacemos pidiendo una segunda oportunidad. Pedimos una cara nueva. Quisiéramos ser otros [...]. No es lo mismo ser Philip Roth que Francisco Umbral [...]. No es lo mismo ser Dustin Hoffman que Alfredo Landa. [...] La irrelevancia de la cultura española se nota mejor aquí».

¿Cómo ser relevante en un mundo desmesurado, el americano, mucho más rico y poderoso e influyente que el español? No es un problema de nacionalidad solamen-

te, como explica Vilas, es el problema de ser escritor y poeta en el mundo, como re-trata con nitidez en su visita a las casas de Poe y de Whitman, cuyas antiguas moradas se localizan en el corazón de barrios pobres y cuyas existencias pasadas y futuras parecen naufragar en el océano americano. Ser escritor –un escritor artista– es una manera de ser pobre antes y después y en cualquier lugar del mundo, pobre en cuanto al éxito material que mana del cielo de la cultura popular. Hay dioses dentro de ella, dioses como Lou Reed, a quien Vilas reza cantando *Walk on the wild side* como si fuera un padrenuestro en su paseo por Harlem.

Pero, por muy dioses que sean, también mueren. Lou Reed y David Bowie. Todos mueren. Y ése el gran fracaso definitivo de la materia. Desaparecer. Un fracaso que se nota aún más en América que en España, porque allí la materia es mayor y tiene más alcance y es el gran tema de la vida. Sin embargo, nadie quiere mirar a la muerte a la cara. Tampoco los dioses del pop. Por eso, y esto lo explica muy bien Vilas, no existen fotos de David Bowie muerto, ni de Elvis Presley muerto, ni de todos esos mitos que la gente quiere seguir avistando en islas desiertas o en el tumulto de las ciudades. El mito exige la vida eterna, aunque el capitalismo exija la renovación constante de los mitos. La vida, en el capitalismo, en el capitalismo americano, es un mismo fulgor para todos, que dura mientras exista su venta y que acaba desapareciendo como la luz de las farolas cuando se enciende el día y las farolas dejan de tener valor.

Quizá éste es el gran tema de *América*: la muerte, el revés de la abundancia de la materia, la irrelevancia final (la falta de un valor comercial y vital), el fracaso en las miríadas de olvidos. «No es lo mismo ser

Julio Iglesias que Elvis Presley», continúa Vilas. «Pero da igual. Todos se mueren, y eso tiene gracia. Al final todo es podredumbre: podredumbre de oro y podredumbre de viento».

Mientras tanto, Vilas trae un oro que hace reír y que es revelador. Me hace pensar que en nuestro tiempo, donde las certezas cambian al ritmo de las páginas del calendario o las pantallas de internet, el ejercicio de la ironía es lo único que tiene una consis-

tencia parecida, aunque más fugitiva, a las verdades de antaño. O que para tratar de alcanzar la realidad, en nuestra sociedad urbana, hay que desmontarla a fuerza de ganar humor y perder fe sobre aquello que se nos da como establecido. Cuando Vilas describe la América que va descubriendo, la va salvando porque la trasforma en literatura. Su escritura de español pobre, de español sin remedio en América, vale más que un almacén de dólares.



**Enrique Vila-Matas:**  
*Mac y su contratiempo*  
Seix Barral, Barcelona, 2017  
304 páginas, 19.50 € (ebook 9.99 €)



## Las mil y una voces de Enrique Vila-Matas

**Por** CRISTIAN CRUSAT

En 1988, Enrique Vila-Matas dio a la imprenta una singular «novela en relatos» titulada *Una casa para siempre*. Grosso modo, la historia gravitaba en torno a un ventrílocuo cuya tragedia consistía en haber perdido su propia voz: «Mi voz ya no era exactamente mi voz; sonaba muy distorsionada, y sus registros se habían hecho más variados». El libro, sin duda, era mucho más; entre otras cosas, uno de los conjuntos de relatos más ocurrentes, audaces y atrevidos de la literatura española, donde se encontraban, además, algunos de los textos más emblemáticos del autor, como «La fuga en camisa» o «Mar de fondo». Por consiguiente, más allá de la graciosa paradoja que aparentemente articulaba el libro, *Una casa para siempre* encerraba las líneas maes-

tras del sólido programa literario en el que, a partir de esos años, Vila-Matas profundizó hasta llevarlo a un punto de tensión extrema, el cual tal vez alcanzó con *El mal de Montano* (2002), soberbia novela intelectual. En 2017, casi treinta años después, Enrique Vila-Matas ha publicado una novela, titulada *Mac y su contratiempo*, que se disfraza de diario. Se trata, a mayor abundamiento y recreo de los lectores de este escritor barcelonés, del diario de un autor principiante que aspira a rescribir la obra de un famoso autor –que, además, es su vecino–, la cual guarda indisimulables parecidos con *Una casa para siempre*, aunque en verdad no lo sea. Llegados a este punto, cabe establecer la primera lección a partir de la lectura de este libro: Vila-Matas es un

escritor de primerísima magnitud, si bien no atesora menor maestría como *reescriptor*.

Sucede que pocos como él han sabido atraer tantos y tan fecundos ecos literarios y, encima, fundar una literatura tan reconocible e inspiradora. En el momento de publicar *Una casa para siempre*, Vila-Matas ya había alcanzado un estimable reconocimiento por libros como *La asesina ilustrada*, *Impostura* y, sobre todo, *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1985 –aunque nada semejante a lo que lograría una década más tarde–. Tras libros como *Historia abreviada de la literatura portátil*, quedaba claro que Vila-Matas aspiraba a poner en práctica en cada una de sus narraciones una tenaz y ciertamente innovadora libertad textual; propósito que se manifestaría de manera inmejorable cuando Vila-Matas comenzó a definir el género novelístico como un tapiz que se dispara en muchas direcciones, es decir, como un tapiz entretejido, al mismo tiempo, de material ficticio, documental, autobiográfico, ensayístico, epistolar, histórico o libresco. Junto a esta cuestión teórico-estructural, era evidente asimismo que el espíritu de la vanguardia –surrealismo y absurdo, fundamentalmente– aguijoneaba su literatura, trufada asimismo de ironía, humorismo e inobservancia del decoro literario. Por último, *Una casa para siempre* ponía en solfa uno de los principios elementales que nutrían los decálogos del perfecto novelista realista: ser dueño de una voz propia (la misma voz que puede guardarse «en una de esas cajitas de plata de las que tan orgullosos están los coleccionistas de odios gratuitos»). No sólo optó Vila-Matas por cruzar y distorsionar sus propias voces narrativas, sino que además las entintó con sospechosas citas y resonancias literarias, las cuales

en ocasiones –pero sólo en ocasiones– eran auténticas. En definitiva, *Una casa para siempre* escapaba al anhelo de la voz propia mediante la peregrinación libresca a los orígenes de la literatura, esto es, a la literatura oral, donde los acentos se confunden y las verdades son referidas con múltiples y variados nombres.

Tras acceder al comienzo de *Mac y su contratiempo* a la interioridad y los propósitos del principiante Mac, acuciado por la falta de trabajo y la sospecha de que su mujer le es infiel, el dizque diario aborda el análisis individualizado de los cuentos integrantes de la obra *Walter y su contratiempo*, que el aturdido Mac piensa reescribir, a ser posible póstumamente (uno de esos gestos, entre ridículos y manieristas, que sólo Vila-Matas es capaz de atribuir a un escritor novato para, de paso, reconvenir al profuso estamento de los pomposos). La ambigüedad aflora al confrontar los títulos de *Una casa para siempre* y la inexistente (y, sin embargo, gemela) *Walter y su contratiempo*: algunos títulos coinciden; otros, no. Cada relato le permite al narrador elaborar estimulantes digresiones sobre los hipotextos que, a su entender, nutren su contenido. Se procede así al ameno repaso de varias obras de John Cheever, Djuna Barnes, Jorge Luis Borges, Ernest Hemingway, Bernard Malamud, Marcel Schwob, Jean Rhys, Edgar Allan Poe o G. K. Chesterton, autores que, en mayor o menor medida, ya orbitaban alrededor del universo vila-matiano y que le permiten, nuevamente, combinar en su tapiz narrativo puntadas de ficción, ensayo y diario: «Muy pronto me sumergí en la repetición y la prueba es que ahora ya ando planeando la copia modificada y mejorada de la novela de mi vecino, un libro insignificante y equivocado, lleno de ruido y furia

olvidados, pero que he preferido examinar con la lentitud que he creído que requería algo que me propongo, más pronto o más tarde, alterar».

Estas breves líneas condensan una de las más celebradas virtudes de la narrativa de Vila-Matas, así como gran parte de su poética: repetir, desde la distancia del viajero más lento, la naturaleza de lo conocido, alterándolo. El cuaderno de notas a pie de página sobre el que se sustenta *Bartleby y compañía* (2000) sería un buen ejemplo de lo anterior en relación con la historia literaria.

En *Mac y su contratiempo* se ofrecen, asimismo, nuevas claves para interpretar *Una casa para siempre*, como cuando el narrador reflexiona sobre la profesión de los ventrílocuos y se refiere a la película *The Great Gabbo* (1929), protagonizada por Erich von Stroheim. Según reconoció Vila-Matas en sus conversaciones con André Gabastou en *Fuera de aquí* (2013), el film le sirvió, junto a un vídeo musical de Tom Waits, como modelo para su libro de 1988. El contrapunto a todas estas reflexiones, peripecias sentimentales y di-

gresiones literarias lo constituye su ingenioso «puthoroscopo», una sucesión de divertidísimas y desquiciadas interpretaciones por parte del narrador de las predicciones del futuro que, en un periódico, escribe una vieja amiga.

*Mac y su contratiempo* es, en resumen, una extraordinaria y ejemplar *summa* del arte narrativo de su autor. Por un lado, compendia las técnicas y procedimientos por los que Enrique Vila-Matas se ha convertido en un escritor absolutamente dueño de su mundo literario, caracterizado por las cabriolas estructurales, los personajes tan excéntricos y disparatados como genialoides y carismáticos, el irreverente sinsentido que destilan sus argumentos y la desesperada alegría de sus narradores. Por otro lado –en congruencia con su alineamiento vital en el margen opuesto de la gravedad–, ha decidido repetirse como únicamente los maestros pueden hacerlo: cerrando el círculo de sus obsesiones y afianzando la confianza de sus lectores, que nuevamente se sorprenderán a sí mismos en medio de una espontánea carcajada y una lúcida reflexión sobre el arte de contar historias.

**Barry López:**  
*Sueños árticos*  
Capitán Swing, Madrid, 2017  
536 páginas, 25.00 €



## Viajar al ritmo de los bueyes almizcleros

*Por* JULIO SERRANO

Hay muchos modos de definir y entender el Ártico. Este extenso océano cubierto de hielo rebosa vida y tanto los animales como las poblaciones oriundas de la región se han adaptado a las condiciones extremas. Pero para el viajero que se adentra en esta área única los desafíos son una constante. Desde las primeras exploraciones que hicieron los antepasados de los celtas del norte de Europa y de los normandos al descubrimiento de Groenlandia, atribuido popularmente a Erik el Rojo en el siglo x; de las expediciones del navegante de la época isabelina John Davis a las de Rasmussen y poco después la de Roald Amundsen, sin olvidar los múltiples relatos y diarios de exploradores, científicos, comerciantes a bordo de balleneros que

buscaban nuevos lugares para la caza de grandes cetáceos, mineros o ingenieros, el paisaje ártico se despliega inabarcable y sus viajeros, vulnerables a lo desconocido como en pocas regiones del planeta. No hay una historia. El paisaje preexiste en la imaginación tejiendo la nueva relación que se establece con la tierra. El deseo, las complejidades de la pasión y de la codicia humana, y las circunstancias, cuentan un cuento nuevo cada vez. *Sueños árticos* (1986), del escritor y ensayista Barry López, es una reverencia al Ártico que combina la ciencia natural, la antropología, la historia, la filosofía, el periodismo, la narración de aventuras y lo poético. Es un ejercicio de observación profunda y un agradecimiento.

Barry López (1945, Port Chester, Estados Unidos) ha sido descrito como uno de los grandes escritores de la naturaleza norteamericanos, comparable al naturalista escocés John Muir o incluso a Emerson o a Thoreau. Viajero infatigable –ha recorrido cerca de ochenta países– y gran narrador. Su prosa a veces nos trae a la memoria al Melville de *Moby Dick* –coinciden ambos en una sed de lo inusitado, en el compendio enciclopédico de información o en la observación individualizada del animal– o a la inmersión en el paisaje de algunos de los cuentos de Stevenson, como el capítulo acerca de la complejidad de los ecosistemas árticos, de gran rigor y belleza, que comienza así: «Una tarde de invierno –de un día sin amanecer, bajo una luna que no se había puesto en seis días– me encontraba...».

Previo escritura de su obra más célebre –galardonada con el National Book Award–, López viajó durante casi cinco años como biólogo de campo por el norte de Canadá, solo y en compañía de científicos de diversa índole: arqueólogos, geólogos, ornitólogos, biólogos, etcétera. «Es preciso disponer de tiempo para alejarse del avión que a diario entra y sale del Ártico como un proyectil». Atravesó las inmensas extensiones de nieve y hielo desde el estrecho de Bering, en el oeste, hasta el estrecho de Davis, en el este. Se adentró en las sorprendentes variaciones paisajísticas que aguardan a los viajeros tenaces: los páramos desérticos de la isla de Melville; los profundos cañones del río Hood con su bronco rugido; las sombrías tinieblas por las que discurre el río Ruggles durante sesenta kilómetros de noche oscura; el glaciar de Humboldt «de gargantuesca e implacable fuerza»; o la depauperada isla de Pigok, en el mar de Beaufort. Sabía que viajar por el Ártico significa esperar y

por eso lo hizo «al ritmo de los bueyes almizcleros», sin minusvalorar la importancia de una prolongada asociación con la tierra cediendo, por poner un ejemplo, a dedicar toda una tarde a desmembrar un montículo de hierbas. El explorador George de Long describió el Ártico como un lugar idóneo «para aprender a ser paciente». Todas las criaturas están allí hermanadas por el sereno –aunque atento– asistir al trascurso de largas horas sin incidencias. Los esquimales tienen una palabra para designar este tipo de paciencia profunda en estado de alerta: *quinuituq*.

Establecer un diálogo fructífero con algunos de estos paisajes tiene dificultades que abarcan, por ejemplo, el vencer los prejuicios que los define como primitivos, duros y paganos. En López predomina una mirada que se esfuerza por no interpretar erróneamente lo que encuentra a su paso. Prudente y dueño de cierta moderación –la del que ha dado un paso atrás en el convencimiento de la primacía del hombre sobre el mundo animal–, atiende con curioso entusiasmo a las singularidades de los organismos árticos a los que respeta. Enemigo de la síntesis y de la generalización –coincide con la cultura nunamiut, o «gentes de la tierra», en la tendencia a huir de afirmaciones abstractas–, prefiere atender a lo concreto. López busca diferenciar, sabe la importancia del matiz, habilidad nada desdeñable para una buena narración y de vital importancia para la supervivencia en según qué latitudes. En un paisaje que prefiere a las gentes curtidas y prácticas, el temperamento de López tiene cabida. No obstante, nos cuenta su experiencia de biólogo sin renunciar a configurar una narración en la que los sueños y la imaginación tienen algo que decir. Especialmente atento

a las distorsiones del imaginario sobre las observaciones realizadas sobre el terreno, el hombre de ciencia que es incluye las impresiones metafóricas que explican el paisaje ártico de un modo más amplio que el reflejado exclusivamente en términos científicos.

Barry López es un erudito consciente de cuánto se le escapa –lamenta no conocer la lengua indígena, indispensable para desvincular el paisaje de su anonimato, o no ser capaz de diferenciar en suficiente medida–, pero su esfuerzo por desigualar es un empeño por aguzar los sentidos. Su escritura atenta, detenida, precisa, supone un esfuerzo por captar las variaciones de un paisaje aparentemente monocorde, un lugar en el que a veces pareciese que se «desfonda el mundo». Frente a una primera impresión de paisaje yermo y desolado, la abundancia y precisión de detalles biológicos que aporta es sorprendente. Su rango de intereses comprende la biología, la historia, las manifestaciones artísticas –con especial atención a la cultura dorset, cuyas tallas están asociadas a la magia chamánica, y Thule–, las sucesivas expediciones árticas, la geografía, el modo de vida y los distintos procesos mentales que observó en los esquimales, los fenómenos del cielo ártico y los espejismos que aparecen sobre el mar, así como los diarios, biografías de exploradores o los problemas más alarmantes que amenazan al Ártico a día de hoy. Su amplitud de conocimientos, que incluye una inusitada capacidad para evitar la tendencia a ver en los animales seres estandarizados de comportamiento predecible, hace de *Sueños árticos* un libro perdurable, valioso. Una mente precisa y poliédrica que escribe desde la conciencia y la prudencia de saber «que

nadie puede contar la totalidad de la historia».

En sano equilibrio entre el saber y el saber que se ignora, Barry López se interroga constantemente: sobre las muestras de paisaje que recoge en sus incursiones y luego estudia en su cabaña, sobre la deuda que como especie tenemos contraída con la capacidad de nuestra inteligencia, sobre las similitudes entre un animal y otro, sobre dónde termina uno y dónde empieza el otro –pues el vínculo, el de depredación, por ejemplo, los entrelaza– o sobre la analogía entre animal y paisaje y la indisociabilidad entre ambos. Preguntas complejas que lo llevan a consideraciones no tan distantes a las que han atendido, en el mundo subatómico, personas como Heisenberg, Schrödinger o Paul Dirac. ¿Dónde comienza uno y dónde termina el otro? Preguntarse por un narval acaba conduciendo a preguntarse por las complejidades de la vida –recuerden *Moby Dick*–, y tanto la filosofía natural como la física subatómica conducen a interrogantes emparentados de los cuales no es fácil salir airoso.

«Aquí el tiempo, igual que la luz, es un animal de paso». Leer *Sueños árticos* invita a caminar hacia atrás, si no hacia la semilla, al menos hasta cierta inocencia propia de la infancia con respecto al mundo. Nos sitúa en un estado previo al de las certezas. ¿Que el sol sale por el este y se pone por el oeste? Es un sinsentido en el Ártico. ¿Que el día tiene un amanecer, una tarde y un ocaso? Otra convención. La luz, un animal de paso. Las vastas cordilleras que resultan reales al espectador más sensato, fatas morganas. Mirar de nuevo. Los esquimales –a los que no idealiza, pero a los que presta una atenta escucha– nos llaman «el pueblo que cambia la natura-

leza». Más prudentes en las definiciones que han hecho de sí mismos, no se consideran totalmente diferenciados del mundo animal y piensan de nosotros que hemos roto en demasía nuestra intimidad con la tierra. Observando las grandes ciudades no hay duda de esta separación, que, en opinión de López, está vinculada a la sensación de aislamiento y soledad característica de nuestra cultura. Por otra parte, los esquimales, a diferencia de nosotros, sienten más temor. Su plena aceptación «de la violencia y la tragedia que encierra la naturaleza» los lleva a integrar los su-

cesos inesperados, cataclísmicos, con el devenir de la vida. A la pregunta de Knud Rasmussen, el explorador polar y antropólogo groenlandés, acerca de sus creencias a un chamán esquimal éste le contestó: «Nosotros no creemos. Tememos». Quizá por eso poseen la cualidad de *nuannaarpoq*, que López define como «una extravagante satisfacción por el hecho de estar vivos».

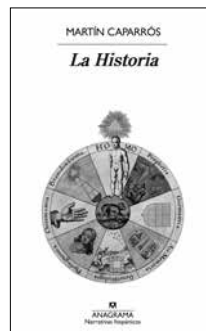
La última frase, «Me sentía lleno de agradecimiento por cuanto había visto», cierra un libro de sabiduría sin pretensión, digno, valioso.

**Martín Caparrós:**

*La Historia*

Anagrama, Barcelona, 2017

1.024 páginas, 25.90 €



## Cuando Dios manipuló el pasado

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

La figura del periodista y escritor argentino Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) es suficientemente conocida en España –vivió entre nosotros en más de una temporada, entre 1976 y 1983, con motivo del exilio político, y luego en 1985 y 1986 como corresponsal en España de Radio Belgrano– como para que la publicación de una obra suya constituya una sorpresa. Sin embargo, la reciente edición española de la novela *La Historia*, en Argentina se publicó en la editorial Norma en 1992, tiene todas las trazas de convertirla en una narración de culto no sólo por su calidad literaria, sino por su enorme ambición, comparable a lo que significa en la obra nabokoviana *Ada o El ardor* o la tetralogía de José en la novelística de Thomas Mann, es decir, una obra donde se

culmina un destino artístico y que no siempre resultan las mejores de su autor. La novela posee una extensión de más de mil páginas e intenta ser una historia oculta, mítica, de los orígenes de la nación argentina, lo que no deja de ser una ironía cuando es sabido que, al contrario que México o Perú, el país carece de antecedentes culturales lo suficientemente precisos e importantes antes de la invasión española como para constituir una leyenda que aspire a inmiscuirse en la historia, tomada ésta como relato avalado por las condiciones que desde Hegel son canónicas.

La obra de Martín Caparrós está bastante representada en España, habiendo recibido numerosos premios, desde el Rey de España en 1992 por sus *Crónicas de fin*



de siglo al Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes este año por los artículos escritos para *El País Semanal*, pasando por el Premio Internacional de Ensayo Caballero Bonald por *El hambre* en 2016, año en que esta obra de investigación ganó también el Cálamo Extraordinario de la ciudad de Zaragoza, al que se suma el Premio Herralde de Novela por *Los Living*. Resulta, pues, extraño que *La Historia* no fuese conocida antes entre nosotros, habida cuenta de que se han publicado otras narraciones como *A quien corresponda*, *Comí* o *Echeverría*, todas ellas debido al sello Anagrama, casa editora que ha publicado también esta monumental novela. Es de imaginar que en esa decisión pesasen consideraciones de índole económica, pues no hay que olvidar que es un tomo de dimensiones considerables, con unas consideraciones específicamente argentinas y con páginas difícilmente comprendidas en su justeza si no es el lector oriundo o conoce de largo el país. El caso es que *La Historia* comienza su andadura española en un momento en que las corrientes literarias en boga, con lo fragmentario como condición unánime, no favorecen en nada esta concepción casi enciclopédica de la novela (lo que en lenguaje del *boom* se llamó «novela total» y que tiene a *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, como banderín de enganche; narración, además, a la que se ha querido colocar en la misma estela que *La Historia*), esa suerte de ir contracorriente, la edición argentina no vendió más de dos mil ejemplares y los primeros fueron numerados por el propio autor, lo que en el mundo de hoy puede interpretarse como una transgresión literaria de primer orden, casi una provocación hacia las normas del mercado.

La publicidad con que se ha lanzado el libro resalta esa cualidad de novela total, algo que no parece afortunado, ya que esta narración nada debe a libros como *Cristóbal nonato* o *Terra Nostra*, y, si acaso, de someterla a alguna novela con la que tenga ciertas afinidades, se me ocurre más recurrir a *Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal, en su intencionalidad que a las resoluciones planteadas por el escritor mexicano. Ya dijimos que esta novela es un libro de carácter eminentemente argentino. Incluso en sus orígenes. Sobre todo...

Digo esto porque, una vez más, se constata que la sombra de Jorge Luis Borges es alargada. No es extravagante afirmar que detrás de *La Historia* está «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el afamado relato borgiano que forma parte de *Ficciones*, donde se aborda la posibilidad de establecer enciclopedias sobre mundos desconocidos y comentarlos detalladamente. Cito a Borges porque parece prefigurar el destino de *La Historia*: «Hacia 1824, en Memphis (Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Éste lo deja hablar con algún desdén –y se ríe de la modestia del proyecto–. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta. A esa gigantesca idea añade otra, hija de su nihilismo: la de guardar en el silencio la empresa enorme. Circulaban entonces los veinte tomos de la *Encyclopaedia Britannica*; Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: “La obra no pactará con el impostor Jesucristo”. Buckley descrea de Dios, pero quiere de-

mostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo». La manera moderna de ejercer ese poder del dios es el ejercicio inveterado de la historia tal y como la concibió Hegel y la siguió Marx, como el contenido que llena el vacío dejado por la ausencia de fe. La novela de Martín Caparrós se inspira en el ejemplo borgiano casi como una llamada del destino, pero no deja de ser casual que sea Cervantes quien presida esta novela: «La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir». Ni el mismísimo Hegel hubiera podido hablar de la historia con tanta belleza y atino como en estas palabras del *Quijote*. No es casual que encabece el libro de Caparrós: al fin y al cabo, esta novela es una enciclopedia sobre un país inexistente que se parece mucho a Argentina, donde, sin embargo, la historia es ante todo sujeto de manipulación, hasta el extremo de sugerir que Dios está ahí para manipular el pasado. Dios es un vencedor.

Manual de una desaparecida civilización precolombina, *La Historia* relata con manía de antropólogo los modos de la cultura de la Ciudad y las Tierras, un pueblo del que se tiene noticia mediante la intersección milagrosa de un ejemplar hallado escrito por un francés, *L'Histoire*, que trató esa civilización desaparecida. Otra vez el ejemplo cervantino de Cide Hamete Benengeli, el manuscrito literario como mediador de otra obra literaria que se revela distinta a la que dio origen, pero que está sustentada por ella. *La Historia* es, pues, deudora de *L'Histoire*, aunque las notas al margen que sirven de comentario revelan ya una obra distinta. Martín Caparrós dice que Bioy le

dijo que las notas de Menéndez Pelayo a veces eran más largas que los libros que comentaba, algo que tiene mucho de cierto, y que esas palabras le inspiraron para atreverse con las notas al margen, los comentarios, que, desde luego, son largas y prolijas. Menéndez Pelayo, sí, pero también el ejemplo idóneo del Nabokov de *Pálido fuego* o el obsesivo de los comentarios al *Eugenio Oneguín*, de Pushkin, que exasperaba a Edmund Wilson porque las notas a pie de página no acababan nunca y eran varias veces más extensas que la obra comentada. Ya se sabe, una vez que se comienza...

*La Historia* es, pues, una enciclopedia comentada con digresiones infinitas, citas falsas que hacen que las mil páginas de la novela se lean con ameno goce. Tengo para mí que la profesión de periodista de Martín Caparrós ha influido de manera positiva en la amenidad con la que se lee el libro. Nada hay más pecaminoso para un periodista genuino que aburrir al lector y existe un sexto sentido para borrar toda huella de tedio en los textos escritos para tal fin, no olvidemos que tanto Balzac como Dickens o Dostoyevski estaban muy vinculados al periodismo, Dickens fue editor de *The Daily News* y fundó dos revistas literarias, y ello se nota en las numerosas novelas que escribieron.

Es por ello que lo prolijo del texto no empuja para que el lector goce del libro como si se tratase de un *thriller*: Martín Caparrós es un ducho escritor que dosifica con atención y, sobre todo, con certero instinto. Por ejemplo, las vicuñas, animales esenciales para entender la civilización de la Ciudad y las Tierras. Las vicuñas sirven para todo, son alimento, procuran abrigo para los largos inviernos, pero también son consuelo sexual cuando no hay más remedio, aunque

hay inveterados que las prefieren a las mujeres. El autor se explaya sobre las ventajas sexuales de yacer con vicuñas y establece, asimismo, un manual sobre la masturbación, por ejemplo, que es parte de lo más gozoso del libro, la parte más divertida, no la más facilona, a pesar del tema, y que se complementa con poemas épicos; merece la pena comparar estos poemas con los clásicos que nos han llegado, pastiches poéticos que imitan a los del Siglo de Oro, un manual sobre la revolución, que parece haber inspirado a la francesa, códigos morales y sexuales, aquí entran las vicuñas, maneras de comer, todo eso de lo crudo y lo cocido, también la sombra de Claude Lévi-Strauss es alargada, el modo en que una cultura vive sin Dios, vale decir, sin culpa, y mil y una anécdotas que el mismo autor califica de sandeces para rebajar ese tono de autor de un planeta, digno émulo del hombre querido por el Buckley del relato borgiano. Sandeces que sabiamente sirven para compensar la trascendencia de lo tratado, su lado mostrenco. No hay nada más corrosivo para rebajar la excesiva seriedad que el lado benéfico de la bufonada. Shakespeare, de nuevo, lo dijo: Falstaff enfrentado al príncipe hecho rey. Amargas páginas.

Pero hay más. Martín Caparrós trata sobre una civilización sin Dios y la historia no puede de modo alguno ser el Dios de la modernidad, así, sin más. Hay que poner-

le puertas a ese monstruoso campo. El autor trata en este libro de alguien que se está inventando el pasado de toda una nación gracias a la existencia de un libro escrito en lengua extranjera..., lo que añade una ironía enorme por parte de alguien que piensa que todo eso de la argentinidad, como todo atisbo nacionalista, es un error y, además, manipulable por aquellos que se aprovechan de la credulidad inherente a la condición humana.

¿Qué queda, en definitiva, de este monstruoso esfuerzo realizado por un historiador mediocre? Queda la farsa, supremo recurso tan caro a la tradición hispana, desde Quevedo a Valle-Inclán. Queda la cita larga, monstruosa por larga, prolija y divertida. Queda el remedo de una Argentina que suspira por un pasado mítico y legendario. Queda la reserva ante hacer de la historia la nueva religión de la modernidad. Queda, sobre todo, la inagotable querencia de gozar de la literatura, de la gratuidad de lo que se desea, sin más, y esta novela cumple todos estos requisitos con creces.

*La Historia* representa, en este sentido, uno de los esfuerzos para dotar de carne y sangre una literatura que se plantea cada vez más temas anémicos. No es cuestión del contenido de esos temas, sino de su resolución, de su falta de ambición y de coraje. No es el caso de este libro. Ya digo: casi una provocación.

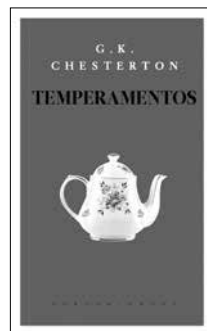
**G. K. Chesterton:**

*Temperamentos. Ensayos sobre escritores, artistas y místicos*

Traducción de Juan Antonio Montiel  
y Natalia Babarovic

Jus, México D. F., 2017

208 páginas, 16.00 €



## El estilo Chesterton

*Por* DANIEL B. BRO

Hay escritores que desaparecen en sus temas o, mejor dicho, que se disuelven en ellos, como una sustancia que determina, pero apenas percibimos; otros, en cambio, pareciera que su personalidad es la clave de todo lo que tocan. Entre estos últimos se cuenta Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), autor de casi un centenar de obras entre ensayos, artículos y narraciones. Le costaba trabajo no escribir un libro sobre cualquier tema que le ocupara un poco la mente. Fue un hombre culto, y más intuitivo que riguroso, aunque hay que reconocer que su intuición estaba muy bien formada, salvo, tal vez, en su defensa a ultranza del catolicismo, algo que lo unió a su amigo de toda la vida Hilaire Belloc, otro que, si no roza el fanatismo, toca al menos la ob-

sesión rayana a veces en la tontería, como cuando postulaba, algo que compartía con Chesterton, la necesidad de que hubiera una sola religión, la verdadera, es decir, la católica. Chesterton es de ese tipo de escritores, como Samuel Johnson, que poseen una personalidad fuerte, y comparte con el escocés la suerte de haber tenido talento; de lo contrario hubiera sido un imbécil o un bufón. No todos los que no tienen talento son imbéciles o bufones, para eso hay que correr algún riesgo, y Chesterton se arriesgó, por lo pronto, a discutir con sus contemporáneos, y a enfrentar a los grandes muertos con una actitud no exenta de cercanía e irreverencia, sin excluir la admiración y el respeto, que logra hacernoslos más vivos. Además, como H. G. Wells, fue un escritor

preocupado por su tiempo, aunque el autor de *El hombre invisible* fue socialista y Chesterton conservador, sin embargo, como casi todo en él, necesita definirse para que le cuadre. Antes he afirmado que no fue riguroso, y lo que he querido decir no es que no tratara de llegar al final de sus reflexiones, sino que en muchas ocasiones no investigaba lo suficiente, por ejemplo, en ciencia, cuando habla de evolucionismo, porque, a diferencia de H. G. Wells, no tenía ni idea de biología. Pero Chesterton fue un hombre de una inteligencia notable, además de un prosista maravilloso, maestro en las paradojas y los paralelismos de todo tipo, capaz de hacer saltar chispas en cualquier frase. Fue brillante, y esos brillos iluminaron mucho de lo que habló. Tuvo otras cualidades: cordialidad y humor, también consigo mismo, aunque el humor y la cordialidad no lo eximieron de ser combativo y un temible polemista. Como se sabe, pasó del agnosticismo al anglicanismo para, finalmente, en 1922, abrazar, con fervor y libro, el cristianismo. De esa fecha es su texto *Por qué soy católico*, que podríamos leer paralelamente al de Bertrand Russell, *Por qué no soy cristiano* (1927). Chesterton se parecía un poco físicamente al cineasta Orson Wells, muy alto y con los años cada vez más gordo. Los dos tenían algo de tozudez temperamental, creo. Y ambos compartían lo que dije al principio: reconocemos un texto de Chesterton con facilidad como reconocemos un fragmento de filme de Wells como algo que les pertenece por entero.

*Temperamentos. Ensayos sobre escritores, artistas y místicos* recoge su célebre ensayo sobre William Blake, el más extenso y valioso, y otros textos más breves sobre Charlotte Brontë, William Morris,

Stevenson, Carlos II de Inglaterra, Francisco de Asís, Girolamo Savonarola y Lev Tolstói. Hasta donde sé no es una recopilación original, sino una acertada miscelánea en español. No es fácil enfrentarse a Blake, y menos aún en 1910. Poeta y grabador, Blake (1757-1827) fue un raro místico, en opinión de Chesterton, un místico «eminentemente práctico: vino a enseñar, más que a aprender». Perteneció a la pequeña burguesía inglesa de origen irlandés por parte de padre. Esto era importante para Chesterton, porque veía en los irlandeses una acusada capacidad para la lógica. Blake fue un republicano belicoso que admiró la Revolución francesa, aunque lamentó la violencia. Sus opiniones eran tajantes: «Conservar la paciencia con Blake debe haber sido un logro, pero lograr que Blake no perdiera la paciencia con uno era una auténtica proeza», afirmaba nuestro autor, tan maestro en darle vueltas a las frases. Según Chesterton, a Blake no lo afectó nunca el entorno, quizás porque era obtuso en sus inclinaciones y convicciones desde muy joven. Su mundo, tanto poético como pictórico, está entreverado de aspectos raros. ¿Estaba loco? Ésta es la pregunta que va a recorrer el ensayo de Chesterton, que piensa que no, que fue uno de los hombres más coherentes que hayan vivido jamás. Era un gnóstico, algo que aprovecha Chesterton para arremeter contra los agnósticos que creen saber sobre lo incognoscible. Herbert Spencer y Huxley fueron las bestias negras del autor de *El hombre que fue jueves*. Blake no creyó en el pecado, y Chesterton no pasa por ahí, porque ese mito funda, en su opinión, la humanidad y apela a la humildad y el perdón, etcétera. Blake tendía a la desnudez y a la anarquía desde un lado ingenuo. El poeta Blake es un tipo

decente, afirma Chesterton, pero el lógico lo llevó a comportarse como un sinvergüenza. Blake era un hombre muy capacitado, si bien nada de lo que hizo alcanzó la perfección: «Su mente semejava las ruinas de un arco romano que, destruido por los bárbaros, sigue siendo inequívocamente romano. Algo se derrumbó en la mente de Blake, pero lo que quedó de ella era perfectamente razonable». Chesterton, con esa sutileza psicológica que le era tan propia como difícil de imitar (quizás porque ha de ser natural, no una manera), vuelve a la locura y afirma que «No me atrevería a llamar loco a Blake por nada que haya dicho, pero sí por aquello que se sentía obligado a decir». Y pone algunos ejemplos en su poesía, bastante convincentes, creo, que no podemos comentar aquí sin extendernos considerablemente. Siguiendo con su amor y humor por las paradojas, más adelante da una vuelta de tuerca a Blake: «Si hubiera escrito siempre mal podría no haber estado loco. Pero un hombre que sabía escribir tan bien y que por momentos escribió tan mal debía estar loco». No creía que sus poemas inspirados fueran buenos, sino aquellos contruidos por la lógica.

Chesterton sitúa a Blake dentro de una tradición ajena a la cristiandad, pagana «en el sentido original y temible, el de los bosques: magia pagana». Parece obvio que hace alusión a la obra de Frazer *La rama dorada*, es decir, a ese mundo tal como lo cuenta Frazer. Otros más tarde hablarán de la tradición hermética. «Y Blake en particular fue heredero de esta clase particular de sobrenaturalismo cuya tosca encarnación fue Cagliostro y cuya encarnación noble fue Swedenborg». Blake es un místico que no buscó en absoluto la oscuridad, porque lo propio del místico es lo luminoso. Su oscu-

ridad, afirma Chesterton, consiste «en que las palabras se utilizan para decir algo distinto de lo que consta en el diccionario». Por otro lado, Blake no le parece ni alegórico ni simbólico, y, cuando el poeta habla de la oveja como símbolo de la inocencia, quería decir que «tras el universo existe realmente una imagen eterna llamada oveja de la cual todas las ovejas del mundo son simples copias o aproximaciones». Es decir: platonismo estricto. El cristianismo de Blake es extraño. Chesterton nos recuerda que sus dogmas son inamovibles y que su religión quiere de manera denodada sustentarse en una teología. La naturaleza no es la autoridad, sino una ilusión, no nuestra madre. «Si Wordsworth era el poeta de la naturaleza, Blake era, decididamente –afirma Chesterton–, el poeta de la antinaturaleza». Seguimos, en cierto modo, con la apuesta por lo ideal como idea de fuerzas: el triángulo imaginado es el más perfecto. Así pues, la verdad clara y perfecta está en el intelecto, y a Blake no le gustaba que le recordaran (como hacía Voltaire) que el hombre tiene un origen terreno, con todas sus consecuencias. En fin, Chesterton aprovecha siempre para dirimir entre paganismo y cristianismo (nadie como él ha hecho tantas digresiones en su obra para hablar, con pretexto o no, de las tres o cuatro cosas que lo inquietaban de veras) y afirma con su don siempre sorprendente: «Los misterios paganos son aristocráticos, dado que sólo se dirigen al entendimiento de algunos, mientras que los misterios cristianos son democráticos, dado que nadie los entiende en absoluto».

En cuanto a los demás textos, de Byron afirma que no fue pesimista hasta el momento de su *Don Juan*, pero, visto su final, Chesterton afirma que Byron forma parte de

los optimistas inconscientes, que suelen ser conscientemente pesimistas fervorosos, y no se contentan para serlo con cualquier cosa. Charlotte Brontë: «Mostró que pueden existir abismos en una institutriz y eternidades en un industrial». Su obra se sostiene en la emoción, que define como «*minimum* irreductible, el germen indestructible». Por su parte, el mérito de Morris es haber mostrado

«que los cuentos de hadas con- tienen la más profunda verdad del mundo, el más auténtico registro de los sentimientos humanos». Stevenson: «La idea de que la imaginación, o la visión de las posibilidades de las cosas, es mucho más importante que los meros acontecimientos». Dejemos abierto el libro, y con él el mundo de Chesterton, que siempre nos hará ver mejor lo que se distingue y lo que se asemeja.

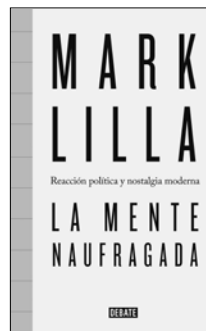
**Mark Lilla:**

*La mente naufragada*

*Reacción política y nostalgia moderna*

Debate, Barcelona, 2017

157 páginas, 17.90 € (ebook 8.99 €)



## Nostalgia contra esperanza

**Por** JOSÉ MARÍA HERRERA

Mark Lilla debutó en España con una obra dedicada al estudio de los motivos que llevaron a algunos notables intelectuales del siglo pasado a respaldar la tiranía, *Pensadores temerarios*. Seis años después, en 2010, apareció *El Dios que no nació*, ensayo donde aborda las relaciones entre religión y política en nuestra época. En 2017 llega a las librerías un nuevo libro cuyo tema es la reacción política, *La mente naufragada*.

Su punto de partida es la constatación de que los pensadores políticos de los dos últimos siglos han prestado más atención a la revolución que a la reacción. Ésta ha gozado de tan mala prensa que ni siquiera se consideraba necesario estudiarla, bastaba con condenarla. Hoy las cosas son diferen-

tes. El fracaso del comunismo ha hecho retroceder el espíritu revolucionario mientras que la globalización, con los múltiples problemas que conlleva, especialmente debido al flujo de personas, ha favorecido el espíritu reaccionario y su transformación en fuerza histórica de relevancia.

Que el pensamiento reaccionario se ha hecho fuerte en los últimos tiempos no necesita de grandes demostraciones. Basta un vistazo al panorama político internacional. Aquí y allá, líderes muy distintos han convertido la nostalgia de épocas mejores, y el resentimiento ligado a ella, en arma política de primera magnitud. Los cambios producidos en las sociedades contemporáneas han descolocado a las antiguas ideologías, incapaces de mantener la fe en sus



principios, y han favorecido, en cambio, a quienes ondean la bandera de la añoranza. Rusos que echan de menos la Unión Soviética, franceses que quisieran volver a la *belle époque*, norteamericanos que sueñan con la patriótica unanimidad de los cuarenta o islamitas occidentalizados que abominan de cualquier régimen que no esté sujeto a la ley del Profeta han adquirido un peso político inimaginable en otro tiempo.

¿Qué es lo que ha cambiado para que ser revolucionario haya dejado de estar de moda y ser reaccionario se haya vuelto tan popular? Lilla lo tiene claro: el sentido de la historia. La primacía teórica de la revolución sobre la reacción reposaba en la hegemonía teórica de una concepción de la historia dominada por la noción de progreso. Desde el siglo XVIII se creyó que el tiempo fluye siempre hacia adelante, en un proceso orientado hacia una creciente perfección, y que los mejores hombres, cualesquiera que fuesen sus ideas, estarían por definición a favor de una felicidad para todos. Ser reaccionario significaba oponerse a la mejora de la humanidad y, por tanto, adoptar una posición moralmente reprochable. Mientras que el revolucionario, partidario de la humanidad, tenía el viento de la historia a favor de su conciencia; el reaccionario, interesado sólo por la felicidad de su grupo, lo tenía en contra. Hoy la veleta parece haber girado y apuntar en otra dirección. ¿Quién cree ya verdaderamente en el progreso?

Profesor de Humanidades en la Universidad de Columbia, Lilla no es un ideólogo sujeto a principios inflexibles, como el intelectual comprometido, sino un pensador apegado a la realidad, de esos que no tiene miedo de preguntar, si llega el caso, qué hay que hacer allí donde no es posible

construir un Estado de derecho basado en una constitución que se respete. Su estilo no es, en absoluto, el de la mostrenca corrección política. «El próximo Nobel de la Paz —escribió con humor en un artículo de 2014— no debería recaer en un activista de derechos humanos o en el fundador de una ONG, sino en un pensador o un líder que desarrolle un modelo de teocracia constitucional que dé a los países musulmanes una forma congruente, pero limitada, de reconocer la autoridad de la ley religiosa y la haga compatible con el buen gobierno». Alejado de las monsergas de los biempensantes, reflejo de la bancarrota del pensamiento político actual, hay que leerlo intentado no volcar sobre él prejuicios de ningún tipo. El lector español, en concreto, debe precaverse de confundir revolucionario con progresista y reaccionario con conservador. Progresistas y conservadores no discrepan tanto como se dice. Por lo pronto, comparten la fe en la evolución gradual de las cosas. De hecho, ni unos ni otros se proponen hacer tabla rasa con lo que hay o detener el tiempo en un momento de perfección insuperable. La diferencia entre ambos es una diferencia de tempo. Revolucionarios y reaccionarios comparten, en cambio, una concepción melodramática de la historia en la que impera el cambio brusco, la convulsión. El papel que las expectativas juegan en la visión utópica de los primeros, con su confianza en la creación de un Estado perfecto donde todos los hombres encontrarán su lugar, lo juega en los segundos la conciencia de que el continuo cambio social y tecnológico degrada el mundo y que ese Estado perfecto existió ya antes de degradarse. Justo por esto, porque los reaccionarios creen que la perfección ya ha existido, el libro se llama *La mente naufragada*.

Aclaremos, sin embargo, que su objetivo no es estudiar exhaustivamente el pensamiento reaccionario. Quien busque información acerca del origen del concepto político de «reacción» (el primero en emplearlo fue Benjamin Constant, en un panfleto de 1797, *Las reacciones políticas*) o sobre su evolución histórica (campo estudiado por Albert O. Hirschman en *Dos siglos de retórica reaccionaria*) sólo hallará aquí rápidas pinceladas. Tampoco se trata de una visión sistemática de la reacción y sus figuras (para ello aconsejo *La idea de decadencia en la historia occidental*, de Arthur Herman), sino de un conjunto más bien casual de ensayos sobre la cuestión redactados (y algunos publicados en revistas) a lo largo de varios años. Esto explica el carácter aleatorio y un poco caprichoso de la obra y su división en tres secciones o capítulos: «Pensadores», «Corrientes», «Acontecimientos». En la primera trata de tres grandes figuras de la reacción: Franz Rosenzweig, Eric Voegelin y Leo Strauss. En la segunda, del pesimismo cultural con relación a la religión. Y, en la tercera, de los atentados de Francia de 2015 y algunas reacciones literarias a la situación de la que se supone esos atentados son causa, en particular, dos obras populares: *Le suicide français*, de Zemmour, y *Sumisión*, de Houellebecq. *La mente naufragada* concluye con un epílogo sobre el poder de seducción de la política de la nostalgia en el que aparecen don Quijote de la Mancha, el iluso que sueña con una vuelta a tiempos mejores, y Emma Bovary, símbolo del anhelo romántico de una vida dramática más allá de las grises convenciones que aplastan el espíritu humano y, como añade irónicamente Lilla, «pagan el alquiler».

La sección consagrada a los «Pensadores» arranca con Franz Rosenzweig, autor judío

de *La estrella de la redención* que adquirió notoriedad en los años veinte por sus ataques a la historia en favor de la religión (entiéndase el judaísmo). La historia a la que aquí nos referimos no es sino la «filosofía de la historia», o sea, esa visión ilustrada según la cual el devenir humano es un proceso racional orientado a un fin. Que tal fin fuera el que imaginó Hegel (Estado burocrático, sociedad civil burguesa, religión protestante y economía capitalista) o Marx (la dictadura del proletariado y la utopía comunista) era para él lo de menos. La cuestión fundamental radicaba en que, si Hegel y sus discípulos acertaron al afirmar que cualquier experiencia humana es racionalmente previsible, entonces no cabe experimentar nada nuevo, algo que trae inevitablemente consigo, de acuerdo con la célebre fórmula de Max Weber, «el desencantamiento del mundo». La Gran Guerra había sido la confirmación de que confiar en el espíritu moderno en vez de en una fe suprahistórica fue un error. Y, como el propio judaísmo estaba contaminado por ese espíritu, la tarea más urgente, a juicio de Rosenzweig, es escapar de los tiempos. La pregunta de Lilla es: ¿y por qué escapar de los tiempos, de la filosofía de la historia, va a llevar a nadie de vuelta al judaísmo? Rosenzweig contesta diciendo que porque el judaísmo, a diferencia del cristianismo (el islamismo, para él, es menos una religión que una parodia de la religión), siempre fue ahistórico. La historia, para los judíos, carece como tal de significado. El hombre está perdido en ella y la redención es algo que nunca llega. Los judíos «no echaron raíces en la tierra, como los paganos; ni en la historia, como los cristianos; echaron raíces en sí mismos (aquí se refiere a los vínculos de sangre, a la raza) como una forma de garantizar su

relación eterna con Dios». Naturalmente, Rosenzweig, muerto en 1929, no era partidario de la creación de un Estado judío. El pueblo hebreo debe vivir, a su juicio, en un exilio permanente; exilio de la historia y de cualquier posible patria. No es la tierra prometida, sino la nostalgia de la época en que anhelaban la tierra prometida lo que debe, en su opinión, vivificarlos de nuevo.

Una visión parecida, más crítica que nostálgica (Lilla quizá hace un uso demasiado amplio del concepto de reacción centrándose en pensadores que pretenden salvaguardar la esencia de una determinada concepción previa, religiosa o filosófica), es la que desplegó en sus escritos Eric Voegelin, el segundo pensador de la serie. Su trabajo intelectual estuvo centrado durante mucho tiempo en el tema de cómo el espíritu religioso reaparece en la vida laica. Su libro más reputado, *Las religiones políticas*, explica cómo un mundo sin religión conduce inevitablemente a dioses grotescos: Hitler, Stalin, Mussolini. Desde su perspectiva, la Edad Moderna fue consecuencia de la impaciencia de los cristianos, quienes, cansados de esperar la llegada de Jesús, optaron por construir ellos mismos el paraíso, con los resultados que todos conocemos. Aunque Voegelin, un filósofo oscuro y complejo, se desdijo al final de sus días de esta idea, su doctrina ha seguido ejerciendo gran influencia entre los pesimistas culturales.

La selección de pensadores concluye con un capítulo consagrado a Leo Strauss, el sexto de los grandes discípulos de Heidegger con Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Hans-Georg Gadamer, Hans Jonas y Karl Löwith. Como es bien sabido, Heidegger no concebía la historia en términos de progreso. El dominio de la Tierra ligado al desarro-

llo tecnológico avanza en la misma medida en que los occidentales olvidan preguntarse por el sentido de su existencia. Strauss tomó del maestro la idea de que los problemas de nuestra civilización se remontan al abandono de una forma de pensar más auténtica. ¿En qué momento exacto se produjo ese desvío? Sus estudios de la tradición filosófica y religiosa le hicieron concluir que el giro nefasto tuvo que ver con Platón o, más exactamente, con la interpretación de Platón. Sus exégetas cristianos, judíos y musulmanes, amedrentados por las consecuencias escépticas de su pensamiento —escepticismo que pone en permanente cuestión los fundamentos morales y jurídicos de las sociedades—, velaron el mensaje de éste y convirtieron los mitos que rematan sus diálogos en la teoría que no eran. La idea de que muchos autores, por motivos diversos, generalmente de índole política, tuvieron que enmascarar su pensamiento explica los esfuerzos que dedicó Strauss al estudio de la tradición. A ellos debió en buena medida su fama tras la Segunda Guerra Mundial, cuando fue contratado como profesor en Chicago y publicó *Derecho natural e historia*. Contrario al relato hegemónico de un movimiento de ascenso espiritual desde la filosofía clásica a la democracia y el socialismo modernos, Strauss sostiene en ese libro, el más popular de los suyos, que el rechazo contemporáneo del derecho natural ha conducido al relativismo y el nihilismo. Algunos seguidores —entre ellos Allan Bloom, el protagonista de *Ravelstein*, la última novela de Saul Bellow, y autor de un ensayo impactante, *El cierre de la mente moderna*— tomaron estas reflexiones como punto de partida para denunciar la crisis en que estaba entrando el Occidente moderno y liberal. Que lue-

go muchos de sus alumnos, y también de Bloom, igualmente profesor en Chicago, ocuparan cargos de primera importancia en la administración federal en la época de la invasión de Irak (2003) hizo que circulara el rumor de que Strauss había sido el ideólogo de la política intervencionista de promoción democrática de los neoconservadores estadounidenses. Lilla rebate esta hipótesis, pero se hace cargo de que reflejaba una situación de hecho: la de muchos norteamericanos que temían la deriva nihilista de su nación y que todavía hoy, tal vez hoy más que nunca, condicionan con su temor la marcha del país.

«Corrientes» es el título de la segunda parte de la obra. Se abordan en ella dos cuestiones estrechamente vinculadas entre sí: el antimodernismo católico, un clásico de la nostalgia (tras la reforma protestante el mundo ha avanzado sin guía espiritual hasta caer en el capitalismo salvaje y el consumismo), y la creencia de ciertos sectores de la izquierda de que la única revolución que se ha producido en la historia fue la que desencadenó Pablo de Tarso al desbaratar «el régimen discursivo anterior» –todo eso que identificamos con la sociedad romana– con la promesa de la liberación de todos los hombres. Este último es hoy un debate candente que ha dado lugar a una abultada bibliografía. Yo mismo me he ocupado en esta revista de dos libros relacionados con él (*Por el ojo de una aguja*, de Peter Brown, y *Acontecimiento*, de Slavoj Žižec) y directamente lo he tratado en un artículo, «Del sentimiento como arma revolucionaria». Aunque Lilla se concentra en las doctrinas de Badiou y en la rehabilitación por parte de la izquierda posmoderna de las ideas de Carl Schmitt, lo más notable y original de su estudio son las

páginas dedicadas a la influencia en el desarrollo del debate de Taubes y su libro *La teología política de Pablo*.

En la tercera parte, «Acontecimientos», Lilla comenta dos libros de referencia en la Francia actual, conmocionada por los atentados terroristas de 2015. El primero, *El suicidio francés*, obra del periodista Eric Zemmour, ofrece una visión apocalíptica del declive de Francia relacionándolo con la presencia cada vez mayor de musulmanes, gente que profesa una religión que supe dita la ley civil a la de Dios y, por tanto, la autoridad legal a la religiosa. Su discurso, el discurso de la desesperanza («Francia se muere, Francia está muerta», le gusta decir), se ha convertido en la política francesa en un discurso más convincente que el de la esperanza, con efectos, a juicio de Lilla, negativos, pues acrecienta la distancia entre las partes en conflicto haciendo inviable una solución política. Cómo salvar políticamente esa distancia, habida cuenta de que una de las partes subordina la política a la religión, es algo de lo que Lilla, sin embargo, no habla, aunque, claro, hay que tener en cuenta que el pragmatismo también tiene sus limitaciones, sobre todo si uno es un profesor norteamericano que ve el problema musulmán fundamentalmente como un problema de política exterior.

La segunda obra, *Sumisión*, de Michel Houellebecq, especula con una situación futura en la que un partido islámico llega al poder en Francia y lo cambia todo. El protagonista, símbolo de la civilización que declina, es un viejo profesor cuya apatía y debilidad le hacen ver cada vez con mejores ojos la posibilidad de que Francia se convierta en un país musulmán. El lector español tal vez recuerde aquí el modo en que nuestros antepasados hispanogodos, débiles y desu-

nidos, se adaptaron a los invasores árabes del siglo VIII. Una población numerosa y exhausta prefiere ser gobernada por otra escasa e incivilizada –cuando los árabes llegaron a la España goda seguían siendo un pueblo bárbaro–, pero moralmente fuerte. Fuerza significa aquí confianza en los propios principios, fe, que es justamente lo que falta a los europeos. La sumisión a la que se alude en el título de la novela es la salida deseada por quienes ya no saben qué hacer con su libertad. Lilla ve a Houellebecq no como un ideólogo –algo que sí puede decir de Zemmour–, sino como un lúcido observador que examina cómo el sueño de la libertad, esencia de Occidente, ha conducido al nihilismo y que muchos occidentales, poco dispuestos a hacer de superhombre frente a la nada, preferirían renunciar a ese sueño (e incluso también a la libertad) con tal de tener algo en lo que creer o a lo que someterse. Desde luego, se trata de una fantasía, algo parecido a *Ha vuelto*, de Timur Vermes (novela satírica que especula con la reaparición de Hitler en la Alemania de 2011), aunque justo por eso ofrece una visión más rica e interesante de nuestra situación.

El epílogo que cierra *La mente naufragada* asocia el pensamiento reaccionario a una visión apocalíptica de la historia.

Para quienes caen bajo la sombra de estas ideas, el tiempo se ha roto y hemos quedado fuera de la perfección que una vez hubo. ¿Cabe volver a ella? Por descontado que no. Cervantes y Flaubert lo demostraron hace mucho tiempo en dos novelas. Y Marx. Éste distinguía entre el pensamiento revolucionario burgués, basado en una idealización del pretérito (el buen salvaje o los cristianos primitivos), y el pensamiento revolucionario, basado en una clase que en vez de ver la esencia del hombre en una supuesta naturaleza esencial pone el acento en lo que podría llegar a ser si no renuncia a su perfección. A Lilla se le puede objetar que omita esta distinción, relevante a la hora de explicar por qué el proletariado de los países ricos ha empezado a ver la perfección en el pretérito (el Estado del bienestar) y no en el futuro, pero, a mi juicio, el principal defecto de su argumentación es haber olvidado que el pensamiento reaccionario, a diferencia del pensamiento revolucionario, nunca habla de la historia en abstracto, sino de la historia de un pueblo, de una nación, de una cultura, y que la decadencia de éstos, en el mundo globalizado, no es una fantasía, sino un hecho constatable, para ellos tan duro como la vejez del *Homo sapiens*.

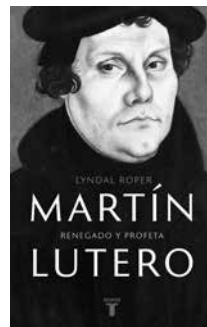
**Lyndal Roper:**

*Martín Lutero. Renegado y profeta*

Traducción de Sandra Chaparro

Taurus, Madrid, 2017

621 páginas, 27.90 € (ebook 12.99 €)



## Lutero: 500.º cumpleaños de la Reforma

*Por* ISABEL DE ARMAS

Tras siglos de mutuas condenas y vilipendios, católicos y luteranos han logrado conmemorar en 2017, por primera vez juntos, el comienzo de la Reforma protestante. Con motivo de su quinto centenario, la Declaración Conjunta sobre la Doctrina de la Justificación ha venido presidiendo los encuentros ecuménicos católico-luteranos. Esta importante declaración destaca puntos comunes esenciales como «Todos los seres humanos somos llamados por Dios a la salvación en Cristo» o «Sólo a través de él somos justificados cuando recibimos esta salvación en fe». Estas afirmaciones quieren insistir en que lo que está en el meollo central no es lo que separa, sino la confesión común de Jesucristo. Se trata, sin duda, de un importante paso hacia una posi-

ble nueva unidad de los cristianos; unidad en una respetuosa diversidad.

Cuando el entonces tímido monje Martín Lutero clavó sus noventa y cinco tesis en la puerta de la iglesia del castillo de Wittenberg, el 31 de octubre de 1517, dio inicio a una revolución religiosa que hizo añicos la cristiandad occidental y desencadenó un proceso que cambió sustancialmente el mundo europeo. Las ideas de este paradójico y polifacético personaje –renegado y profeta, creyente atormentado por el demonio y las dudas, violento y depresivo, amante de la libertad y a la vez autoritario, dominante e impositivo, monje riguroso y exmonje casado que liberó la sexualidad humana de la obsesiva idea del pecado– se extendieron con gran rapidez, desencade-

nando persecuciones religiosas, malestar social y guerras. Pero sus doctrinas también ayudaron a romper el dominio de la religión en todos los ámbitos de la vida.

Lyndal Roper, catedrática de Historia de la Universidad de Oxford, y una de las más prestigiosas historiadoras del Reino Unido, nos ofrece en esta magnífica biografía una completísima imagen de Martín Lutero en sus múltiples facetas: de hijo que consigue liberarse de las imposiciones de un padre autoritario, de esforzado estudiante, de joven monje cumplidor, de reconocido profesor, de destacado líder que arrastra, de brillante escritor, de fiel esposo y padre responsable, de amigo de sus amigos y de enemigo implacable de quienes se atrevían a contradecirlo. «Yo pretendo entender a Lutero –afirma la profesora Roper–; quiero saber cómo percibía el mundo un individuo del siglo XVI y por qué lo veía así; deseo explorar sus paisajes interiores para entender mejor sus ideas sobre la carne y el espíritu, formuladas antes de nuestra moderna escisión entre cuerpo y mente». También quiere dejar claro que ella no es historiadora de la Iglesia, sino historiadora de la religión, formada en la historia social y cultural de las últimas décadas, especialmente, por el movimiento feminista. «No trato –puntualiza– de idealizar a Lutero ni de denigrarlo; tampoco deseo dotarlo de coherencia». Desea, sobre todo, entenderlo y extraer algún sentido de las convulsiones que desataron él y los protestantes, no sólo en relación con la autoridad y la obediencia, sino también en lo referente a las relaciones de género y a cómo hombres y mujeres percibían su existencia. Pero el núcleo duro del presente libro es la evolución interna de Lutero: ¿de dónde sacó la fortaleza necesaria para enfrentarse al emperador y a los estamentos

en Worms? ¿Qué lo llevó a hacerlo? Su autora responde: «La Reforma surgió de su valor y de la firmeza con la que persiguió sus metas, pero su terquedad y su capacidad para demonizar a sus adversarios casi acababan con él».

El presente trabajo nos muestra la viva imagen de un Martín Lutero que logró dividir definitivamente a la Iglesia, y que fundó una nueva, en estrecha colaboración con las autoridades seculares, en la que no existía el monacato. Dio origen a un nuevo clero, casado, que pronto empezó a crear linajes de clérigos protestantes que dominarían el mundo cultural alemán en los siglos siguientes. «El tímido monje –observa Roper– se había enfrentado a las fuerzas del papa, la Iglesia y el imperio, y había inspirado a otros con su mensaje de “libertad”, incluidos los campesinos que lo arriesgaron todo para luchar contra sus señores feudales». A propósito de la guerra de los Campesinos de 1524, este libro nos recuerda que el legado político de Lutero era un arma de doble filo, que desarrolló en su tratado *Sobre la autoridad secular*, en el que distingue entre el reino de este mundo y el reino de Dios, lo que le permite afirmar que el papa no debería ejercer el poder temporal. Y como son los príncipes quienes lo ejecutan en este mundo, los cristianos están obligados a obedecerles y el gobernante, a su vez, debe proteger a su pueblo de los ataques de gentes sin Dios. Lutero sostuvo esta yuxtaposición toda su vida. Pero carecía de una descripción positiva de lo que podía hacer el Estado o de cómo ayudar a los ciudadanos. Así, en la que sería la mayor revuelta social en tierras alemanas hasta el periodo de la Revolución francesa, Lutero fue tachado por los campesinos de «adulador de príncipes», al ponerse de parte de éstos. El aludido respon-

dió con una dura carta en la que decía: «Aún sigo pensando que no habría que tener piedad con los campesinos tercicos, necios y crédulos que sólo escuchan a quien sabe talar, apuñalar y estrangular y hacerles sentir como perros rabiosos». En cuanto a su mensaje de libertad, o cuando habla de conciencia, la profesora Roper aclara que el reformador no se refiere a lo que nosotros entendemos al escuchar hoy estos conceptos. No tenía nada que ver con dejar obrar a la gente de acuerdo con su conciencia, «se refería –matiza– a lo que él consideraba una verdad objetiva: nuestra capacidad de conocer *con* Dios».

La biógrafa apunta que «puede que el mayor logro de Lutero fuera la Biblia alemana», que publicó en 1534 con las célebres ilustraciones de Cranach. Su prosa convirtió la lengua alemana en el alemán coloquial moderno que conocemos. Lutero siempre sostuvo que la palabra de Dios se podía entender con facilidad y que no precisaba interpretación. Su convicción de que la palabra de Dios era clara permitió que la gente corriente leyera la Biblia en los siglos siguientes. Su insistencia en basar su autoridad en la palabra de Dios dio lugar a una Iglesia de pastores con formación teológica, académicos cuya facultad se basaba en un conocimiento intelectual de la religión que demostraban en sus sermones.

El núcleo de la teología de Lutero era su insistencia en la presencia real de Cristo en el pan y el vino de la eucaristía. Negó el libre albedrío, lo que le supuso su ruptura con Erasmo y eliminó el culto a los santos y sus imágenes; se cuestionó a fondo la misión del sacerdocio, lo mismo que se cuestionó la confesión, la absolución, el matrimonio..., hasta llegar a la conclusión de reconocer tan sólo dos sacramentos: el bau-

tismo y la eucaristía. También forma parte de su legado teológico una visión de la naturaleza humana que elimina la característica escisión entre carne y espíritu, responsable de la suspicacia frente a la sexualidad y de la rigidez moral del cristianismo. La autora destaca que su «religiosidad no está edulcorada». Su relación con Dios no es la de un creyente felizmente seguro de haber sido «salvado»: «Tenía su origen –escribe– en sus *Anfechtungen* y hubo de recurrir a todas sus capacidades intelectuales y emocionales para definirla». Oraba muchas horas durante el día, conversaba con Dios, pero eso nunca le proporcionó una feliz certeza: entendía que la duda era inseparable de la fe. «Era muy abierto –concluye–, fue honesto, lo arriesgó todo y aceptó la gracia de Dios como un don que no merecía; éstas son sus características más fascinantes».

La profesora Roper advierte que, «sin embargo, Lutero es un héroe difícil». Apunta que hay mucho odio en sus escritos y que su predilección por la retórica escatológica y el humor sarcástico que lo caracteriza hace complicado que sea aceptado y asimilado. Podía llegar a ser cortante e impositivo; su autoritarismo arrojó una sombra sobre la vida de sus hijos y distanció a muchos seguidores. «Su intransigente capacidad para demonizar a sus adversarios –añade– fue algo más que un defecto psicológico, pues hizo que el protestantismo se fragmentara muy rápidamente, debilitándolo y sumiéndolo en siglos de guerras». Su gran aptitud intelectual se presenta como un arma de doble filo; por una parte, se reflejaba en su capacidad para simplificar y llegar al corazón de los problemas, pero eso mismo le impedía llegar a acuerdos o ver matices. Su antijudaísmo se presenta como algo más visceral que el de muchos de



sus contemporáneos y, además, constituía un elemento intrínseco de su religiosidad y de su forma de entender la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. No podemos olvidar su insistencia en que los auténticos cristianos, es decir, los evangélicos, se habían convertido en el pueblo elegido y habían desplazado a los judíos; este punto sería fundamental para la identidad protestante. Constituía el pilar que sostenía la idea del papel providencial de los luteranos en la historia. «Para asegurarlo –escribe en su biografía–, había que apartar a los judíos, desacreditarlos y, de ser necesario, eliminarlos, porque los evangélicos eran mejores que los judíos».

Profunda, rica en detalles, bien documentada, erudita y a la vez asequible para todo tipo de lectores, esta gran biografía es también una conseguida evocación de la Alemania de Lutero. «Resulta imposible concebir –afirma la autora– la cultura alemana al margen del luteranismo; sus ecos han impregnado producciones artísticas de todo tipo hasta hoy». Su honda influencia puede detectarse en pintores, escritores y, sobre todo, músicos. El legado de Bach constituyó la base de la música alemana durante siglos; compositores como Mozart, Beethoven y Mendelssohn buscaron inspiración en esta música profundamente luterana. Resulta imposible negar que el mensaje de Lutero caló en gentes de toda condición social y cambió sus vidas para siempre. Si para muestra vale un botón, este libro nos pone tres ejemplos de cómo ins-

piró a individuos muy diferentes. El primero es Alberto Durero –que no necesita presentación–, él nunca se encontró con Lutero, pero conoció su mensaje y éste alteró su fe y toda su obra artística; el segundo, Johann Eberlin von Günzburg, un monje franciscano del sur de Alemania, para él, Lutero fue un héroe cuya vida inspiró y transformó la suya; el tercero es Argula von Grumbach, una noble laica de Ingolstadt, casada con un caballero y madre de cuatro hijos, que también cambió radicalmente de vida al oír el mensaje de Lutero. Cada uno entendió su mensaje de forma diferente. «Para Durero –dice la profesora Roper– era la visión de una fusión mundial de religiones; para Günzburg, un nuevo orden social; para Grumbach, un problema de justicia y equidad». El genio del reformador consiste en haber sabido atraer a todos ellos, aunque cada uno oyera algo diferente en sus palabras. Pero todos se sintieron conmovidos por las ideas evangélicas e hicieron cosas que, de otro modo, nunca hubieran soñado realizar.

Impresiona constatar cómo un acto de protesta se convirtió en una lucha que modificaría para siempre la Iglesia y marcaría el comienzo de un nuevo mundo. Con el trabajo de Lyndal Roper, también impresiona que sus lectores del siglo XXI, inmersos en la corriente de nuestro tiempo, todavía podemos encontrar respuestas válidas en la vida y obra de un hombre que nos antecedió en cinco centurias, pero que todavía parece que tiene cosas importantes que decir.

Leer, pensar, saber

Octubre 2017

N.º 437 / 8 euros

# Revista de Occidente



**1917**

**ESTAMPAS DE UNA REVOLUCIÓN**

JUAN FRANCISCO FUENTES • JOSÉ M. FARALDO

ELENA HERNÁNDEZ SANDOICA

**ENTREVISTAS**

**SHEILA FITZPATRICK • STEPHEN SMITH**

CARLOS NAVARRO GONZÁLEZ • MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT

**¿DÓNDE ESTÁ EL ESTADO EN EL MEDIO RURAL?**

MANUEL MOSTAZA BARRIOS

Viñeta: DIEGO HERNÁNDEZ



Suscripciones: [suscripciones@quiz.es](mailto:suscripciones@quiz.es)  
[www.ortegaygasset.edu](http://www.ortegaygasset.edu)

# REVOLUCIÓN

¡ABAJO LOS DE ARRIBA!

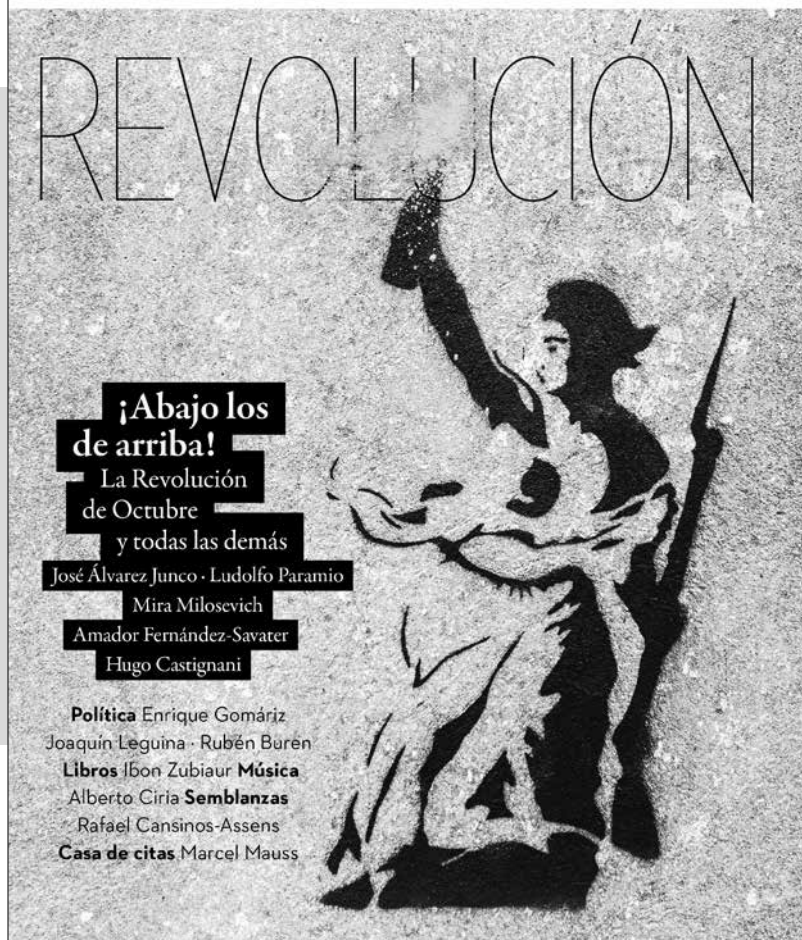
CON LA COLABORACIÓN DE

JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO \* LUDOLFO PARAMIO \* MIRA MILOSEVICH  
AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER \* HUGO CASTIGNANI \* ENRIQUE GOMÁRIZ \* JOAQUÍN LEGUINA  
RUBÉN BUREN \* IBON ZUBIAUR \* ALBERTO CIRIA \* RAFAEL CANSINOS-ASSENS \* MARCEL MAUSS

FUNDADA POR JAVIER PRADERA · DIRIGIDA POR FERNANDO SAVATER

## CLAVES

de *Razón Práctica* — Número 254 — Septiembre / Octubre 2017 — 8 euros



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_nº  
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 2017  
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: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@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€

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



9 771131 643008



0 0762