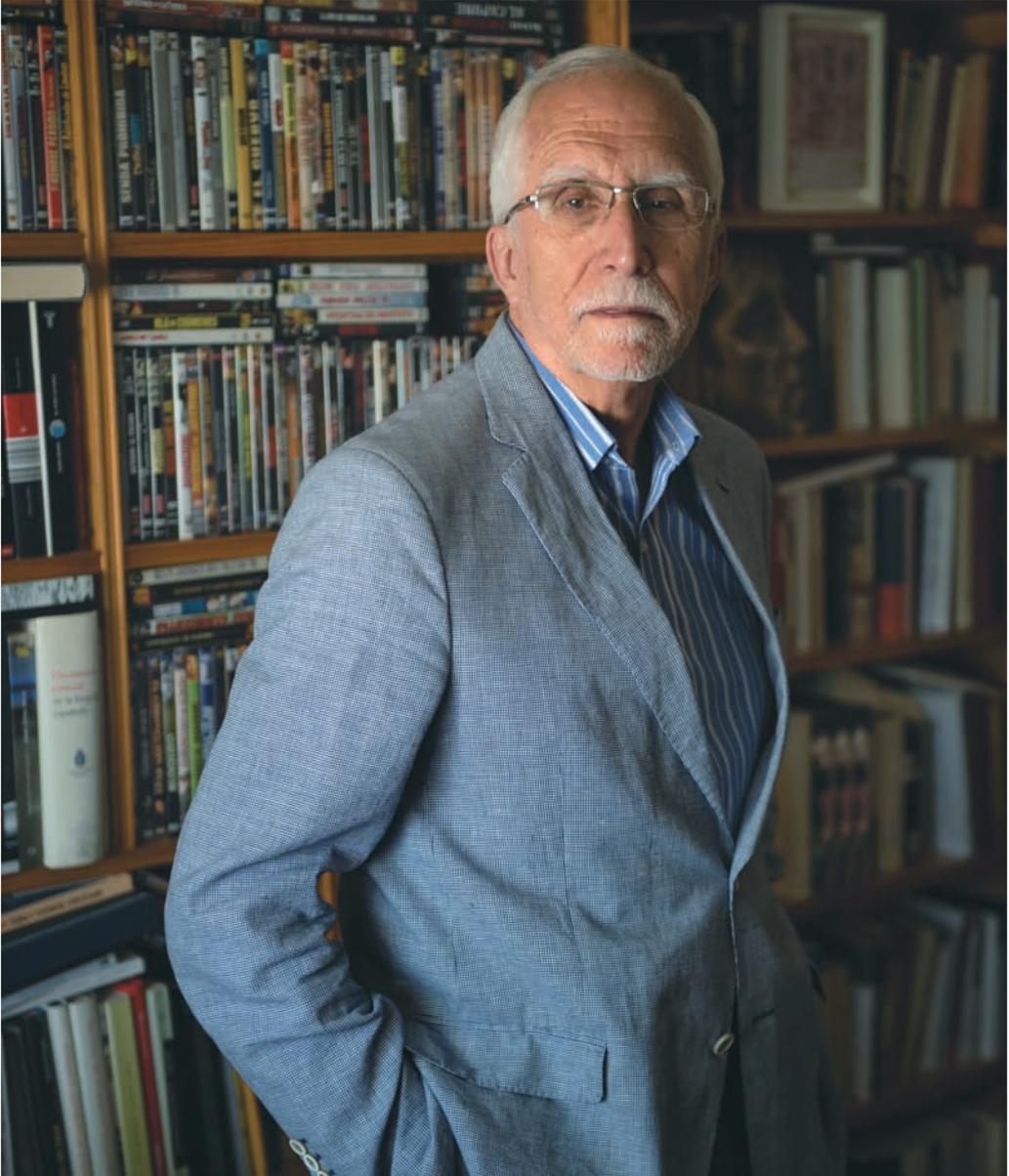


CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

CENTENARIO POMBO
Coordina Ioana Zlotescu

ENTREVISTA

Luis Mateo Díez

MESA REVUELTA

Malva Flores, Juan Arnau,
Bryce W. Maxey,
Ignacio Vidal-Folch

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido

dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José

Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

CENTENARIO POMBO

- 4 *Antonio Bonet Correa* – El café Pombo: Ramón Gómez de la Serna y los pombianos
- 12 *Manuel Alberca* – Pombo, *c'est moi*. Retratos y autorretratos ramonianos
- 24 *Fernando Castillo* – *Pombo*, 1918: Ramón, Madrid, libro y café
- 36 *Rocío Oviedo Pérez de Tudela* – Ramón Gómez de la Serna: el hacedor de imágenes
- 47 *Francisca Noguero* – Ramón Gómez de la Serna, inventor de lámparas



ENTREVISTA

- 60 *Carmen de Eusebio* – Luis Mateo Díez: «El humor es un elemento crucial de la lucidez»



MESA REVUELTA

- 68 *Malva Flores* – Traducir, entender, compartir
- 80 *Juan Arnau* – El magnetismo de Merleau-Ponty
- 88 *Bryce W. Maxey* – *Magna vis est memoriae*. La memoria en el prólogo del *Libro de buen amor*
- 102 *Ignacio Vidal-Folch* – Recuerdos de periodista



BIBLIOTECA

- 120 *Juan Ángel Juristo* – Luis Mateo Díez: farsa y humanismo
- 124 *Juan Carlos Méndez Guédez* – El regreso del fin
- 128 *Daniel B. Bro* – Una sociedad laberíntica
- 132 *Eduardo Moga* – Vanguardia viva
- 136 *Manuel Alberca* – Una mujer razonablemente feliz
- 140 *Julio Serrano* – Morder el anzuelo
- 144 *Isabel de Armas* – El primer Rey Sol



Centenario Pombo

Coordina Ioana Zlotescu



Tertulia del café Pombo. © Adolfo Sánchez Portela/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



EL CAFÉ POMBO

Ramón Gómez de la Serna y los pombianos

Hace exactamente ciento un años que el gran escritor madrileño Ramón Gómez de la Serna publicaba el libro *Pombo*, en el cual daba cuenta de las tertulias literarias y artísticas que todas las noches de los sábados, por iniciativa suya, desde 1912, tenían lugar en el vetusto café de Pombo, situado en pleno centro de la capital de España, en el número 4 de la calle de Carretas, casi esquina a la puerta del Sol. De los numerosos cafés históricos de Madrid, Pombo fue uno de los de mayor transcendencia y significado literario. Ramón Gómez de la Serna, adalid y heraldo de la modernidad, fue capaz de reunir al tropel de bohemios y jóvenes que estaban ansiosos de la gloria literaria y artística y deseaban que triunfara la nueva estética de vanguardia.

En 1918 Ramón publica un abultado volumen titulado *Pombo*, que, ilustrado en abundancia, es muestra de la importancia que personalmente concedía a las tertulias literarias dentro de la vida pública artística e intelectual. En las páginas de grueso papel marfileño no sólo describe el viejo y sólido aspecto de las salas abovedadas del café, que más bien parecía un túnel o un abaluartado recinto, sino también pergeña una historia de los cafés madrileños desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX. Por otra parte, da noticias de las sesiones y los banquetes celebrados en Pombo y proporciona las biografías abreviadas de los tertulianos, tanto españoles como hispanoamericanos y extranjeros que acudían a la cita del sábado. El volumen, ilustrado con borrosas fotografías, antiguos grabados y dibujos, la mayoría de mano de Ramón, es un dechado de libro entre documental y peculiar originalidad estilística.

Seis años después, en 1924, publicó una segunda parte con el título *La sagrada cripta de Pombo* (tomo II, aunque independiente del I, puede leerse sin contar con el anterior). De igual formato y similar impresión, en esta voluminosa entrega, Ramón retoma su discurso sobre los cafés. Importantes son los contertulios o «pombianos», el camarero, el dueño del local o hacer una historia de los cafés europeos, Ramón incluso publica las fotos de carnet que pedía a los que frecuentaban la tertulia. También incluye dentro de sus páginas «Mi autobiografía» y un apéndice con las tres proclamas de Pombo publicadas, cartas y varios discursos dados en los banquetes. Como lema de la tercera proclama, un grabado con una cabeza de asno rodeado por una filacteria en la que se lee «Seamos como somos y dejemos que rebuznen».

Un texto destacado del libro es el que trata del retrato colectivo que José Gutiérrez Solana pintó en 1920, en el que Ramón preside de pie, rodeado de ocho de los fundadores de la tertulia. Perteneciente al clásico género pictórico del «retrato colectivo», esta obra maestra, que estuvo colgada durante muchos años en el café, hoy se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Hay que mencionar, asimismo, a las más destacadas personalidades que pasaron por Pombo, como Picasso, Diego Rivera, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Tristan Tzara, Valery Larbaud, Pierre Mac Orlan y Jean Cassou.

Tan relevantes como las tertulias en Pombo fueron los banquetes convocados por Ramón en el café y otros restaurantes. Famoso fue el que se celebró en 1920 en Fornos, dedicado a Larra, el escritor y periodista romántico tan significativo de una cierta visión de España. Muy alegres fueron otros ágapes, como el «Banquete a todos los pombianos» o el de «Fisonomías y trajes de época». Entre dadá y surrealista fue el banquete solemne que en 1922 se dedicó a don Nadie, representado por una silla cubierta con un paño blanco, en el cual se prendió una condecoración imaginaria. Esta celebración dio lugar a una carta escrita por Miguel de Unamuno, que no pudo asistir al acto: tras hacer el retrato negativo del anónimo agasajado, acaba pidiendo su muerte. El nombre de «don Nadie», que tiene su antecedente homérico en Ulises, en los años veinte en México fue objeto de atención por parte de los escritores y artistas estridentistas. Las reuniones en el café de la capital azteca, llamado «Café de Nadie», acabaron en 1925 siendo noveladas por Arqueles Vela; eco indudable de las invenciones de Ramón Gómez de la Serna es el hecho de que

en la lista que los estridentistas hicieron de los asistentes a las tertulias en México del Café de Nadie incluyeran el nombre de Ramón, que nunca pisó tierra mexicana.

El banquete de más transcendencia histórica en Pombo fue el que se dio a Ortega y Gasset. El pensador español, fundador en 1923 de la *Revista de Occidente*, que dejó de ir al café Granja el Henar, en la calle de Alcalá, para hacer sus tertulias o, más bien, recibir sus visitas en su despacho de la Gran Vía, en 1920 supo dar la voz de alerta a los futuros pombianos. Ramón escribió: «Cuando yo elegí Pombo en el año 1912, lo hice para jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor las modernidades que en aquel viejo sótano»; le parecía gracioso «meterse en el más vetusto de los cafés para provocar las novedades de la invención y desde allí predicar a los escritores nacientes la buena nueva y su fe en el futuro». Ortega y Gasset, con clarividencia, les dijo a los pombianos, con su aire bohemio, que eran la última generación liberal y que el café de Pombo era el parapeto y reducto de los demoleedores de la tradición literaria. Tras llamarlos «Robinsones poéticos» y «Adanes literarios», acabó con un brindis «al único mito del presente y última barricada».

El catalán Josep Pla en su diario *Madrid, 1921* califica a Pombo de «desorbitada tertulia» y observa que los contertulios que van «vestidos de negro tienden famélicos a las formas del seminario clerical». También que los noctámbulos son personas plenas de ilusiones irreales que viven en una ciudad en transición. Es indudable que se trata de literatos y bohemios, que, procedentes de las provincias, querían conquistar la puerta del Sol. Fernando Vela, el secretario de la *Revista de Occidente* y fino analista, opinaba que las ideas y el espíritu subversivo de los pombianos pertenecían a una época obsoleta. El paso del tiempo dio la razón a Ortega y Gasset y los que juzgaban que se estaba operando un cambio radical. El mismo Ramón lo constata en 1948 en su libro *Automoribundia*, en el que cuenta que, cuando en 1933, tras una prolongada estancia en América, regresó a Madrid y quiso reanudar las tertulias de Pombo, comprobó «que habían estado sin culto muchos meses», «puerta de verano para que fuesen profesores de instituto rápidamente artistas y escritores». La antigua bohemia literaria desaparecía de manera definitiva: «¡Todos los amigos convertidos en profesores de instituto! Un poco triste resultaba el caso; pero allá ellos, que habrán preferido a la libertad la holgura de su hambre». Poco faltó para que Ramón clausurase las tertulias de los sábados noche.

La Guerra Civil española fue la causa de que Ramón, desde 1936 hasta su muerte, en 1963, se exiliase a Buenos Aires. Sólo en 1949 hizo un breve viaje a su ciudad natal. Fue entonces cuando hubo un sábado de encuentro de escultores y artistas con Ramón en Pombo. Yo, que en esa fecha pasé una breve estancia familiar en Madrid, después de haber tomado un chocolate con picatostes, fui de nuevo al café acompañado de mis amigos Pepe Ruibal y Enrique Llovet, atraído por acontecimiento tan excepcional. En medio de los numerosos asistentes que rodeaban a Ramón, se encontraba mi tío Evaristo Correa Calderón, antiguo pombiano y uno de los «cursillistas» del año 1932. Del acto lo único que nunca olvidaré era la cara redonda y sudorosa de Ramón, que no cesaba de dar abrazos y apretones de manos a sus amigos y admiradores. La reunión nocturna tenía un aire de adiós, de funeral. Al año siguiente de la visita a Madrid de Ramón fue cuando definitivamente desapareció Pombo.

Para Gómez de la Serna las tertulias de la sagrada cripta no fueron un mero episodio de su existencia literaria. La raíz de su creación era más profunda. Persona reflexiva, Ramón nunca interrumpió su autoanálisis e introspección acerca de sí mismo. Tanto sus escritos como sus actos giraron en torno a su yo y a su personalidad. Ioana Zlotescu, la gran estudiosa de la vida y la obra de Gómez de la Serna, en la introducción que escribió en 1987 para la reedición de *El libro mudo. Secretos*, publicado en 1910, profundiza en el «yoísmo» y en el «afán de propagar su yo desenmascarando hasta los límites de la escultura misma». Nada más cierto: Ramón siempre sintió la perentoria necesidad de escribir sobre su yo individual y heroico, el de un pionero incansable y proteico. En el caso de Pombo, eje de toda una época de joven plenitud, siempre volvió a retomar por escrito su historia, vinculada a su razón de ser de escritor de la vanguardia, de vidente precursor y adelantado jefe de fila. De ahí que de nuevo, en 1941, Ramón publicase el grueso volumen *Pombo. Biografía del célebre café y otros cafés famosos*, que es una refundición y compendio de sus anteriores libros sobre Pombo, al que añade algunas nuevas noticias e ilustraciones relativas a los cafés históricos y sus habituales. Ahora bien, no fue este libro la última vez que escribió sobre la sagrada cripta de Pombo. En 1948, antes de su viaje a España de despido, invitado oficialmente, Ramón publicó su autobiografía, *Automoribundia*. Obra maestra del género, en sus páginas habla del café de Pombo y de los pombianos, no sin nostalgia y melancolía. Antes de morir, cuando se consideraba

«un superviviente». Por último, se despide de la vida con *Nuevas páginas de mi vida*. (*Lo que no dije en mi «Automoribundia»*). Publicado en 1957, seis años antes de su muerte en Buenos Aires, en el capítulo XVIII, titulado «Perecimiento del café Pombo», escribe: «Voy a hacer las exequias de mi café de Pombo, de Madrid, en el que celebré mi tertulia durante tantos años». Su texto acerca del cierre y defunción de Pombo, que, como muchos cafés, murió de forma inesperada, «de estrangurria», y acabó convirtiéndose en una tienda de maletas y baúles, es elegíaco. Emocionantes son sus palabras al mencionar el rasgo conmovedor de Rodríguez de Rivas, que adquirió para el Museo Romántico de Madrid «la mesa presidencial» de la tertulia de Pombo; con su agradecimiento Ramón concluye «su gran lápida», en la que un día había creído leer ya su epitafio: «Sólo puedo añadir el RIP que ya cierra como su exlibris fatal el cenáculo querido». Fallecido el café y fallecido Ramón y demolido el antiguo edificio de Pombo, en su solar se construyó un anodino edificio moderno.

Los tres volúmenes que Gómez de la Serna publicó sobre Pombo se integran en la bibliografía internacional sobre la función histórica de los cafés en el mundo occidental. Excepcional es su valor en lo que respecta al papel que los cafés desempeñaron en la cultura española de la Edad Contemporánea. Ramón, que afirmaba que había creado Pombo para «elevar la moral» de la vida literaria y artística española, le dio a su café un aire sacrosanto, de tradición castiza y ritual que entronca con la vida española del Siglo de Oro. Es más que una cuestión estilística. La sagrada cripta de Pombo, arquitectónicamente, era una capilla, ermita o convento y, a la vez, panteón. Los pombianos, que debían seguir los mandamientos de Pombo, eran los fieles «comulgantes» que asistían «a la misa secreta», oficiada por Ramón, «el sumo sacerdote», en palabras de Díez-Canedo. Según Gómez de la Serna, en Pombo «las dos columnas que hay en el centro del salón de entrada [...] son de galería de cementerio, desde luego no son de café». Bajo la bóveda subterránea, de caverna iniciada, del salón principal, las mesas son como lápidas sepulcrales y los rincones como confesionarios. Hasta los negros y gruesos clavos de los marcos de los espejos son iguales a los clavos de Cristo en la cruz. Los congregantes de la santa hermandad que oían la predicación de Ramón participaba de un jubileo sagrado y de un jubileo profano. Para Gómez de la Serna, que juzgaba que Pombo constituía el «antro central», el café era un lugar público o ágora, a la vez que una sinagoga, un claustro de canónigos, una archicofradía por él presidida. Interesante es

constatar «que, si no hubiese existido Pombo, quizás habría escogido el café del Sotanillo, como sitio de reunión, como la nave masónica lo bastante apropiada al caso, con bastantes signos de la liturgia como obra arquitectónica del gran arquitecto».

Así pues, es significativa la arquitectura compacta y un tanto aplastante de Pombo, de anchas paredes, de bóvedas y arcos. Ortega y Gasset afirmó que era la última barricada de los últimos liberales. Local en el cual, según Ramón, «se han fraguado ya treinta años de convivencia bohemia y literaria» en veladas sabáticas, un fortín formidable que se fue artillando hasta hacerse inexpugnable. En los textos de Gómez de la Serna, Pombo era una trinchera, un bastión, una casamata capaz de resistir los más intensos bombardeos. En el citado *Nuevas páginas de mi vida. (Lo que no dije en mi «Automoribundia»)*, al final de su existencia, escribe desolado: «Allí donde hubimos de encontrar un refugio contra las guerras que padeció el mundo –pues sus muros habrían resistido la atómica– se establece la nueva baulería y malletería de Pombo». Las dos guerras mundiales y la Guerra Civil española, tal como reconoce Ramón, los han «hundido mucho y ha descompuesto [...] [sus] vidas por tres veces». Con el tiempo, el café, que había sido el «refugio en el que estar reunidos durante el bombardeo de aquellos primeros tiempos de incompreensión para el nuevo modernismo», desaparecía. El escritor, tan propenso a meditar sobre la muerte que se hace palpable, o más bien visible, en los espejos acerados de los cafés, piensa en las exequias y postrimerías no sólo de su café, sino también de su propia persona, de su yo tan cansado y olvidado en soledad en Buenos Aires.

Cuando en su *Automoribundia* Ramón hizo el arqueo de su liderazgo como escritor y presidente de la tertulia de Pombo, afirmó: «He asistido a la creación literaria como a una fiesta de verdad y fantasía y sin notarlo se me ha pasado más de medio siglo». Sin duda, tanto a través de sus libros y sus greguerías como a través de sus peroratas en la sagrada cripta, Gómez de la Serna influyó enormemente en las generaciones posteriores a su paso por este mundo. Los humoristas de los años veinte y treinta del siglo pasado son un testimonio fidedigno del ramonismo. Un ejemplo genial es el de Enrique Jardiel Poncela, al cual dedicó su último libro sobre Pombo y del cual hizo por escrito los mayores elogios. Ahora bien, no todos los escritores coetáneos de Pombo estuvieron de acuerdo con Ramón y sus tertulias. El primero fue el ultraísta Rafael Cansinos Assens, que, al principio, se consideró como uno de los fundadores de la tertulia y escribió, en 1915,

su panegírico en el *Salmo del viejo café*, templo de «Antigüedad sagrada», «caverna», «sinagoga» oculta y faro o guía de autores noveles. Cansinos, que tenía la misma edad que Ramón, pronto se convirtió en su rival y detractor, al igual que en el Siglo de Oro hicieron Lope de Vega con Cervantes y Góngora con Quevedo. En la querrela entre ambos, Gómez de la Serna calificó a Cansinos de «pobre figura», de renegado, desleal y «profeta» judaico, «huesudo y majarro». Aunque Ramón consideraba que Pombo estaba «abierto a todos», recibió el desdén de algunos jóvenes escritores, como el granadino Francisco Ayala, autor de un texto sobre los cafés en el almanaque de Madrid de 1928 y del libro *Recuerdos y olvidos* (1982). Mencionamos, asimismo, por su doble apreciación, al humorista madrileño Antonio Robles. En la novela *El refugiado Centauro Flores* (México D. F., 1966), hay un diálogo en el cual al personaje, que no le gusta Ramón Gómez de la Serna, le responde su interlocutor: «Y a mí. Mira: no se lo digas a nadie, a mí no me es simpático; no me era grato su empeño de ser el cacique de sus tertulias en el café de Pombo. Pero en este momento, acaso, lo considero el escritor hispano más trascendental; el más imitado». Indudablemente, Ramón era entonces el literato más reconocido y, a veces, envidiado. Al final de su vida fue un solitario. El escritor, que vio truncada su existencia con la Guerra Civil, nunca adoptó una posición política definitiva. Anticomunista, según sus propias palabras, era un autoexiliado que, en sus últimos años, no conoció los honores sociales más altos, como ser académico, o recibir, como llegó a pensar y le hubiese gustado, el Premio Nobel.

En el año 1986 la editorial Trieste reeditó los dos volúmenes, *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924), con sendos prólogos de Andrés Trapiello y un útil índice onomástico, que es como el censo de todos los pombianos. En el prólogo de *La sagrada cripta*, Trapiello categóricamente afirma que «En Pombo, la botillería de la calle Carretas, no se hacía otra cosa que matar el rato con mucha candidez. Allí se proscribía cualquier asomo de seriedad y hasta las ideas tenían todas el fulminante de las ocurrencias». Para concluir, Trapiello juzga que «Ramón alguna vez pensó que los parroquianos de aquella tertulia iban a formar parte de un panteón ilustre, pero, por lo general, no ha sido así. Aquella cripta, que iba para panteón, tiene hoy bastante de catacumba. Hasta el propio Ramón, que conocieron tantos, tuvo que morir en Buenos Aires sin que lo conociera nadie, o casi».

La Villa y Corte de Madrid (desde el siglo xvi), durante el Siglo de Oro y hasta nuestros días, ha sido una ciudad en la que el ingenio literario y el estro artístico no han cesado de manifestarse. Ramón Gómez de la Serna y los pombianos han sido el exponente de la crónica de la efervescencia cultural y la algarabía siempre viva en la capital de España; como ha señalado José-Carlos Mainer, «Pombo tuvo más de ceremonia y liturgia que de tertulia libre». En el primer tercio del siglo xx, no sólo existió Pombo. El grupo de creadores de la generación del 27, el de la Residencia de Estudiantes, en la «colina de los Chopos», el llamado «Oxford español», comparte hoy de forma dual con Pombo la brillante gloria de la Edad de Plata de las artes y las letras de la España contemporánea.

POMBO, C'EST MOI

Retratos y autorretratos ramonianos

Ramón confundía o consideraba equivalentes tres registros biográficos distintos: el retrato, la efigie y la biografía (véase Ioana Zlotescu, «Preámbulo», en *Obras completas, XVI. Ensayos/Retratos y biografías, I. Efigies, Ismos, Ensayos*). En realidad, no le preocupaban apenas estas disquisiciones teóricas, porque lo importante no era el logro del molde o la forma, sino alcanzar el ser profundo de sus personajes. Como él mismo defiende en su biografía de Edgar Allan Poe, para que una obra de este tipo se culmine con éxito, conviene situar al biografiado en su circunstancia, pero es indispensable atravesar los datos y fechas del relato con esenciales «ráfagas de vida».

Similar confusión se detecta a propósito de la distinción entre biografía y autobiografía, de hecho, el propio autor también lo reconocía: «En toda mi obra hay autobiografía...» («Mi autobiografía», en *La sagrada cripta de Pombo*). En el fondo, para nuestro hombre las diferencias entre ambos géneros eran irrelevantes, porque casi siempre, y en casi todos sus trabajos biográficos, tomaba como excusa a los otros para hablar de sí mismo. Ramón como biógrafo se identificaba con los rasgos principales, o que juzgaba principales, de sus biografiados. De la mayoría de ellos extraía las cualidades que él mismo tenía o creía tener. La libertad y la soledad del creador, la entrega a la creación, el papel rebelde del artista, la postura social a la contra o la fe para enfrentarse a las convenciones burguesas, la capacidad de reacción vital y el afán artístico son algunos de los atributos que suele destacar en sus biografiados. Y, al reconocerlos en otros, los valora y se los apropia. «Porque la efigie, retrato o biografía resultante es también efigie, retrato y biografía espiritual del autor, en busca, como

siempre, de su identidad», como apostilla Ioana Zlotescu en el texto arriba citado.

Ésta es, al menos para el que suscribe, la mayor huella autobiográfica en *Pombo* (1918), cuyo centenario celebramos en 2018, así como en su secuela, *La sagrada cripta de Pombo* (1924), donde, no por casualidad, el escritor madrileño incluiría «Mi autobiografía», su primera y precoz autobiografía (tenía escasamente treinta y cinco años). En este sentido, ambos libros representan una invención de sí mismo. Y es que, a la manera flaubertiana, Ramón podría sostener como el novelista francés: «Pombo, *c'est moi*». Esto es lo relevante a nuestro juicio de inexperto ramoniano, y de lo que trata este artículo.

GALERÍA DE POMBIANOS

Con anterioridad a *Pombo*, y de manera destacada en *Morbideces* (1908), aunque también en *El libro mudo* (1911), o en algunos textos de *Tapices* (1912), en artículos como «Mis siete palabras» o en los de *La Región Extremeña*, creó una galería de autorretratos o pruebas autobiográficas. En el primer libro citado, el «editor» Gómez de la Serna presenta en el prólogo el texto de un joven e innominado autor, al que conoce sólo de vista. Allí se autorretrata de manera doble y oblicua, más por negaciones que con afirmaciones. En *El libro mudo*, jugó a confundir y fusionar lo biográfico y lo autobiográfico, pues, como se recordará, en este escrito se encarga de inventar su apenas iniciada biografía a través de su Tristán, *alter ego* y ocasional biógrafo. En fin, una suerte de autobiografía en tercera persona y de «autoinspección», mediante un desdoblamiento ingenioso para ahondar «regresivamente» en sí mismo, con el que interpelarse en una suerte de letanía admonitoria.

Ramón establece, como veremos, una estrecha y entrañada relación íntima con sus personajes, con sus narradores y consigo mismo. Pero también con los espacios urbanos, con calles, plazas, mercados callejeros y comercios. Entre el escritor y el café Pombo esa relación existía; ahí reside y se comprende lo importante que era y lo que significaba para él este espacio. Como un espíritu travieso, burlón y bondadoso, levanta techos y nos muestra por dentro el café con sus salas y rincones; así, recorre la geografía cafetal, para detenerse en lo que más le interesa: el hábitat de Pombo, sus moradores asiduos y visitantes volanderos, monjas, señoras despistadas y, asimismo, la aparición de personajes ilustres que viajan en el túnel del tiempo, como Goya y Larra, pombianos

primeros y de honor, incluidos los camareros y el propio autor, que se deja ver en el claroscuro de los otros.

El espíritu que presidió las reuniones de los «sábados de Pombo» fue entusiasta y vitalista, y, según el criterio de Ramón, se oponía frontalmente al profesoral: «¡Nada de profesores en Pombo!». Éste sería el lema que definiría el carácter antipedante, fresco y natural de la institución, que se caracterizaba por el antiacademismo y por una suerte de anarquía cultural moderna. Desde este punto de vista, *Pombo* es la crónica de una aventura única, marcada por el humor y la inteligencia de Gómez de la Serna, una aventura que él quiso compartir con artistas, escritores, amigos e incondicionales.

Se ha dicho injustamente que Ramón se rodeó de segundones, que lo jaleaban de manera acrítica para que nada ni nadie le hiciese sombra. Pero, si leemos la nómina de los fundadores, no hay nada de esto, ni parece que fuese la intención de Ramón acompañarse de mediocres: Bartolozzi, José Bergamín, Tomás Borrás, Bagaría, Gutiérrez Solana, Rafael Cansinos Assens, Diego Rivera, Gustavo Maeztu, etcétera. En definitiva, era una lista incontable de personalidades artísticas, asiduas o visitantes de los «sábados de Pombo». Lo único necesario para pertenecer al cenáculo de Pombo era tener espíritu pombiano, y los que no aguantaban el tirón iconoclasta, antiburgués y lúdico se desenganchaban de manera inevitable. Ramón era mucho Ramón, y seguirlo en su anarquismo rebelde y juguetón no estaba al alcance de todos. Él y su café, juntos los dos, crearon un espacio de libertad en el que todo, menos el mal gusto, era posible. Allí iban los que querían, pero nunca se sabía de qué se iba a hablar ni por dónde podrían salir las cenas y los banquetes de homenaje.

Entre los muchos valores que el libro mantiene intacto, destaca la originalidad de los numerosos retratos y semblanzas, es decir, de acuerdo con lo dicho arriba, autorretratos indirectos y autobiografías oblicuas que tanto *Pombo* como su continuación, *La sagrada cripta de Pombo* (1924), encierran. En este sentido, la mayor diferencia entre estos dos libros inclasificables, hermanados por tema y título comunes, reside en que los retratos de *Pombo* parecen casi siempre anotaciones nerviosas e instantáneas, tomadas del natural y en directo, que reproducen con eficaces pinceladas a los parroquianos y, por extensión, dibujan en su conjunto un fresco impresionista de la vida literaria de Madrid y de su bohemia civilizada y de buen pasar. La otra, la menesterosa, la sablista y agresiva, no tenía espacio en Pombo, como veremos

más abajo a propósito de Pedro Luis de Gálvez. En 1924, sólo seis años después de la aparición de *Pombo*, *La sagrada cripta de Pombo* muestra que las intuiciones de Ramón con respecto a algunos de los asiduos del café se han hecho realidad. En el caso de Gutiérrez Solana, admirado ya en el primer libro, ha ido incluso un poco más lejos, pues su famoso cuadro, *La tertulia del café Pombo* (1920), ha inmortalizado a los más destacados pombianos.

Algunos de los retratos de *Pombo* tenían su precedente en los escritos juveniles de la época de la revista *Prometeo*, y los que se recogen en *Pombo* servirían posteriormente de esbozos para semblanzas más extensas o biografías posteriores, según el reconocido modo que caracteriza a Ramón de reutilizar textos anteriores para la creación de otros nuevos. Algunos de los más de setenta retratos de *Pombo* formarían luego parte de libros como *Efigies*, *Ismos* y, sobre todo, *Retratos contemporáneos* y *Nuevos retratos contemporáneos*, que se editarían como *Retratos completos* en dos ocasiones en vida del autor (1941 y 1961). Pero la aparición en *Pombo* se debe a la relación que los retratados mantenían con el café.

Después de exponer los orígenes y de presentar a los fundadores, Ramón se propone pasar revista a los miembros activos de *Pombo*, a los pombianos de pro. Y procede a hacer el catálogo de los que frecuentaron o pasaron circunstancialmente por el café. proyecta, así, una suerte de galería de retratos para que ilustre y adorne el panteón literario y artístico. Gómez de la Serna retrata y tipifica a los asistentes, si bien, como parece lógico, para ello necesitaba conocerlos. La pregunta lógica cae de inmediato: ¿es posible conocer a alguien? Más incluso: ¿es posible conocer a alguien si no nos conocemos a nosotros mismos?, ¿se puede describir un rostro sin recurrir a tópicos?

LAS MÁSCARAS DEL ROSTRO O LA IMPOSIBILIDAD DEL RETRATO

El intento de reproducir la continuidad del rostro, por medio del fragmentarismo y la discontinuidad propia del carácter secuencial del lenguaje, tiene algo de desiderátum o de misión imposible, pues nadie puede contemplar el físico desde otra perspectiva que la subjetiva, y ninguno sabe despojarse de su propia máscara. El retratista busca la verdad del semblante desde la ignorancia, y, visto el resultado, siempre tendrá dudas, pues, como apunta Rafael Argullol, «Nadie sabe cómo es su cara» (*Visión desde el fondo del mar*). Ramón irá más lejos:

No existe el rostro. No podemos aceptar ese producto híbrido, tinto, casual, absurdo. Sólo existe la expresión [...]. Creer demasiado en esa cosa opaca que es el rostro es lo que hace a los hombres más malos, más obcecados y más desalmados (Pombo).

Conviene subrayar que esta intuición está ya adelantada en «El misterio de la encarnación», un artículo de 1911 en *Prometeo*, incluido en su libro *Tapices*: «No existe la fisonomía... La fisonomía es un recuerdo, es como otro recuerdo cualquiera...». Lo importante, viene a decir Ramón, es la mirada, que «nos salva de la avaricia personal y de la cargazón corporal y nariguda de los otros [...]. En ella se disuade nuestra figura de lo que tiene de lamentable y altivo...».

Sin embargo, a pesar del misterio con que nos interroga el rostro, el que escribe o pinta retratos quisiera apresar el propio y verdadero rostro, su cara, esperando que suceda el milagro del conocimiento de sí. Pero, como ejemplifica el retrato del novelista Emiliano Ramírez Ángel, no hay parecido sin comparación: «Emiliano no tiene parecido, no se sabe ni en qué se parece a sí mismo su rostro». Ramón persigue, por tanto, un objeto escurridizo y cambiante, intenta sin tregua alcanzar su presa y repite el ejercicio en sucesivas ocasiones sin conseguirlo plenamente, sin estar satisfecho nunca, porque, como ya se ha dicho, muchos de los retratos de *Pombo* fueron sometidos a un nuevo intento en *La sagrada cripta de Pombo* y en otros libros posteriores, donde se constata la misma sensación de intento frustrado, de fracaso. Como les ocurriera a los grandes pintores, que no cesaron de autorretratarse a lo largo de la vida, en una suerte de autobiografía permanente o de búsqueda de sí mismo –por ejemplo Courbet, Rembrandt o Fantin-Latour–, el escritor renueva en cada ocasión, de manera porfiada y voluntarista, el acoso de la realidad inapresable del semblante humano.

Gómez de la Serna participa de este escepticismo moderno, pero no por ello renuncia a desafiar la misión imposible del retrato. Desconfía de la fisiognómica, no cree en los significados eternos, morales o psicológicos del rostro humano, no pretende ni busca interpretar o dar un significado al cuerpo de los pombianos que «posan» en el café. Para él no existe la equivalencia o la correspondencia entre rasgos físicos y conducta moral, por ello renuncia al mundo de las certezas fisionómicas que le ofrecería un Lavater. Sobre todas las cosas cree que el hábito hace el cuerpo: «De trabajar, de estar sentado, de estar como pensando siem-

pre, nos hinchamos como Balzac...». Ramón confía en el poder de la mirada, que es capaz de captar los reflejos y las semejanzas de los objetos y construir identidades: «Yo sólo soy una mirada ancha, ancha como toda mi cara, una mirada desde luego sin ojos. Ni soy escritor ni pensador ni nada. Yo sólo soy, por así decirlo, un mirador».

¿Por qué insistir en un ejercicio que se sabe condenado al fracaso? El retrato, sea pictórico o literario, encuentra su mayor justificación por lo que representa de lucha con el tiempo y contra los efectos destructivos de la muerte. Reproducir la imagen propia o ajena es una suerte de exorcismo que alivia la ausencia de los seres queridos o el tránsito definitivo. El retrato es un tirador de la memoria personal, un estímulo para el recuerdo de los que faltan y querríamos tener entre nosotros.

Ramón es consciente del efecto consolador de rememorar o de traer al presente a los ausentes, pero su «técnica» retratista está presidida por la humildad, huye de la grandilocuencia mortuoria y evita los perfiles fijos y marcados. Gómez de la Serna aspira a captar la verdad del rostro a través de las fisuras que en éste abre la expresión que, a fuer de cambiante, lo hace más veraz y revelador: «Nada de siluetas definitivas, ni de mascarillas en yeso que resultan la más falaz de las imágenes siendo la más auténtica». Desde el primer retrato, el que abre la galería, el dedicado al pintor malagueño Rafael Romero Calvet, hasta el autorretrato que la cierra, se hace evidente su método relativista y ecléctico, con las dudas y vacilaciones que reconoce y no puede minimizar. Porque Calvet «unos ratos parece un pájaro de cara ancha, un pájaro mamífero, de ojos hundidos en la claridad cerúlea. ¿Es así?». Ramón no quiere afirmar, sino sugerir, no vaya a ser que se piense que pretende pontificar con seguridades inexistentes. El autor ejemplifica en su autorretrato que el poder de la expresión se manifiesta o fracasa en la pintura de la boca. Confiesa que no sabe qué hacer con la suya «para que no parezca hipócrita ni para que no sea esa antipática boca salida de los salvajes, diré que tiene un gesto perdido y que a veces se hace un lío...».

EL MÉTODO BIOGRÁFICO DE RAMÓN

Como adelantamos al comienzo, y la mayoría de los estudiosos de su obra lo han subrayado, su método biográfico consiste en tomar la figura de un escritor o artista y convertirlo en personaje biográfico, no para desentrañarlo en sí mismo, sino para utilizarlo como referente en el que proyectar o reconocer sus propios fan-

tasmas, porque, hablando de otros, acaba comprendiendo, sobre todo y en primer lugar, a sí mismo. «Más que hacer una biografía de alguien –dice Umbral–, le interesa biografiarse él a través de ese alguien y por eso le salen biografías fingidas... Y por eso –comenta el mismo Umbral– todo lo que escribe es autobiografía».

Cuando Ramón escribe sobre los demás, lo hace siempre de sí mismo y desde su propia perspectiva. Su regla biográfica mayor es que ve a sus personajes como se ve a sí mismo o como le gustaría que lo viesen. Así construye a los otros a imagen y semejanza suya, tomando de ellos lo que conviene a su propia imagen, para concluir construyendo un retrato idealizado de sí por mediación de los retratados. Este procedimiento –hablar de sí mismo a través de los otros– lo establece como posibilidad libre de enmascaramiento por primera vez en *Pombo*. Al tratar de desentrañar la imagen de los otros, mira sus rostros y, ya por afinidad o por contraste, reconoce múltiples facetas de él en el espejo de sus caras. Ramón encuentra, a través del retrato que hace del dibujante Bagaría, a su doble: el mismo hombre primitivo y adánico, el artista espontáneo, que siempre halla lo que busca. «Dice cosas que abren brechas en lo anodino, brechas por donde respiramos», apostilla Gómez de la Serna, reconociéndose en su amigo. Del mismo modo, admira en el escritor y periodista Rafael Urbano «al hombre moderno, cuando nadie sabía qué era eso». Es decir, identifica en Urbano lo «moderno» que él quiere para sí.

El rasgo que permite reconocer y categorizar a los pombianos como pombianos de nómina (y como entrañables amigos) reside en su adhesión y fidelidad inquebrantables al café y a su espíritu. Su jerarquía dentro del grupo depende del grado de compromiso con sus rituales y principios de camaradería. A Pombo se acudía de manera libre y voluntaria, pero convencida y militante, y éste era el criterio fundamental para ser considerado pombiano y aceptado como tal. Ahora bien, la casuística esbozada por Ramón es muy variada. Encontramos parroquianos guadianescos como Salvador Bartolozzi, que «tiene largas ausencias», aunque «vuelve siempre, sin embargo». Hay, en cambio, otros como Rafael Cansinos Assens, a quien considera «un asiduo que no comparece mucho».

En el retrato que Gómez de la Serna hace de Cansinos se patentiza el desencuentro que se ha producido entre ellos, amigos de juventud, cuando nuestro hombre, contra su amabilidad acostumbrada, abandona su habitual bonhomía para dar rienda suelta a la ironía y la mala uva. Fue, sin duda, una respuesta desabrida

al no menos destemplado y displicente retrato que Cansinos le dedicase a Ramón, que acabaría recogién dose más tarde en *La novela de un literato*.

Algunos de los asistentes no conseguían tener méritos suficientes para ser considerados pombianos ni incluso asistiendo regularmente como parroquianos; no obstante, a otros, como Picasso, les bastaba comparecer un solo día para que su presencia resultase «milagrosa y trascendental»: «Picasso en Pombo estuvo alegre [...] [y] sonriente como el español que, después de las victorias fuera, sacase [...] [la] sonrisa [...] de hombre que no ha estado en ninguna parte, ni va a ninguna parte, sino que está».

No fue esto lo habitual, porque aparecer una sola noche por Pombo lo considera Ramón falta de compromiso con los principios pombianos. Es lo que le ocurrió a Luis Ruiz Contreras, que compareció una noche, pero «se fue al rato, y parece que no le gustó nuestra reunión. Se fue para no volver nunca. En cambio el joven dibujante portugués, Leal da Câmara, permaneció entre nosotros algunos días, y se quedó para siempre», anota con afecto.

Lo importante del parroquiano pombiano no es tanto la presencia constante como la convicción, su deseo de estar, aunque esto se demuestre imposible, como sucede en el retrato de Bettina Jacometti o del pintor y retratista de Ramón, Miguel Viladrich: «Si Viladrich pudiese venir todos los sábados a Pombo, le daría gran consistencia [...]. No puede porque vive lejos». De manera igualmente comprensiva, Gómez de la Serna acoge a Julio Camba, pombiano errante, con la misma alegría que es recibido el hijo pródigo cuando regresa a la casa paterna: «Recién llegado de Nueva York, se pasó Camba por Pombo [...]. Podría sospecharse que volviese desdeñoso al café, pero volvió tímido y turbado como un colegial». Por su parte, y de modo similar, «Villacián desapareció, hasta que por fin una noche entró en Pombo».

Hay también excepciones, recuerdos de visitantes de espíritu ajeno a los mandamientos del café, a los que Ramón, en contradicción con su conocida tolerancia, ajusta las cuentas. El paso por Pombo de Tórtola Valencia, la estrella del espectáculo y admirable bailarina de la *belle époque*, da lugar a un retrato sin piedad: «Tórtola tiene un descomunal egoísmo que hace daño [...]. Aquella noche bajo la luz de Pombo, todo, sus pendientes, sus sortijas, sus ojos, todo resultaba falso. Tórtola parecía muerta, muerta por los cuatro costados». No es menor el enfado que le produjo la visita de Pedro Luis de Gálvez, el descarado y cínico

personaje que no casaba con el ambiente de camaradería civilizada de Pombo. Ramón no se anduvo con chiquitas: «Aquel único día en que estuvo en Pombo lo despedí para siempre...».

Pero éstas no son sino excepciones, pues, como se ha dicho, Pombo se sostiene en los sólidos pilares de la amistad y de la constancia. Dos de estos pilares, los más seguros y ciclópeos, los constituyen dos de sus fundadores más egregios: los pintores Diego Rivera y José Gutiérrez Solana. Ambos, en contraste con Ramón y con su mundo amable y doméstico, tan alejado del universo dramático e implacable de ambos, iluminan la fraternidad de Pombo.

AUTORRETRATO E INTIMIDAD

Gómez de la Serna retrata a sus amigos y se retrata a sí mismo como amigo de sus amigos, porque, entre otros motivos, su mayor felicidad es que todos ellos comparezcan en los ágapes de amistad de los «sábados». En el autorretrato que cierra la serie, se define de manera concluyente y meridiana: «Ése soy yo, el que va a Pombo». Reconoce, por tanto, que su identidad es la pertenencia a la cofradía pombiana, ya que su amor a Pombo es la medida del amor a todas las cosas, aunque sin fanatismos, como se encarga de apostillar: «Yo me sostengo en eso, pero no soy eso [...]. Con mi corbata roja, la gran corbata de las solemnidades, estoy satisfecho entre todos la noche del sábado. Mi alegría no debe ofender a nadie, y si me río me río de mí en primer lugar».

Por esta razón, en la extensa galería que dibuja en *Pombo*, hay retratos de mayor o menor calado, algunos de pocas líneas, como fugaces instantáneas, y otros más extensos, de una decena o más páginas. De todos ellos el más clarificador para el lector, y el que permite comprender lo que ha buscado Ramón en los retratos precedentes, es el que cierra la serie, el que se dedica a sí mismo, es decir, su autorretrato: «Yo». Sin el ejercicio de autorretratarse la galería de Pombo quedaría incompleta y sin explicación, porque él no puede esconderse, ni ponerse de perfil ni jugar con ventaja para salir favorecido. «Yo soy [...] un botijo, un zampatortas, un retaco». Pero nadie puede engañarse ni confundirse con el gesto voluntarista del Ramón que forcejea con su propio rostro, pues todo apunta a que el resultado será un ejercicio frustrado. El retrato corrobora la fe en la identidad, si bien esta creencia, como todas las creencias, no es demostrable ni explicable, es sólo un acto de credulidad. «Cualquier intento de perpetuación por el retrato –dice el autor– es algo corruptor de nuestro gran

vacío o mejor dicho de nuestro “éter” personal, que es sólo diafanidad». Y continúa: «La fotografía tiene buena voluntad, pero no aclara nada, y hasta una mascarilla que me hicieron los Bartolozzi [...] es lo que menos se parece a mí». En fin, una prueba más del escepticismo que Gómez de la Serna profesa a cualquier modo de realismo.

Justo esta mascarilla de yeso, a la que se refiere en *Pombo*, aparece fotografiada en *La sagrada cripta de Pombo*, cuando hace el ensayo de escribir una autobiografía explícita y sin veladuras ficticias, antesala de lo que será en la madurez *Automoribundia*. «Mi autobiografía», que así titula este ejercicio, es una humorada con ciertos atisbos de verdad, un conato más de esa «autoinspección» que comenzase en los años jóvenes de *Prometeo*, bajo la máscara de Tristán y otros disfraces narrativos, en la que pesan más las dudas y las preguntas que las afirmaciones. Este texto, incrustado dentro *La sagrada cripta de Pombo*, muestra una profusión de fotos, caricaturas y dibujos de la cara de Ramón, incluida la broma ramoniana de su (falso) retrato radiográfico. Es decir, la radiografía del cráneo de un desconocido también vale como autorretrato, pues cualquier imagen u objeto puede devenir por medio de la identificación en «la sombra simpática» de sí mismo.

Aparte de la serie de retratos de *Pombo* arriba referida, en un pedestal especial y aparte, Ramón levanta la efigie dedicada a Carmen de Burgos. Ya la había retratado años antes en el «Prólogo» a un libro de ésta, *Confidencias de artistas* (1916), y en el «Epílogo» a *Peregrinaciones*, otro libro de la autora del mismo año. Este retrato es un desafío y un asalto a la protegida intimidad de ambos, de Ramón y de Colombine. Según confesión propia, en el momento de escribir el libro, en 1918, su amistad duraba ya más de una década, pero era la primera vez que por escrito se refería a su pareja sentimental y literaria, aunque sin decir su nombre. Gómez de la Serna se adentra en este ejercicio, sin duda arriesgado para ambos, con delicadeza y discreción: «Alguna de esas noches secretas voy a cenar con una mujer que ha llenado de una amistad única media vida. ¿Para qué pronunciar demasiado su nombre?». En las casi diez páginas que ocupa la semblanza, Ramón no pronunciará el nombre de ella en vano, si bien todos sabrán, y las fotos reproducidas en el libro lo atestiguan, que se trata de Carmen de Burgos. Este retrato es un monumento de amor, homenaje que el escritor, agradecido, le dedica por los años de cariño y compañerismo.

En *La sagrada cripta de Pombo*, Ramón da un pasito más en este desvelamiento íntimo de su relación con Colombine. Y también de sus previsibles problemas, sobre todo, los derivados de la barrera de los veintiún años que los separaban. Éste será un momento de «mayor sinceridad», y el escritor, que hasta ahora había callado el nombre de Carmen, se decide a decirlo, aunque de manera sobria, «por si el aire empaña la firme diafanidad con que lo pronuncio».

Ramón colma el retrato de Colombine con atributos positivos sin ningún rebozo ni medida: ella es la franqueza, la sinceridad y la rectitud. Cualidades rotundas que el autor no suele reconocer en otros. Su cuerpo, asimismo, concita la misma adhesión incondicional: «Su morenez [...] obedece al apasionamiento y al fervor del corazón. [...] Bella [...] [y] recia [con la belleza] [...] [de la] madurez». Aunque la belleza resulta baladí al lado de la nobleza de espíritu y a su abnegación de madre. Para el escritor representa «un tipo de mujer casi desaparecido, [...] cándida y robusta, selvática y silvestre, rústica y montaraz, [...] heroica, mártir de sus ideas sin estrépito, [...] sin vanidad», que tiene reservado un lugar en el porvenir.

Es consciente de que Colombine lo «ha salvado de lo irreparable de la femenina impertinencia *a latere* que, cuando alguna rara vez desaparece en la mujer, es porque se convierte en la mártir, en la sacrificada o en la discreta». El agradecimiento de Ramón es sincero, si bien no ignora el obstáculo que supone la importante diferencia de edad entre ambos, que marca la relación y amenaza el porvenir de la pareja:

¡Han pasado doce años para nuestra amistad llena de confianza y de exclusiones! Quizás esta mujer está en su ocaso, pero hay que saber ser abnegado con este ocaso, que no es de ella, sino de la vida que guillotina, quieras que no, todos los días al día, hasta cuando es un gran día que no debería pasar. ¡Fiesta terrible y roja la de la guillotina del ocaso! ¡Pero qué gran ocaso! (Pombo).

Y concluye con una frase que señala, al mismo tiempo, tanto la promesa de fidelidad como el temor de su incumplimiento: «¡Quiero ser abnegado frente a ese ocaso y a esa desigualdad de las irreparables tardanzas y las alteraciones de hora de las que sólo es culpable la creación!».

Seis años más tarde, en *La sagrada cripta de Pombo*, Ramón renueva e incrementa los elogios, y confiesa que sin Carmen de Burgos la travesía del desierto literario y la dura prueba del vi-

vir le habrían resultado más hostiles. En ella habría encontrado compañía e independencia en la «soledad de juicio» y alivio en su opinión sensata. Del mismo modo que ya en *Pombo* advirtiese el escollo de la edad que los separaba, aquí lo corrobora: «Este compañerismo no será eterno, como no podrá serlo ninguno: tendré que ver, quizá antes que de los míos, las nubes de sus ojos». En el espacio lúdico y libre de Pombo, se comenzaba a abrir la semilla tan temida del drama que acabaría distanciándolos pocos años después, y no sólo por razón de la edad... Pero ésta es ya otra historia que no corresponde contar en este momento.

BIBLIOGRAFÍA

- Gómez de la Serna, Ramón. *Pombo*. Prólogo de Andrés Trapiello. Madrid, Visor, 1999.
- . *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid, Visor, 1999.
- . *Obras completas* (19 vols.). Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998-2004.
- Umbral, Francisco. *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Austral/Espasa, 1978.
- Zlotescu, Ioana. «*El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna», prólogo a Ramón Gómez de la Serna, *El libro mudo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 13-67.
- . «El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía», *Turia*, 41 (1997), pp. 120-126.
- . *Tres prólogos, siete preámbulos y dieciocho notas: en torno a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Albert Editor, 2015.

Por Fernando Castillo

POMBO, 1918 Ramón, Madrid, libro y café

El periodo durante el que se celebró los sábados por la noche la ramoniana tertulia del café de Pombo, el local de la madrileña calle de Carretas, 4, junto a la puerta del Sol, se extiende a lo largo de más de dos décadas, entre 1912 y 1936. Como se ve, una larga época que prácticamente corresponde con el primer tercio del siglo xx, unos años de cambios intensos en la sociedad y en la cultura española que se reflejan en la vida y en la realidad de la capital y que culminan con la aparición de un Madrid que, a pesar de los contrastes y el casticismo antañón, era ya una ciudad moderna y un tanto cosmopolita. Cuando en 1912, según parece, se inicia la tertulia que Ramón Gómez de la Serna llamaba «la sagrada cripta del Pombo», Madrid ya estaba inmerso en este proceso de transformación, especialmente destacable en lo referido a la población y al urbanismo. En el primer caso, el crecimiento de la población madrileña en estas primeras décadas del siglo se puede calificar de geométrico, pues desde 1910 aumentaba casi a cuarto de millón por década. Así, en 1918, año de publicación de *Pombo*, obra y fecha que inspiran este texto, los habitantes de la ciudad superaban los setecientos mil.

Si bien entre las causas de este incremento se encuentra la disminución de la mortalidad en Madrid, ciertamente muy poco destacable, lo esencial del crecimiento ahora y en las décadas siguientes es la intensa corriente migratoria que desde la España rural, pobre y campesina, se encaminó a la capital para llevar a cabo su particular conquista de Madrid, aunque para la mayoría de ellos sus intentos se quedarán estancados en núcleos suburbanos, como Tetuán o Vallecas, o en los inclementes barrios bajos del Manzanares, como los de las Injurias y las Peñuelas. Pero

la ciudad también iba cambiando su aspecto con la creación de la Gran Vía, la avenida que, como una trocha abierta en el viejo casco urbano, debía unir los dos extremos en los que se había iniciado el ensanche. Un proyecto que se diría disgustó a Ramón, más por lo que tenía de alteración de la metrópoli que por rechazo de la modernidad, aunque nunca llegó a los extremos de Juan Ramón Jiménez o de su tertuliano del café Pombo, el pintor José Gutiérrez Solana, quienes proclamaron su rechazo de la avenida granviaria, como ya hemos señalado en otro texto dedicado a la ciudad y la literatura (*Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la posguerra*, Madrid, 2010).

Por el contrario, Ramón manifestó su entusiasmo por el ensanche, especialmente, por los bulevares que unían Argüelles y Recoletos, las dos nuevas zonas de expansión de la urbe, mediante el eje formado por las calles Marqués de Urquijo, Alberto Aguilera, Carranza, Sagasta y Génova, que confirmaba la tendencia madrileña, y algo ramoniana, de dar varios nombres a una sola vía quizás para distribuir honores con más prodigalidad. Un recorrido que considera lo más parecido a ese París, entonces luminoso faro de la modernidad, que tan bien conocía y que, en su modestia, puede ser equivalente a sus Grandes Bulevares, aunque con personalidad propia, pues, como apunta, no son ni europeos ni africanos. Son otra cosa. De hecho, considera esas avenidas arboladas una expresión de la modernidad madrileña, un «trust de calles finas» por el que pasa el aire guadarrameño como una navaja o, como nos dice en *Nostalgias de Madrid*, en una «Gran Vía al bies, transversal, cinturón del talle de Madrid». Unas calles y plazas que el escritor valora por su funcionalidad y modernidad, pero, sobre todo, por no alterar la ciudad de su infancia.

En este año de publicación pombiana de 1918 se podría decir que Madrid tenía ya cierto barniz cosmopolita, gracias a su reconocida condición de centro político, financiero y de servicios, con la presencia de una clase media cada vez más numerosa, aunque más dependiente que emprendedora. A ello se sumaba una industria ligera que, a pesar de no competir con la siderurgia vasca o la textil catalana, tenía en la alimentación, la industria química, del gas y la electricidad unas actividades capaces de mantener una población obrera que se unía a la dedicada a la actividad esencial, la construcción. Sin embargo, persistía, y lo haría todavía durante décadas, la dualidad entre tradición y modernidad,

entre casticismo y renovación, que más que una contradicción fue la esencia de una ciudad que en unos pocos metros aunaba los neones neoyorquinos con las verbenas, la Gran Vía con las Peñuelas y Lavapiés, o la incipiente vanguardia con la atracción del Rastro y el mundo suburbial de la Nardo. Una realidad que, entre otros, recogerían Ramón en su literatura y Maruja Mallo en su pintura. Unas contradicciones que se manifestaban de manera más dramática con la aparición alrededor de 1918 de dos acontecimientos más propios de una sociedad preindustrial que de la modernidad. Primero, una mortífera epidemia de gripe que rebrotaría durante casi una década y, al año siguiente, el último de los motines de hambre, a causa de la escasez del pan, que tuvo lugar en la historia de España. Unos hechos que no impidieron que, años más tarde, César González-Ruano, por entonces a punto de convertirse en poeta ultraísta, dijera, en su *Madrid entrevisto* (Madrid, 1934), que en 1918 se produce el verdadero advenimiento del siglo xx, una afirmación que se adelantó a lo que hoy día sostiene más de un historiador.

Fue 1918, año del fin del llamado cuplé y de la publicación de *Pombo*, el libro que consagra al café, un tiempo todavía de ecos revolucionarios y de huelgas generales, en el que continuaba en Europa una guerra ya convertida en mundial cuando, en un último esfuerzo, Alemania lanzaba ofensivas desesperadas destinadas a lograr una victoria ya imposible y en Rusia los sóviets habían tomado el palacio de Invierno en Petrogrado. Un año en el que se confirmaba la agonía del régimen de la Restauración, del sistema canovista de oligarquía y caciquismo, basado en la ficción del bipartidismo de los viejos partidos dinásticos –liberales y conservadores– de los amigos políticos, en la práctica, ya inexistentes e incapaces tras los fracasos reformadores de Antonio Maura y José Canalejas. Fue, por tanto, 1918 el comienzo del vía crucis de la monarquía alfonsina –que finalizará en 1931 tras el estrambote dictatorial del general Primo de Rivera–, que corroboraba el fin de la que Ramón llamaba «época amable», a causa de la triple crisis iniciada el año anterior. Primero, la crisis política con la rebelión parlamentaria de los partidos catalanistas y republicanos, marginados del sistema canovista. Luego, la crisis económica, al reducirse drásticamente la riada de oro aliado y alemán que pagaba las exportaciones durante la guerra, con la secuela de despidos y reducción salarial; después, una crisis social, con la huelga general revolucionaria convocada por los sindicatos de trabajadores Unión General de Trabajadores (UGT)

y Confederación Nacional del Trabajo (CNT) ante la situación de paro y carestía y frente a la dureza de una patronal beligerante. Por último, una crisis institucional en la que, al desprestigio de partidos y Parlamento, se añadió el conflicto desatado por un sector del Ejército con la creación de las Juntas de Defensa, con objetivos tan políticos como corporativos. Todo ello bajo el influjo del conflicto marroquí, convertido desde ahora en parte definitiva del paisaje político español, y de la sombra alargada del conflicto europeo, en su fase final pero más intensa y claramente mundial. En suma, un año en el que se constataba la ruptura de la sociedad española que, con un corte profundo desde el año anterior, iba a marcar el resto del siglo, señalando un antes y un después. Nada de eso preocupaba mucho a Ramón, siempre lejos de los asuntos que no fueran los literarios, y con alguna ceguera y desorientación hacia los públicos, algo que le hizo el exilio más triste y difícil. Su distancia de los acontecimientos a fuer de escritor que sólo atendía a su enorme mundo parece constatar la idea del periodista y escritor argentino Pablo Suero, quien, en su visita al café Pombo poco antes de la guerra, se refiere a la tertulia como un entorno «de confortadora cordialidad», al tiempo que califica a Ramón de «gran aislador», con lo que esto supone también de alejamiento de lo que sucedía en esos difíciles años treinta.

En este año de publicación de *Pombo*, Madrid, ya encaminada decididamente a la modernidad e incorporada desde hacía tres años al mágico mundo del neón, se convirtió en afortunado destino de refugiados exquisitos de toda Europa que huían del horror de las trincheras, de gases y alambradas, de acusaciones de espionaje, del espeso ambiente bélico que contagiaba todo el continente. En Madrid estuvo el matrimonio orfista de los Delaunay, Robert y la rusa Sonia Terk –la Sofiska Modernuska de Rafael Cansino Assens–, cuya influencia en el ultraísmo, nacido en este mismo 1918, con la aparición de su primer manifiesto a impulso del trío de la modernidad madrileña formado por Ramón-Cansinos-De Torre, fue determinante. Fue precisamente en este año donde se encontraron con el poeta chileno Vicente Huidobro, otro germen de vanguardias que había recalado en la capital, para el que Robert Delaunay hizo el maravilloso *pochoir* de la cubierta de su *Tour Eiffel*. Una pareja de artistas que fueron muy amigos de Ramón y que, naturalmente, desfilaron por el salón del café Pombo. Es, asimismo, en este 1918 cuando se celebra la «Exposición de Artistas Polacos» en el Ministerio de Estado, en la que se reúnen la obras de los artistas que habían salido de Fran-

cia en 1914, como Władysław Jahl, Lucia Auerbach, Józef Pankiewicz o Marjan Paszkiewicz, de los que se han ocupado Juan Manuel Bonet y Monika Poliwka en *Tadeusz Peiper. Heraldo de la vanguardia entre España y Polonia*. Una exposición dedicada al arte nuevo que estuvo acompañada, en este caso, en las salas del Ateneo de la calle del Prado de las obras de Celso Lagar, el artista salmantino que tras París, contagiado de orfismo, había pintado el estupendo y delaunayano *Homenaje a Guynemer*. La muestra fue polémica, pues el crítico Juan de la Encina –seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, asistente a la tertulia ramoniana y personaje de *Pombo*– proclamó su disgusto desde su columna artística de la revista *España*, al contrario que José Francés, otro prestigioso crítico de arte y también pombiano, que alabó la pintura de Lagar desde *El año artístico*.

Este Madrid efervescente y en transformación en el que nace el ultraísmo –al que se han referido Sachiko Sakata (*Ultraísmo. Movimiento literario y vanguardista de Madrid*, Tokio, 2010) desde la literatura o Isabel García (*Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid [1909-1922]*, Córdoba, 2007) desde el arte y del que Juan Manuel Bonet es su máximo especialista–, ya alejado de la zarzuelera sociedad de la Regencia, a la que había contribuido a agitar, era para Ramón Gómez de la Serna, sobre todo, el café Pombo. Para el escritor el café era uno de sus tres espacios esenciales, junto con la ciudad y su despacho, desde el que contemplaba la vida y desde donde hacía literatura. Hay en Ramón una identificación entre el espacio público de la ciudad con el café, en su caso con el Pombo, quizás con más intensidad que otros escritores frequentadores de las numerosas tertulias existentes en la Villa y Corte. En estas primeras décadas del siglo xx, todo Madrid estaba salpicado de tertulias cafeteras que acogían a la bohemia local, tanto la ya algo ajada de inspiración modernista, que ha inmortalizado Valle-Inclán con su personaje de Max Estrella –o, si se prefiere, Alejandro Sawa, su inspirador–, como la más reciente de aquellos que se apuntaron a las vanguardias. Con sus tertulias, los escritores de la capital complementaban la labor de periódicos y revistas y prolongaban en el café la actividad artística y literaria, al igual que sucedía en las ciudades de la Europa más culta. Tanto era así que Josep Pla, siempre poco complaciente con la Villa y Corte, al referirse a los cafés madrileños de los años veinte, decía que «Todo sucedía en aquel entonces en los cafés y lo que no sucedía en los cafés no existía». Y es que, como hemos dicho en otra ocasión, de los cafés de la capital se salía para la cár-

cel o para el Gobierno, pero también para la gloria literaria o para el cementerio. Unas tertulias a las que José Díaz Fernández en su novela de la modernidad madrileña, *La Venus mecánica*, publicada en 1929, mandaba al médico Augusto Sureda a sentarse «entre estudiantes, artistas y profesionales anónimos, gentes deslenguadas que hacían chistes a costa de los reyes desterrados y nombraban a Rusia con emoción». Una descripción que mostraba los aires de fronda que adelantaban los sucesos que vendrían con 1931 y de los que Ramón se obstinaba en estar ausente en su mundo falsamente aislado del café Pombo.

Gómez de la Serna concebía el café como una universidad, como una academia alternativa a la oficial, como un lugar esencial para la formación del escritor, que estaba en capacidades y conocimientos por delante de la Real Academia, que se limita a recoger lo que se crea en el establecimiento. Era la idea de un escenario dominado por la tertulia, una actividad creativa en la que la libertad debía ser la norma, más allá de criterios académicos o institucionales. Así lo declaraba en *Pombo* cuando decía que al café y su tertulia sólo lo temen quienes prefieren la que llama «tertulia sórdida», en las que no son juzgados, al no existir esa libertad sustancial de las verdaderas reuniones cafeteras. Una elevada opinión del local como institución que también compartía Miguel de Unamuno, frente a quienes como Gregorio Marañón y otros de la generación del 14, incluido quizás el propio Ortega y Gasset, veían en el café y sus tertulias un ejemplo de la vieja España, de las algaradas del siglo XIX, de la criticada sociedad de la Restauración y de la bohemia modernista, como recoge Antoni Martí en su imprescindible *Poética del café* (Barcelona, 2007). Sin embargo, a pesar de lo tradicional del establecimiento y de estar viviendo sus últimos momentos de gloria en toda Europa, la defensa de la tertulia y del café como entorno de libertad parece distanciar a Ramón y a su local, el café Pombo, de la consideración de parte de esa sociedad a la que Ortega se refiere en su concepto de «la vieja política» y que fustigaba desde la urgoitiana revista *España*, creada en 1915, en la que apareció su conocido artículo de idéntico título.

La nómina de establecimientos capitalinos anteriores a 1936, que recoge en su magnífico libro Antonio Bonet Correa, *Los cafés históricos* (Madrid, 2014), es larga, y en cada uno de ellos había una o más tertulias, agrupadas alrededor de alguno de los figuras literarios de la Edad de Plata. Citando los principales, estaban desde Valle-Inclán en el café de Levante o en la Cacharrería del

Ateneo a Manuel Azaña en la Granja el Henar, pasando por Rafael Cansinos Assens, el rival de Ramón, en el vecino café Colonial o el pintor ultraísta Rafael Barradas en el café Social de Oriente, en la casi suburbial Atocha, un local que tiene nombre de logia masónica. A todos ellos habría que añadir los más modernos, los llamados cafés de tipo americano, como Aquarium, María Cristina, Negresco y Zahara; después el tan machadiano como carreiriano café Varela, o el café Gijón de César González-Ruano, luego acogido al Teide... y, naturalmente, el café de Pombo o, mejor, el antiguo café y botillería de Pombo, fundado a principios del siglo XIX y situado en la calle Carretas, número 4, que es casi lo mismo que decir en la puerta del Sol, centro ramoniano de su ciudad y de su universo personal y literario, y lugar sagrado en el que los tertulianos de Pombo, ya de amanecida, daban una vuelta ritual al finalizar su tertulia sabatina. Según el citado Pablo Suero, asistente a la reunión pombiana y muy entregado a su fundador, la de Ramón era la única de las tertulias que merecía el calificativo de «literaria». Incluso, en plan unamuniano, señala que el Pombo, al que considera una suerte de versión madrileña del montparnassiano *Closerie des Lilas*, es el «punto neurálgico de España donde se oye el grito siempre que a España le duele algo». Continúa el escritor argentino en una obra interesante y poco conocida, publicada en 1937 y recientemente reeditada (*España levanta el puño*, Sevilla, 2015), en la que se refiere la tertulia de la calle Carretas, 4, como «el único sitio donde la locura puede manifestarse ampliamente y con el respeto de todos los cuerdos oyentes». Gracias a uno de los ocasionales asistentes a la tertulia, ya en sus últimos momentos, tenemos una descripción tan literaria como poco complaciente con el café Pombo y el Madrid de los años treinta. En el manifiesto de apostasía vanguardista que es, entre otras cosas más, entre ellas, la de ser una excelente novela, *Madrid, de Corte a checa*, Agustín de Foxá recoge cómo era el café y la tertulia de Ramón que él había conocido:

La botillería de Pombo estaba adornada como en el siglo XVIII. Unos grandes espejos polvorientos, unos bronce recargados y las mesas pintadas de verde [...].

Encima de la mesa de la tertulia del «ramonismo», figuraba un cuadro agrio de Solana, chorreando verdes eléctricos, con carnes oscuras de desenterrados, luces de vinagre o madrugada, alcohol y tisis.

La tertulia alborotaba bebiendo ajeno y licores verdes según el rito. Ramón Gómez de la Serna se levantaba rechoncho, con su

pipa de cenicientas brasas, la chalina de seda moteada y la voz chillona.

Aquí fue donde Ramón creó en 1912 su primer espacio público, su burladero en el ruedo ciudadano madrileño como prolongación urbana de su despacho-refugio privado, de su torreón, el mismo que ha diseccionado Juan Manuel Bonet en *Ramón en su torreón* (Madrid, 2003). Se trata de una sucesión de espacios vivos y subjetivos que señala Ioana Zlotescu, la especialista indiscutida en el escritor y responsable de sus obras completas, en los que se desarrolla la literatura ramoniana en un viaje de ida y vuelta, incluso más allá de su exilio austral. Y es que, si hay un Ramón más callejero que *flâneur*, más castizo que bohemio, que está cerca de Baudelaire, como recoge, entre otros, Eduardo Alaminos en su libro *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna. Un museo portátil monstruoso* (Madrid, 2014), hay también un Ramón estático que vive entre semana en su despacho imposible –una *wunderkammer* modernista– y que, al llegar el sábado por la noche, se instala en el café Pombo, donde suelta todo lo acumulado a lo largo de sus lecturas, paseos y observaciones de la semana. Allí, en la calle Carretas, Gómez de la Serna oficiaba de sacerdote de la actualidad y de la ocurrencia ante su secta, durante veinte años, como un probo jefe de negociado de la tertulia del Pombo. Una labor incansable que se llevaba a cabo al tiempo que cambiaban España y Madrid; unos cambios que ya se habían registrado entre la inauguración de la tertulia y este 1918 en que aparece *Pombo* y se confirma la desaparición de los imperios –fusilamiento del zar incluido– y de la Europa de los luses de oro, que hacían más agradable la *belle époque*. Un año en el que Guillaume Apollinaire publica *Caligramas* poco antes de morir, Tristan Tzara, su manifiesto dadá, sin saber del avance de las greguerías de Ramón, que asombraron a Valery Larbaud, y cuando Oswald Spengler lanza el dardo pesimista del organicismo de las civilizaciones y, por tanto, de su inevitable muerte en *La decadencia de Occidente*, un libro que traducirá García Morente impulsado por Ortega, y algo de él destila en *La rebelión de las masas*. Mientras, aquí, Nicolás María de Urgoiti, el empresario de todas las iniciativas culturales de la Edad de Plata, fundaba la editorial Calpe, después de haber hecho lo propio el año anterior con *El Sol*, al tiempo que llegaban a Madrid los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, que trajeron la vanguardia a la danza, a la música y a los programas de mano, ilustrados con los arlequines cubistas de Juan Gris.

En esas horas de las noches sabatinas en las que se hablaba de todo y se realizaban *performances* sin saberlo, Ramón, además, hacía literatura. La tertulia pombiana que presidía el escritor con celo de creador era más compleja de lo que parece. Tanto, al menos, como la aventura editorial del libro que la recoge, que ha resumido el citado Antoni Martí en su *Poética del café*. Según este autor, quien prefiere prescindir de los dos adelantos que suponen las dos proclamas de Pombo, la primera de 1915 y la segunda de 1916, señala *Pombo*, publicado en 1918, y luego *La sagrada cripta de Pombo*, fechado en 1923 y publicado en 1924, como los volúmenes esenciales. A ambos los considera, y con acierto, que son lo fundamental de la literatura dedicada a la tertulia, pues los nuevos «Pombos» publicados en el exilio bonaerense –un *Pombo* de 1941, refundidor de los anteriores, con el título de *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, y, por último, su nueva edición en 1960– son otra cosa. Ciertamente, las dos obras madrileñas son unos textos tan insólitos en las letras españolas, tan novedosos, modernos y sugerentes como decisivos en la literatura ramoniana. Los dos carecen de género y de generación, pues no se parecen a nada de lo que había hecho el modernismo ya declinante. En ellos hay todo aquello que hasta entonces no se reunía, comenzando por una mirada de caleidoscopio, pero de caleidoscopio urbano. Desde el diario, la crónica o el diccionario, pasando por la crítica de arte y literaria, hasta el artículo periodístico, la historia vista de manera singular, a lo Ramón, las ilustraciones por medio de unos dibujos que, a veces, son greguerías pintadas, y que se convierten en un ejemplo más de escritor y artista... Todo esto y más, si fuera posible reducir la obra, está en el originalísimo texto dedicado a la tertulia del café Pombo. Es el *Pombo* un título que se puede considerar como un Rastro de la literatura y que debe mucho, precisamente, al libro dedicado por Ramón al tradicional mercadillo madrileño, publicado en 1914. Un escrito que se diría que es cubista, que muestra una realidad plural, superpuesta y dividida en planos tan originales como la mirada del escritor, con observaciones que adelantan, como sus greguerías o sus personales *performances*, muchas de las cosas que se hacían en el Cabaret Voltaire de Zúrich. Un libro que es, asimismo, un *collage* literario que reúne en acertada combinación todas las ocurrencias y comentarios que el autor madrileño convierte en literatura.

La compleja personalidad de Ramón, que suscitaba tantas adhesiones como rechazos –es famoso el espanto que produjo

en Francisco Ayala el ambiente pombiano, que recogió en sus memorias, *Recuerdos y olvidos*-, congregó a su alrededor un nutrido grupo de tertulianos tan fijos como variables, algunos de ellos inmortalizados en el famoso retrato colectivo realizado en 1920 por José Gutiérrez Solana. Allí, en la calle Carretas, entre tertulia y tertulia, se dieron banquetes de homenaje a todas aquellas celebridades de la época que Gómez de la Serna pensaba que podían aportar algo a su prestigio, pero también que tenían interés, así que no es de extrañar que pasaran por la sagrada cripta de Pombo desde Unamuno y Ortega a Picasso o Marie Laurencin, sin olvidar a Larra y a Goya, pues, a la hora de convocar afines y conceder homenajes, a Ramón no lo frenaba nada, ni siquiera la muerte. Una numerosa lista que dice mucho de las relaciones del escritor y de su prestigio, que se une a la nómina de los tertulianos fijos y ocasionales que el autor también consigna en su libro con atención profesoral, con celo de director de la empresa sabatina y cafetera.

Desde el observatorio que formaban el velador y el granate diván aterciopelado del café Pombo, y a lo largo de dos décadas cruciales, Gómez de la Serna contempló Madrid o, si se quiere, el mundo a través de Madrid, al que consideraba su centro, y al propio café, «la capital de la capital». Para Ramón, la Villa y Corte era la meca de las ciudades, cuyo meridiano pasaba por el Pombo, situado a dos pasos del otro centro ramoniano en la urbe que es la puerta del Sol. Su mirada sobre Madrid es la misma que lanza sobre la literatura: una perspectiva personal y fragmentada que aglutina todas las cosas que ofrece el inmenso Rastro que es la ciudad, y cuya reunión da como resultado un conjunto que podría ser absurdo, pero que es, sobre todo, original, nuevo. No hay en su obra engorrosa erudición madrileñista ni nada que lo aproxime a la siempre un poco reductora crónica local, dicho sea esto con todos los respetos. Así pues, el madrileñismo de Ramón, el más importante e invariable de sus -ismos, va más allá de la ciudad, pues lo principal es la mirada del escritor, no lo contemplado en su callejear. Un madrileñismo que puede ser aplicado a cualquier ciudad, un madrileñismo casi sin Madrid, aunque la metrópoli esté constantemente presente, y que es tan plural como el propio escritor. Como hemos contado en otro texto –(«La ciudad de Ramón Gómez de la Serna», *Revista de Occidente*, número 432)–, el madrileñismo del autor es, por tanto, un -ismo que responde a una concepción de la ciudad en la que cuenta tanto el escritor como lo observado y en el que a su

vez es posible distinguir otros muchos -ismos, casi infinitos, a los que nunca aludió el autor, pero que le dan su sentido y su razón de ser y lo vertebran. Al mirar por este colorido caleidoscopio madrileño que es la obra ramoniana, hemos distinguido, entre otros muchos, el «cafetismo» y su expresión más acabada, el «pombismo», esencial en la vida y obra de Ramón; el «asistentismo», con su canto afectuoso a las trabajadoras domésticas que extiende a las lavanderas del Manzanares; el «bacaladismo», o el «merluzismo», por la glosa de estos platos de tanta tradición en la cocina madrileña, muy diferentes del «gallinejismo», de aliento suburbial; el «verbenismo», donde distingue entre los saraos del centro y las kermeses de las afueras; el «acacismo», fruto de una alabanza al árbol más madrileño realizado de la manera más evocadora; el «pasillismo», dedicado a esos lugares de las casas de los filósofos por donde pasean y reflexionan, con especial recuerdo a Ortega; el «tenderismo», en el que la poética se centra en los tan inverosímiles como infinitos comercios de la ciudad; el «porterismo» y su atención a esta institución urbana, tan madrileña; el «suburbialismo», el «rastrismo», el «puertadelsolismo», el «sentimentalismo», es decir, el dolor que se experimenta por la pérdida de un palacio, de una tienda de artículos de corcho o de una confitería. Como se ve, el Madrid ramoniano, ya creado en el año de la aparición de *Pombo*, es más que cubista, poliédrico, como un *collage* que muestra ensambladas a su manera una serie de partes que dan un todo.

Desde el café Pombo, si se quiere, desde 1915, Ramón vio pasar el Madrid del que más cerca estaba, el de la regencia de María Cristina y los principios de siglo, casi sin darse cuenta. Un Madrid antañón, hospitalario, provinciano, sin conflictos sociales, en el que el obrero era menestral. Un Madrid que acogió la infancia y la juventud de más de una generación de escritores, pues, más adelante, los modernos y también cosmopolitas Agustín de Foxá, Ernesto Giménez Caballero y Edgar Neville no dejaron de filmar o escribir con nostalgia acerca de ese Madrid de alabareros y simones, del cochecito infantil de la plaza de Oriente, que llegó hasta los años sesenta y que tan cercano nos resulta. Un Madrid «feliz, facilitón y elegante», en palabras del propio Ramón. Una ciudad que en 1918, cuando salían las primeras galeradas de *Pombo*, había comenzado a desaparecer entre huelgas generales y la construcción de la Gran Vía como un tiralíneas de lo nuevo que arrollaba el caserío de siempre. Como en toda Europa, el mundo de ayer de Stefan Zweig se difuminaba entre el humo de

los cañones de agosto de 1914: desde entonces, nada volvería ser igual.

Así lo supo ver el propio Gómez de la Serna: «No supimos el corte largo de trenes que iba a suponer aquella declaración de guerra de una tarde de verano». Un corte que se acabó llevando la tertulia del café Pombo en fecha tan tardía y de vísperas tan sangrientas como 1936, cuando ya el escritor se dio cuenta, tras el aldabonazo que había supuesto el enfrentamiento entre Antonio Espina y Ramiro Ledesma unos meses antes, en el que este último esgrimió una pistola, que el mundo de la sagrada cripta de Pombo había desaparecido. Hasta ese momento, Ramón había mirado desde la entrada del café, con sombrero y bastón, como si fuera ese figurín que parece en las fotografías, a una ciudad tan plural y contradictoria como su propia obra. Una urbe que como muchas otras de Europa veía cómo la tradición cedía ante la modernidad en lo formal y en lo esencial; cómo se transformaba y cómo incorporaba elementos nuevos, venidos de la modernísima América. Un Madrid y un café que también mostraban las tensiones de una época en la que, como anunciaba el verso de Pedro Garfias, entonces poeta ultraísta, las cosas se habían roto, entre ellas, la pombiana botella de ron Negrita, el falso licor cubano que pintó José Gutiérrez Solana como un personaje más de la tertulia ramoniana.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

El hacedor de imágenes

El carácter esencial de la literatura de Gómez de la Serna tiene su fundamento en la serie de imágenes que provoca en él la contemplación del mundo. Las greguerías incluidas en un libro como *Muestrario* son definidas por José Enrique Serrano como una vulneración de la realidad (*Muestrario*, p. 25) o como una contemplación de la descomposición de la vida «detrás de la vida» (ibídem, p. 444). Pero lo que se puede afirmar, más allá del tono decadente de estas consideraciones (vulneración y descomposición), es su percepción de otra realidad, que subyace a la experiencia tanto de lo vivido como de lo contemplado y que brota como una zarza que invade el presente. En este hacedor de imágenes se multiplican las figuras retóricas, ya sean metáforas o, más frecuentemente, hipálages, si bien, a su vez, surgen otras más contemporáneas que lo ubican en contacto con el cine y la fotografía. Estas circunstancias ocasionan tres tipos de aproximación a la incógnita de la imagen en Gómez de la Serna: un acercamiento acorde con la retórica clásica, un acercamiento desde la perspectiva de su contacto con el cine y un tercer acercamiento que trata de la inserción de imágenes dentro del texto y su diálogo con el mismo. Esta insistencia en su intento de representar el mundo y el misterio que rodea a cada elemento del universo provoca un singular desasosiego con respecto a las formas habituales de la representación; una especie de melancolía entendida al estilo clásico del genio inconforme, cercano a la locura.¹

Su literatura es una caza interminable de lo extraordinario que ha de vestirse, como él mismo indica, con la única forma apetecible. Es consciente de esta tensión última relacionada con el concepto de lo inefable, aunque sin mayor afán de trascendencia. Inefable

(*inexfabilis*)² porque mantiene en latín una clara sinonimia con la palabra indecible (*indicibilis*), de igual modo que hubiera podido utilizar inenarrable (si bien perdería su contenido místico): «Lo indecible ofrece su desove a los literatos» o «Qué bello cuando se diga “¡Ya no existe lo indecible!”» («Las palabras y lo indecible»).

Antonio Garrido señala que, precisamente lo inefable, según Curtius, es un tópico en torno al que se puede estructurar toda la literatura occidental y, de acuerdo con Jankélévitch, diferencia entre lo inefable y lo indecible.³ Aunque se puede considerar, en el caso de Gómez de la Serna, conforme con su iconoclasia y anticlericalismo, que la relación con la mística y su deseo de convertirla en profana serían un acicate para establecer la relación indecible-inefable.

En todo caso, se puede advertir en Gómez de la Serna una tensión por encontrar lo extraordinario dentro de lo cotidiano, lo que parece relacionarlo con la tensión melancólica de lo indecible, que provoca la búsqueda de la imagen retórica en la mística. Es una búsqueda de lo «sublime» en el concepto de Plotino. O una búsqueda kantiana acorde con las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, si bien más cercano al concepto de genialidad de Schopenhauer (capítulo xxxi, *El mundo como voluntad y representación*). Las vanguardias apelan constantemente a la imagen ante la sensación de impotencia para expresar con palabras el complejo mundo que rodea al hombre.

Por ello no sorprende su batalla con la palabra que indaga en el espectro de posibilidades que contiene para prolongarse infinitamente en una meditación que consueña en la esencia del pensamiento: «Un crimen como un látigo caído» (*Pombo*), «Yo sé que el vino no huye dando gritos a la llegada del invierno», «Caigo al imperio de los nomeolvides» (recogido también por Neruda) o puede ver el dinamismo de «los ángulos» que «son unos pájaros que quieren volar».

Y es precisamente este afán por expresar la esencia de la existencia efímera y la tragedia humana (lo indecible) donde encuentra su originalidad y su dinamismo el relato. Una tragedia que no se detiene a lamentarse en una esquina, sino que se viste con traje de fiesta, con un dejo de humor aparente del que se desnuda para mostrar lo descarnado de su propia reflexión en ese «suicidio que dura toda la vida». O con el aire lúdico y humorístico que rompe con el tabú y lo correcto. O esa música que se desprende del piano de cola cuando abre «su gran boca de ballena» (p. 242).

Casi una obsesión por la imagen en todas sus formas, ya sea retórica o bien pueda incluirse en el formato de una fotografía o un dibujo. La inserción de imágenes en *Pombo* se va a convertir en una constante y, en *Ismos* (1931), él mismo confirma en el arte nuevo la búsqueda «en los objetos y las imágenes» (p. 13). Incluso llega a diseñar un cuadro con el término «Lo nuevo», como ya hiciera en *Pombo*. Ilustraciones que no abandona, sino que, más adelante, acompañarán a sus greguerías, como las publicadas en la revista *Blanco y Negro* entre julio de 1930 y julio de 1935.⁴ Un hecho que parece constatar la necesidad de la imagen gráfica para completar a la palabra.

Como indica en el prólogo Andrés Trapiello, la tertulia de *Pombo*, acorde con el concepto ramoniano, se considera una de las bellas artes y, como tal, se la va a describir a lo largo de sus infinitas páginas. Tan infinitas como las poliédricas facetas que muestra la contemplación de todos sus lados y da cabida a una de las características más originales de Gómez de la Serna: la curiosidad que lo lleva a agotar el caudal de posibilidades que una misma realidad le ofrece, como si siguiera la premisa de Keyserling.⁵ Es, en verdad, el punto de vista de la esponja, pero siendo él mismo la esponja que todo lo absorbe: «visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada» (*Obras completas*, xvi, p. 793).

I. LA RETÓRICA DE LA IMAGEN

La figura retórica más repetida tanto en *Pombo* como en *Muestrario* es la personificación que dota de vida propia a lo necesariamente inanimado. Si los espejos miran, las paredes son neutrales, «no fisgan ni rechupan» (*Pombo*, p. 24). Incluso una inocente tarjeta se convierte en fatal en *Nuevos caprichos* (pp. 535-537) al transformarse en una tarjeta enlutada. O bien expresa su opinión favorable a las ventanas, que pueden mostrar mayor belleza que los balcones, a los que califica de «indiscretos» (*Muestrario*, «Variaciones», p. 629). Es la percepción vanguardista de los objetos que se animan y cobran vida. Surge la inquietud del hombre cuando contempla un mundo que escapa a su dominio. Es la inclusión de lo extraordinario dentro de lo cotidiano, que auspicia tanto lo fantástico como el realismo mágico posterior.⁶ Tal vez pudiera relacionarse incluso con la «teoría del disparate» que rescata Ioana Zlotescu, definida por el autor como «cuadro de pesadilla», «grandes arañas que bajan del cielo claro», «conatos de drama, de escena, de realidad abrupta y borrosa» (*Disparates*, v, p. 444; Zlotescu, 2016, p. 212). Pero, si existe la personificación

en lo inanimado, con mayor razón se aplica a los seres vivos. El gato se humaniza y se convierte en paladín «de las malas asechanzas», al tiempo que aprovecha su glotonería para devorar «los malos espíritus que sólo él encuentra y caza». De acuerdo con la retórica, esta personificación del animal se redacta en paralelo a la atracción seductora del diván («La Venus de los divanes»), que «mira con sus ojos del color del tiempo» (*Pombo*, p. 41). Las personificaciones continúan a través de toda la obra y no sólo cobran vida en el texto, sino que lo invaden de imágenes: el Café del Domingo es un personaje que viste, precisamente, de «domingo»: «Es un buen chico que lleva un pañuelo de seda sobre el cuello de la camisa» (*Pombo*, p. 256).

La imaginación desborda en la sinestesia y «El arroz helado» llega a ser tan esencial como para hacerle recordar que ya conocía su sabor porque lo probó su madre en el embarazo. A la creación, por tanto, de la movilidad inquietante de lo estático se suma la hiperbolización en todas sus variantes, pero que busca, esencialmente, lo mismo que el cine: dotar de vida y comunicar las sensaciones que él pudo experimentar en la botillería, incluso en los aspectos que no es posible copiar en el cine, como los sabores y los olores que se insinúan a través de las palabras, dando lugar a la sinestesia tan buscada por sus predecesores, los modernistas. La imagen sinestésica llega a su máxima expresión en esa tarde donde se esparce el aroma del «espeso guiso de ropa vieja», término que contagia a algunos habituales del café, como Mariano de Cavia o Palacio Valdés, que ha pasado a ser el «viejo académico de Pombo» (p. 51).

Todo se observa desde el interior del café. Para avalar esta situación nos encontramos con las dos imágenes de la página 47. La joyería *As* se contemplaría, efectivamente, tal y como se representa en el libro si lo miramos desde una de las ventanas y, de igual modo, el anagrama de Pombo se leería desde dentro, es decir, escrito de derecha a izquierda y no al contrario, como sería lógico, porque, una vez que ha introducido al lector en el café, todo transcurre desde el interior. Es, por tanto, una necesidad de fotografiar la escena y transmitir sus impresiones de una forma visual que auspicia su relación con el cine.

Las comparaciones y las metáforas se suceden como refiere la imagen de la página 56, donde recuerda que Pombo es la manzana 68. Imagen que hará las delicias de Gómez de la Serna, porque es la manzana de «numero más redondo», una llamada tácita a fijar la mirada del lector en los círculos del seis y del ocho.

El uso de la comparación es la imagen retórica más habitual. Como cuando compara las grandes bandejas de metal que tienen siempre cerca los camareros con los escudos de los legionarios (p. 240) o con un equilibrista japonés cuando lleva la bandeja sobre la cabeza (p. 241), o esos «zapatos de terciopelo» que «son como un antifaz para los pies» (*Muestrario*, p. 586).

Otro de los recursos retóricos será la fragmentación, habitual en las vanguardias. Su frecuencia mayor surge con la descripción de los contertulios, como Rafael Urbano, que usa «bigote arbitrario y corbata mal hecha» (p. 126); Corbalán con su cabeza grande y lampiña (p. 118), o Alfonso Reyes, que mira y penetra las cosas «como si una de sus pestañas fuese muy larga y muy aguda y atravesase el corazón de cada cosa» (p. 114). Más acusada resulta la fragmentación en las greguerías de *Muestrario*, donde lo esencial de la mirada será el blanco de los ojos, que es «lo frío, lo porcelanado, lo de nadie» (*Muestrario*, p. 570).

La enumeración caótica o un exceso del uso de la anáfora son habituales cuando describe escaparates o con las cosas que rodean a los habituales del café, pero son aún más atractivos en la calle porque transmiten el dinamismo de una ciudad poblada de sujetos, ya sean objetos que se mueven o transeúntes. Lo sorprendente es que el propio autor es consciente de que percibe lo contemplado como si se tratara de un cuadro cubista («realidades secas y quebradas»).

¿Cómo podríamos apuntar esas realidades que no son más que realidades secas y quebradas? «Ese letrero de “Se corlean camas”: ese cielo tan empolvado de luz, tan blanco de luz que resulta tan profundo como sólo lo es cuando es profundamente negro; [...] ese cochero que para su coche para hacer un cigarro; ese poste al que hacen cosquillas las ramas del árbol próximo, los letreros de la tiendas, el soldado, los carros, el cielo rayado por los cables, el guardia civil [...] que hace eterna guardia en la tienda de objetos de mimbre. ¿Dónde colocar esas cosas que sólo merecen una anotación sin comentario?» (*Muestrario*, p. 569).

II. EL EFECTO CINEMATOGRAFICO

LA CÁMARA

En *Pombo* el lugar se describe mediante una acumulación de efectos que pueden ser considerados cinematográficos,⁷ aunque él mismo en sus memorias (*Automoribundia*) afirmara que el cine nada tiene que ver con él y a pesar de su novela *Cinelandia* y de su reconocimiento, puesto de manifiesto en las citas que a él se refieren en las greguerías.⁸ Sin embargo, la introducción del lector

en *Pombo* bajo la mirada de Gómez de la Serna nos produce la impresión de llevar al hombro una cámara con la que se detiene en los aspectos más particulares e incluso insignificantes de la botillería. Acumula, así, un deseo de representación viva, visual –pero en tres dimensiones– y dinámica. El objetivo recorre como en un *travelling* los alrededores de la calle Carretas, las librerías, el hotel, la taberna de Sixto y los inquietantes objetos ortopédicos que lo obseden, y en los que Ramón, cámara en mano, se detiene: esa cabeza «con toda su tripería cerebral al descubierto [...] somos nosotros sin antifaz» (p. 20). Una cadena de descripciones que llevan al expresionismo fauvista: «Suspensorios indecentes, lavativas, pezoneras, paquetes de algodón azules y con esa cruz roja que nubla de sangre la vista» (p. 20). Una acumulación caótica de enseres que rompen con el tabú de lo indecible, con un tono claramente decadentista que puebla por igual de objetos e imágenes la mirada. Y, frente a las mutilaciones que esconde la ortopedia, el acogedor lugar que va a ser objeto de su obra, la botillería que se presenta con la minuciosidad de una imagen de un objetivo detenido que, de forma paulatina, se alza a escrutar, a cámara lenta y en contrapicado, sus grandes balcones abiertos («cerrados al sueño»), o sus balconillos, para bajar y centrarse en la puerta y acceder al interior (plano picado), atravesando dos puertas que se abren en sentido diferente, lo que nos deja con una imagen kinésica en la retina (en plano medio). Una imagen plenamente cinematográfica. Ya en el interior, la panorámica muestra la entrada a los cinco gabinetes y un salón, comunicados «por bellos arcos». La imagen se completa con múltiples planos detalle con efecto *zoom* –el mostrador, las dos escaleras, el cordón de seda roja con campanilla, el empapelado crudo de las paredes, las mediacañas doradas, los relojes de pared, los visillos de encaje, etcétera– que conducen directamente a la cripta (pp. 24 y 25).

Descripciones complacientes y enaltecedoras del lugar que, de repente, se interrumpen, al igual que en las secuencias precedentes, para entrar en el patio coloreado con tonalidades oscuras, mientras juega con los efectos impresionistas de iluminación y sombra: su pozo, su cajón de sal gorda, su cajón de hielo, hasta tropezar con la pared y elevar el objetivo, alzar la mirada en busca de luz para encontrar la galería de los pisos sucios y desiguales, los cristales cubiertos con papeles o pintados, mientras vanamente «se intenta triunfar del patio». Lo más inquietante es la descripción que se va lleva a cabo, porque hay un alma en cada estancia que describe y una personificación clara que mueve a

una naturaleza en su mayor parte fabricada por el hombre, y que debería estar inmóvil, exenta de emociones, pero que, en apariencia, amenaza y oprime, al tiempo que nos deja la sensación de que somos ilusos si pensamos que podemos dominar incluso los espacios que construimos o conocemos.

La imagen de los espejos⁹ muestra, asimismo, otra realidad, que se contempla a través de la lente del objetivo: no devuelve nuestra imagen, sólo retrata e inquieta y produce desasosiego, porque los espejos cortan la vida y se quedan con «lonchas nuestras, lonchas por decirlo así, de una sola dimensión» (se supone que frente a las dos dimensiones del cine). Esta acción del espejo, páginas más adelante, cobra una perspectiva cinematográfica al convertirse en «fotógrafo que se queda», de tal manera que se intercambian las realidades: el mundo referencial pasa a ser visto a través del mundo virtual del espejo. Como si la cámara se situara frente al reflejo. Más claramente se percibe en *Muestrario*, en el que añade otro aspecto cinematográfico a los espejos, la duración: «Estábamos solos mirando pasar los coches de los muertos lentos e interminables, a través de las ventanas del café [...], en los espejos donde duraba el pasaje mucho más, [...] mirando un carro de esos que adquieren mucha gracia tirado por un caballito galopador y alegre» (p. 570).

La descripción del lugar se ha cerrado con la referencia a la tertulia, la espera detenida, ya que no se sabe quién llegará. Es en este momento cuando comienzan a proliferar los dibujos, el primero es el de Salvador Bartolozzi, que dibuja a Calleja, a Ramón, a Manuel Abril, José Bergamín y a él mismo. Este tipo de representación gráfica, el retrato en todas sus variantes, ya sea fotografía, pintura o dibujo, es el más frecuente en *Pombo*. Porque el interés de Gómez de la Serna se centra en el hombre cuya acción es capaz de ver incluso en los objetos, a los que indefectiblemente humaniza. Una circunstancia que ha de dotar de movimiento a las escenas que narra –para evitar la quietud de la muerte– y, por lo tanto, confiere dinamismo cinematográfico. Las páginas siguientes se detienen en los personajes tanto asiduos como no a la tertulia, de igual modo que se acompañan de los dibujos de Albin, que añade a los ya citados Gustavo Maeztu y Solana, en el primero, y a Rafael Romero Calvet, en el segundo. Mientras, aguarda con su trazo al brazo, como paladín, Pepe, el camarero, también fotografiado en el volumen.

Tal vez el dibujo más señalado es el que se debe a la pluma de Gómez de la Serna y que recuerda, por sus sombreros de copa, el cuadro de Rembrandt *Los comerciantes de tejidos*.

LA ILUMINACIÓN

La importancia otorgada a la luz comienza en *Pombo* en la descripción de las lámparas, que son el primer dibujo que se inserta en el texto. A su indicación, el camarero las enciende y el efecto de la iluminación se propaga. Éste es uno de los caracteres cinematográficos decisivos, como también lo es para Gómez de la Serna. En el apartado «La luz afable», describe mesuradamente el foco y lo reviste de significados negativos, es corrosivo, deslumbrador, vacuo, lívido y riguroso, disuelve los pensamientos y la intimidad, y lo dota de una acción pernicioso: «Consume nuestras vidas y nuestras mejillas» (p. 29). La luz de gas de las lámparas se analiza con minuciosidad, incluso en sus filamentos, para lo cual no queda otra solución que servirse del efecto *zoom* y el plano detalle, mientras la iluminación se difumina en pálidos creosotados,¹⁰ blancos espíritus, «su luz es animal, expresiva y blanda» (p. 29), y concluye con una graciosa comparación que equipara a la lámpara, al quinqué colgante, con un loro «que se balancea sobre su trapecio de cobre», un objeto, de nuevo, representado gráficamente en el texto.

¿Cómo puede estar tan oscuro ese interior del balcón? Es obscuridad de sordidez la que se ve desde fuera [...]. Es un negro mate el de esos fondos, un negro de carbonería, un negro atroz (p. 560).

PERSONAJES Y ACCIÓN

Inevitablemente, la descripción desgasta y Gómez de la Serna es consciente del cansancio que puede llegar a provocar, por este motivo, se detiene en algunas breves anécdotas, que se asemejan al cine documental, como su minucioso retrato, verdadera prosopopeya, de Pepe, el camarero, que «nos ha hecho desear la inmortalidad sólo para inmortalizarlo», capaz de «llevar la servilleta con una languidez empedernida», mientras su pelo blanco lo convierte en un personaje más siniestro que desmiente el pretendido aprecio: «Parece la peluca del gran palafrenero de los entierros» (p. 65). Frente a Pepe, retratado mediante sus propias características, el otro camarero es descrito por su acción, en la que podríamos llamar «anécdota de los gabanes confundidos», que refleja una situación del cine cómico de vestirse y desvestirse el gabán hasta encontrar el propio. Asimismo, juega con la visualización al referirse al camarero «que juega a que todas las mesas estén bien alineadas. Las mira en perspectiva, tira rectas virtuales sobre sus bordes, corrige su posición y vuelve a corregirla hasta que el nuevo parroquiano lo distrae» (p. 239).

Su cámara retrata a la «Pareja apasionada» sobre la que, por medio de una técnica de *flashback* o analepsis, novela una historia romántica, de igual modo que lo lleva a cabo en la secuencia de «Las monjas» que acaban de entrar, contrastadas con los «raptos y raptadas» del «Derecho de asilo» o «Las últimas merodes» melancólicas y altivas, frente a otros personajes más detestables, como el hortera en «La noche de los horteras».

Él mismo describe de forma singular el efecto de plano detalle sostenido, pero en el que aplica la técnica de la superposición de imágenes propia del cine,¹¹ si bien aprendido del simultaneísmo cubista. En el documental de Lumière *La llegada del tren a la estación* (1895), el humo de la máquina aparece en primer plano, lanzando el humo con un intervalo rítmico como si, efectivamente, fumara de una pipa: «¡Ah! ¡El de la pipa! –dicen ellas–. Pero mi pipa es como la de la chimenea del tren que no se detiene en esa estación y que pasa junto a ellas con una marcha igual que la que llevaba por el descampado» (p. 70).¹²

Es una de las técnicas más habituales, como se puede constatar en *Muestrario*. El proceso se realiza mediante un proceso de hipálages en las que se aplican términos inusuales que van más allá de la simple metáfora, porque las imágenes se superponen: «La suerte bien echada, sólo estará barajándose bien todo, dejándonos barajar con todo, cortando por cualquier parte: sólo haciendo esto con verdadera limpieza jugaremos limpio». («Prólogo», *Muestrario*, p. 440). De igual modo, la imagen del cielo y la lámpara se superponen: «Las arañas se han multiplicado y sus bujías y sus arandelas y sus lágrimas imitan una Vía Láctea» (p. 457). Muy semejante a la imagen del ojo, la cuchilla y la nube en *Un perro andaluz*, de Buñuel. O la descripción del churro, que lleva a la imagen del junco de los ríos: «El churro es exquisito, y no sólo por él sino por el junco que lo ata... El junco no se come pero se mira. Verde, brillante y sutil, recuerda los juncos agradables de las orillas de los ríos».

Incluso la fotografía adquiere un relativo movimiento, con rasgos fantásticos, cuando insinúa el bostezo y el cansancio de las propias imágenes. El escaparate del fotógrafo en la madrugada se anima: «Vemos con asombro a esa señorita, ese oficial y ese señorito con bigotes a lo káiser que están como en vela en sus grandes ampliaciones. Están todos dentro de una noche anodina, sin poderse hablar, cayéndose de sueño y sin embargo en posturas estatuarias» (*Muestrario*, p. 560).

EL ENCUADRE

De acuerdo con los expresionistas, mediante la angulación se puede otorgar un significado concreto al material que se utiliza; para Béla Balázs los encuadres se unen y combinan entre sí mediante el montaje, «como si fuesen palabras en un texto literario» (*El hombre del cine o La cultura visible*, 1924). El más expresivo es el primer plano que, como indica Román Gubern (*Historia del cine*), aísla y agranda los objetos, convirtiéndolos en personajes dramáticos y descubriendo la secreta microfisonomía del rostro humano, que ha incorporado al arte una nueva topografía dramática, antes ignorada, porque, como escribirá Josef von Sternberg, «al agrandarse monstruosamente sobre la pantalla, una cara debe ser tratada como un paisaje, con su relieve de luz y sus depresiones tenebrosas. Se debe mirar como si los ojos fueran lagos, la nariz una montaña, las mejilla praderas, la boca un campo de flores, la frente un cielo y los cabellos nubes» (1688).

Este acercamiento produce una de las técnicas que había exhibido Valle-Inclán, el esperpento, que se puede leer y visualizar en descripciones de mujeres como «La bruja de los debuts», de *Muestrario* («Guiña un ojo, les saca la lengua, se pone bizca, mueve la nariz, mueve las orejas», p. 494), o «Una señora de rostro difícil» («Un velo color de una tela de araña vieja, con sus desgarros, cubría un poco aquel perfil y aquella mejilla, atacada como por un granizo tremendo», p. 494). O la «Descripción de Sotera», de «Variaciones», en *Muestrario* («¡Oh el rostro de la buena Sotera, como atacado siempre por un agrio resol, atontado por la tierra acometida, con los ojos indecisos y cocidos, con la boca difícil! ¡Pobre anciana grotesca, con cara de tío [...]!, p. 609), los ojos locos de don Severiano o la locura de doña Onesífora, ocasionada por sus borracheras, o la locura de la señorita Florencia. O el santo de piedra, con su cara «grande y desencajada [...], trompuda y bestial, que se les pone a los ciegos [...]. Su nariz era arremolachada, grande y caída [...]. Sus ojos ciegos no tenían niña ninguna. Estaban vueltos y retorcidos de tal manera que eran como unos ojos blancos sin mirada» (p. 464).

Un esperpento que recuerda, en cierto modo, la extraña imagen que inserta en *Pombo* de Tórtola Valencia: «Parecía estar muerta y ser fantasmal, parecía estar muerta por los cuatro costados» (p. 140).

Su viaje a Italia y Portugal cierra la extraordinaria galería de *Pombo*. La imagen disminuye para transformarse en un libro de impresiones, con más visos de guía de viajes. De igual modo, los pueblos visitados en *Muestrario* dejan lo visual para centrarse en

una información que tiende a lo literario, si bien en su descripción de los locos del lugar regresa a la expresividad de la imagen.

Sobre las sensaciones que ha transmitido se eleva el sonido, el ruido de las conversaciones, propiciadas por los personajes que entran y salen en la tarde de Pombo: doña Manolita, descrita por el movimiento, la fregona convertida en «fregatriz» (utilizando el derivado enaltecedor), el conquistador profesional, los contratistas, «los curas de dedos nicotinados» y los amigos que serán objeto no sólo de este hacedor de imágenes, sino los primeros y privilegiados destinatarios de sus palabras.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

NOTAS

- ¹ Estado al que dedica más de una página en *Muestra-rio*, precisamente, con los ejemplos o muestrarios de esos seres incógnitos y, a su vez, personalidades singulares de los pueblos representados en su obra.
- ² *fari*: decir; *bilis*: capaz.
- ³ «Lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. [...] Lo inefable, gracias a sus propiedades fecundadoras e inspiradoras, actúa más bien como un hechizo y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento» (2005, p. 118). Gómez de la Serna como hacedor de imágenes confirma un mundo eminentemente literario: «La literatura es la recogida de todo lo que cae y de todo lo que la pala del acaso puso encima» (Gómez de la Serna, 1988, p. 194).
- ⁴ Se puede consultar el catálogo de la exposición realizada en 2017 por ABC.
- ⁵ «Los grandes problemas de la vida no se solucionan si no se aniquilan».
- ⁶ Término utilizado por Franz Roh en 1925 para caracterizar a la nueva pintura europea del momento.
- ⁷ Además del texto *Cinelandia*, fue también asiduo al cineclub español creado por Ernesto Giménez Caballero.
- ⁸ «El cine entendido como un alimento para el hambre voraz de la emoción de la imaginación del hombre moderno es una idea que se repite a lo largo de las greguerías», Loreto Gómez López Quiñones, «La presencia del cine en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Destiempos*, 2011, núm. 30, 1, p. 69.
- ⁹ Objetos que tienen vida propia: «Estos espejos tienen una templada y personal mirada para todos; nos preguntan por nosotros con una gran transigencia [...] y nos hacen compañía metidos en sí» (p. 32).
- ¹⁰ No puede ser más desagradable la «creosota», es, según la Real Academia Española (RAE): «Líquido

viscoso y cáustico, de color pardo amarillento y sabor urente, que se extraía del alquitrán y servía, entre otros usos, para preservar de la putrefacción las carnes y las maderas».

- ¹¹ Curiosamente, el primer documental de Lumière en México fue *Llegada del tren a la estación*, de 1895, aunque donde mejor se advierte el humo es en la llegada del tren a la ciudad y, en ella, se ve cómo avanza sin parar, de tal modo que el técnico ha de correr al encuentro de la máquina guardabarreras. Sin embargo, la primera ocasión en la que se produce el simultaneísmo en el cine se realiza en 1927, en la película de Abel Gance, *Napoleón* (véase Alejandro Montiel, *Teorías del cine: un balance histórico*).
- ¹² La más conocida de sus greguerías de la pipa es también un simultaneísmo: «De la pipa salen medias de humo».

BIBLIOGRAFÍA

- Garrido, Antonio (2013), «Lo inefable o la experiencia del límite». *Signa*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 22, pp. 317-331.
- Gómez de la Serna (1999), Ramón, *Pombo*, Madrid, Visor/Comunidad de Madrid.
- (1997), *Ramonismo, II. Greguerías. Muestrario*. Colección dirigida por Ioana Zlotescu, Barcelona, Galexia Gutenberg.
- (1988), «Las palabras y lo indecible», en *Una teoría personal del arte*. Ed. de Ana Martínez Collado. Madrid, Tecnos.
- Gubern, Román (2014), *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama.
- Jankélévitch, Vladimir (2005 [1983]), *La música y lo inefable*, Barcelona, Alfa Decay.
- Montiel, Alejandro (1992), *Teorías del cine*, Barcelona, Montesinos.
- Zlotescu, Ioana, «En búsqueda de la narración del “Hombre perdido”, de Ramón Gómez de la Serna», en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc030t1>>.

Por Francisca Noguero

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, inventor de lámparas

«La vida no es larga sino intensa».

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En 1918, hace exactamente cien años, veían la luz dos libros que reflejan a la perfección la poética *deshecha* de Ramón Gómez de la Serna: el conjunto de greguerías, caprichos y variaciones –de acuerdo con la nomenclatura acuñada por el autor para sus «nuevos géneros»– denominado *Muestrario* y la no menos original colección de crónicas, retratos, anécdotas, proclamas, postales y apuntes sobre el espacio físico del café integrados en *Pombo* –continuada años después en *La sagrada cripta de Pombo* (1924)–, donde se describe la tertulia que el autor presidió en la botillería de la calle Carretas desde 1912 hasta 1936, principal contribución española a lo que Roger Shattuck llamó *The Banquet Years* (1955) y a la que asistieron los intelectuales más relevantes del momento para asumir y difundir las nuevas propuestas estéticas.

En las siguientes páginas me acercaré a ambos textos –bastante olvidados entre la ingente producción de su autor– para subrayar la práctica por parte de Ramón de híbridos genéricos de enorme calidad, títulos que prefirió entre todos los que compuso por la libertad que permitían sus páginas, y con los que contribuyó decisivamente al asentamiento de estas misceláneas en la literatura en español. Baste recordar, por poner un ejemplo, cómo Rafael Pérez Estrada subtituló su *Breviario*, de 1988, *Homenaje a Ramón Gómez de la Serna*.

Parto, en principio, de un hecho recalcado por Ioana Zlotescu en el prólogo a las obras completas del autor: «Una de las

características ramonianas por excelencia es la difícil, prácticamente imposible división de su obra en tradicionales y pulcras áreas de géneros [...], ya que toda ella es un complejo libro único, integrado por un cúmulo volcánico y abigarrado de unidades de toda índole» (Zlotescu, *Obras completas*, I, p. 11). Teniendo esto en cuenta, la editora decidió englobar las obras signadas por su radical hibridez bajo el marbete del «ramonismo», destacando como sus rasgos fundamentales «la fragmentación del discurso literario, la valoración de lo efímero, la observación de lo mínimo, trivial, cotidiano y, por encima de todo, la omnipresencia de la greguería» (Zlotescu, *Obras completas*, III, p. 13).

Así, integra en esta categoría los siguientes títulos del escritor y recalca que, a partir de 1935, los volúmenes adscritos a esta vertiente genérica decrecieron en calidad por incorporar «refritos» de obras anteriores: *El Rastro* (1914), *Senos* (1917), *El circo* (1917), *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918), *Pombo* (1918), *Greguerías selectas* (1919), *El libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones* (1922), *Ramonismo* (1923), *El alba y otras cosas* (1923), *La sagrada cripta de Pombo* (1924), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), *Greguerías* (1935), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1942), *Trampantojos* (1947), *Greguerías* (1956) y *Caprichos* (1962).

Estos textos, deudores de la importancia adquirida en el siglo XIX por géneros como el poema en prosa, el álbum de estampas y la crónica periodística, pero, asimismo, continuadores de la práctica del fragmento reivindicada por el círculo de Jena y patente en la obra de escritores como Novalis, Jean Paul, Nietzsche o Mallarmé (Noguerol, 1999), lograron en los años diez y veinte del pasado siglo excelentes cultivadores, entre los que se contaron Franz Kafka, Apollinaire, Max Jacob, Valéry, Benjamin y Pessoa. Por su parte, en la literatura en español dieron lugar a títulos muy interesantes, aunque escasamente analizados hasta el momento. Es el caso, entre otros, de *Calidoscopio* (1911), de Ángel de Estrada; *Ensayos y poemas* (1917), de Julio Torri; *Evoluciones* (1918), de José Moreno Villa; *Divagaciones. Desdén* (1919), de Antonio Espina; *El minuterio* (1923), de Ramón López Velarde; *Calendario* (1924), de Alfonso Reyes; *Filosofí-cula* (1924), de Leopoldo Lugones; *La Torre de Timón* (1925), de José Antonio Ramos Sucre; *Suenan timbres* (1926), de Luis Vidales; o, finalmente, *Papeles de Recienvenido* (1929), de Macedonio Fernández, *doppelgänger* porteño de Ramón.

En nuestro autor, la predilección por los libros que siguen el modelo del «cajón de sastre» se vincula, asimismo, a su interés por las teorías atómicas difundidas en aquellos años. De hecho, siguió las conferencias de Albert Einstein durante su periplo por España, como lo demuestran sus columnas de 1923 en el diario *El Sol* «El birrete de Einstein» y «Einstein y Ortega». Además, publicó el relato «El dueño del átomo» (*Revista de Occidente*, 1926) y sintetizó el principio de disolución y flujo permanente, clave en su poética, con la frase «La literatura se vuelve atómica», incluida en el prólogo a *Flor de greguerías* (1935).

Tras esta introducción, nos encontramos en disposición de analizar los principales rasgos de estos textos de Ramón, al que Rafael Flórez definió certeramente como un «activista impertérrito de un terrorismo cultural y lúdico repleto de víctimas y de procesos, como corresponde a un anarquista de la época [...], [creador de] libros-bomba, artículos-petardo, teatro-explosivo, conferencia-atentado» (1988, p. 407).

Comienzo destacando lo ya reseñado por Eduardo Hernández Cano en «Un puro estilo del presente: escritura periodística y ramonismo durante los años veinte»: las misceláneas ramonianas encuentran su origen en la prensa, lo que explica su vitalidad, dinamismo y preocupación por la actualidad. Así, muchos de los nuevos géneros –greguerías, disparates, variaciones, caprichos, gollerías, trampantojos– correspondían a nombres de secciones fijas en diarios y revistas, con las que su autor logró una fama a la que, posteriormente, quiso sacar rédito en forma de libro (2009, pp. 119-135).

En esta línea se sitúa *Muestrario*, primer título del escritor en Biblioteca Nueva y, por tanto, ajeno a la autoedición que había motivado la salida de los anteriores, en el que se revela su interés por lograr nuevos lectores. De hecho, el volumen se estructura como un catálogo de sus más exitosos géneros periodísticos, reunidos en las secciones «Nuevos caprichos», «Nuevas greguerías» y «Variaciones». Así, en las palabras liminares –cargadas de ironía elitista, pero necesitada de prosélitos, característica de estos primeros años del autor–, leemos: «Lo llamo *Muestrario* para no tropezar con otro título cargante y prosopopéyico. Además, quiero ofrecerle un libro a los horteras; quiero atraerlos y engañarlos [...]. Alguno creará que en este libro hay muestras de tela o muestras de tintes o muestras de plumas de escribir, y se irá detrás del libro enseguida» (*Obras completas*, iv, p. 438). Y unas páginas más adelante: «Si el lector se habitúa a mí y yo

a él ¡a qué inmunización y tranquilidad no llegaremos juntos!» (ibídem, p. 442).

En sintonía con su amigo Oliverio Gironde, quien publicó en la revista *Martín Fierro* (1925) el controvertido membrete «Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón» (2014, p. 78), Ramón comprendió que de nada le servían las colaboraciones regaladas a la prensa en años anteriores y que el periodismo debía convertirse en su modo de vida. Ante esta situación, había que extraer los elementos positivos de la escritura a la que se encontraba abocado, como se aprecia en *La sagrada cripta de Pombo*: «Mi periodismo es una cosa hija de mi convicción de que la literatura es una profunda hermana de la actualidad, aunque también puede serlo de la inmortalidad. Creo en los periodistas y admiro sencillamente al director que, honesto y humano, sabe infundirle vida conjuntiva con intrazado soplo creador. Los clásicos fueron actuales» (1999b, p. 725).

El título de *Muestrario* se revela, pues, especialmente adecuado para un autor que pretende «inventariar» la realidad sin renunciar a la «invención». Por ello, cuando en 1923 Valéry Larbaud debió escoger un título para presentarlo al público de su país, éste fue, precisamente, *Échantillons* («muestrario» en francés), antología en la que reunió piezas de *El Rastro*, *Greguerías*, *Senos* y el propio *Muestrario*. Subrayo, asimismo, el vínculo existente entre el término «muestrario» y el muy practicado «diario» de nuestra contemporaneidad, que alberga como significado primero el de «contabilidad de los días».

Veamos, a continuación, los testimonios que jalonan la obra del autor en defensa de esta literatura *deshecha*, que casa perfectamente con la definición de «obra inorgánica» planteada por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1987, p. 145). En «El concepto de la nueva literatura» (1909), el joven Ramón ya sentenciaba que «Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche» (*Obras completas*, I, p. 122), demostrando su admiración por un autor de discurso fragmentario y poliédrico. Un año después, defendía una práctica literaria disolvente en «Mis siete palabras», melancólica jeremiada contra las convenciones en la que se repite como mantra la frase «¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!» (*Obras completas*, I, p. 181), reflexión encabezada significativamente por el motivo gráfico de unas rejas, como también lo estará *El libro mudo* (1911).

Comienza, así, la edición de textos insólitos, en cuya portada no se especifica género alguno, pero que manifiestan en

cada prólogo tanto su novedad como las posibilidades de la nueva escritura (de ahí que, en muchos casos, nunca disfrutaran de una segunda edición, como ocurrió con *Muestrario*). Así, tras la aparición de *Tapices* (1913), que alberga las primeras greguerías del autor en formato libro, la «Proclama de Pombo de 1915», posteriormente incluida en el primer libro dedicado a la tertulia, denuncia cómo el mercado se encuentra inundado de «cosas editoriales» que, para satisfacer a un «público matrimonial», ignoran la verdadera literatura. Por ello, propone por primera vez:

[...] *el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultraverdebrado, el libro cambiante y explotador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin, los libros que aquí no han comenzado a publicarse porque los que quizás parezcan ser de esta clase o se creen obligados a tomar el uniforme filosófico o hablan de una libertad antigua, indecisa y elocuente o resultan como capítulos sueltos y lentos de novelas inacabadas* (1999b, p. 213).

Dos años más tarde, en *Greguerías* (1917), se queja de los autores que no asumen el riesgo de la disolución –estética y biográfica– con las siguientes palabras: «Todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas, y no se atreven a descomponerse ellos mismos, y eso es lo que les hace timoratos, cerrados, áridos y despreciables» (*Obras completas*, iv, p. 709). Puesto que la vida supone un continuo suicidio si se vive en su verdad más radical –término implícito en *Automoribundia*, título de su extraordinaria autobiografía–, la greguería sólo puede entenderse como un ácido corrosivo, que «ha esparcido su disolvencia por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las [sic] ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es ante todo en la creación una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón» (*Obras completas*, iv, p. 702). La última frase de este preámbulo anuncia ya el siguiente título de su autor, con lo que subraya la congruencia de su pensamiento: «Malvado el que *en este muestrario de retales de todas las clases* vea la errata en vez de ver el efecto de cada retal. Sólo será inteligente el que anote los retales que aquí faltan [...]. Pero, si se me deja tiempo, yo me saltaré más los ojos para encontrar todo lo que falta» (*Obras completas*, iv, p. 430. La cursiva es mía).

El espléndido prolegómeno de *Muestrario* comparte postulados nihilistas y año de publicación con el manifiesto dadá

de Tristan Tzara. Si en las palabras liminares de las greguerías Ramón reflexiona sobre las dedicatorias, acá hace lo propio en relación al prólogo, que califica de «vasto ámbito sin forma en el que se puede amontonar todo. Nuestros libros deberían llamarse prólogos, porque son el prólogo de lo que vendrá y porque son prólogos. Así como se ha inventado el libro de ensayos, debería haber el libro de prólogos» (*Obras completas*, iv, p. 437). Algo que, por cierto, haría realidad Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna*, escrita en los años veinte, pero publicada, póstumamente, en 1967.

El madrileño rechaza a continuación «esa prosa seguida, igual, pegada toda a lo largo sobre el papel y que es cargante como los papeles de flores o de un solo motivo muy repetido y muy compacto, que empapan las habitaciones que tanto nos han hecho sufrir, que tan en vano y tanto nos han matado» (*Obras completas*, iv, p. 439), para reivindicar una escritura consciente de su temporalidad, propia de «un tiempo que, como todo tiempo, no admite lo definitivo, porque no es ni será nunca definitivo [...]. Pierde así simetría el libro, pierde todo merecimiento, no está en regla para presentarse a concurso, pero adquiere un aspecto selvático y salvaje que prefiero a que tenga un aspecto de jardín» (*Obras completas*, iv, p. 441). En el intermedio, lanza una idea fundacional de su poética:

La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes de toda construcción literaria [...]. Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose (*Obras completas*, iv, p. 440).

Estos principios se mantendrán en las «Advertencias» que anteceden a la publicación de sus *Greguerías selectas* (1919), donde recalca las dificultades y ventajas de la escritura híbrida: «¿Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho! Trabajar de ese modo es la única manera de ser leales, de dejar intersticios, porque esos intersticios es lo más que podemos conseguir» (*Obras completas*, iv, p. 703). Del mismo modo, el *Libro nuevo* (1920) incluye sentencias como las siguientes: «Este libro es el libro absurdo, intrincado y sin intrincamiento [...] en que están barajadas todas las cosas [...]. El verdadero libro *tal como salga*, tal como

caigan los dados, tal como surjan las cosas» (*Obras completas*, IV, p. 50).

Por su parte, en *Variaciones* (1922) Ramón ratifica la actualidad de este tipo de escritura:

Este libro caprichoso y vario en el que a veces he tenido la humorada de señalar con la pluma del dibujante alguna cosa, algún detalle de la vida, creo que será un libro entretenido, en el que estarán recogidas todas las asociaciones de ideas que nos asaltan en la vida, reunido lo fantástico con lo actual y lo antiguo [...]. Son los libros que más amo y los que me parecen más intelectuales sin perder nunca el contacto con la vida (*Obras completas*, IV, p. 609).

Finalmente, en *Ramonismo* (1923) cita muchos de sus textos libérrimos, insistiendo en su complicidad con los lectores y en su carácter de volúmenes abiertos: «En libros como éste, como *Disparates*, *Muestrario*, el *Libro nuevo*, *Variaciones* y *Virguerías*, cuyo texto diferente y variado produce índices en que yo mismo me pierdo, todo se inicia sinceramente, sin abrumar a mis lectores, pues yo repudio los lectores que necesitan encontrar llena de cilicios y penitencias la lectura» (*Obras completas*, VII, p. 63).

Nos encontramos, pues, ante una escritura «corta», que prefiere el goce de la página al del volumen y que celebra la posibilidad de un reinicio continuo en detrimento de los finales cerrados: una poética definida por Roland Barthes en su «Lección inaugural» de 1977 como «método de desprendimiento [que] consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*» (2007, p. 67). Así, las ideas de Ramón, digresivas y fragmentadas –o, lo que es lo mismo, ajenas a la imposición racional–, asumen sin empacho el significado de *excursio*, pues salen de su curso acostumbrado y, como consecuencia de ello, se desvían en progresión barroca del argumento original. Este hecho provoca su natural *extravagancia* –lo que revela, de nuevo, un tránsito fuera de los límites–, mediante la que socava el discurso convencional.

Veamos, a continuación, algunos de los procedimientos que incentivan la poética *deshecha* de los libros que comentamos. Para ello atiendo, en primer lugar, a su interés desmesurado por las cosas, que nos hace recordar la defensa del *objet trouvé* llevada a cabo por Marcel Duchamp desde 1915. Ramón articula esta faceta específica de su pensamiento en «Las cosas y *el ello*», ar-

título publicado en *Revista de Occidente* (1934) donde reivindica el misterio existente en los objetos cotidianos:

Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero son elementos filosóficos, claves de universo [...]. Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotál [...]. De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa realidad transformadora del mundo que le da mayor sentido (Obras completas, xvi, p. 1113).

Asumiendo una postura animista, deudora tanto de las correspondencias simbolistas como de las nuevas teorías atómicas –recorremos su definición de «las cosas» como «universos de átomos, con sus electrones, protones y los otros *ones* que se van descubriendo» (ibídem, p. 1111)–, sintetiza su pensamiento en una de las greguerías incluidas en *Muestrario*: «No puede estar separado todo de nosotros. No puede haber esas radicales separaciones. Todo está unido. Materialmente estamos identificados y estamos amontonados en un abismo de cachivaches, de casas y de árboles» (*Obras completas*, iv, p. 571). En esta situación, se entiende por qué los textos-inventario encuentran su origen en el seminal *El Rastro*, recuento a manera de álbum de los inverosímiles personajes y objetos que componen este mercado madrileño y verdadero icono de su universo: «El mundo me anonadó en plena adolescencia desde el fondo del Rastro porque atisbaba yo que la épica era un fracaso de chatarras» (*Obras completas*, i, p. 23).

Destaco, por otra parte, la visión extrañada, cercana a la desautomatización estética propugnada por los formalistas rusos, de que hace gala Ramón en estas misceláneas. Si en *Muestrario* leemos «Quizás somos sólo los hombres que miran [...]. Es una mirada agujereada, quizás, la nuestra; un modo de ver sin pretensiones, pero sin diferencia y sin reservas» (*Obras completas*, iv, p. 442), en *Pombo* la idea se concreta, adquiriendo un interesante dinamismo en el autorretrato «Yo»:

[...] soy sólo una mirada ancha, ancha como toda mi cara [...]. Ni soy escritor, ni un pensador, ni nada. Yo sólo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la única facultad verdadera [...]; algo que es sólo la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito (1999b, p. 170).

Esta aprehensión del mundo cristalizará en la «visión de la esponja» descrita en «Las palabras y lo indecible», ensayo publica-

do en la *Revista de Occidente* (1936) y, sin duda, base conceptual del «ramonismo»:

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretense ente esponjario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tóxico, para salvarnos a la limitación de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando las relaciones insospechadas entre las cosas (Obras completas, XVI, pp. 793 y 794).

Recuerdo, por su pertinencia, el homenaje brindado por Julio Cortázar a esta visión plural en el artículo «Los pescadores de esponjas» (1978), donde reconoce su deuda con Gómez de la Serna –no en vano el argentino firmó algunas de las mejores misceláneas del siglo xx, como las tituladas *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Territorios* (1978) o *Los astronautas de la cosmopista* (1983)– y en el que incluye estas hermosas palabras: «Seguimos respirando el aire de Ramón, su lección inigualada de libertad y de imaginación, su búsqueda de diagonales cuadrículadas en las vías demasiado cuadrículadas de la realidad aparente» (2003, p. 544).

Atendiendo a esta libertad y a su palpable interés por la imagen, el escritor madrileño incluye en las misceláneas dibujos de su autoría, a medio camino entre la ilustración infantil, el boceto de raíces carrollianas, el apunte heredero del costumbrismo y el esbozo de filiación vanguardista. Harto de que sus amigos pintores no supieran expresar gráficamente las ideas surgidas de su desbordante imaginación para ilustrar estas obras, Ramón emprendió él mismo esta tarea, que define de forma esclarecedora en el prólogo de *Ramonismo*: «Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los que me siento orgulloso por lo malos que son, pues sólo así no repugna a mi temperamento el amaneamiento del dibujo. Intentan hacer más expresivo y alegre lo que va escrito, y en ninguno está afondada la monotonía abrumadora de la insistencia. Todos salieron de una vez, recogiendo el grito de cada cosa» (*Obras completas*, VII, p. 63).

Así, si en *Muestrario* dibuja una tarjeta de visita antes y después de la muerte de su propietario –enlutada en sus ribetes en la segunda imagen como consecuencia del deceso (*Obras completas*, IV, pp. 536 y 537)–, en *Pombo* encontramos muchas más ilustraciones –motivadas, probablemente, porque dibujaba mientras

conversaban, de las diez a las dos de la madrugada-, pequeños bocetos en tinta negra dedicados al espacio de la tertulia, como sus lámparas y espejos, que alterna con otros sobre las más disímiles realidades del café, firmados, entre otros, por sus amigos Bagaria, Zamora o Salvador Bartolozzi.

Quiero concluir estas páginas dedicando una atención especial a *Muestrario*, ejemplo especialmente afortunado de la hibridez genérica practicada por Ramón. Como ya señalé al principio de esta exposición, el volumen se encuentra dividido en tres partes: «Nuevos caprichos» –que reúne los textos narrativos, con frecuencia deudores del espíritu absurdistas-, «Nuevas greguerías» –aún tempranas y, por tanto, más extensas que las que canonizaría a partir de 1935- y «Variaciones» –integrada por escritos cercanos a la crónica y el ensayo-. Entre ellas, destacan las dedicadas a los «caprichos» y «variaciones» por su ingente número de páginas.

Los caprichos, de clara raigambre goyesca en su denominación –como también lo fueron las «gollerías»-, han sido analizados como precedentes de la actual minificción o, incluso, en ejemplos señeros, como tempranos microrrelatos (López Molina, 2005; Rivas, 2008). Definidos por la ruptura de la lógica, el empleo de la hipérbole y la meiosis, el recurso a cosificaciones y personificaciones (que revelan la igualdad existente entre objetos, animales y humanos) y, finalmente, por la descripción de sucesos sobrenaturales, con frecuencia de carácter siniestro, pretenden provocar, en la mayor parte de los casos, el estupor o la sonrisa en el lector. Cargados de crímenes pasionales y suicidios, rehúyen la visión anodina de la realidad para liberar «el guiñol de la cabeza» (*Obras completas*, iv, p. 472) y atender al «ello» freudiano; de ahí que el erotismo y la muerte se encuentren en la base de los argumentos, con lo que parecen adelantarse a las propuestas surrealistas.

Si «*Mare tenebrarum*» advierte de los abismos que esconde la aparentemente tranquila realidad, «La bola azul» relata la ominosa muerte de unos niños por beber el líquido de hermosísimo color contenido en la bola que le da título, mientras otros textos presentan objetos que se rebelan contra los humanos para acabar con sus vidas, como en «La cama», «Lo absurdo», «La navaja de afeitar» o «La Browning». En esta última pieza, por ejemplo, el revólver que le da título provoca en el protagonista una locura similar a la que sufre el enamorado de la muñeca Olimpia en «El hombre de arena», de Hoffmann. Obsesionado por el arma,

a la que en un principio pretende usar como simple pisapapeles, el hombre termina muerto cuando, obedeciendo a una repetida pulsión, «el dedo venció por fin al gatillo» (*Obras completas*, iv, p. 489). Destaco en este sentido, por último, la conmovedora trama de «El cochecillo», reflejo del dolor que suscita la visión de los objetos personales de un niño tras la muerte de éste, y que nos hace recordar un espléndido y canónico microrrelato atribuido a Ernest Hemingway de sólo seis palabras: «For sale, baby shoes, never worn» (1922).

En cuanto a las «Variaciones», muestran fehacientemente la poética del autor, alternando las duras invectivas contra los académicos –«Viejos hasta donde no es viejo e inerte ningún hombre, [...] preparando el orden y la legitimidad cuando sólo entre el desorden y la ilegitimidad se ven los destellos del piélagos inmenso y deslumbrante» (*Obras completas*, iv, p. 499)– con la crítica a la escuela castradora de conciencias infantiles –«La rebelión de los niños»– y el rechazo a quienes pretenden clasificarlo todo. Es el caso de «El profesor de botánica», responsable del siguiente alegato –«Aquí, en mi clase, no hay flores preciosas, sino flores naturales, flores que deben figurar en la botánica... Que no pueden faltar en la botánica» (*Obras completas*, iv, p. 513)–, postura por la que hace perder su carrera al alumno interesado por «la flor desconocida e ideal, la flor incomprensible, la flor gentílica» (ibídem).

A esta misma línea se adscriben «La mejor página» –melancólica declaración de la imposibilidad de alcanzar el ideal– y, especialmente, la muy interesante sección «Lo que escribió la mano mecánica», en la que deseo detenerme. Protagonizada por una prótesis metálica, a la manera de las que debieron asumir como nuevas extremidades muchos de los heridos en la Gran Guerra, desde el principio se la describe como «mano desapasionada [...], sin ese sentimentalismo de la blanda mano antigua» (*Obras completas*, iv, p. 679). Su condición artificial le hace escribir una serie de pensamientos sobre los nuevos tiempos que demuestran la sintonía *avant la lettre* de Ramón con obras como *La deshumanización del arte* (1925), de Ortega y Gasset. Este hecho se encuentra plasmado en sentencias como las siguientes: «Todo tiene que ser de su instante. Lo más prohibido de todo es la inmovilidad» (*Obras completas*, iv, p. 680); «Producir un gran barajamiento social es la gran incumbencia de las multitudes» (ibídem); «Lo más grande que puede hacer el hombre, su victoria final, es acabar el mundo artificialmente, antes de que acabe de un modo

natural y lamentable» (ibídem, p. 682); «Se acabaron los alfileres de corbata y todo lo que es alfiler de corbata» (ibídem); «Queda una guerra precisa para después de la guerra. La guerra social» (ibídem, p. 683); o, por último, «Ya nadie tiene derecho a jugar, a correr como una ardilla en la vida» (ibídem).

El texto concluye con la fecha y el lugar donde se escribió –«1918. Hospital de la Prótesis»– y las siguientes palabras en cursiva, que dan idea del «movimiento perpetuo» inherente a las misceláneas: «(Etc[éter]. Etc[éter]. Sólo porque acaba el libro en su límite insubsanable acaban esos pensamientos, pensamientos más que parricidas, escritos por la nueva mano mecánica. La nueva época que se inicia realizará lo que es inútil, quizás, imprimir)» (ibídem).

Llego, así, al final de mi exposición, en la que espero haber demostrado el incuestionable valor de los títulos más *excéntricos* de Ramón, espléndidos representantes de su poética –como él mismo apuntó en más de una ocasión–, y que incluyen reflexiones tan significativas como la que constituye el capricho «El inventor de lámparas», integrado en *Muestrario*. Permítanme, pues, concluir estas páginas con la transcripción de este hermoso microrrelato, que da título al presente ensayo porque expone en pocas líneas tanto el desafío estético que se impuso Gómez de la Serna como la frecuente incompreensión que sufrí por lo ambicioso de sus miras:

El inventor de lámparas es incansable. Hace todas las combinaciones posibles, enciende constantemente cerillas y cerillas. Muchas veces las lámparas no se encienden y otras hacen chisporroteos azules o verdes, inflamándose alguna vez. El inventor de lámparas una vez encuentra la lámpara con cuya luz todo desaparece, todo se desintegra en la luz, la luz que sana, la luz que convence, la luz que despeja, pero nadie quiere su lámpara y hasta le prenden, cuando con esa lámpara se había alcanzado la última perfección, pues sólo en la nebulosa se alcanza de nuevo el descanso supremo, la verdad suprema (Obras completas, iv, pp. 479 y 480).

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

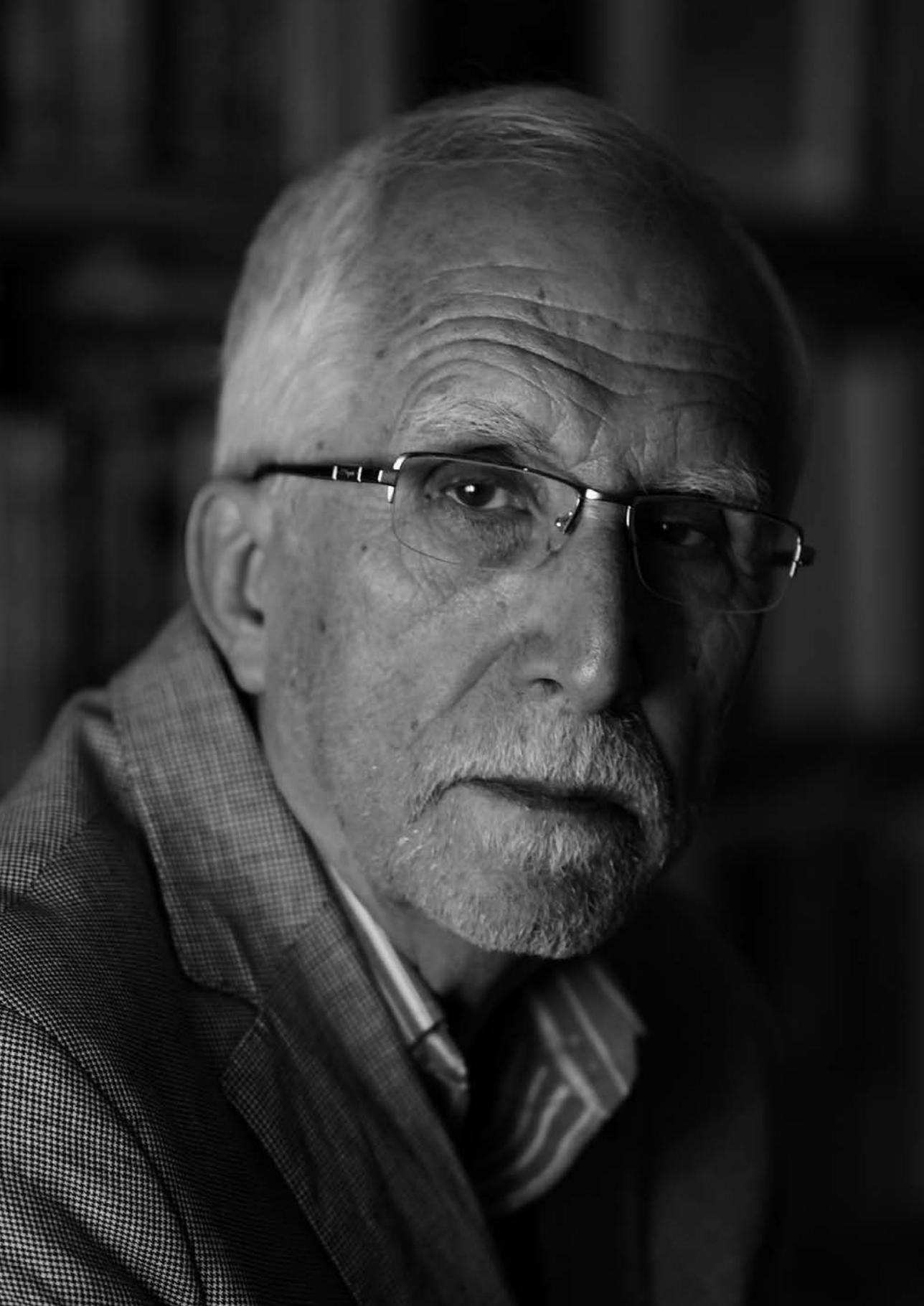
BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2007). *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cortázar, Julio (2003). *Obra crítica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Flórez, Rafael (1988). *Ramón de Ramones*. Madrid: Bitácora.
- Gironde, Oliverio (2014). *Membretes, aforismos y otros textos*. Martín Greco (ed.). Buenos Aires: Losada.
- Gómez de la Serna, Ramón (1996). *Prometeo. Escritos de juventud*. En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, I. Barcelona: Círculo de Lectores.
 - (1997). *Greguerías. Muestrario. Greguerías selectas*. En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, IV. Barcelona: Círculo de Lectores.
 - (1999a). *Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba*. En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, V. Barcelona: Círculo de Lectores.
 - (1999b). *Pombo. La sagrada cripta de Pombo*. Andrés Trapiello (prol.). Madrid: Visor/CAM.
- (2001). *Ramonismo. Caprichos. Gollerías. Trampan-tojos*. En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, VII. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2005). *Retratos y biografías. Ensayos, efigies e is-mos*. En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, XVI. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Hernández Cano, Eduardo (2009). «Un puro estilo del presente: escritura periodística y ramonismo durante los años veinte». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46, pp. 119-155.
- López Molina, Luis (2005). «Introducción». En Luis López Molina (ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Disparates y otros caprichos*. Palencia: Menoscuarto, pp. 7-38.
- Noguerol, Francisca (1999). «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX». *Rilce*, 15 (1), pp. 239-250.
- Rivas, Antonio (2008). «Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los “caprichos” de Gómez de la Serna». *Ínsula*, 741, pp. 19-22.
- Zlotescu, Ioana (1998). «Preámbulo al espacio literario del ramonismo». En Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 13-33.



Luis Mateo Díez: «El humor es un elemento crucial de la lucidez»

Por Carmen de Eusebio



Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942) es escritor y miembro de la Real Academia Española. Entre su obra cabe citar *La fuente de la edad* (1986; Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa), *El expediente del náufrago* (1992), *Camino de perdición* (1995), *La ruina del cielo* (2000; Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa), *El reino de Celama* (2003), que reúne sus tres novelas ambientadas en ese territorio imaginario, *Fantasmas de invierno* (2004), *El árbol de los cuentos* (2006), *La cabeza en llamas* (2012; Premio Francisco Umbral al libro del año), *Fábulas del sentimiento* (2013), que recoge las doce novelas cortas de ese ciclo narrativo, *Los desayunos del Café Borenes* (2015) y *Vicisitudes* (2017). También ha recibido otros premios como el Castilla y León de las Letras, el Premio de Literatura de la Comunidad de Madrid, el Ignacio Aldecoa de cuentos, el Café Gijón de novela corta, el Miguel Delibes, el Observatorio D'Achtall de Literatura y el Rivas Cherif por la adaptación teatral de Celama. Su obra se ha traducido a otras lenguas y ha sido llevada al cine y al teatro.

El hijo de la cosas es la historia de dos hermanas que, tras la muerte de sus padres, asumen la responsabilidad de cuidar de su malcriado y licencioso hermano. Antes de adentrarnos en ese mundo y la forma en que lo narra, ¿le atrajo la idea en sí o era el comienzo de algo que exigía la existencia de una novela?

Siempre me han interesado esas coyunturas familiares de las dos hermanas y el hermano, habitualmente muy hondas y peculiares en los afectos y, con frecuencia, motivadoras de una relación de cariño y cuidados de ellas respecto a él. La novela toma sentido cuando en esa relación las hermanas aceptan la responsabilidad del destino del hermano, tras el encargo de los padres, y el hermano es un niño, enfermizo, malcriado. Surge así una situación muy peligrosa, propicia a la falsificación de los sentimientos y las encomiendas, con las hermanas extremando las responsabilidades, metidas en un lío. Me atrae mucho ese asunto familiar, que pone en evidencia aquello que

decía Isaak Bábel de que la familia es un asunto inquietante y oscuro.

El lugar donde transcurre la historia, Oceda, es otra de las características que destaca. Es un espacio sin un tiempo concreto, vacío y un poco irreal. ¿Qué significado tiene para los personajes un espacio así?

Es uno de mis espacios literarios. Tengo un territorio imaginario sobre el que se construyen todas mis ficciones: una provincia inventada en la que existen las que yo llamo Ciudades de Sombra y en la que hay en el suroeste una comarca denominada Celama, a la que en su día dediqué tres novelas, recogidas en *El reino de Celama. Las Ciudades de Sombra*, Oceda misma; tienen como una indeterminación temporal, son de ahora y de hace mucho: todas con un pasado de antigüedad esplendorosa y una decadencia que las ha llevado de esa antigüedad a la mera vejez. Los espacios resultan, a veces, tan reales como irreales, tan ciertos en su urbanismo como fantasmagóricos,

y siempre con notable atmósfera. Los seres que los habitan suelen ser frágiles, extraviados, intensos en sus emociones y echados a perder con frecuencia por sus actos. No es raro el hecho de que Oceda parezca vacía y que los coches se estrellen por sus calles.

EL HUMOR ES UN ELEMENTO
CRUCIAL DE LA LUCIDEZ,
PERTENECE A LA MIRADA MÁS
COMPASIVA Y COMPROMETIDA,
NO COMO PALIATIVO,
SINO COMO COMPLEJIDAD

Usted es un escritor de personajes, y esta novela tiene un elenco de personajes secundarios de gran relevancia. ¿Cómo llega a ellos?

No distingo entre los personajes a la hora de afrontarlos, de contar lo que quiero de ellos, de dejarlos vivir, respetando sus existencias. Los teóricos secundarios no son ajenos, tributarios, siempre ayudan a dar sentido a la fábula y, a menudo, son una lente más o menos explícita de los otros. En mis ciudades conviven infinitos seres de toda laya, que van y vienen con cierto desorden y están en aquel callejón al que se refería Irène Némirovsky: toda gran novela es como un callejón de gente desconocida. En mis novelas, con mejor o peor fortuna, se puede conocer mucha gente.

Las decisiones de las hermanas o la vida desordenada del hermano no son enjuiciadas por las personas cercanas a ellos, los sentimientos son los que dominan las acciones. Podríamos de-

cir que es una novela de sentimientos. ¿Qué prevalece en su interés a la hora de abordar un tema?

Escribo con frecuencia lo que pueden llamarse fábulas del sentimiento, es verdad. Me parece que son los sentimientos los que mejor detallan el sentido de la vida, las contradictorias emociones de la existencia, lo que no quiere decir que mis fábulas se pasen de sentimentales. Estoy de acuerdo con aquella frase de un gran director francés que aseguraba que, según se iba haciendo mayor, estaba más interesado por los sentimientos que por las ideas. Sentimientos secretos, emociones misteriosas...

El humor y los muchos momentos surrealistas que recorren el libro nos hacen tomar distancia con la realidad, no exenta de tragedia. ¿Hay que tener ese humor ante la vida para poderlo crear en la ficción?

El humor es un elemento crucial de la lucidez, pertenece a la mirada más compasiva y comprometida, no como paliativo, sino como complejidad. Tengo un talante humorístico que me ha sacado muchas veces de apuros, aunque sólo sea para rebajar la violencia de la desgracia, y por ese camino podría decir que he llegado a ser un razonable administrador de la desgracia. Pienso que el ser humano, además de maravillosamente ridículo, es tragicómico. Mi humor, entre el absurdo y el expresionismo, tendría esa línea de la comicidad y la tragedia.

El humor es universal, pero bien es cierto que hay giros y focalizaciones que no son iguales en todas las partes del mundo. ¿Cómo cree que entende-

rán en otras lenguas el humor de esta novela? ¿Piensa en ese lector que no es de nuestra lengua?

Universal, sin duda, con las peculiaridades de tantas miradas, vivencias y débitos educativos y formas de creencia y vida. En los tonos límite, los del absurdo, los del surrealismo o la imaginería expresionista, no creo que existan dificultades de conexión, las habrá en las ramplone-rías sociológicas o costumbristas. La fábula cómica de este hijo de las cosas no creo que ofrezca ese tipo de contingencias contada así.

MANTENGO, EN BUENA LÓGICA,
LA CORTESÍA CON EL LECTOR,
LA MANERA DE SER FIEL
A SUS EXIGENCIAS,
NO A SUS LIMITACIONES

La novela es realista y, al mismo tiempo, bastante surrealista, en el sentido de que usted expresa muchas situaciones irracionales, cuyas conexiones lógicas quizás no existan, pero que se dan como paradojas en lo real. ¿Qué es lo que más le interesa de esa atmósfera singular?

Exactamente esas conexiones, esta suerte de contradicción fructífera que rompe cualquier línea convencional y hace expresa la sorpresa de esa ruptura. Siempre me gustó el surrealismo buñuelesco de ver en lo real lo surreal, el gusto de Buñuel por Galdós no es raro, si, además, aceptamos la idea de que Galdós y Cervantes son los más grandes y ambos emiten, en esas fascinantes dimensiones que engrandecen, lo que podríamos lla-

mar un realismo irrealista. Por otra parte, la estética que siempre me fascinó, y al dictado de la cual hice mi aprendizaje literario, es la expresionista. Un humor expresionista, que tampoco me aleje de Valle o me indisponga con Jardiel, si hay que andar por casa.

En cuanto al estilo, en alguna entrevista que le han hecho, he leído que admite que es marca de la casa por esa sintaxis compleja; junto con esa mirada surrealista, parecen elementos que puedan dificultar el acceso del lector. ¿Qué comentarios recibe, si le llegan? ¿Cómo cree que encajan los lectores más jóvenes, acostumbrados a los textos cortos, esta forma de narrar?

Mi actitud de contador de historias es la naturalidad de contarlas, de la forma más compleja posible y más ajena al artificio. Creo que escribo midiendo la intensidad de lo que cuento, con las palabras precisas y necesarias y con el reto de llegar lo más lejos posible, sin conformidad alguna. Escribir es descubrir, no me cabe la menor duda. Mantengo, en buena lógica, la cortesía con el lector, la manera de ser fiel a sus exigencias, no a sus limitaciones. Los jóvenes que son lectores me hacen llegar su complicidad, como tantos otros lectores que me siguen. Bajar el reto es bajar la guardia.

Hay autores que escriben para unos determinados lectores, otros afirman que el lector está en ellos mismos o en una invención del desarrollo mismo de la obra. ¿Cuál es su caso?

Soy mi primer lector y es a él a quien debo dejar satisfecho, ya que en la intimidad de la escritura no hay testigos, nadie



te está apuntando con una pistola. Es el tiempo, el desarrollo de tu obra, quien le va dando cara a los lectores, y soy de esos escritores que se sienten respaldados, aunque a veces me tenga que inventar al lector resarcido para darme ánimos. El día que baje la guardia podré ganar los lectores que no necesito y perder a quienes me ayudan a ser el narrador que soy.

¿Qué significado tiene la ficción pura en la literatura actual, tan inclinada, creo, hacia un género mixto: documento-ficción?

Reivindico siempre la ficción pura y dura, ya que he llegado a sospechar la existencia de un cierto descrédito de la misma, pero no me parece que haya motivo de alarma. Esas otras formas de narración son muy interesantes cuando, como le pasa a las novelas, merecen la pena. La competencia

es absurda, a veces se establece desde la precariedad, lo que ya es el colmo, quiero decir que cualquiera perdería la vida por escribir la mejor ficción, porque se le ocurriera una novela maravillosa. Muchas grandes ficciones documentales lo son por su contundencia imaginaria, sólo hay que leer a Svetlana Alexiévich y percatarse de lo que supone como continuadora de la gran literatura rusa.

¿Qué opina sobre lo que se denomina «literatura del yo», en la que el documento sería el aspecto biográfico?

Lo mío es menos interesante que lo de los demás o, dicho de otro modo, mi yo se me queda raquítrico y hasta me da grima, hay que tener un yo literariamente poderoso para abordarlo y que merezca la pena, o una vida llena de hechos y emociones cruciales. Siempre me interesó la

ficción como la conquista de lo ajeno, el callejón. Lo que pasa es que vivimos un tiempo de fragmentaciones y huidas y lo que se hace bien no está mal, la posmodernidad nos dio muchas coartadas.

En otras manifestaciones del arte, con frecuencia preguntamos qué características tiene que tener un artista para serlo. En su opinión, ¿qué elementos son imprescindibles para ser un novelista?

Imaginación, memoria, palabra. Son tres elementos sustanciales para comenzar a tejer y destejer. También mirada omnicompreensiva, observación para percibir lo secreto o lo oculto, y saber que quien se entrega a la ficción corre el riesgo de entregar su alma al diablo, entendiendo que las obsesiones de la escritura las carga el diablo, y que es necesario tenerlo no ya como amigo, sino como ayudante.

Usted se ha confesado cinéfilo. ¿De algún modo esa afición está presente en su escritura? Algunos de sus libros se han llevado al cine y al teatro y, en *El hijo de las cosas*, se intuyen ciertos planos cinematográficos y huellas de Buñuel (piernas ortopédicas, ojos de cristal...).

Soy cinéfilo empedernido, hasta el punto de que una cinefilia desafortunada me ha llevado a tener en la casa más películas que libros y casi a hacerme adicto al cine malo, lo que ya es el colmo de la miseria. Hubo un tiempo que me gustaban más los cines que el cine, y, cuando me preguntan qué es lo que más me gusta de la televisión, siempre digo que el televisor. Obviamente, me gustan los grandes, no estoy entontecido: Ford, Renoir y Bergman siempre me sugestionan, Buñuel, por supuesto.

Los cines son espacios simbólicos muy reincidentes en mi obra, lugares casi sagrados, espacios de la imaginación y la extrañeza, también las salas de baile, y casi siempre espacios derruidos donde pasan cosas misteriosas. En mi próxima novela, *Juventud de cristal*, esos espacios cobran un relieve extraordinario. Como cinéfilo de pro tengo un libro que algún día publicaré titulado *El limbo de los cines*, es donde actualmente resido, en un limbo de celuloide y Ozonopino.

SOY CINÉFILO EMPEDERNIDO,
HASTA EL PUNTO DE QUE UNA
CINEFILIA DESAFORADA ME HA
LLEVADO A TENER EN LA CASA
MÁS PELÍCULAS QUE LIBROS

Me gustaría terminar esta entrevista con una pregunta relacionada con el discurso de entrada a la Real Academia. Usted agradecía al ámbito familiar y de vecindad, donde encontró «la palabra más antigua», y la oralidad, donde hizo el aprendizaje de lo imaginario. ¿Reconoce en algún lugar de nuestra sociedad esa forma de iniciación o ya no queda tiempo ni espacio para hablar de libros?

Los libros no desaparecerán, los seres humanos somos ridículos, pero no tontos del culo. ¿Dónde iríamos sin el patrimonio de la realidad imaginaria, qué vida íbamos a vivir? Los lugares de iniciación están en la curiosidad que debemos alentar, en el placer del arte, en la idea de que los grandes placeres son costosos y las satisfacciones inmediatas, frustrantes. Cualquier sitio es bueno, cualquier mo-

mento, cualquier cosa. Lo mío se relacionaba con la antigüedad de unas costumbres e instituciones orales de la vecindad, lo propio de un niño que tenía la infancia cercana a la Edad Media, pero el niño curioso miraba el mundo por la ventana de un valle al que llegaba *La rama do-*

rada, como luego leyó en Frazer, y vivía conmocionado por una leyenda, la de los corales de la niña perdida y ultrajada en el monte, que luego reconocería en *El manantial de la doncella*, de Bergman; no estaba muy perdido y desamparado, como pude comprobar más tarde.



Traducir, entender, compartir

Por Malva Flores



Dante en Verona (1879), de Antonio Maria Cotti (1840-1929)

CIDE SOMOS TODOS

Recuerdo que hace algunos años, en la Ciudad de México, fue noticia la traducción del *Quijote* al lenguaje que los taxistas utilizan para comunicarse entre ellos a través de las claves de radiofrecuencia necesarias para saber si hay tráfico en alguna zona, accidentes y demás contingencias que ignoro. Yo ya no vivía en la Ciudad de México cuando eso aconteció, de modo que nunca pude escuchar ejemplos de aquel proyecto que imaginé imposible. «En un 6-6 de 40, de cuyo 7 no puedo acordarme», pensaba que dirían, y me afligió saber si en su lenguaje podían recuperar la cadencia de las frases. Conté sílabas para construir esa probable primera línea del *Quijote* y abandoné el proyecto. Nunca supe, en consecuencia, si habían acometido la heroica empresa de luchar contra sus propios molinos, si llegaron a la ínsula de Barataria o cómo describirían a Sancho durante su gobierno fugaz, que duró tan sólo siete días y más de veinte capítulos. Después de ese experimento, he llegado a pensar que Cide somos todos (aunque ya lo pensó Borges, claro está). Sin embargo, hay de Cides a Cides (que me perdone Cervantes por no poner el nombre completo del árabe ilustre –Cide Hamete Benengeli–, pero es muy largo y no se presta a mis propósitos rítmicos, o no precisamente ahora).

En algún momento todos podemos creer que lo que traducimos es, de alguna manera, falso o, peor aún, que nuestra lectura es la falsa. Esa angustia fue resuelta por el propio Cide, quien aseguró que al capítulo v lo tenía «por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía».

Los taxistas traductores ¿pensaron que Cide mentía con un propósito deliberado?, ¿se redujo o se ensanchó la idea de Cervantes en esa versión de radiofrecuencia? ¿Una traducción sirve para ensanchar? Me lleno de dudas. Después de la Biblia, el *Quijote* es la obra más traducida en el mundo, tal vez la más comentada. «Viktor Sklovski, en 1922, descubrió que la novela no sólo fue la más nueva en la época de Cervantes, sino que en el siglo xx, en la época de las vanguardias, seguía siendo la más contemporánea de todas», recordó Sergio Pitol en su discurso del Premio Cervantes, y yo me pregunto si en el presente siglo lo seguirá siendo. Retórica pregunta que los taxistas ya respondieron.

Leo con mucha dificultad las anotaciones de Justo García Soriano y Justo García Morales, en la edición del *Quijote* publicada por Aguilar en 1949. Una edición preciosa, en papel cebolla, que casi se me deshace en las manos y me provoca estornudos continuos a causa de hongos invisibles, pues la humedad del sitio donde vivo ha vencido a mi voluntad de limpieza. También, es forzoso decirlo, por la poca frecuentación de las aventuras del aclamado hidalgo. Leo en el capítulo VIII de la segunda parte:

En fin, otro día al anochecer descubrieron la gran ciudad del Toboso, con cuya vista se le alegraron los espíritus a don Quijote y se le entristecieron a Sancho, porque no sabía la casa de Dulcinea, ni en su vida la había visto, como no la había visto su señor; de modo que el uno por verla y el otro por no haberla visto estaban alborotados, y no imaginaba Sancho qué había de hacer cuando su dueño le enviase al Toboso. Finalmente, ordenó don Quijote entrar en la ciudad entrada la noche, y en tanto que la hora se llegaba se quedaron entre unas encinas que cerca del Toboso estaban, y llegado el determinado punto, entraron en la ciudad, donde les sucedió cosas que a cosas llegan.

El párrafo tiene una nota. Me aventuro en ella porque me emociona la forma en que Cervantes escribe que, por no haberla visto y por verla, Sancho y don Quijote se estremecían ansiosos a las afueras del Toboso; pero, sobre todo, por el final del pasaje: «Donde les sucedió cosas que a cosas llegan». ¿Qué me dirían los anotadores?: «Cervantes, irónicamente, llama “gran ciudad” al Toboso, pueblo que tenía en la época de don Quijote una población de novecientos vecinos». ¿Eso es todo? Gran desilusión. Recapacito y pienso que lo que a mí me importa no le importa necesariamente a todos, que a lo mejor nadie sabía en 1943, cuando los esforzados anotadores hicieron ese arduo trabajo, que el Toboso era un caserío... Es difícil de creer, pero posible.

Y ¿a quién podría interesarle saber sobre «cosas que a cosas llegan»? se preguntarán los lectores, no sin razón. No lo sé. A mí. Cada lector tiene distintas manías, preferencias, y esa frase se me quedó grabada, porque sí. La repito incesantemente como un mantra, con la certeza inequívoca de que existe el destino, que todo en el universo se relaciona a través de las sílabas que pronunciamos y que ahora viajan a altas velocidades en el oscuro mundo de internet.

ABANDONAD TODA ESPERANZA

Desde enero de este año –y considerando que en México estábamos en plena etapa electoral–, tomé la difícil decisión de no

entrar más a Twitter. Me imaginaba que al momento de abrir la red «social» estaba trasponiendo aquella puerta sobre cuyo dintel flotaba –invisible pero auténtica– la famosa frase de Dante: «Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate».

Abandoné mis buenos propósitos y, de cuando en cuando, abría aquella puerta. Sin embargo, decidí no ver los miles de tuits relacionados con la política, los candidatos, las transas, la incongruencia, los debates que se convirtieron en circo, el besamanos virtual «por si acaso» el candidato llegaba; los funcionarios menores en su renovado trabajo servil: Falsas Tortugas, como aquella «marioneta bufa» de *El desfile del amor* que destilaba su veneno y su vano poder para asombrar a todos con un conocimiento que le era ajeno. Miraba este nuevo desfile, grotesco y virtual, y pensaba que todos, de algún modo, somos la Falsa Tortuga.

Quedaba poco que ver en mi *timeline*, lista que, de algún modo, ilustra el catálogo que Sergio Pitol realizó en *El viaje*: «El excéntrico, el chiflado, el bufón, el que ve visiones, el chalado, [...] el que es la desesperación de sus superiores». Además de vídeos de raros o hermosos animales a punto de extinción, seguían apareciendo las notificaciones de la alerta Amber sobre niños y adolescentes desaparecidos; el recuento del asesinato diario de mexicanas; las mediocres noticias de la mediocre liga de fútbol que tenemos y las sesudas opiniones sobre la posibilidad –siempre latente, nunca real– de alcanzar el quinto partido en el Mundial.

El 10 de abril leí un tuit del escritor Esteban Illades: «Imaginen al SAT diciendo: metiste 158532 facturas falsas, pero no hay problema. O a Banxico: metiste 158532 billetes falsos, tampoco hay lío. Pues eso con la candidatura del Bronco». El SAT es el Sistema de Administración Tributaria mexicano y Banxico es el banco central del Estado. El origen del tuit fue la aprobación, por parte del Tribunal Electoral del Poder Judicial, para que el *Bronco* –Jaime Rodríguez Calderón– apareciera en las boletas presidenciales como candidato independiente, desestimando la acusación de haber falseado 158532 de las firmas que deberían avalar su inclusión. Tuvimos Bronco en la boleta. En su cuenta de Twitter (quien a sí mismo se hace llamar el Bronco), veo la imagen de una campana que quiere simular aquella que Miguel Hidalgo tañó en las primeras horas de la guerra de Independencia. La campana tiene, ahora, grabada una frase (con las faltas de acento de rigor): «LEVANTANTE MEXICO BRONCO», y el tuit decía: «El #MéxicoBronco ya despertó y está listo para luchar y exigir mejores oportunidades para su familia y quitarse la pata del pescuezo». De estar

vivo, Amado Nervo movería la cabeza y nos advertiría: «Vivimos en el país de los grandes pronunciamientos», y así seguimos, desde 1895, cuando lo escribió en su columna «Fuegos fatuos». Grandes pronunciamientos, noticias falsas, «qué país».

Esteban Illades acaba de publicar para Grijalbo *Fake News. La nueva realidad*: «Una expresión a la que tendremos que acostumbrarnos. Una expresión que nos dice que la realidad, en el siglo XXI, se está volviendo falsa», explica en el prólogo del libro, cuya portada muestra una fotografía de Donald Trump, pero sólo aparece una parte de la silueta del tosco presidente norteamericano. Las páginas del libro recorren varios «casos»: desde WikiLeaks, la intervención Rusa en la contienda presidencial norteamericana hasta el escándalo de Frida Sofía, la supuesta niña atrapada entre los escombros del Colegio Rébsamen el 19 de septiembre del año pasado, día del terremoto, y cuya «historia» se esparció en las redes, en las pantallas de televisión y en el ánimo tembloroso de todos los mexicanos que deseábamos su salvación y estuvimos más de veinte horas con el alma en un hilo, pendientes de su «rescate». Los medios de información «se engancharon a la historia y no la soltaron. Que si Frida tomaba agua a través de una grieta, que si respondía con voz o con golpes, que si había cinco personas más atrapadas junto con ella. El país entero estaba pegado a la televisión y las redes», aunque el milagroso rescate nunca ocurrió porque Frida Sofía no existía. En otro capítulo que se llama «¿Nos importan las noticias?», Illades inicia con una afirmación triste pero certera: «México es un país opaco», donde las noticias son más dichos que hechos y vivimos en la cultura de los trascendidos: «Comunicaciones entre políticos o mensajes dentro de ciertos círculos, elaborados con frases como “Se comenta” o “Se dice”». La contienda electoral brilló con las noticias falseadas y todos se engancharon en el tren.

Illades debe haber lamentado que, unos días más tarde de que su libro estuviera a la venta, hiciera su fugaz pero inolvidable aparición la historia de un mono capuchino, escapado de no sé qué lugar y que hizo las delicias de las redes sociales cuando se «filtró» la noticia de que el susodicho mono había sido alimentado por una buena mujer con una torta de tamal (típicas de la Ciudad de México), o que era visto, a la vez, en la basílica de Guadalupe o cerca de Los Pinos, la residencia presidencial. No debe extrañar a los lectores. El don de la bilocación no es sólo propio de los monos capuchinos que se escapan en nuestra capital, sino que tiene un largo arraigo en nuestra patria desde que la Mulata de Córdoba hiciera lo mismo

durante el virreinato, razón por la que fue condenada a muerte y encerrada en una mazmorra horrenda, húmeda, para esperar su ejecución. Pocos momentos de mi niñez recuerdo con mayor alegría que cuando leí el pasaje donde la Mulata encuentra una teja en el piso de su celda y, frente a su carcelero, dibuja un barco en la enmohecida pared de la mazmorra. Ante los ojos asombrados del guardia, sube al navío y desaparece en un mar proceloso, destino a un paraíso que nunca hemos conocido.

«Cayó el mono capuchino», dijo un importante portal de noticias (Aristegui Noticias) varios días después de la irrupción simiesca en la vida nacional. Entonces, nos mostró la fotografía del pobre animal con los dientes fuera, camino de su prisión, mientras un gendarme lo conducía a conocer las ya famosas rejas de Chapultepec, el zoológico más prestigiado del país. En su mirada había una tristeza atónita; una luz de terror como azoro. Le deseo, de todo corazón, que logre pintar su barca, desaparezca de nuestra vista y vaya a un lugar mejor.

«L'AMOR CHE MOVE IL SOLE E L'ALTRE STELLE»

Aquel 10 de abril, junto al tuit de Illades apareció, voluntad del azar, uno del poeta Aurelio Asiain: «El canto XXII del “Paraíso” no sólo es la culminación de la *Comedia*: es también su cima y su suma. Las primeras estrofas de ese prodigioso canto final anudan la traba de los recursos del poema y de cada uno de sus versos iniciales podría desprenderse una poética. #Dante2018». Esta etiqueta ha sido la causa por la que, desde enero de este año, aún vuelva a abrir las puertas de Twitter. Ya es conocida la historia: el argentino Pablo Maurette creó la iniciativa desde Chicago y, sorprendentemente para muchos –entre ellos, yo misma–, pronto nos vimos leyendo los comentarios sobre la *Comedia* de Dante, las múltiples traducciones, viejos grabados por todos conocidos, nuevas ilustraciones y versiones. Seguí los cantos día a día. Cien cantos por cien días.

Al fin Twitter servía para algo más que el destazadero banal. Tan sólo en el primer mes, declaró Diego Cano –ilustrador en #Dante2018–, el volumen de menciones que pudieron identificar fue de 16 139. Todo un récord considerando que se trató de contenido cultural, de charlas y debates sobre una obra que se escribió hace siete siglos. Lentamente, fue bajando el ritmo de los comentarios y yo quise imaginar que el «Purgatorio» nos causaba un escalofrío mayor que el propio «Infierno», pero seguí. «Pablo Maurette nos ha puesto a leer rítmicamente a Dante, no con un reto como han entendido muchos periódicos, sino con entusias-

mo contagioso que hay que agradecer», concluyó el propio Aurelio el artículo que le dedicó al suceso en *Letras Libres* de marzo.

«¿Cómo un autor y una obra compleja pueden animar una conversación masiva con participantes de distintas edades, condiciones y formaciones?», se preguntaba el poeta y crítico Armando González Torres en el número de abril de la revista *Nexos*. Su respuesta nos habla de la condición paradójica de los clásicos: «Por un lado, aparentemente inaccesibles, cubiertos de bronce, distorsionados por las ideologías y aplastados por una cantidad apabullante de literatura secundaria e industrias críticas y, por el otro, espontáneamente hospitalarios, elásticos y abiertos a nuevas interlocuciones».

Justo en abril se cumplirían los cien días de esa lectura compartida y ya empezaba a sentir nostalgia del ejercicio, antes incluso de llegar al glorioso final donde escuchamos lo que durante cien días quisimos saber: que el amor ardiente mueve al Sol y a las demás estrellas.

Entrando al «Paraíso», leí de nuevo la cuenta de Asiain –quien debería escribir un libro con sus anotaciones y comentarios–. Éstos correspondieron al canto XXIX:

Dios crea los órdenes angélicos:

*«Concreato fu ordine e costruito
alle sustanzie; e quelle furon cima
nel mondo, in che puro atto fu prodotto».*

Cf.

*«Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow».*

Eliot, «The Hollow Men»

#Dante2018

Durante las semanas maravillosas en que #Dante2018 nos alegró la vida, en varias ocasiones apareció T. S. Eliot en los comentarios que los lectores compartían. No podía ser de otra forma, pensé al leer alguno de ellos, y yo misma quería comentar algo, aunque no me atreví, a pesar de haber leído a González Torres cuando nos animaba a participar, seguro de que «la capacidad de frecuentación de los clásicos implica, de entrada, sacudirse el miedo escénico y recuperar la confianza en el gusto y la apreciación personal». Sí era miedo escénico, debo confesarlo, pero otro asunto

me detenía: un volumen que me apartó durante varios días de la frecuentación de la *Comedia*. Estaba con mi clásico personal, estaba en otro paraíso y era feliz.

CUANDO LA LUMBRE Y LA ROSA SEAN UNA

1965. Muere el 4 de enero. El obituario de *The Times* lo llama «el poeta inglés más influyente de su tiempo». Ezra Pound deja su confinamiento en Italia para asistir al homenaje fúnebre en la abadía de Westminster; hace a la prensa la última declaración de su vida: «Léanlo. Es la auténtica voz dantesca de nuestro tiempo». Sir Alec Guinness recita fragmentos de los *Cuatro cuartetos* y un coro canta el cuarto movimiento de «Little Gidding», puesto en música por Ígor Stravinski. Su cuerpo es cremado. En abril se entierra la urna que contiene sus cenizas en la iglesia de St. Michael en East Coker, de donde Andrew Eliot salió para Norteamérica en 1699. Se cumple así el verso de 1940: «En mi principio está mi fin».

Cierro el libro que tengo entre las manos con esa extraña tristeza que se apodera de nosotros sin razón aparente –una especie de melancolía que involucra una leve pero persistente opresión de los sentidos–. Se trata de ese estado afectivo que aparece porque sí o porque no sabemos explicar con palabras esa circunstancia que nos envuelve como una oleada de color impreciso, aunque definitivamente nostálgico: «La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos», escribe Sergio Pitol en *El arte de la fuga*. «Cosas que a cosas llegan», me repito, y sé que no tiene sentido la aparición inusitada de la frase del *Quijote*. Sin embargo, sigo con el libro abrazado a mí como si ese acto convocara una reconciliación con el mundo.

T. S. Eliot: mi poeta favorito entre todos; los *Cuatro cuartetos*: mi libro favorito entre los suyos, y la traducción de José Emilio Pacheco, que me hizo entender, de una manera no explicable por métodos racionales, el real poder de la poesía. Durante casi treinta años repetí los últimos versos de «Little Gidding»:

*Y todo irá bien y toda clase de cosas saldrá bien
cuando las lenguas de la llama se enlacen
en el nudo de fuego coronado
y la lumbre y la rosa sean una.*

Estas cuatro líneas se presentaban ante mí a la menor provocación o, más bien, cuando el mundo que me rodeaba adquiría proporciones monstruosas o ilegibles –que es lo mismo– y yo necesitaba una esperanza última: que la rosa y el fuego fueran uno.

Leí por primera vez los *Cuatro cuartetos* en 1989, en una colección del Fondo de Cultura Económica que se llamaba Cuadernos de *La Gaceta*. La versión era, como ya dije, de Pacheco. Durante los mismos años en que yo repetí los versos que tradujo, José Emilio Pacheco revisó su versión, anotó prácticamente cada línea –en forma obsesiva, me imagino–. La historia de aquella revisión era murmurada por todos los que, como yo, nos creíamos en posesión de un secreto que, a la vez, nos hacía formar parte de una secta de iniciados. Quizá una de los mayores placeres de la literatura consista en tener, alguna vez, ese tipo de sentimientos... Lo cierto es que no sabíamos si en algún momento conoceríamos aquel trabajo. A la muerte de Pacheco, ocurrida hace cuatro años, muchos supusimos que no, que ya nunca leeríamos aquella nueva versión.

«Aproximación, edición y notas», nos señala la portada de la edición bilingüe de los *Cuatro cuartetos* de Eliot que El Colegio Nacional y Era publicaron recientemente. Cuando en las primeras dos páginas conté los diecisiete cambios que Pacheco efectuó de la versión que yo conocía, pasé de manera angustiosa los folios y llegué casi sin aire al final. Siguen intactos los últimos cuatro versos: mi talismán para las horas oscuras. No deben tocarse los talismanes y agradecí a Pacheco que no lo hubiera hecho. Pero, en esa misma estrofa final, había cambios que me regocijaron porque hacían de ella un río que fluía sin algunos guijarros de la primera versión.

En las anotaciones a los *Cuatro cuartetos*, encuentro varios apuntes que me dan una idea del trabajo de Pacheco, su profundo deseo de compartirnos su lectura y su trabajo, y me hacen comprender la hondura de la palabra «Aproximación» en la portada del libro. No es una modestia falsa: es la convicción de que nunca podremos saber más que aproximadamente qué dijo el poeta, qué quiso decirnos. Así, y refiriéndose, por ejemplo, a los versos finales de «The Dry Salvages» –«We, content at the last, / If our temporal reversion nourish / (Not too far from the yew-tree) / The life of significant soil»–, Pacheco anota:

(«A no mucha distancia del ciprés»). *Eliot escribe, por supuesto, yew-tree (tejo). En la cultura anglosajona el tejo es el árbol de los cementerios. En la cultura hispánica, el ciprés representa el árbol funerario por excelencia.*

Las notas de Pacheco son extraordinarias. Por ellas me entero de la geografía física, moral, intelectual y sentimental que rodea la obra de Eliot. Leo también las interpretaciones que Pacheco comparte cuando nos dice que, en el último cuarteto, «La oscura paloma con su lengua de fuego» puede entenderse como una «extraña asociación penitencial de la paloma del Espíritu Santo con el bombardero nazi»; que «En mi principio está mi fin» se trata del lema *En ma fin est mon commencement*, adosado al trono de María Estuardo, y que, como todos los que amamos este libro sabemos, en el último verso de «East Coker», «lo devuelve a su forma original».

Estas notas –que resumen, compendian, eligen e intervienen las tantas otras notas que este poemario ha suscitado– me permiten sugerir que el «lema silencioso» del que se habla en «East Coker» sea, muy probablemente, el lema de la familia Eliot, *Tace aut face*, cuyas múltiples traducciones pueden ser desde «Actúa y calla» hasta «No lo digas, hazlo».

También recuerdo cosas olvidadas por la memoria esquiva: que en «Little Gidding» –una aldea cercana a Cambridge– el verso «En la hora incierta» da inicio al pasaje cuyo escenario es una calle de Kensington en Londres, después de un bombardeo nazi, y que éste, mi poema favorito de los cuatro, es «el gran poema de la ofensiva aérea nazi de 1940 y 1941 que costó la vida a más de cuarenta mil civiles ingleses». Eso nos informa Pacheco al narrar los sucesos históricos de aquel año de 1940, cuando los bombardeos en Londres fueron terribles y en una sola noche la ciudad «sufrió hasta cuarenta incursiones. La más atroz fue la del 15 de septiembre, que arrasó en llamas el centro de la ciudad, afectó el palacio de Buckingham y muchas iglesias. El combate a los incendios, en el que participó Eliot –y es uno de los temas de “Little Gidding”– fue admirable».

En «Lo que Dante significa para mí», el propio Eliot escribió al respecto (y Pacheco lo cita):

Veinte años después de haber escrito The Waste Land escribí en «Little Gidding» un pasaje con la pretensión de que fuera el equivalente más próximo que yo podía conseguir de un canto del «Infierno» o del «Purgatorio», tanto en su estilo como en su contenido. [...] La intención, desde luego, era la misma que guiaba mis alusiones a Dante en The Waste Land: sugerir en la mente del lector un paralelo, por medio de un contraste, entre el «Infierno» y el «Purgatorio» que Dante visitó y la escena alucinante que seguía a un ataque aéreo.

Aún con el libro en la mano pienso que yo también pude haber dicho, citándolo, muchas cosas en #Dante2018, pero se pasó el momento. Ahora, Pablo Maurette ha convocado a unas «elecciones», para decidir qué leeremos conjuntamente. Esta vez sí participaré y espero que en la votación triunfe el *Quijote*.

COSAS QUE A COSAS LLEGAN

Una vez terminada esta nota, entro en Twitter para votar por el *Quijote* en la cuenta de Maurette. Un tuit –que al principio considero fuera de tiempo, pues ya concluimos la *Comedia*– me informa que, en *Domar a la divina garza*, Sergio Pitol escribe: «Una peculiaridad lo distinguía. Su pasión por Dante. Sí, Dante Alighieri, el florentino. Sí, sí, el autor de *La divina comedia*. Había estudiado italiano como materia optativa en la Preparatoria, y de allí había surgido esa rareza». Pronto me doy cuenta de lo que sucede y una punzada en el corazón me avisa: Sergio Pitol ha muerto; hoy, 12 de abril, aquí, en la misma ciudad desde la que ahora me persigue la frase con la que inició *El arte de la fuga*, «Todo está en todo», y se reúne azarosamente, o tal vez no tanto, con aquella otra frase que he venido repitiendo: «Cosas que a cosas llegan».

Hace ya algunos años Jorge Herralde afirmaba, en uno de los varios textos que dedicó a su amigo, que, más allá de «sus muchos talentos como escritor», era necesario reconocer la labor de quien, como editor y traductor, había «enriquecido y vivificado los catálogos editoriales en España».

En aquel escrito recordaba la llegada de Sergio a la Península hace casi medio siglo, su trabajo en Seix Barral, su notable colaboración en Tusquets, particularmente, en *Heterodoxos* –colección que creó y animó el propio Sergio–, y, más tarde, en la recién nacida Anagrama, casas editoriales donde, a instancias de Pitol, vieron por primera vez la luz en nuestro idioma muchos libros que hoy resultan imprescindibles para entender no sólo el desarrollo de cierta arista excéntrica de la escritura, sino también para percibir los guiños, la conversación entre líneas que el autor de *El mago de Viena* estableció desde su infancia con su pasión más absoluta: la literatura –esa forma anómala de la vida que se alimenta de palabras y cuyo signo genuino es lo posible–.

Enfrentadas así, vida y escritura, la segunda se mira en el espejo de lo real con la piel de la subversión, o sea, de todo aquello que revuelve y trastorna. No es casualidad, entonces, que, cuando Jorge Herralde hace el recuento de aquello que designa como «territorio Pitol» –es decir: «Comicidad y horror, zarabanda y

carnaval, oblicuidad y extremo refinamiento narrativo»-, nos sea evidente que en el fondo de estas características se acrisola un temperamento, una disposición anímica hacia todo lo que confronta, desde el terreno vivo del arte, la mansedumbre de nuestra convivencia con lo real.

De igual manera, el amplio catálogo de traducciones con el que Sergio nos nutrió nos hizo visible cierto ángulo excéntrico de la literatura y, más allá de los sinónimos que podamos encontrar para esta palabra -raro, extravagante, por ejemplo-, «excéntrico» es, en su acepción original, algo que está «fuera del centro» o algo «que tiene un centro diferente». En el caso de la obra de Pitol -de la conversación que mantuvo con nosotros incluso desde sus traducciones-, el centro de lo real siempre será refutado, discutido, evidenciado por los múltiples centros de la imaginación.

«Entender es traducir», ha dicho Steiner. Escribir es traducir: hacer visible, compartir. Las traducciones y la obra de Sergio Pitol nos revelaron, a un mismo tiempo, el sombrío aparato del mundo y la opulencia carnal de la palabra, aunque también nos permitieron vislumbrar esa otra realidad: la que refuta por medio del arte la roma superficie de lo que llamamos cierto.

Sé que su viaje será hoy, como lo fue siempre, mejor que el nuestro.

POSDATA

Esto no es una carta, ya lo sé, pero quiero pensar que a través de mi colaboración converso con alguien a quien escribo una larga misiva. La posdata de hoy es la siguiente.

Durante las elecciones sobre el libro que leeríamos, apareció un ala disidente que había propuesto leer a Ovidio, a pesar de que Cervantes fue el ganador. Como no ocurre en la vida política pero sí en la vida de la literatura, que debería ser siempre una conversación, el ala disidente leyó a Ovidio..., aunque también lee a Cervantes, y ahora todos leemos ambos.

SEGUNDA POSDATA

Como es ya conocido, en las elecciones reales ganó el candidato del partido llamado Morena: Andrés Manuel López Obrador. La memoria, que nos juega rudo, me hace recordar unos versos de Joseph Brodsky: «El futuro es la panacea para / aquello que es propenso a repetirse». Pero me salvan otras palabras tuyas sobre la poesía: «El único seguro de que disponemos contra la vulgaridad del corazón humano».

El magnetismo de Merleau-Ponty

Por Juan Arnau



Si el ser se oculta, nos dice Merleau-Ponty, es porque «estar oculto» es su naturaleza (resuena aquí el *En-sof* de los cabalistas). Nosotros vivimos «incrustados» en el mundo (no podemos, nadie puede, verlo desde fuera). De ahí que el encuentro del filósofo con el ser nunca sea (como en el caso del místico) frontal. La situación nuestra no es la de un espectador que contempla un espectáculo, sino que la observación es oblicua, clandestina, de una complicidad secreta. Hay algo originario en la mirada, cierta distancia. Una opacidad que no debería experimentarse como una desdicha, sino como oportunidad para el juego amoroso, donde el que se esconde es «encontrado» al otro lado del tiempo, donde ejercer la participación y el desprendimiento (el ser como desposesión pura), donde despertar al mundo, sacudirlo con la mirada, darle vida. Contribuir a restablecer la unidad y concordancia del mundo.

El sujeto sensible está comprometido, atado, implicado con aquello que ve y siente. Por mucho que juegue a la distancia, por mucho que invente mediadores, desde la probeta al telescopio. De hecho, una de las estrategias clásicas de la filosofía, hoy casi desaparecida, fue la noción de «identificación», la capacidad del filósofo de ejercer la simpatía con las cosas, de «congeniar» con ellas (algo que difícilmente puede hacerse si se multiplican los mediadores, y no me refiero sólo a la cámara de burbujas o el espectrómetro de masas, también hablo de operadores lógicos o conceptuales). Llevamos tres siglos construyendo el gran objeto. Como apunta Merleau-Ponty, la inventiva en el manejo de la algoritmia no ha evitado una teoría del conocimiento conservadora, que tiene la necesidad de exceptuarse de las relatividades que establece (por ejemplo, las consideraciones de escala, y, en este punto, ayuda Whitehead: «La escala de observación crea el fenómeno»), como si quedarse fuera de juego el precio que ha de pagar por sus triunfos. Se entiende por física cierto modo de operar con los hechos mediante algoritmos, cierta práctica del conocimiento cuyos únicos jueces son los que poseen el instrumento.

«Si se ha perdido la coincidencia no ha sido por casualidad, si el ser se oculta es porque el estar oculto es un rasgo del ser, y ningún descubrimiento lo hará comprender». El ser es como Apolo, hijo de la distancia. Es esencial al ser, ser a distancia, ser horizonte. De ahí que Merleau-Ponty sostenga que la relación con el ser «no es la relación frontal del espectador y el espectáculo, sino que es como una complicidad, una relación oblicua y clandestina». Hay verdad y hay juego en esta última afirmación.

Es posible co-incidir con las cosas, aunque esa correspondencia no se da sin una diferencia previa, y ahí está el misterio (incrustados, pero no del todo). Ése es el «buen error» de la filosofía.

FUERA DE MÍ

Merleau-Ponty desarrolló su filosofía de la percepción mientras combatía por la resistencia en la Francia ocupada. En diálogo con Husserl y la psicología de la Gestalt, busca una nueva relación entre conciencia y mundo, más allá del empirismo clásico y del materialismo, más allá también del racionalismo y del idealismo. Le interesan las realidades concretas y parte del postulado según el cual la percepción no es una ciencia, ni siquiera una toma de posición deliberada, sino el trasfondo mismo sobre el que se destacan todas nuestras ciencias, acciones y creencias. Se resiste a aceptar la noción de conciencia como interioridad y a considerar el cuerpo como una «cosa». La conciencia está comprometida con el mundo en un sentido casi nupcial. Añade que la verdad no habita en el «hombre interior», es más, que no hay tal hombre interior, el hombre está en el mundo, no sólo sumergido en él, sino atravesado por él, y solamente en el mundo conoce. El hombre es ya mundo y, cuando cree conocer, es ya percepción. «Hay un hombre efectivo, real, concreto, que no se limita a poseer conciencia o cuerpo o a enfrentarse con una realidad externa, sino que es conciencia y cuerpo».

Advierte a los matemáticos que la verdad lógica o matemática no es intemporal, sino algo reconocible en todo aquel que participa de una situación dada. Ninguna idea, por muy abstracta que sea, es separable del proceso de la vida. Ninguna visión puede ser abstraída, separada del resto de las cosas, sin ser, al mismo tiempo, parte de un proceso vivencial. Por muy alta que la situemos, por muy elevado o ínfimo que sea su ámbito de existencia, ya sea el infinito o el cero, cada vez que se los piensa, se viven desde una determinada posición. El cero y el infinito, en principio tan abstractos, son privativos y vividos según la circunstancia. Al margen de dicha vivencia todo se oscurece en la especulación pura.

Reducir la conciencia a la cosa o la cosa a la conciencia es negar la realidad concreta. Y previene a los neodarwinistas de que no hay «accidentes» en la historia, ni en la vida, pues tanto una como otra asimilan los azares para convertirlos en razón. Estamos «condenados al sentido» y no podemos hacer nada, no podemos decir nada sin que adquiriera un nombre en la historia. La fenomenología, como toda genuina filosofía, no es una doctrina, es un

«movimiento», es laboriosa, «como la obra de Balzac, Cézanne o Proust», y goza «del mismo género de atención y asombro, de la misma exigencia de consciencia, de la misma voluntad de captar el sentido del mundo...».

Sus reflexiones sobre la percepción se cierran con una cita de Saint-Exupéry que parece sacada de un manual de ética budista: «Tú te alojas en tu acto mismo. Tu acto eres tú [...]. Te canjeas [...]. Es tu deber, tu odio, tu amor, tu fidelidad, tu invención [...]. El hombre no es más que un nudo de relaciones, las relaciones son lo único que cuenta para el hombre». Se regresa a la tesis inicial, no hay hombre interior. «Nada me determina desde el exterior, no porque no me solicite, sino al contrario, porque de entrada estoy, soy, fuera de mí y abierto al mundo». No solamente «estamos» en el mundo, sino que «somos» mundo. Viviendo mi propio tiempo puedo comprender el tiempo, el abstracto y el de los demás.

*

El ver no es un acto del sujeto, acontece en un espacio intermedio entre el yo y el mundo. Un ámbito que Kant llamaba «trascendental» y que Merleau-Ponty llama «quiasmo» (*chiasme*), que podría traducirse por «encrucijada». Así, la oposición entre cuerpo y espíritu se supera mediante el concepto de carne (*chair*), que no ha de entenderse como «sustancia», sino como «elemento», en el sentido de los presocráticos. Al igual que en Heráclito en todo latía el fuego, en Merleau-Ponty en todo lo animado late la «carne», espíritu materializado, materia espiritualizada. Así, la relación entre conciencia y mundo se concibe más allá del materialismo y del idealismo, más allá del empirismo y el racionalismo, todos ellos, y cada uno a su manera, reduccionistas. Frente a éstos, se postula el cuerpo como vehículo del ser en el mundo. Un cuerpo que no es objeto de conciencia, sino punto de partida de toda percepción. El mundo no está frente al cuerpo como un objeto, está presente como punto de referencia.

NUESTRA CONDICIÓN DUAL

Merleau-Ponty defiende la condición dual del hombre, propone pensar la dualidad, pero combate el dualismo. El dualismo es esa doctrina que postula dos principios fundamentales y, al mismo tiempo, cierto tipo de antagonismo entre ellos, cierta incompatibilidad. El pensamiento dual, por el contrario, reconoce esa partición, si bien establece entre ambos principios una relación

de complementariedad. Una relación magnética y cómplice. De ahí que se haya dicho que su filosofía es una filosofía del «entrelazo» (*l'entrelacs*, tan cuántico), del quiasmo, del encuentro y el movimiento, de las idas y venidas de un cuerpo consciente y de una conciencia corpórea. El dualismo es tan viejo como Platón o el maniqueísmo. La vieja oposición entre la carne y el espíritu recorre el pensamiento medieval. Reaparece en Descartes, con su teoría de las dos sustancias (pensamiento y extensión) y resurge en Locke (enmascarada) con la distinción entre cualidades primarias y secundarias. En el ámbito de la moral, el mejor ejemplo es la problemática kantiana entre la necesidad y la libertad.

Asumir la dualidad evitando caer en el dualismo (el amor exige dos y, si se cuenta al amor mismo, ya son tres). Como Novalis, Merleau-Ponty reconoce una verdad del dos, una tensión esencial que no debería dirimirse, que no debería desembocar en dicotomía. Pensar la dualidad supone renunciar al reduccionismo que proponen tanto el materialismo (todo es materia) como el idealismo (todo es mente). Entre la dimensión natural y la dimensión espiritual no hay una heterogeneidad excluyente. Fertilidad del dos, el cojo y el ciego de la filosofía samkhya, el espectador y la bailarina y su juego de seducciones. Todo dualismo es en el fondo un *duelismo*, un duelo entre dos en el que sólo uno queda en pie. Merleau-Ponty se rebela contra esa oposición entre naturaleza y espíritu, que es la versión refinada de otra oposición, entre ciencias y humanidades, y cuyas versiones se multiplican (alma-cuerpo, experiencia-razón, sujeto-objeto, lenguaje-pensamiento, etcétera). Para comprender las relaciones entre la conciencia y la naturaleza, es mejor suponer que no están enfrentadas, que no son antagónicas o incompatibles. Pero el pensamiento dual no necesita, como en Hegel, un tercer término, una síntesis. O mejor, ese tercer término, esa síntesis, es la propia vivencia de esa tensión interna. Un esfuerzo de mediación continuo que no admite soluciones definitivas (la dialéctica es válida mientras se vive, cuando se hace doctrina, se dogmatiza).¹ Una filosofía caminera, en la encrucijada, como la del mejor Machado.

EL FACTOR CUERPO

Desde muy pronto se muestra que la percepción no es el resultado casual de sensaciones «atómicas», como apuntó Locke, sino que tiene una dimensión activa y representa una apertura fundamental al mundo de la vida. El cuerpo es, al mismo tiempo, sujeto y objeto. Frente a la idea de Brentano (heredada por Husserl)

de que «toda conciencia es conciencia de algo», Merleau-Ponty considera que «toda conciencia es conciencia perceptiva», inaugurando un giro significativo en la fenomenología, que exige una revisión a la luz del «primado de la percepción» sostenido por Berkeley, que se aleja de la metafísica y postula una noción concreta, fisiológica, basada en la realidad del cuerpo humano. El propio cuerpo es mucho más que una cosa entre las cosas, mucho más que un mero objeto del estudio científico, es condición permanente de la existencia. El cuerpo hace posible tanto la apertura perceptiva al mundo como la «creación» de dicho mundo. La primacía de la percepción significa la primacía de la experiencia, en la medida en que la percepción tiene una dimensión activa y constitutiva. El cuerpo no es algo que se encuentre frente a un espacio objetivo, quieto y enraizado en una situación que polariza sus acciones, sino que «existe orientado hacia todas las percepciones». En contraste con el dualismo cartesiano cuerpo-alma, en el cuerpo se reúnen tanto la corporalidad de la consciencia como la intencionalidad corporal.

ADIVINAR EN LAS JUNTURAS DE LO VISIBLE

La mirada envuelve las cosas y, velándolas, las revela. Hay un magnetismo del color que se nos impone. Es imposible decir quién manda, si la mirada o las cosas. Somos un nudo en una trama, atado con todas sus fibras al tejido de lo sensible. Ver es palpar con la mirada, pero es preciso que la visión se inscriba en el tipo de ser que nos revela, es necesaria cierta complicidad, es preciso que el que mira no sea ajeno a lo que mira. Además, conviene que la visión vaya acompañada de «otra» visión: yo mismo visto desde fuera, tal como me vería otro... Eso es lo que Merleau-Ponty llama «un volverse lo sensible hacia sí mismo», un reajuste interior basado en la premisa de que el vidente sólo puede poseer lo visible si él mismo es poseído. «Hay un círculo de lo tocado y el tangente, lo tocado toca al tangente. Lo mismo ocurre con la mirada. Ante esta situación, aparece un nuevo tipo de ser: un ser poroso, preñado, englobado en otro ser ante el cual se abre el horizonte».

No hay visión sin cortina, ese velo es su poder fascinante. La carne no es materia. El cuerpo no es ni una cosa ni una idea, es el medidor de las cosas. Hay que admitir que existe una idealidad que no es ajena a la carne, que le da sus ejes, su hondura, sus dimensiones. Pensamiento y extensión son el anverso y el reverso y estarán por siempre uno detrás de otro. La idealidad pura no carece de carne ni está desligada de las estructuras del horizonte.

«Nuestra existencia como videntes, como seres que desdoblan el mundo y pasan al otro lado, de seres que se ven unos a otros y que ven con los ojos de otro, nuestra existencia como seres sonoros para otros y para nosotros mismos, contiene ya cuanto requiere para que haya palabra de uno a otro, para que haya palabra en el mundo... Y comprender una frase no es sino acogerla plenamente en el ser sonoro de uno. Y recíprocamente, el paisaje entero es invadido por las palabras como por una invasión, a nuestros ojos ya es sólo una variante de la palabra, y hablar de su “estilo” es hacer una metáfora. En cierto sentido, como dice Husserl, toda filosofía consiste en restituir un poder de significar, un nacimiento del sentido o un sentido salvaje... como dice Valéry, el lenguaje lo es todo, puesto que no es la voz de nadie, puesto que es la voz misma de las cosas, de las aguas y los bosques. Y lo que hay que entender es que entre estas dos ideas no hay inversión dialéctica, no tenemos por qué reunir las en una síntesis: son dos aspectos de la reversibilidad que es la verdad última».

ROMPER EL PROPIO CERCO

Recapitemos. El asunto primordial de la filosofía es el lazo de la percepción y el compromiso con lo percibido. La mirada que anima las cosas, el rayo platónico. La percepción deja de ser una cuestión fisiológica, psicológica o antropológica para adquirir un estatus ontológico. La percepción no es un hecho más del mundo. Como en Berkeley, se convierte en el acontecimiento fundamental del ser. La percepción es vía de iniciación y vía de identificación. Esa sensibilidad es apertura y encuentro primordial, siempre inacabada. «La psicología se condena a la abstracción exorbitante de no considerar al hombre más que como un conjunto de terminaciones nerviosas sobre las que actúan agentes físico-químicos... Nada nos asegura que la relación entre los hombres no incluya componentes mágicos y oníricos». Merleau-Ponty sostiene que entre el vidente y lo visible no hay relación de causalidad, tampoco de exterioridad, hay compromiso mutuo, complementariedad. Ese intercambio puede reducirse a una identificación, como hace el místico, o a suponer una exterioridad, como hace el físico, pero no es ninguna de las dos cosas. El vidente y lo visible nada son por separado, no preexisten a su relación (resuena aquí el budista Nagarjuna). Se encuentran entramados, atravesados, se reflejan uno en el otro. En una obra póstuma, *Lo visible y lo invisible*, escribe: «No hay cosas desnudas porque la mirada las envuelve y las viste con su carne». Esa mutua implicación nos di-

suade de creer que lo visible sea una creación del sujeto y de que pueda existir sin alguien que lo perciba. Se trata de una dualidad irresoluble, insuperable. No hay aquí inferencia posible, ni tampoco una síntesis dialéctica. O mejor, si la hay, no es dialéctica, es la vida misma, la cultura de la percepción, el juego en marcha de lo propio y lo ajeno. Ésa es la tercera vía que se propone aquí, sin hipostasiar ninguno de los extremos de esa tensión esencial. Una dualidad no excluyente, vivida y comprensiva. Una ayuda mutua entre el vidente y lo visual, el oyente y la música (incluida, claro está, la palabra, la literatura, desde la confidencia al chisme), del que toca y la piel. Se descarta el dogmatismo del objeto y el dogmatismo del sujeto, el materialismo y el idealismo. No se afirma la exterioridad e independencia del objeto respecto al sujeto, como pretende el realismo ingenuo, ni tampoco la creación del objeto por parte del sujeto, como pretende el idealismo. Al intentar fundamentar la objetividad, se pasa por alto que ha sido la percepción la que nos ha dado acceso a ella. Una creencia, la de que hay algo «más allá de mí», muy natural, aunque, cuando sostiene que ese ser es independiente de toda percepción, cae en contradicción y oscurece más que aclara. Pero, por otro lado, al tratar de fundamentar la subjetividad, se obvia que es el objeto el material que constituye la interioridad.

La pregunta filosófica nunca es provisional, no busca (como la científica) una respuesta que venga a acallarla (de ahí el viejo parentesco de la filosofía con el escepticismo). De hecho, puede decirse que el realismo es verdadero como experiencia, pero falso como teoría, mientras que el idealismo es falso como experiencia, pero impecable como teoría. Ahora bien, entre la percepción inmediata y su traducción a lo discursivo (al lenguaje, ya sea en el poema o el algoritmo), entre percibir y pensar, no hay continuidad ni identidad, y la vida reflexiva se ve obligada a asumir la primera como real y la segunda como ilusoria. El que percibe no se encuentra des-situado, se halla inscrito en una circunstancia. Ahondar en esa implicación es la propuesta a la que nos invita esta filosofía.

NOTAS

- ¹ Una filosofía del pasado en ningún caso es un dato, sino una filosofía rememorada, revivida. Las genuinas filosofías son indestructibles, ningún pensamiento las agota.

Magna vis est memoriae
La memoria en el prólogo
del Libro de buen amor

Por Bryce W. Maxey



En la época previa a la invención de la imprenta, donde preservar registros del pasado era más problemático que hoy día, la memoria cumplía un papel mayor en la sociedad. Los hombres que se destacaban por contar con memorias prodigiosas eran considerados los genios de la comunidad (Carruthers, p. 1). La memorización era una de las actividades más importantes que promovían los maestros y que practicaban los estudiantes. Numerosos autores y pensadores de la Antigüedad y de la Edad Media escribieron libros sobre cómo cultivar la memoria artificial a través de las mnemotecnias. Asimismo, el entrenamiento de la memoria constituía una parte esencial de la moral católica durante la época medieval, puesto que su ejercicio le servía al creyente como una práctica cotidiana para la asimilación de las lecciones cristianas. Se creía que el perfeccionamiento de la memoria podía reforzar la internalización de la divinidad (Carruthers, p. 71). Además, la persistencia de la fe católica dependía de la continuidad de la memoria (Hochschild, pp. 3-5). Se daba por sentado que la «buena memoria» conducía al «buen amor» y que una memoria fuerte era necesaria para mantener una relación con el bien (Hochschild, p. 22).

Por sus diferentes versiones manuscritas, la escasa información que existe sobre su autor, su hilo narrativo tenue, su estructura improvisada, su hibridez genérica, así como su ambigua mezcla de seriedad y comicidad, el *Libro de buen amor* (circa 1330-1343) no deja de presentar numerosos desafíos para la crítica. A pesar de ser un texto en varios sentidos problemático, la memoria constituye un tema fundamental que Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, expone en gran detalle en el prólogo y que vuelve a aparecer a lo largo de la obra. La memoria informa de manera profunda el diseño de este texto sumamente heterogéneo, otorgándole mayor coherencia.

En este ensayo, examino las diferentes manifestaciones de la memoria en el prólogo del *Libro de buen amor*.¹ Basándose, principalmente, en el pensamiento de san Agustín, aquí Juan Ruiz presenta la memoria como una de las tres potencias del alma –parte del vínculo entre el hombre y la divinidad–. Sugiero que la memoria es la potencia del alma que Juan Ruiz privilegia por sobre sus otras dos facultades, el entendimiento y la voluntad. Planteo, además, que, a lo largo del prefacio y de la obra entera, la memoria cobra gran polivalencia no sólo como una potencia del alma. Figura, asimismo, como una facultad interior de la mente y como una parte esencial de la memorización, práctica que se relaciona con el aprendizaje y con la adquisición de conocimien-

tos. Para representar la memoria, Juan Ruiz emplea la metáfora del repositorio o *thesaurus* donde se guardan los objetos –tangibles e inmateriales– del pasado. Argumento que el arcipreste establece vínculos entre la memoria y la muerte, la edificación de monumentos, el lenguaje y la creación literaria. Propongo que el prólogo diserta sobre la memoria y que reproduce también los mecanismos mismos del proceso mental de la memorización. Por último, planteo que la obra en su conjunto puede verse como un largo recordatorio de lecciones, así como un extenso registro de los géneros literarios vigentes en la época.

*

El prólogo del *Libro de buen amor* ha recibido bastante atención crítica por diversas razones. Escrito en prosa, se diferencia formalmente del resto del libro en verso. La voz que construye Juan Ruiz en el prefacio es singular cuando se la compara con la del narrador del resto del libro. El tono aquí parece serio, y Luis Jenaro-MacLennan lo ve no sólo como sumamente solemne, sino también como profundo, meditativo, y repleto de verdades sobre la condición humana. Se refiere al prólogo incluso como «la justificación intelectual del *Libro*» (p. 152).² Otros críticos, sin embargo, leen el prólogo de manera contraria –como un texto humorístico–. Félix Lecoy y Otis H. Green consideran que se trata de una voz irónica, de una suerte de *sermon joyeux* (Green, pp. 46 y 47). G. B. Gybbon-Monypenny llega a la misma conclusión, proponiendo que estamos ante la parodia de un sermón universitario (p. 67).³

Con respecto a la memoria en el *Libro de buen amor*, Louise Haywood sugiere que los episodios cómicos sirven como mnemotecnias (pp. 8, 9 y 49). Aquí parece basarse en una afirmación de Carruthers: sólo las impresiones fuertes de lo bello, de lo grotesco, de lo obscuro o de lo sexual eran consideradas eficaces en la enseñanza medieval, idóneas para captar la atención del individuo y de dejar marca en su mente para facilitar el recuerdo (Carruthers, p. 171). Por lo tanto, las aventuras y desventuras amorosas del arcipreste cumplirían un claro propósito didáctico. Recientemente, Florence Curtis ha explorado la importancia de la metáfora de «la çela de la memoria» de Juan Ruiz y la iteración de los juegos de palabra –según ella, basados en «çela»– que figuran a lo largo de la obra. En su artículo, observa que el libro del arcipreste se centra en la vida de la mente y que dos de sus temas fundamentales incluyen «la interpretación como un proceso y

producto cognitivo» y el poder de la lectura para «alterar la constitución psicológica del sujeto» (p. 30). Propone, además, que la memoria sirve como fuente del material poético del *Libro de buen amor* y que el poema entero puede verse como «un registro de la actividad de una mente memoriosa» (p. 44).

*

A pesar de que la crítica se refiere a las páginas en prosa como el prólogo del *Libro de buen amor*, no lleva dicho título y tampoco es el primer texto que el lector encuentra. Antes, aparece una oración que tiene como título: «Jesus nazarenus rex judeorum: ésta es oración quel açipreste fizo a Dios quando començó este libro suyo» (p. 101). En esta plegaria inicial (estrofas 1-10), el arcipreste pide que Dios se acuerde de él y le suplica que lo saque de sus cuitas. Luego de apelar brevemente a la memoria de Dios, comienza el prólogo en prosa, que se refiere repetidas veces a la memoria humana. La práctica que Juan Ruiz emplea aquí es la de elegir una serie de citas para después interpretarlas. El texto comienza con una en latín, seguida por una explicación de la fuente del pasaje y una breve interpretación:

Intellectum tibi dabo et instruum te in via hac qua gradieris; firmabo super te oculos meos. *El profeta David, por Spiritu Santo hablando, a cada uno de nós dize, en el psalmo triçésimo primo, del verso dezeno, que es el que primero suso escreví. En el qual verso entiendo yo tres cosas, las quales dizen algunos doctores philósophos que son en el alma e propia mente suyas; son éstas: entendimiento, voluntad e memoria* (pp. 104 y 105).

Tal como señala el arcipreste, la cita atribuida a David proviene del Libro de los Salmos 31.8 del Antiguo Testamento. En las dos frases escritas en castellano que siguen, Juan Ruiz ofrece su comentario de los versos en latín. Se trata, por consiguiente, de la puesta en escena de la interpretación de un pasaje de la Biblia, una suerte de crítica literaria *avant la lettre*. Juan Ruiz afirma que en el verso comprende «tres cosas [...]: entendimiento, voluntad e memoria» (pp. 104 y 105). Si bien en la cita aparece la palabra *intellectum*, que puede traducirse como «entendimiento», la voz que emplea san Agustín en su teoría es *intelligentia*.⁴ El verso del Libro de los Salmos no se refiere ni al alma, ni a la voluntad, ni a la memoria. La interpretación es, por lo tanto, poco rigurosa –más el resultado de la libre asociación de ideas que una verdadera exége-

sis, como si Juan Ruiz entendiera «alma intelectual» en lugar de intelecto-. El paso de la cita en latín a las conclusiones del arcipreste constituye, además, un *non sequitur*. El prologuista se presenta como culto, como un conocedor de los «doctores philosophos», pero su argumentación resulta sumamente problemática desde el inicio. De ahí el primer atisbo de una posible lectura humorística del prólogo. El pasaje parece constituir un deseo fallido por parte del prologuista de ostentar ser culto. En vez de ofrecer una traducción de la cita al castellano, el arcipreste se centra en el alma y en sus tres potencias. En lugar de respetar la secuencia normal de las potencias establecida por san Agustín –primero, la memoria; luego, el entendimiento, y, por último, la voluntad, lo cual conlleva en sí una teoría temporal de un proceso intelectual que va desde la memorización y el aprendizaje a la asimilación de conocimientos y, finalmente, a la puesta en acción del sujeto-, Juan Ruiz invierte memoria y entendimiento, colocando aquélla al final. La implicación es que desea proponer otro orden, que no ha entendido bien la teoría de san Agustín o que desea falsificar su teoría, como hará en varias oportunidades con otras citas de autoridades clásicas. El nuevo orden que sugiere Juan Ruiz desvía, asimismo, el papel de la memoria como memorización o aprendizaje a su empleo como conservación de lo aprendido. Si bien el arcipreste volverá a examinar cada una de las potencias a lo largo del prólogo, la memoria es la que recibe mayor atención. El interés de Juan Ruiz en la memoria por sobre las otras dos facultades del alma deriva de su lectura de san Agustín, quien escribe: *Magna vis est memoriae, nescio quod horrendum, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas; et hoc animus est, et hoc ego ipse sum* («Grande es la fuerza de la memoria y algo que me causa horror, Dios mío, multiplicidad infinita y profunda; y esto es el alma y esto soy yo mismo», *Confessiones*, 10.17). Para san Agustín, la memoria es, al mismo tiempo, la mente del sujeto y el individuo mismo. En su prólogo, el arcipreste revitaliza la importancia que san Agustín concede a la memoria. Sin embargo, del mismo modo que ofrecerá no pocos ejemplos del «loco amor» a lo largo de su obra, aquí presenta uno de una memoria pobre e insuficiente.

La memoria pasa a un primer plano en las primeras oraciones del prefacio no sólo porque Juan Ruiz le otorga un lugar privilegiado entre las potencias del alma, sino también porque el pasaje en sí constituye la puesta en escena de su empleo. Juan Ruiz da una cita en latín y luego ofrece un recordatorio de la ubicación de la misma en la Biblia y de su supuesto autor. Al comenzar el

prólogo con una cita en latín, remite al lector a los orígenes del castellano y, a su vez, hace hincapié en el uso de una lengua aprendida que ya no se habla y que va quedando en el olvido, sobre todo, entre la población no eclesiástica, la gran mayoría analfabeta. Cuando Juan Ruiz evoca a «los doctores philosophos», apela a la memoria del lector, que ha de emplear dicha facultad para adivinar a quiénes se refiere. Dada la temática, es probable que el arcipreste esté pensando en filósofos antiguos como Platón, Aristóteles⁵ y san Agustín, y en teólogos medievales como Anselmo,⁶ Hugo de San Víctor⁷ y San Buenaventura.⁸

Con respecto al alma y sus tres potencias, el arcipreste agrega lo siguiente: «E desde el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena rememrança, escoge e ama el buen amor, que es el de Dios, e pónelo en la çela de la memoria por que se acuerde dello» (p. 106). En el pasaje, así como a lo largo del prólogo, Juan Ruiz presta mayor atención a la memoria que a las otras dos facultades del alma. Emplea el verbo «acordarse», y no sólo se refiere a la memoria directamente, sino también a la importancia de la «buena rememrança», evocando, además, la metáfora de «la çela de la memoria». Dicha celda constituye un lugar intangible donde se coloca y se guarda el amor divino. Aunque a primera vista la palabra «rememrança» no parece más que un mero sinónimo de «memoria», en realidad, conlleva otras connotaciones filosóficas. Alude a la noción platónica de la reminiscencia o ἀνάμνησις, una teoría epistemológica que otorga un lugar central a la memoria entre las facultades de la mente.⁹ La rememrança platónica está arraigada en la creencia de la existencia de lo divino y de la eternidad del alma. Las indagaciones de Platón sobre la memoria y la rememrança configuran la base precristiana de la teoría de san Agustín sobre las tres potencias del alma. Platón propone que recordar equivale a conocer, «rememrar» significa «aprender» y que el sujeto accede al conocimiento mediante la rememrança.

Para representar la memoria, Juan Ruiz emplea la metáfora de la celda –un espacio clausurado con una puerta en el que se encierran personas u objetos bajo llave–. Al otorgarle esta metáfora, la memoria cobra mayor relieve en la mente del lector del prólogo. La celda, la cámara, la bóveda o el cofre son algunas de las metáforas más antiguas para conceptualizar la memoria.¹⁰ Como señala Gybbon-Monypenny, san Agustín se refiere a la memoria como un *thesaurus*, un lugar físico donde se guardan objetos de valor: *Praesto sunt imagines omnium quae dico ex eodem thesauro me-*

moriae (10.8).¹¹ Es probable que el arcipreste se haya inspirando en san Agustín cuando se refiere a «la çela de la memoria». En su análisis de esta metáfora, Curtis escribe que san Agustín percibe la memoria como espacial y que comprende que *cella* alude a la celda del monje, pero también al corazón o a la mente (p. 31).¹²

En el siguiente pasaje, el arcipreste vuelve a repetir parte de la primera cita en latín: «*In via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos*. E por ende devemos tener sin dubda que buenas obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena voluntad escoje el alma e ama el amor de Dios, por se salvar por ellas» (p. 107). Una vez más, ofrece una interpretación que poca relación guarda con la cita en cuestión. A pesar de emplear la locución «por ende», se trata de otro *non sequitur*. Su explicación no es la lógica conclusión de la frase en latín que cita. Cuando agrega la modulación «sin dubda», en lugar de reforzar sus palabras, éstas se vuelven aún más dudosas.

La repetición aquí de las mismas oraciones del inicio tiene al menos dos explicaciones. Primero: le interesa al prologuista reforzar la lección de las tres potencias del alma para que el lector la recuerde. Desea instruir al lector mediante la repetición. El prólogo enseña sobre la importancia de la memoria y, a su vez, pone en práctica la memorización a través de la repetición. La otra posibilidad es una interpretación más subversiva del prólogo, más acorde con la interpretación de Félix Lecoy, Otis H. Green y Gybbon-Monypenny. Si el prólogo es una parodia, Juan Ruiz estaría burlándose de las interpretaciones erradas de los que pasan por doctos. Al intentar explicar un verso bíblico, siempre se repiten y recurren a las mismas teorías que nada tienen que ver con el verso en sí. Señalando otra vez el empleo de la memoria pobre, Juan Ruiz estaría ofreciéndole al lector otro ejemplo que no habría que seguir. Las dos lecturas del prólogo son posibles y conviven en la ambigüedad que caracteriza la obra.¹³

En el siguiente pasaje, el arcipreste establece una estrecha relación entre el libro y la memoria:

E estas son algunas de las rrazones por que son fechos los libros de la ley e del derecho e de castigos e costunbres e de otras çiençias. Otrosí fueron la pintura e la escriptura e las imágenes primera mente falladas, por rrazón que la memoria del omne desleznadera es; esto dize el decreto. Ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo más es de la divinidad que de la humanidad; esto dize el decreto. E por esto es más apropiada a la memoria del alma, que es spíritu de Dios criado e perfecto, e bive siempre en Dios (p. 108).

Juan Ruiz explica que la memoria se vincula con la razón de ser de ciertos libros –la necesidad de preservar las leyes y de dejar registro de los avances científicos y tecnológicos–. Observa, asimismo, que la memoria humana primero se transmitía de generación en generación mediante la imagen, pero que después, al progresar las civilizaciones y al crear los distintos alfabetos, comenzó a legarse a través de la escritura. Como la memoria, los libros constituyen registros y repositorios de ideas. En una época de escasos libros, los estudiosos dependían mucho más de la memoria. El libro en sí puede verse entonces como una mnemotecnia y, a su vez, como una metáfora de la memoria (Carruthers, pp. 8 y 16). El arcipreste se refiere a los libros en general, si bien su comentario también puede ser visto como autoconsciente, dado que lo mismo que afirma podría decirse del propio *Libro de buen amor*. La obra es un documento proveniente del siglo XIV que preserva para la memoria de la humanidad la lengua de aquel momento, algunos de sus saberes, así como sus géneros literarios más populares.

La memoria no sólo se ve como un libro en el prólogo. Los procesos de la memorización y de la recolección son comparables a la lectura y a la escritura. Carruthers señala que la reminiscencia es como un acto de interpretación, de inferencia, de investigación y reconstrucción, un acto análogo a la lectura (p. 25). Agrega que la memoria no sólo es como un libro y como el acto de la lectura, sino también que la reminiscencia se asemeja a la composición y a la escritura. Observa que la recolección era una tarea de composición que reunía en un nuevo lugar asuntos esparcidos en lugares diversos (Carruthers y Ziolkowski, p. 1). Relacionando memoria y composición, Carruthers describe la práctica medieval de *memoria* como una costumbre difundida entre los clérigos durante la época de la aparición del *Libro de buen amor*. Apunta que *memoria* era el nombre del oficio cognitivo que incluía el arte de la composición (p. 2). Al comentar esta práctica medieval, constata, asimismo, que un individuo no había leído una obra de manera profunda si no la había hecho parte de su ser (p. 10). Carruthers llega incluso a postular que la práctica de *memoria* puede compararse con la institución de la literatura durante el Medioevo (p. 15). Es decir, como un arte, la memoria se asociaba en la Edad Media con la composición, no meramente con la retención. La *memoria* medieval enfatizaba la función inventiva de la memoria humana (Carruthers y Ziolkowski, p. 3). Para Carruthers y Ziolkowski, la memoria en la Edad Media se vinculaba no sólo con el libro y con la lectura, sino con la escritura y hasta incluso con la literatura misma.

Además de considerar el libro como una metáfora de la memoria, en el pasaje citado con anterioridad, Juan Ruiz yuxtapone la memoria humana a la divina. El arcipreste aclara que la memoria perfecta corresponde a Dios, no al hombre («Ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo más es de la divinidad que de la umanidad», p. 108). La divinidad del alma, sin embargo, parece ofrecerle al hombre, por lo menos, la oportunidad de atisbar la memoria absoluta. En su comentario del mismo pasaje, Jenaro-MacLennan observa lo siguiente: «Sólo Dios tiene todas las cosas presentes [...]; tal *facultad*, compartida con una *parte* del alma humana (la que conserva las huellas de los inteligibles) solamente *qua imago* de la divinidad, no es apropiada –no es factible– para el hombre» (p. 155). Concluye su interpretación proponiendo que Juan Ruiz recalca no la cercanía, sino «la distancia entre Dios y el hombre, ya que la *memoria* (agustiniana) se afirma aquí como noción más pertinente a la esencia divina y, por tanto, remota de la condición humana» (p. 155). La tesis central del prólogo, según Jenaro-MacLennan, es que la «memoria del alma [...] non es apropiada al cuerpo umano» (pp. 156 y 157). Concluyo con que la memoria es uno de los temas centrales del prólogo, pero la moraleja que Jenaro-MacLennan destaca como su mensaje principal resulta un tanto reduccionista. Matizaría su afirmación sugiriendo que es uno de los múltiples mensajes que expone Juan Ruiz en el prefacio. No hay que perder de vista que el prólogo puede verse también como humorístico debido a su seriedad casi hiperbólica, a sus veinte citas en latín y a la capacidad de exégesis limitada y problemática del prologoista, quien interpreta todo en función de la teoría de las tres potencias del alma.¹⁴

El final del prólogo se vuelve más personal. Aquí Juan Ruiz señala: «Fiz esta chica escriptura en memoria de bien» (p. 109). Esta frase crea mayor ambigüedad todavía, puesto que el lector no sabe si el arcipreste está aludiendo al prólogo mismo, en sí bastante breve, o al libro entero, bastante extenso. En el primer caso, la afirmación podría leerse como sincera. El prefacio contiene información que edifica al creyente. Por otro lado, si se refiere al libro entero, puede considerarse como una provocación humorística. De cualquier manera, Juan Ruiz sugiere que, a pesar de las apariencias y de las locuras que relata, en el fondo, su obra fue compuesta con buenas intenciones y que, además de deleitar, también contiene elementos que enseñan. Aunque el *Libro de buen amor* proporciona ejemplos de cómo pecar y de cómo practicar el loco amor, en realidad, instruye al hombre sobre cómo

evitar el pecado y perseguir el buen amor, dado que el loco amor se castiga. Las desaventuras amorosas del arcipreste terminan en fracaso, humillación o muerte. Al proporcionar ejemplos concretos del loco amor durante las fallidas aventuras amorosas del arcipreste, el lector lo evitará, eligiendo el buen amor y las buenas obras. Según Juan Ruiz, la buena memoria salvará a los lectores de poco entendimiento de la perdición: «Los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo et coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer, e los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mugeres, acordarán la memoria e non despreñarán su fama» (p. 109). La memoria aparece en este pasaje como una guía, incluso como una suerte de musa o diosa protectora para los débiles. A pesar de la cantidad de actividades pecaminosas que se relatan en el *Libro de buen amor*, el prologuista pide al lector que sepa distinguir entre el loco amor y el buen amor y que se ampare en la buena memoria.

Juan Ruiz vuelve a citar el verso inicial en latín, «*Intellectum tibi dabo*, e çetera», y luego reitera su explicación de «las tres cosas del alma» (p. 110). La repetición al final de su oración inicial le otorga una estructura circular al prólogo, haciendo del texto una reconstrucción de los procesos mentales de la memorización. Además, en lugar de citar el verso entero en latín, emplea el «etcétera». De este modo, invita al lector a que se sirva de su memoria activa para recordar el resto del verso, que ya había leído antes. Con respecto a la memoria, escribe: «E Dios sabe que la mi intençión no fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por mal dezir; mas fue por rreduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar, e dar ensienplo de buenas costunbres e castigos de salvaçión» (p. 110). La redundancia del prólogo le imprime el carácter meditativo de una oración o de una lección escolar. Como en la práctica medieval de la *memoria*, el prologuista repite las mismas lecciones una y otra vez para asimilarlas y para que no caigan en el olvido.

*

La importancia de la memoria en el *Libro de buen amor* no se limita al prólogo. A lo largo de sus diversos episodios, cobra un papel central. Por ejemplo, después de la muerte de Trotaconventos, Juan Ruiz le dedica un largo pasaje tragicómico donde la conmemora y, al mismo tiempo, maldice su muerte. El arcipreste la recuerda de la siguiente manera: «A Dios merçed le pido que

te dé la su gloria, / que más leal trotera nunca fue en memoria» (p. 1571). Luego transcribe lo que está escrito en su epitafio:

*Urraca só, que yago so esta sepultura:
en quanto fui al mundo, ove viçio e soltura;
con buena rrazón muchos casé, non quise locura;
caí en una ora so tierra del altura* (p. 1576).

Al reproducir el texto grabado en su epitafio, el arcipreste establece un vínculo entre la memoria, la escritura y la muerte. El epitafio posibilita el recuerdo de Urraca durante siglos. Si bien se sabe poco de la vida de Juan Ruiz, el *Libro de buen amor* cumple una función similar. La obra constituye un recuerdo del arcipreste muchos siglos después de su muerte. El episodio de la celebración de la vida de Trotaconventos enfatiza el hecho de que la escritura puede ser una forma de trascender la muerte, y que la obra es capaz de convertirse en un monumento que posibilita la eterna fama de su autor.

Aunque en el prólogo del *Libro de buen amor* Juan Ruiz diserta sobre las propiedades de la memoria humana y su papel en el alma del hombre, la obra entera puede considerarse como un largo recordatorio –un compendio de lecciones de distinta índole–. Como el arcipreste señala en el prefacio, el libro constituye una «lección e muestra de metrificar e rrimar e de trobar» (p. 111). La obra ofrece una suerte de muestrario de diferentes formas de escritura. Encierra ejemplos de prosa y distintos tipos de poesía: cuaderna vía, octosílabos, sextinas, estribillos, pareados, zéjeles y estrofas zejelescas, coplas de pie quebrado, estrofas de dieciséis versos, así como octavas y décimas polirrítmicas (Grande Quejigo, pp. 145 y 146). Según Juan Ruiz, el libro sirve como una guía de métrica, como un manual para que el poeta lo emplee para memorizar, asimilar e imitar en su propia poesía.

El *Libro de buen amor* puede verse, asimismo, como un muestrario de los géneros vigentes de la época, algunos serios yuxtapuestos a otros parodiados. Más allá del prólogo, una especie de homilía o sermón universitario (o su parodia), la obra encierra un sinnúmero de canciones, himnos, ejemplos de poesía devocional –gozos, loores y pasiones–, ejemplos de poesía goliardesca, refranes, «enxienplos», fábulas, cuentos independientes, reelaboraciones de la literatura ovidiana, así como parodias del amor cortés y de la pastorela provenzal. La estructura principal –un marco ovidiano con cuentos y refranes engastados en su interior– proviene de la literatura didáctica oriental, la cual servía en

sus orígenes para conservar el saber –transmitiéndolo de generación en generación– y para instruir a los jóvenes príncipes.

Además de atesorar una memoria de estrofas y de géneros, el *Libro de buen amor* contiene numerosos ecos literarios. Las fuentes principales incluyen la Biblia, las obras de san Agustín y los escritos de otras autoridades antiguas y medievales como Platón, Aristóteles, Plotino, Anselmo, Hugo de San Víctor y San Buenaventura. Las citas en latín del prólogo, por ejemplo, están destinadas a los clérigos capaces de entender las referencias en su contexto y completarlas mentalmente según su conocimiento y sus propias lecturas. Los eruditos de la época comprenderían el humor de los juegos literarios que lleva a cabo Juan Ruiz a lo largo de la obra cuando tergiversa citas famosas y cuando atribuye pasajes a filósofos de forma errónea.

Por último, el *Libro de buen amor* encierra un sinfín de lecciones bíblicas y una gran cantidad de contenido útil para el creyente. Los siete gozos de santa María se repiten en cuatro oportunidades, dos veces hacia el inicio de la obra (estrofas 20-32 y 33-43) y dos veces hacia el final (1635-1641 y 1642-1649). Estos pasajes sirven para que el lector intente memorizar los siete gozos: la anunciación, la natividad, la adoración de los Reyes Magos, la resurrección de Jesús, su ascensión, el descenso del Espíritu Santo y la coronación de la Virgen. Otra lección que Juan Ruiz evoca en varias oportunidades son los siete pecados capitales (por ejemplo, en las estrofas 217-320). Dado que los sucesos narrativos tienen lugar en fechas que corresponden a días importantes para la religión católica –San Meder, Viernes Santo, Vigilia de Pascua, Domingo de Cuasimodo, la Cuaresma y la Pascua de Resurrección (Gybbon-Monypenny, p. 31)–, la obra puede entenderse, asimismo, como un sutil recordatorio del calendario litúrgico. Al encerrar alegorías, fábulas y lecciones que tienen el propósito de instruir, el *Libro de buen amor* cumple una marcada función didáctica. A través de la repetición de todas estas lecciones cristianas, el arcipreste alienta al lector a que las encierre en la «celda» de su memoria.

El hecho de que hoy día se conserven varios manuscritos del *Libro de buen amor* y que se siga leyendo hace que persista un recuerdo literario de una época cada vez más remota. Debido a su enorme hibridez, la obra de Juan Ruiz proporciona un vasto muestrario de los géneros más populares en lengua castellana del siglo XIV. Yuxtaponiendo lecciones serias a episodios escandalosos, el *Libro de buen amor* constituye un monumento literario de

la Edad Media castellana que seguirá transmitiendo a las futuras generaciones la cosmovisión y los saberes que encierra, impidiendo que queden en el olvido.

YALE UNIVERSITY

NOTAS

¹ Existen tres manuscritos del *Libro de buen amor*: el G (1330), el T (1330) y el S (1343). Empleo aquí la edición crítica de G. B. Gybbon-Monypenny, basada en el manuscrito S.

² «Este prólogo no es ningún *sermón*. No es tampoco una plegaria en sentido estricto. Contiene, sí, elementos suficientes que revelan tras su bíblico ropaje un fondo de oración meditativa arcaica y profunda, fuertemente impregnada en la escritura sobre la condición humana. El prólogo en prosa es la justificación *intelectual* del *Libro*» (Jenaro-MacLennan, p. 152).

³ Marina Brownlee escribe que el entendimiento, no la memoria, es la facultad cognitiva clave del *Libro de buen amor*. Sugiere que, en el prólogo, Juan Ruiz invierte la doctrina que san Agustín propone en *Confesiones* sobre la memoria y la epistemología. Otros críticos (Brown, 1998; Curtis, 2016) creen que Juan Ruiz intenta más bien desarrollar las teorías de san Agustín en lugar de invertirlas.

⁴ San Agustín escribe sobre las tres potencias del alma en *Confesiones* y en *De trinitate*. Propone que las huellas de la Trinidad se ven reflejadas en las tres facultades del alma, sobre todo en la memoria. Se refiere al alma con sus tres potencias como la imagen de la Trinidad y señala que en la memoria radica la ciencia. En *Confesiones* 10.8-15, analiza la memoria en gran detalle. En una exploración a la vez científica y personal, el narrador autobiográfico analiza la percepción humana, la memoria y el olvido. Afirma que, gracias a la memoria, todo lo externo al cuerpo deviene inteligible. Memoria en san Agustín aparece a la vez como pensamiento y conocimiento y existe en relación permanente con el entendimiento y la voluntad. La memoria es fundamental en la epistemología de san Agustín. Observa que las impresiones, sensaciones y experiencias entran en la memoria y el sujeto sabe buscarlas y recuperarlas en el futuro gracias a la memoria que colecciona, junta y compila.

⁵ La memoria cumple un papel fundamental en la época antigua y el interés por comprenderla se remonta a los diálogos de Platón. Existe una larga historia de debate filosófico y teológico sobre la memoria que precede la composición del *Libro de buen amor*. En Aristóteles, la memoria es un afecto de la facultad del *sensus communis*. Si una impresión deja una marca más profunda en la memoria, permanecerá durante más tiempo. La recolección en Aristóteles empieza con un acto mental deliberado, pero después los pensamientos siguen automáticamente, sin esfuerzo consciente. Para Aristóteles, la recolección es una operación retórica que emplea la memoria artificial.

⁶ Anselmo, en *Monologion*, repite la analogía de san Agustín que compara los tres elementos del alma con la Trinidad. Propone que la memoria corresponde al Padre, el entendimiento, al Hijo, y el amor, al Espíritu Santo. Sugiere, asimismo, que la memoria es eterna y que recordar algo es sinónimo de pronunciarlo.

⁷ En *Didascalicon* (p. 11), Hugo de San Víctor escribe sobre la memoria artificial. La vincula con la retórica y las mnemotecnias. Propone un método para el estudio de los textos sagrados, explicando que, para potenciar la memoria, conviene crear bosquejos mentales. Al leer y aprender, el estudiante debe de guardar punteos y fichas en la memoria, una especie de cofre. Rinde homenaje a san Agustín al postular que la memoria es una suerte de estómago que digiere. Observa que hay que rumiar las lecturas para asimilarlas.

⁸ San Buenaventura, en *Itinerario del alma a Dios* (p. 3), afirma que la memoria corresponde a la parte del alma que guarda los saberes potenciales. Con respecto a la operación de la memoria, señala que su función central es la retención y la representación de lo corporal, lo temporal, lo carnal y lo divino. Para recordar las cosas pasadas, la memoria emplea la «recordación»; para las presentes, «la suscepción»; para las futuras, «la previsión» (p. 16). Postula, además, que la memoria es la imagen divina en el alma (p. 17). Para San Buenaventura, el alma consiste en tres potencias «consustanciales, coiguales y coetáneas»: la memoria, la inteligencia y la voluntad. Estos tres elementos se corresponden con otros tres: la mente generadora, el verbo y el amor, respectivamente.

⁹ En las obras de san Agustín y de los teólogos medievales, el arcipreste podría haberse informado de las teorías de Platón sobre la remembranza. Juan Ruiz se refiere brevemente a una de sus teorías sobre el efecto de las estrellas en la vida de los humanos en los siguientes versos: «Esto diz Tholomeo, e dize lo Platón; / [...] / qual es el ascendente, e la costellación, / del que nasce, tal es su fado e su don» (p. 124). En *Menón*, Sócrates pide a un esclavo que resuelva un problema de geometría. Como el esclavo acierta la respuesta sin haber estudiado jamás la geometría, Sócrates plantea que el alma es inmortal y que, al nacer, el esclavo ya poseía conocimiento. Para llegar a la respuesta correcta, no se trata de intuir o inferir mediante la razón, sino de servirse de la remembranza. El esclavo recuerda conocimientos innatos que durante su vida hasta ese momento habían permanecido inactivos (p. 59). Según esta teoría, el sujeto ya posee todas las respuestas a todas las preguntas posibles en su ánima intelectiva. Sólo necesita de un guía que lo oriente para ayudarlo a recordar. El ánima intelectiva posee un «ver absoluto», una omnisciencia divina que le otorga un recuerdo total de todas las cosas. En *Fedón*, Platón expone con detenimiento su concepto de la remembranza. Sócrates pasa las últimas horas de su vida intentando comprobar la inmortalidad del alma. Sostiene en la primera parte del texto que el alma existe antes del nacimiento del sujeto, mientras que en la segunda argumenta que sigue existiendo también después de la muerte.

¹⁰ Carruthers estudia las dos metáforas más usadas para conceptualizar la memoria: una tabla de cera en la se escribe y un cofre o almacén (p. 33).

- ¹¹ Gybbon-Monypenny comete un error de transcripción al escribir *codem* en lugar de *eodem* (p. 106).
- ¹² James Burke propone que el *Libro de buen amor* expone una estructura basada en la asociación lingüística (*annominatio*), juegos de palabras y conexiones verbales (p. 231). Curtis desarrolla la tesis de Burke, sugiriendo que los juegos de palabra relacionados con «çela» informan la estructura retórica de la obra de Juan Ruiz.
- ¹³ En su introducción a la obra, Gybbon-Monypenny se refiere a «la consciente ambigüedad del mensaje» (p. 33).
- ¹⁴ Con respecto a la aparente seriedad del prólogo, Gybbon-Monypenny observa lo siguiente: «En una obra poética destinada a ser recitada ante un público de oyentes, ¿cuál es la función de un prólogo en prosa? Su mera existencia plantea cuestiones. Como hemos visto, trata temas fundamentales de la filosofía cristiana que remontan a san Agustín. Y adopta la forma de un sermón *universitario* [...], género esencialmente relacionado con la discusión seria de cuestiones teológicas. Y, sin embargo, no se concibe cómo el prólogo de un poema puede ser literalmente un sermón erudito: forzosamente, tiene que ser una parodia, y los oyentes lo habían de reconocer como tal. Se crea así una tensión de ambigüedad entre el contenido serio y la forma paródica» (p. 67).

BIBLIOGRAFÍA

- Anselm. *Monologion. Basic Writings*. Trad. Thomas Williams. Indianápolis, Hackett Publishing Company, 2007.
- Aristotle. *On the Soul; Parva naturalia; On Breath*. Trad. W. S. Hett. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1957.
- Augustine, Saint. *The Confessions of St. Augustine*. Trad. Rex Warner. Nueva York, New American Library, 1963.
 - *On the Trinity: Books 8-15*. Ed. Gareth B. Matthews. Trad. Stephen McKenna. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Barletta, Vincent. «The Greeks and the Romans: Language and the Pragmatics of Performance in the *Libro de buen amor*». *Hispanic Review*, 80.3 (verano de 2012): pp. 349-370.
- Brown, Catherine. *Contrary Things: Exegesis, Dialectic, and the Poetics of Didacticism*. Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Brownlee, Marina Scordilis. *The Status of the Reading Subject in the «Libro de buen amor»*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985.
- Buenaventura, San. *Itinerario del alma a Dios*. Madrid, La Editorial Católica, 1968.
- Burke, James F. «Love's Double Cross: Language Play as Structure in the *Libro de buen amor*». *University of Toronto Quarterly*, 43.3 (1974): pp. 231-262.
 - «The *Libro de buen amor* and the Medieval Meditative Sermon Tradition». *La Corónica*, 9.2 (1980-1981): pp. 122-127.
- Capellanus, Andreas. *De amore*. Ed. Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
 - y Jan M. Ziolkowski. *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- of Clairvaux, Saint Bernard. *On Loving God, and Selections from Sermons*. Ed. Hugh Martin. Londres, SCM Press, 1959.
- Curtis, Florence. «Punning on the Mind as Çela in the *Libro de buen amor*». *La Corónica*, 44.2 (primavera de 2016): pp. 29-47.
- Gerli, E. Michael. «The Greeks, the Romans, and the Ambiguity of Signs: *De doctrina christiana*, the Fall, and the Hermeneutics of the *Libro de buen amor*». *Bulletin of Spanish Studies*, 79 (4): pp. 411-428.
- Goytisolo, Juan. «El arcipreste de Hita y nosotros». *Edad Media y la literatura contemporánea*. Ed. Juan Benet, Fernando Fernán-Gómez et al. Madrid, Trieste, 1985: pp. 19-31.
 - «Lectura del arcipreste en Xenáa el Fna». *Crónicas sarraquinas*. Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982: pp. 52-57.
- Grande Quejigo, Francisco Javier. «Similitudes estructurales entre *Razón de amor* y *El libro de buen amor*». *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 5 (2002): pp. 139-154.
- Green, Otis H. «Medieval Laughter: *The Book of Good Love*». *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from el Cid to Calderón*. Vol. 1. Madison, The University of Wisconsin Press, 1968: pp. 27-71.
- Haywood, Louise M. *Sex, Scandal and Sermon in Fourteenth-Century Spain: Juan Ruiz's «Libro de buen amor»*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- Hochschild, Paige E. *Memory in Augustine's Theological Anthropology*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Jenaro-MacLennan, Luis. «Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*». *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979): pp. 151-186.
- Lecoy, Félix. «Préface», «Introduction», «Chapitre préliminaire». *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. Paris, Droz, 1938: pp. 9-36.
- Márquez Villanueva, Francisco. «El carnaval de Juan Ruiz». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987): pp. 177-188.
- Ovid. *The Art of Love and Other Poems*. Trad. J. H. Mozley. Ed. G. P. Goold. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.
- Parker, Alexander. «The parable of the Greeks and the Romans in the *Libro de buen amor*». *Medieval Studies Presented to Rita Hamilton*. Ed. Alan Deyermond. Londres, Tamesis, 1976: pp. 139-147.
- Plato. «Menos». *Five Dialogues*. Ed. John M. Cooper. Trad. G. M. A. Grube. Indianápolis, Hackett Publishing Company, 2002.
 - «Phaedo». *The Trial and Death of Socrates: Four Dialogues*. Trad. Benjamin Jowett. Nueva York, Dover Publications, 1992.
- Plotino. *Enéadas*. Ed. Jesús Igal. Vol. 4. Madrid, Gredos, 1998.
- Poole, Kevin R. «Juan Ruiz's Lenten Dream of Gluttony: don Carnal, doña Cuaresma, and Oneiric Structure in the *Libro de buen amor*». *Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 40 (2009): pp. 123-151.
- Ruiz, Juan. *El libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid, Castalia, 1988.
 - *The Book of True Love*. Ed. Anthony N. Zahareas. Trad. Saralyn R. Daly. University Park, Pennsylvania State University Press, 1978.
- Saint Victor, Hugh of. *The Didascalicon: A Medieval Guide to the Arts*. Trad. Jerome Taylor. Nueva York, Columbia University Press, 1961.
- Sánchez Aguilera, Osmar. «En general a todos habla la escriptura. (De lectores y lecturas en el *Libro de buen amor*)». *Medievalia*, 36 (2004): pp. 17-27.

Recuerdos de periodista

Por Ignacio Vidal-Folch



Aparece a la vuelta de la esquina de Casanova y Mallorca, sereno y perfectamente adaptado al paisaje urbano barcelonés, César López Rosell, en compañía de su mujer y de un niño que debe de ser su nieto. Van hablando y César no me ha visto, ni yo tenía nada que decirle, y así nos hemos cruzado de manera casual y quizá por última vez, quién sabe. ¿Pero qué hacía este cumplido periodista a media mañana de un día laborable, de paseo por el Ensanche en vez de estar en la redacción de *El Periódico*, dirigiendo el área de Cultura y Espectáculos como lo ha hecho, o como lo hacía cuando lo conocí, y durante muchos años? Ah, ya caigo: han pasado las décadas, está jubilado y de ahí esa actitud apacible como de disponer de su vida y no estar presionado por las horas. Ya es otro marino que perdió la gracia del mar.

Y pensar que este señor más corpulento que delgado, de mediana estatura, que ya no cumplirá setenta años, que conserva el mismo pelo lacio, como una cortina sobre el rostro salpicado de marcas de viruela, sólo que ahora es entrecano, y la misma barba, pero ahora desigual, informe, como colgándole del rostro, al pilotar con sacrificio y aplomo el operativo Carreras dio un ejemplo de pundonor profesional, y, aunque él no escribiera de modo memorable, me regaló una de esas lecciones inolvidables de periodismo y hasta escritura *tout court*, sí, la escritura narrativa, la escritura y su relación con las cosas –una relación devoradora–, y cómo modula la relación de las cosas con la sociedad, o sea, con el lector.

Cuando conocí a César López Rosell yo tenía el empleo más detestado y denostado de la profesión –salvo el que se ocupa de poner laboriosamente en página la lista de las farmacias abiertas durante el día y las de nacimientos y funerales– y, a la vez, el más exaltante, si sabías entender su grandeza: era editor –una palabra elegante para un trabajo de corrector con amplios poderes de decisión–. Eran los primeros años de la incorporación de la informática al periodismo, los tiempos en que los caracteres verdes parpadeaban en hileras sobre la negra pantalla, también demasiado parpadeante, colores y temblores que te obligaban a aguzar la vista y te inducían a cometer continuos errores de tipografía. Pero peor era que una descompensación o imprecisión del sistema operativo hacía que, cuando el redactor había acabado de escribir su texto, y el titular, el subtítulo, los ladillos y demás elementos que integraban su pieza, y su ordenador le indicaba que todo estaba ajustado y cuadrado al espacio que cada elemento

tenía asignado..., en realidad, no era así, y, al imprimir la gale-rada, sobraban o faltaban caracteres en el título o en el cuerpo de la noticia. Las palabras desbordaban la rejilla y se precipita-ban al espacio blanco más allá de las líneas negras fronterizas. A menudo, el sistema operativo se «colgaba» o paralizaba y había que suspender el trabajo durante unos minutos, a veces varias veces a lo largo de la misma tarde, hasta que se volvía a poner en marcha. Por esto cundía la frustración y con cierta frecuencia algún periodista se incorporaba y, a modo de desahogo, gritaba: «¡No me gusta el sistema!». Declaración bastante extemporánea y divertida, pues podía referirse tanto al sistema operativo como al «sistema» en general, el sistema capitalista, pero, en cualquiera de los dos casos, daba igual que el sistema le gustase o no a quien así lo criticaba.

Bien. Para corregir estas disfunciones entre los ordenadores de los redactores y el ordenador central, fue constituido el equi-po de editores, pertrechados con una maquinaria electrónica de potencia superior con la que se podía enmendar esos fallos y, al mismo tiempo, corregir las insuficiencias gramaticales, léxicas y ortográficas de los periodistas, que eran sorprendentemente nu-merosas.

El horario de trabajo de los editores empezaba cuando el de los redactores estaba concluyendo, hacia las siete de la tarde, y se prolongaba en horas de actividad cerebral diabólicamente intensa e inmovilidad física casi permanente ante el ordenador hasta la una de la noche. Luego, algunos seguíamos de guardia en la redacción vacía hasta las tres. Era una labor anónima y subalterna, al servicio de los redactores, y trabajábamos sometidos a una gran presión de tiempo, y el horario era difícilmente compatible con la vida familiar, y los periodistas nos compa-decían o nos detestaban por todo eso, pero, sobre todo, por-que entrábamos en sus textos, los leíamos palabra por palabra, escrutándolos con una intensidad crítica que ningún otro lec-tor les dedicaba, corregíamos, alargábamos o abreviábamos sus párrafos, ajustábamos sus titulares, a veces incluso cambiando involuntariamente su sentido; por todo eso y porque, aunque corregíamos muchos de sus errores de digitación, de sintaxis, de ortografía, de concordancia, errores que, por cierto, eran asombrosamente numerosos, tratándose de profesionales de la escritura, también cometíamos otros... En definitiva, se tenía la sensación de que nuestro trabajo era poco menos que de galeo-tes; en efecto, era casi imposible salir de esa sección, ser trasla-

dado a otra por bien que lo hiciésemos y, en este sentido, cuanto más competente fueses era peor, ya que, como nadie quería hacerlo, nadie se ofrecía voluntario, y, en el improbable caso de que alguien masoquista se ofreciese, era un trabajo un poco especializado, que exigía determinados conocimientos que no todos tenían, no había a quien pasarle los remos.

Los editores temían ver pasar los años y las décadas en aquella mesa, corrigiendo los errores de otros, sometidos a un ritmo de trabajo estresante, frenético, y con un horario que hacía imposible llevar una vida social más o menos normal.

Por lo tanto, la mayoría de ellos no estaban contentos, pero yo sí, a mí me sorprendía el poder demiúrgico que tenía sobre lo que los diferentes redactores acababan de escribir, y el poder supremo de corregirles y mejorarles, lo cual proporciona un sentido de superioridad muy agradable. Superioridad, además, no sobre el estilo y las torpezas de unos desconocidos, sino de unos compañeros a los que veía a mi lado, atareados ante sus pantallas, que cada día, en un momento u otro, alzaban la cabeza por encima de sus pantallas para avisarnos de que acababan de transmitir su escrito al espacio digital donde nosotros podríamos pescarlo para ponernos a trabajar en él y agregarle cierta limpieza, brillo y esplendor, «Ya tienes el 14.^a», decían, mirándome con una mezcla de esperanza de que no lo encontrase demasiado mal escrito y no protestase o me burlase de sus faltas y temor a que lo «tocase» demasiado, a lo peor, reduciendo en nombre de la normativa lingüística su impacto.

Hablo de unos años en los que los asuntos de interés local que hacían palpar a la sociedad barcelonesa y que animaban las conversaciones a la hora del café los ponía en circulación *La Vanguardia* y, concretamente, un veterano periodista y novelista premiado cuyas ficciones policíacas, desbordantes de putas, tenían un éxito fenomenal en la dulce Francia, entre otros países, quien estaba al cargo de la sección de Cartas al Director, donde filtraba –si es que no las escribía, como creo, él mismo– las cartas de los lectores que documentaban los inquietantes vuelos vespertinos, por el cielo de Barcelona, de «un gran pájaro negro» y misterioso, cuya existencia o no, y si era la sombra de alucinaciones colectivas o un ave real, acaso un buitre de excepcional envergadura, dio pie a un largo y animado debate en tan distinguida página. Cuando este debate decaía o se agotaba el misterio y los lectores empezaban a sentirse aburridos del «gran pájaro negro», el veterano periodista, que estaba dotado

de indudable instinto y conocía al detalle la personalidad de sus conciudadanos, se sacaba de la manga otros temas que también daban mucho juego, aunque fueran menos enigmáticos, más pedestres; recuerdo, por ejemplo, la interminable discusión sobre si los calcetines de rombos, de aire escocés o golfista, que la casa Punto Blanco estaba intentando imponer en Barcelona eran elegantes y propios de los señores o una horrerada inadmisibles. Y, cuando el debate sobre los calcetines no daba más de sí, entonces, el imaginativo periodista sorprendía con otro tema de los que encantaban a los lectores, que era si el rollo de papel higiénico debía colgarse de su soporte en la pared, de manera que la tira de papel saliera del rollo por la parte exterior, la más a mano para el usuario, o, por el contrario, por la parte interior, la más pegada a la pared. La opinión se incendió. Durante meses tal fue el caso Dreyfus catalán. A esto se debía referir Lorenzo Gomis en sus memorias *Una temporada en la Tierra* cuando con alguna retranca celebraba la grandeza de este país, que le había permitido vivir muy bien escribiendo en *La Vanguardia* durante décadas sobre los plátanos de Barcelona.

En un estado de opinión definido por estos asuntos, que parecía invariable y eterno en su anodina levedad, aunque hay que reconocer que procuraban mucha y sana diversión al respetable público, César López Rosell, que era un hombre lento, irrumpió un buen día de verano de 1987 como un ciclón poniéndolo todo patas arriba, con sus informaciones sobre la gravísima enfermedad de un tenor muy querido por los melómanos locales. Un tenor joven, guapo, talentoso, simpático, protegido por la diva Montserrat Caballé y cantante exitoso en foros internacionales, donde no perdía ocasión, cuando se le presentaba, de cantar, además del repertorio lírico internacional, alguna cancioncilla de nuestro folclore, como «Rosó, Rosó, llum de la meva vida» («DENUNCIAMOS –decía el «Manifest groc», el manifiesto amarillo de Dalí– la psicología de las chicas que cantan *Rosó, Rosó*; DENUNCIAMOS la psicología de los chicos que cantan *Rosó, Rosó*»), o *L'emigrant*, canto nostálgico-patriótico, Carreras, al que le habían diagnosticado un cáncer sanguíneo, una leucemia linfoblástica de tipo 3, enfermedad cuyo solo nombre espanta, de la que intentaba salvarse mediante una operación de autotransplante de médula ósea, a vida o muerte, en el hospital Fred Hutchinson Cancer Research Center de Seattle. No sé si apoyado o incluso inducido por el director de *El Periódico*, que tampoco recuerdo ahora

si era Enrique Arias Vega o Antonio Franco, o *motu proprio*, el instinto periodístico de César López Rosell lo llevó a seguir este asunto con una tenacidad que no se detenía en sacrificios, y así empezaron a llegar a la pantalla de mi ordenador, para que yo las corrigiera, sus crónicas enviadas desde Seattle, adonde viajaba continuamente, de donde iba y venía incesante, sin reparar en gastos ni conceder tregua a su cansancio, con tanta frecuencia que se ganó con facilidad la confianza y la amistad de los parientes y amigos de Carreras, se hizo familiar para médicos y enfermeros del hospital, y así enviaba cada día las últimas noticias sobre el peligroso empeoramiento o la alentadora mejoría del paciente, quien, por cierto, gracias a las crónicas de César López Rosell, se convirtió en una figura mucho más popular y querida de lo que ya era, ascendiendo a la categoría de tótem venerable. Aquellas informaciones palpitantes de vida y esperanza tenían el efecto secundario de hacer palidecer como cosa carpetovetónica y superada los debates sobre grandes pájaros negros, calcetines de rombos y rollos de papel de váter. No se hablaba de otra cosa en Barcelona que de Carreras, de si se posponía o se adelantaba la operación, del tanto por ciento de posibilidades de supervivencia a la misma.

Una noche estaba yo sentado ante el ordenador, editando a toda velocidad la crónica de César, fechada en «Seattle, estado de Washington, Estados Unidos», cuando alcé un momento la cabeza para desentumecer el cuello y lo vi de repente a mi lado, recién llegado del aeropuerto, siempre con un aire preocupado, no sé si producido por el *jet lag*, por una recaída del tenor (pues, como es natural, habría surgido un afecto personal) o por algún problema en la sección de Espectáculos que al mismo tiempo dirigía, estuviera en América o en Barcelona, y en medio de un círculo de periodistas que, al verlo entrar en la redacción con la bolsa de viaje en la mano, saltaban de sus asientos y corrían a reunirse a su alrededor para beber de sus labios las últimas noticias sobre la salud de Carreras y aquellos detalles y secretos del proceso operatorio que, por demasiado íntimos y personales, no se podían publicar...

Ignoro qué les diría, dado que no podía levantarme de mi silla eléctrica, donde tenía que despachar páginas a toda la velocidad que pudiera, y porque en aquel entonces yo no comprendía aquella lluvia de noticias sobre Carreras enfermo, sobre la inminente operación a tumba abierta que los cirujanos demoraban, que los cirujanos volvían a programar para la semana próxima,

aquel fatigoso cruzar el Atlántico de César, y luego atravesar el gran continente americano hasta la orilla del océano Pacífico, para estar dos o tres días en un hospital de Seattle y dos o tres noches en un hotel de Seattle, y, a renglón seguido, volver a Barcelona para agarrar el timón de la sección que dirigía en *El Periódico*; en fin, aquel goteo incesante de datos sobre el hospital Fred Hutchinson y sus gentes, opiniones de los médicos y los parientes de Carreras, sobre precedentes, expectativas y detalles de la operación, etcétera, que se prolongó, por lo menos así lo recuerda mi memoria, durante largos meses, coronados, finalmente, por el feliz resultado de la intervención ya en el mes de noviembre y con la salvación del tenor tan querido, confirmada por el satisfactorio proceso posoperatorio, así como, de forma inmejorable y muy justa, por las primeras declaraciones de Carreras, concedidas en exclusiva a César López Rosell, en agradecimiento a su interés y sus desvelos y a la consagración crística del tenor, crística, sí, pues había resucitado o poco menos en Seattle en el imaginario de los lectores de prensa catalanes... no me parecía nada del otro mundo. Nada especialmente interesante. No creía que aquel asunto mereciese tanto esfuerzo y tanto dinero gastado en billetes de avión y habitaciones de hotel. «¡Otra vez Carreras, Carreras hasta en la sopa!», pensaba cuando llegaba a mi pantalla, bajo el código 17.^a, 18.^a o 19.^a; otra crónica desde Seattle, y hasta encuentro que, aun siendo yo algunos años más joven y teniendo mucha menos experiencia profesional, lo trataba con cierta secreta condescendencia, que creo que él percibía, pero al que no podía conceder el tiempo de sentirse ofendido, pues él tampoco disponía de un minuto, apenas podía impartir instrucciones a sus subalternos, resolver sus dudas más urgentes, luego, correr a casa, besar a su mujer e hijos, ducharse, llenar la maleta con otra muda de ropa limpia y, al cabo de pocas horas, volver al aeropuerto, para seguir de cerca el proceso de recuperación posoperatoria de Josep Carreras, servidumbre y grandeza de desvivirse. Autodestrucción y canibalismo para emocionar al vulgo por unos minutos.

Hoy, sin embargo, sí comprendo la grandeza profesional relativa de aquella aventura y supongo que aquellos reportajes de César caían como bombas de un bombardero Tupolev TB-3 o Junkers Ju-290 sobre las redacciones de los demás periódicos de la ciudad, que no habían sabido percibir a tiempo el potencial emotivo de la enfermedad y la lucha de Carreras contra la muerte prematura: cuando quisieron reaccionar, se dieron cuenta de que

César les había tomado ya una delantera inalcanzable, que llegaban a Seattle tarde y de mala gana; el entorno del tenor ya tenía un periodista de confianza a quien darle las declaraciones exclusivas, las confidencias que quisieran que se hiciesen públicas, las noticias, y ese periodista no era otro que César López Rosell, de *El Periódico*.

Ésta es una de las características del periodismo cuando trata un tema de cierto recorrido del que tendrá que ir informando de manera secuencial: que el primero que llega golpea dos veces, el primero que llega gana, salvo que se deje tontamente comer la ventaja adquirida con su acción madrugadora. Cuando la competencia quiere «recuperar» el terreno perdido, a lo mejor aportando al caso más recursos humanos y económicos, el otro, el adelantado, ya ha encontrado materia virgen, nueva, que, por pequeña que sea, basta para mantener a los demás detrás, como la tortuga de Zenón a la liebre. Es normal, dentro de la locura general del mundo, que, en casos como éste, la redacción del periódico celebre los éxitos de un compañero que dan notoriedad y buena reputación al diario, y así es como creo recordar –pero acaso sea un falso recuerdo que mi imaginación fantasiosa, persuadida por mi sentido de la justicia, ha inscrito en mi memoria– que un atardecer, uno de aquellos atardeceres uniformes y en todo exactamente iguales a las mañanas y a las noches a la luz del neón, cuando ya Carreras estaba fuera de peligro, en la convalecencia posoperatoria, entró en la redacción César López Rosell, que llegaba directamente del aeropuerto: todos nos pusimos de pie y, de forma espontánea, le tributamos una salva de aplausos, que él recibió con una cara de sorpresa y cierto malestar, por una parte, por su carácter más bien serio y discreto, me parece que algo soso (ya he dicho que apenas lo conocí), de periodista tenaz y concienzudo, no era de los que les gusta las fiestas sorpresa y, por otra parte, no estaba acostumbrado a que lo felicitasen, pues en las redacciones nadie suele elogiar a otro, salvo los aduladores.

No se ha visto otro triunfo tan trabajado y tan avasallador en periodismo. Quienes lo vivieron lo saben. Que otros se jacten de haber estado en catástrofes y guerras, viendo morir a la gente inocente, y asistido a cumbres internacionales, a lo mejor en Suiza o en Nueva York, donde los jefes de los Gobiernos más poderosos se repartían las riquezas del mundo y acordaban si el barril de petróleo tenía que ser más caro o, por el con-

trario, abaratarse, decisiones de las que ciertamente depende el bienestar o la miseria de legiones, de millones; yo presumo de haber trabajado, en el *ABC*, en la mesa contigua a la que ocupaba, como jefe de la sección de Sucesos, Enrique Blasco, quien recibía a media mañana un escueto teletipo de la Agencia EFE que, bajo el título de «Crimen en Cavaleada», o «Crimen en Matarrubias», decía, por ejemplo: «La guardia civil ha detenido a P. G. C. después de que éste asestase un hachazo a su vecino, Braulio Domínguez Ratera, por un conflicto sobre las lindes de sus respectivos cultivos de patatas». Sólo eso, nada más. Frotándose las manos, Enrique Blasco exclamaba: «¡Ya tengo resuelta la apertura de la sección, el tema del día!». Y, en efecto, a partir de aquellas breves líneas y de su conocimiento del agro y de la poesía castellana, especialmente del Roman-cero, objeto de estudio de la tesis doctoral que renunció a terminar cuando tuvo ocasión de acceder a un puesto fijo en el periódico, en un raptó de inspiración asombroso y tecleando en la máquina de escribir a velocidad de vértigo, redactaba, párrafo tras párrafo, describiendo sin manías el pueblo de Matarrubias, donde jamás había puesto los pies, la modesta iglesuca en la plaza Mayor, las casas honestamente encaladas, los corrales y huertos de las afueras, la extensión de los sembrados ondulantes y ubérrimos hasta perderse en el horizonte bajo el cielo inmenso, las buenas relaciones entre los vecinos, gente noble, de buena pasta, siempre dispuesta a ayudarse los unos a los otros, cuya mayor travesura era, el día de la fiesta Mayor, tirar al alcalde al pilón, o sea, una población encantadora..., en la que tampoco faltaba, a sus horas puntuales, la aspereza de la vida cotidiana, la fría desolación de los inviernos, el tedio infinito de la rutina y la soledad, y, como entre los rebaños de corderos el feroz perro asilvestrado, entre los hombres buenos, los rencores viejos, atávicos, que se heredaban de generación en generación hasta que –como ayer pasó en Matarrubias, quién iba a imaginarlo– se desataba y reventaba todo en un paroxismo de loca violencia. Aquí, Enrique Blasco citaba, si venían al caso –y, si no venían, los hacía venir con un garboso pase natural–, unos versos de Antonio Machado, quizá de «La tierra de Alvargonzález»:

*Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.*

El hechizado lector asistía a la incubación del odio de P. G. C., cuyo carácter algo sombrío, esquivo, introvertido y muy celoso de lo suyo, también señaladamente traicionero y mezquino, envidioso, trapacero y mal perdedor a la brisca, tenía desde tiempo atrás inquietos y temerosos a sus vecinos, hasta que por fin, en un arrebato homicida largamente rumiado, P. G. C. tomaba el hacha de hierro, se iba a por Braulio Domínguez con homicida determinación, lo sorprendía, a lo mejor, cultivando su huerto o segando el trigal, y, antes de que pudiera reaccionar, los párrafos quedaban manchados por los salpicones de sangre mientras P. G. C. descargaba una y otra vez el hacha sobre el infeliz Braulio...

No obstante, aún quedaba al final de la quinta columna un poco de espacio que llenar con palabras y, así, el desdichado Braulio alcanzaba a exhalar un grito desgarrado antes de caer de bruces entre los surcos, empapándolos con su sangre como durante tantos años los había empapado con el sudor de su frente, luego, se estremecía en los últimos estertores hasta quedar yerto. La página solía acabar –no importaba que tan evocativa nota de color se repitiese crónica tras crónica, más o menos idéntica a sí misma, ya sea en Matarrubias, Cavaleda o Matamoros, pues lo que se lee en el periódico, sobre todo cuando se trata de sucesos arquetípicos como este del crimen rural y bestial del resentimiento larvado, agriado hasta la toxicidad que envenena la sangre, que, al fin y al cabo, es, asimismo, cosa sabida y repetida, se olvida pronto, de manera que da igual que lo repitas– con una rigurosa descripción del crepúsculo incendiado en los campos desolados e infinitos, como si la misma naturaleza se hubiera quedado atónita y sobrecogida por el crimen; y ya estaban llenas de arriba abajo las cinco columnas de la página entera, nacidas de aquella brevísima nota de EFE, casi de la nada, milagrosamente, como el universo del gran bostezo del caos o del *Big Bang* de una sopa de electrones y neutrinos hace trece mil setecientos millones de años. Y, como última pincelada en la noche que ya había caído sobre el crimen rural, el artículo terminaba así: «A lo lejos, tal vez, aullaba un perro».

Grande, Enrique Blasco, y grande también su verdadera rúbrica, el perro que aullaba a la muerte en el anochecer campesino y en la página del *ABC*, un día y otro, sin cansarse.

Pero tengo que admitir que los logros de Enrique Blasco y su perro aullador y crepuscular, con ser admirables, difícilmente podrían igualarse con la hazaña de César López Rosell, que convirtió a Carreras en un icono popular, poco menos que en un

Cristo resucitado, y su lucha contra la enfermedad, en símbolo regional y conmovedor de la lucha de todos y cada uno de nosotros contra nuestra condición mortal, batalla de la que el tenor salió victorioso, de momento, y ojalá que por muchos años, aunque –dicho sea de paso– parece que su melodiosa voz quedó resentida y algo maltrecha, y ya nunca volvería a cantar los solos de *La Bohème* ni «Rosó, Rosó, llum de la meva vida» con la excelencia y el caudal de voz de antes de su calvario en el Fred Hutchinson Cancer Research Center de Seattle, estado de Washington, Estados Unidos. En realidad, cabe suponer que esto le preocupará relativamente poco, y hasta lo dará por bueno, a cambio de haberse reenganchado a la vida.

Tampoco se puede comparar, creo, el perro aullador del crepúsculo con el seguimiento del caso del «negro de Bañolas» por Jacinto Antón, unos años después, en *El País*. «El negro de Bañolas», como así era llamado popularmente, era la pieza más característica y atractiva del museo Darder de historia natural de la ciudad lacustre de Bañolas, un museo de aire un tanto antiguo y provincial, polvoriento, colonial, que exhibía –y exhibe– curiosidades de la naturaleza, entre ellas, varios animales exóticos disecados, como cuatro leones y un tigre un poco apolillados; si bien destacaba como suprema excentricidad, un poco misteriosa, pero sin que nadie se escandalizase –de la misma manera que nadie se escandalizaba por ver expuestas, entre una rosada garza y un cactus, dos pieles humanas convenientemente curtidas y correspondientes a un varón y una hembra, extendidas en la pared como manchas de un gran test de Rorschach–, un hombre negro disecado, un bosquimano de pequeña estatura, de mirada impasible de ojos de cristal, de cuerpo liso sin musculatura, de piernecitas extremadamente flacas, armado con una lanza y un escudo como de juguete, vestido con un taparrabos, dentro de una vitrina. El negro, propiamente un cadáver, era la mascota de Bañolas. A la gente que visitaba el museo le gustaba sacarse fotos a su lado sin reparar en que aquello era un poco extraño, poco edificante, indecoroso, hasta que un médico llamado Alphonse Arcelín, español de origen haitiano, concejal socialista de la cercana población de Cambrils, tras visitar el museo, envió una carta abierta al alcalde de Bañolas reclamando en nombre de la humanidad y del respeto la retirada del negro disecado de la exposición.

El periodista Jacinto Antón, que, en parte por sus orígenes familiares ligados a una hacienda en Brasil y, en parte, por inclina-

ción natural a las rarezas y excentricidades de la naturaleza y a los aventureros de la literatura y de la vida, alimentada con copiosas lecturas, tiene una sensibilidad muy afinada para cuestiones como ésta fue el primero en percibir en la carta de Arcelín un poderoso foco de interés periodístico y humano y se puso a trabajar en el tema del negro, prodigando crónicas y más crónicas que, gracias a su estilo vibrante pero contenido, apasionado pero autoirónico, enganchaban al lector y acabaron por convertir el caso del negro de Bañolas en poco menos que asunto de Estado, en el que intervinieron el secretario de la Unesco, Federico Mayor Zaragoza, y el de la ONU, Kofi Annan; sobre el negro se discutió acaloradamente en la Organización por la Unidad Africana (OUA).

En Botsuana, a principios del siglo XIX, dos taxidermistas franceses, los hermanos Verreaux, lo desenterraron, sustrajeron, disecaron, lo metieron en una caja y lo embarcaron hacia Europa, donde se expuso en una tienda de París con un rótulo que decía «Hombre de los arbustos del desierto de Kalahari»; allí lo compró el naturalista Francesc Darder para exhibirlo en su museo de Bañolas, hasta que el Gobierno de Botsuana cursó una protesta oficial y vehemente contra semejante atropello racista. Adquirió el caso tal envergadura que los demás medios de comunicación se tuvieron que interesar e informar sobre él, aunque a regañadientes, porque iban siguiendo la estela de Jacinto Antón, que, al haberse adelantado, les llevaba una ventaja que supo mantener. Y, así, cuando el resto daba la noticia, por ejemplo, de que Botsuana reclamaba al negro para tributarle los honores reparadores y darle digna sepultura, Jacinto ya anticipaba que, cediendo a las presiones internacionales, el museo Darder lo retiraba de la exposición al público y lo guardaba en la sala de reservas, rebautizado el bosquimano como «objeto 1004». Y, al día siguiente, cuando otros periodistas se resignaban a repetir esta información, él podía dar fe de que el Gobierno de España era sensible a las reclamaciones africanas, respondería afirmativamente a la petición de Botsuana, había tomado la firme decisión de repatriar el objeto 1004 a la mayor brevedad. Y así fue.

En el mismo museo Darder despojaron al negro del taparrabos, la lanza y el escudo y enviaron lo demás al museo de Antropología de Madrid, donde siempre que ando por allí, si dispongo de unos minutos, entro para saludar al gigante extremeño en su vitrina; en fin, al esqueleto y al vaciado en yeso del cuerpo de Agustín Luengo –un apellido muy apropiado–, al que Pedro González de Velasco, un sabio de la época, a mediados del siglo

xix, compró la propiedad de su futuro cadáver por el precio de una pequeña suma diaria que le abonaría cada día hasta el de su muerte, para, a partir de entonces, poder exhibir sus despojos en el museo que pensaba fundar, que es el museo de Antropología donde realmente se exhiben los restos del gigante. Y por cierto que a Velasco no le salió muy caro, ya que el desdichado Agustín murió a los veintiséis años, después de una vida marcada por los continuos dolores físicos que le causaba su acromegalia. Menciono al gigante extremeño porque lo siento, en cierto modo, fraternalmente emparentado con el negro de Bañolas, al que allí mismo, en la casa del gigante, abrieron en canal, le sacaron el relleno de algodón y los ojos de vidrio, le desprendieron el reseco y duro cuero embetunado en que se había convertido la piel, que, de todas formas, se había roto durante estos manejos, metieron los huesos y la calavera en un féretro pequeño, muy pequeño, y lo enviaron a Gaborone, capital de Botsuana, donde fue enterrado durante una ceremonia funeraria con mucha pompa y solemnidad, en un rincón del parque Tsholofeld, en el que por fin descansa, a la sombra de unas grandes acacias.

El intrépido Jacinto Antón viajó a Gaborone para asistir al entierro e incluso volvió después a la ciudad con el único objetivo de recogerse ante la tumba y verter sobre ella un botellín de agua del lago de Bañolas, como postrer homenaje de despedida al pobre negro, pero yo creo que también como agridulce y privada celebración –solos, por fin, el negro y Jacinto, en aquella remota tumba africana– del éxito que los dos juntos habían obtenido y del largo viaje recorrido hasta llegar exactamente allí.

Si la memoria no me engaña, cuando yo trabajaba en *La Vanguardia*, que siempre ha presumido de ser el periódico por excelencia de la región catalana y la voz de sus clases medias –lo cual es rigurosamente cierto, aunque no sé si debería ser más causa de bochorno que de jactancia, eso ya depende de la opinión que a cada uno le merezcan el periódico, la región y las clases medias–, a algún directivo esta última crónica sobre el entierro del negro le sonó a recochineo, como si Jacinto Antón les pasase por la cara con este colofón sus continuas victorias. En cualquier caso, sentaban muy mal los éxitos de *El País* a cuenta del negro y los elementos más pundonorosos de la redacción de *La Vanguardia* se mordían los labios y se devanaban los sesos pensando en cómo devolver el golpe.

Se nos presentó la ocasión, o, mejor dicho, se les presentó, pues yo a todas estas batallas sólo asistí como encantado espec-

tador –eso sí, sentado en primera fila–, cuando los empleados y veterinarios del jardín zoológico de Barcelona detectaron que la orca Ulises, un cetáceo lustroso de más de seis metros de eslora y cuatro mil kilos de peso que durante diez años había sido la alegría de los niños asistentes al espectáculo *Aquarama*, con sus saltos, zambullidas y alegres piruetas, estaba alicaída. Triste, inapetente. El delfinario donde vivía se le había quedado pequeño, dictaminó un eminente cetólogo, y otros sabios que fueron consultados confirmaron el diagnóstico.

Como atracción del *Aquarama* Ulises había dejado de ser útil, pues sus vivaces movimientos y locos saltos en el aire habían cesado y, ahora, se mantenía pasivo e inmóvil en un rincón del gran tanque de agua, como un submarino con toda la tripulación muerta. A los especialistas en psicología animal no les cabía duda de que la falta de una compañera de juegos –Ulises, en el zoo de Barcelona, sólo alternaba con delfines– contribuía a su melancólica condición. *La Vanguardia* detectó desde el primer momento el potencial narrativo y emotivo de la depresión de la orca Ulises y le consagró páginas enteras, con llamadas en portada. «La orca está deprimida». «La orca sigue deprimida». «La orca, más deprimida aún». Tal como había pasado antes con el negro de Bañolas, y mucho antes con Josep Carreras, cuando los otros medios quisieron darse cuenta del interés con el que los lectores seguían los partes médicos sobre la salud de la orca que publicaba *La Vanguardia*, ya llevaban un retraso irrecuperable, y en *La Vanguardia*, convencidos de haber agarrado esta vez una buena presa, poco menos que a Moby Dick vivita y coleando, aunque pachucha tirando a mal, publicaban fotografías comparativas del antes y después de que se declarase la enfermedad, dibujos imponentes que representaban con todo lujo de detalles infográficos la situación física de Ulises, escáneres de su cerebro de orca deprimida, mapas de las rutas oceánicas por las que navegaban las orcas, rutas a las que Ulises, si el zoo decidiera devolverle la libertad, no podría incorporarse, pues, como todos los bichos criados en cautividad, las orcas de acuario no conciben ya otra vida y no pueden sobrevivir lejos de sus acuarios.

Durante largas semanas la tristeza de la orca fue el tema principal del diario, salvo que estallase alguna guerra en algún sitio o muriese mucha gente en un terremoto. Todos los barceloneses nos convertimos en peritos en orcas. Mientras tanto, Ulises languidecía. Su lustroso lomo, como tinta china negra,

apenas se balanceaba en el delfinario. Ya ni siquiera le apetecía comer los ricos bancos de sardinas que habían sido su delicia. El zoo y el ayuntamiento celebraron cónclaves y *brainstorming* en busca de una solución y la hallaron en el parque acuático Sea World de San Diego, que disponía de una piscina para orcas mucho más espaciosa que la del zoo de Barcelona, donde, además, podría disfrutar de la compañía y la cálida amistad de dos orcas hembra muy simpáticas. El Sea World de San Diego estaba encantado de adoptar a Ulises. También fue *La Vanguardia*, si no recuerdo mal, quien dio la exclusiva de esta estupenda noticia, que fue un gran alivio para los niños de Barcelona, que estaban preocupadísimos por Ulises. Y por fin llegó el día en que la portada de *La Vanguardia* estuvo ocupada por una gran fotografía a todo color en la que se veía la colosal mole blanca y negra de Ulises sujeta por una sólida tela y suspendida de una grúa que la transportaría a un camión, que, a toda velocidad, la llevaría al aeropuerto de El Prat del Llobregat, en el que sería embarcada en un Airbus especialmente acondicionado para el transporte de orcas, que alzaría de inmediato el vuelo rumbo a San Diego, adonde llegó al día siguiente, tras un viaje sin incidentes, a excepción de algunas turbulencias en mitad del Atlántico norte...

Fue la apoteosis de la orca Ulises. Meses después, todavía dio pie a algunos reportajes de seguimiento, gracias a los que supimos que se había adaptado estupendamente a su nuevo destino, que se entendía muy bien con sus nuevas amigas, que había recobrado el apetito y la alegría. Ya volvía a dar saltos y piruetas. Como escribió alguien con mucho sentimiento, «Ulises no volverá a Barcelona, pero siempre nos quedará su recuerdo».

Desde luego. El encuentro casual de esta tarde con César López Rosell ha sido el agente provocador que lo ha hecho emerger del océano del olvido, lleno de pecios y de ahogados, junto a la lucha de Carreras por salvar la vida y la del negro por un entierro digno. Grandes historias, episodios circenses, titánicos combates de periodismo épico cuya insignificancia, de la que sólo los apresurados se reírían, es comparable a la del Antropoceno en este planeta, y a cuya escritura asistí desde muy cerca, desde tan cerca –en las redacciones de *El Periódico*, *ABC*, *La Vanguardia* y *El País*: más cerca, realmente, no se podía estar– que es casi como si las hubiese escrito yo, y ahora, después del encuentro de esta tarde en la esquina de Casanova y Mallorca con César, al que con

los ojos de la mente veo coronado de laurel, como si volviese a
escribirlas, por el placer de dejar que las horas de la noche pasen
escribiendo, por ganas puras de hablar.

Escribí este texto el año pasado tras encontrarme con César López Rosell en la calle. La noticia de su fallecimiento el 26 de julio de 2018 lo tinta de un tono inesperado. Lo doy a la imprenta como modesto homenaje.



► Biblioteca pública sobre el río Nissan en Halmstad, Suecia. Estudio de arquitectura Schmidt Hammer Lassen, 2006
CC 3.0 Jonas Ericsson



Luis Mateo Díez:

El hijo de las cosas

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

340 páginas, 20.90 € (ebook 13.99 €)



Luis Mateo Díez: farsa y humanismo

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

En *Pasenow o El romanticismo*, de Hermann Broch, tiene lugar el siguiente diálogo: «–Bueno, lo más persistente en nosotros son los llamados sentimientos. Arrastramos un fondo indestructible de conservadurismo. Son los sentimientos, o, mejor dicho, los convencionalismos del sentimiento, ya que en realidad están muertos y son atávicos.

»–¿Usted considera, pues, los principios conservadores como atavismos?

»–Oh, a veces sí, no siempre. Aunque en este caso no se trata de eso. Creo que el sentimiento que tenemos de la vida va siempre rezagado, respecto a la vida real, medio siglo o un siglo. El sentimiento es de hecho menos humano que la vida que vivimos. Piense por ejemplo que un Lessing o un Voltaire aceptaron sin rebelarse que en su época se aplicara el suplicio de la rueda,

muy bonito tal vez visto desde abajo, pero inimaginable para nuestros sentimientos. ¿Y cree usted que entre nosotros es distinto?». Parecería por lo menos curioso que, en la reseña de una novela de Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942), se citara la obra maestra de Hermann Broch, la trilogía de *Los sonámbulos*, si bien en su última novela, *El hijo de las cosas*, esa tendencia a realizar una fenomenología de la distorsión entre sentimiento y vida está presente de modo persistente, hasta el punto de que, en último término, podría afirmarse que es ésta la temática de la novela. Por otro lado, y aunque considero que este último título es algo aparte dentro de su producción, por el empleo de la farsa y la escatología, hay suficientes elementos en su vasta obra anterior para que estos recursos no generen sorpresa

en un lector atento. Luis Mateo Díez comenzó su obra literaria dentro de la poesía, perteneció, junto con Agustín Delgado, Ángel Fierro y Antonio Llamas, al grupo Claraboya. Sus poemas fueron reunidos en 1972 en el libro *Señales de humo*, que yo leí muchos años más tarde.

No así su obra narrativa. Sigo con atención ésta desde que Manuel Cerezales publicó en *Novelas y Cuentos*, en 1973, *Memorial de hierbas*, libro que fue finalista del Premio Novelas y Cuentos en 1972, donde nos encontramos con un temprano Luis Mateo Díez con ciertas características narrativas que nunca abandonará en sus libros posteriores, en relatos como «El difunto Ezequiel Montes», «Los grajos del sochantre», «El asunto del inspector Lasser» o «Los temores ocultos», por ejemplo. Diez años después, apareció la que puede considerarse la primera obra en que Luis Mateo Díez inicia su carrera literaria, *Las Estaciones Provinciales*, que editó Jaime Salinas en una colección dedicada a nuevos narradores, en la que también se publicó *La novela de Andrés Choz*, de José María Merino. Estamos en 1982 y no es baladío aludir a la correspondencia entre el año en que surgió esta colección y la llegada al poder del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), encabezado por Felipe González. Se abrió entonces una nueva etapa de modernización y renovación de estructuras sociales y económicas que se notó, asimismo, en la producción artística. Se ha dicho que la llamada movida madrileña, que tuvo mucho de espontáneo, fue dirigida luego con acierto por ciertos responsables de la Administración para dar una imagen de transformación de la vida española de cara al exterior. Desde luego, y espero no caer en sociologismos, en lo concerniente a la narrativa, se nota en

esa década una renovación que dio lugar a la aparición –o cierta consolidación de autores que ya habían publicado antes, caso de Eduardo Mendoza– de escritores que cambian la visión que hasta entonces se tenía de la literatura producida en nuestro país. Se ha hablado por parte de ciertos críticos incluso de literatura socialdemócrata, lo que a todas luces es equivocado, pues encasilla a multitud de autores con una marcada personalidad en un reduccionismo de corte ideológico. Sucede, y eso sí es verdad, que aquella generación coincidió por edad y ganas de renovación con la de la política reunida en torno al PSOE, mejor dicho, eran la misma generación actuando en distintas ramas: literatura, cine, arte, periodismo, política...; y, si bien es cierto que la «nueva narrativa española» tiene entre los críticos una fecha convencional de inicio, la publicación en abril de 1975 de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, pocos meses antes de la muerte de Franco, no es menos cierto que la consolidación de esa narrativa se produce, en gran parte, en los años de mandato de Felipe González. Ni que decir tiene que es en ese periodo cuando Luis Mateo Díez, junto con muchos otros, se constituye en uno de los grandes novelistas y hacedores de relatos de esa corriente llamada «nueva narrativa», de la que desconfío haya existido alguna vez como generación literaria de planteamientos estéticos similares.

Estamos, pues, en *Las Estaciones Provinciales*. A partir de aquí se desarrolla una enorme obra narrativa que comprende casi cuarenta novelas, algo inusual en la producción generacional, que tiende, a pesar de las presiones del mercado, a realizar una obra no tan prolífica, y más propio de otras épocas anteriores, entre las que

se encuentran narraciones fundamentales como *La fuente de la edad*, *Brasas de agosto*, *Las horas completas*, *El expediente del naufrago*, *Camino de perdición*, *El espíritu del páramo*, novela de 1996 que representa un cambio del modo de enfrentar el hecho literario en su obra, la creación, así, de un territorio mítico, Celama, donde Luis Mateo Díez se encuentra mucho más a gusto que en la descripción de un determinado entorno concreto del noroeste español para la recreación de su muy personal mundo literario, poblado de numerosos fantasmas de corte expresionista y que, por otro lado, representa un modo distinto de mirar y enfrentarse a la conformación de una Castilla que, desde el 98, está plena de retórica metafísica y que ya Miguel Delibes desmitificó en su obra, aunque de manera insistentemente realista. Hizo falta que autores como Luis Mateo Díez o José María Merino renovaran esa óptica realista del novelista vallisoletano y ofrecieran otras alternativas: la inmersión en el mundo mítico, en el caso de Merino, y la mirada marcadamente expresionista, en el de Luis Mateo Díez, que crea, así, un elenco de personajes literarios difícilmente olvidables.

Después de *La soledad de los perdidos*, *Los desayunos del Café Borenes* y, sobre todo, *Vicisitudes*, que comprende ochenta y cinco cuentos unidos entre ellos por una inquietante coherencia vital, aparece este *El hijo de las cosas*, novela que es una farsa expresionista en la mejor tradición española, desde Quevedo a Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, las astracanadas de Pedro Muñoz Seca y Camilo José Cela, pero donde el elemento de brocha gorda, que en Quevedo y Cela, por ejemplo, llega a cotas de elevada trascendencia, hasta constituir un determinado

modo de entender la condición humana, no tanto en Valle-Inclán, que expande su estética hacia una mayor comprensión de esa condición, desaparece para ahondar en una tradición humanística que nos llevaría a Cervantes, desde luego, con un sentido del humor que prendería en la novela inglesa, no en la española, más dada a la farsa quevedesca, y que en Galdós adquiere una elevada dimensión, debido a su intención de dar cuenta de todos los elementos humanos que constituían la sociedad española de su tiempo. Dicho de otro modo, la novela realista del XIX tiende a la comprensión cervantina y rechaza, por principio, la farsa quevedesca, que se muestra incapaz de describir esa pretendida totalidad.

Pues bien, *El hijo de las cosas* es novela acentuadamente expresionista, pero que atiende a la condición realista de la descripción de las cosas y de los hombres; en una entrevista relativamente reciente que realicé a Luis Mateo Díez, me dijo: «Al final, el realismo es, si lo entendemos sin anteojeras, la totalidad». Sucede que Luis Mateo Díez quiere que ese modo de mirar expresionista represente de manera más precisa la realidad que otros apegos más dados en nuestra tradición, que tiende al costumbrismo de mala manera. Lo ha hecho en casi todas sus novelas, salvo en las primeras, más acordes con la tradición de la narrativa italiana de 1950 y su monocorde aliento neorrealista, y, sobre todo, en las últimas, donde el tono expresionista casi alcanza el modo onírico de encarar el mundo. Las últimas novelas de nuestro escritor tienden a expresar la realidad tal y como se nos presenta, sesgada, oblicua y ante todo, ambigua, en especial, esta última...

De ahí que la lectura de *El hijo de las cosas* me haya procurado momentos de gozo-

sa lectura y, de paso, haya constituido una sorpresa, pues aquí Luis Mateo Díez se hace más explícito en cuestiones que tienen que ver con el erotismo. La novela es una narración regida por los fluidos corporales, que todo lo dominan: «Lamo Beraza se llevó la mano a la pelusilla de la cabeza, al tiempo que ajustaba el desmadejado cuerpo al sillón y buscaba en la mesa el bolígrafo con el que había dibujado en la cabecera del expediente el falo que goteaba»; o «Dejó la pierna ortopédica sobre la mesa», mientras continúa: «Me quité la nueva, ése era el orden establecido, pero antes de ajustar la vieja, la recambiada, comprobé el contenido, el sobre que en ella debía transportar con el dinero del rescate [...]. El ardid de las piernas no es la primera vez que se usa [...]. Dinero o estupefacientes, también joyas o algunas veces lenjería, cuando el cojo tiene el muñón rijoso».

Las relaciones extrañas que las hermanas Corada, Mila y Fruela mantienen con su hermano, Cano, que es un calavera de esos de antes; un juez; Beraza, que parece sacado de un cuento de Chéjov, si no fuese tan hispano; un farmacéutico que se amancebaba con su ayudante, Batista, por despecho amoroso con Fruela; un elenco de tahúres, funambulistas, psiquiatras locos... Son éstos algunos de los personajes que pueblan esta divertida novela, que, a pesar de tan elevados personajes, es un decir, deja al lector, finalmente, con la sensación de ha-

ber comprendido mejor la quebrada condición humana.

El hijo de las cosas, deudora también de cierta tradición conceptista española —Góngora se hallaría aquí representado de manera sobresaliente—, tiende a la metáfora brillante, a la imagen rutilante para dotar de mayor expresividad las distintas situaciones que nos presenta la novela. No es de extrañar que nos topemos con frases así: «El hombre cerró el ojo bueno e hizo un movimiento de ajuste en el de cristal que, sin embargo, Mila percibió como un guiño comprensivo»; «Mi mayor truco es hacerme desaparecer a mí mismo, cuando el escenario arde en luminarias y, tras un apagón, comprobar que estoy subido en la lámpara del techo, entre las lágrimas de cristal y los colgantes de pedrería. Octavio Gamilla en las nubes de Ícaro y Talía»...

No sorprende, por tanto, esa correspondencia con el desajuste entre vida y sentimiento de que hablaba el *Pasenow* de Hermann Broch. En este circo carnavalesco que describe Luis Mateo Díez, la vida fluye siempre por delante de los sentimientos, que suelen ser miserables y dados al envilecimiento por medios curiosos, como el que realiza cierta cofradía que le da al gas para colocarse de forma debida. En cierto sentido, esta novela representa el estilo de marcada madurez de un escritor de enorme creatividad.

Andrés Neuman:

Fractura

Alfaguara, Barcelona, 2018

496 páginas, 21.90 € (ebook 9.99 €)



El regreso del fin

Por JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

Transcurría el año 1999 cuando los medios culturales de España reseñaron la aparición de la primera novela de un autor llamado Andrés Neuman. Aquel libro, titulado *Bariloche*, no era el típico volumen primerizo, cargado de promesas y hallazgos que pudiesen asomar la presencia futura de un estupendo narrador. Se trataba de una propuesta sólida, con una escritura envolvente en la que personajes de oscilante penumbra existencial se desplazaban entre registros lingüísticos que evocaban el español peninsular y el español porteño.

Pese a su juventud, aquel libro de Neuman se incorporó con naturalidad a lo que era el resurgimiento de la narrativa hispanoamericana en España (evidenciado en el I Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos, realizado ese mismo año en Casa de

América, y en el que participaron autores mayores que el escritor argentino); un retorno en el que las fórmulas gastadas del realismo mágico daban paso a narraciones con un sesgo más íntimo, una espacialidad más difusa y un anecdotario ajeno a la épica y al exotismo con el que las antiguas visiones se habían prolongado en escritores que sabían imitar el recetario garciamarquiano.

Breve y contundente, aquel primer título era una realidad presente y el comienzo de un trabajo que comenzó a multiplicarse en diversidad de géneros: poesía, cuento, minirrelato y aforismos, todos ellos desarrollados por Neuman con excepcional madurez.

Por todas estas razones, a estas alturas puede afirmarse que este autor ha creado con rigor un mundo propio, múltiple, de expresión cuidadosa, cercana a la mirada

poética, a la inteligencia sensorial que encuentra en lo real un pre-texto que debe ser descifrado para alcanzar la novedad de un sentido que nos conmueve, nos trastoca, nos interpela.

De allí que no sorprenda la proyección internacional de su obra, traducida ya a más de veinte idiomas y merecedora de reconocimientos de toda índole. En ese sentido, la escritura de Neuman goza de la inmensa esclavitud y el vértigo de poseer amplio reconocimiento; una escritura visible, leída, interpretada, evaluada con ojos atentos. Desde los veintidós años, su trabajo se ha encontrado en el foco de atención y, por eso, es imposible no destacar el desparpajo, la libertad, la valentía con la que este autor hispanoargentino encara cada aventura creativa: sin concesiones, sin repeticiones, sin caminos reconocibles.

Esa citada libertad se manifiesta de varias maneras: por un lado, Neuman nunca ha abandonado los géneros menos transitados por el gran público lector, como son la poesía o el cuento (género al que ha aportado un cuerpo reflexivo considerable) y, por el otro, cada libro suyo ofrece variaciones fundamentales con el inmediatamente anterior. Pienso, en concreto, en sus tres últimos títulos de largo aliento. *El viajero del siglo*, *Hablar solos* y este volumen que ahora nos ocupa: *Fractura*. El primero de ellos es un novelón de falsa apariencia decimonónica; el segundo, una sintética novela de tono íntimo, y el tercero, un libro polifónico centrado en uno de los grandes dramas colectivos del siglo xx. Ninguno funciona como expansión de los otros, como reiteración en fórmulas de comprobada eficacia.

Cabe destacar, eso sí, como una conexión entre los tres, lo que sería un rasgo propio de la narrativa hispanoamericana actual:

la «extraterritorialidad», definida por Paqui Noguerol como un elemento significativo de la literatura latinoamericana más reciente y que consiste en que «la búsqueda de la identidad ha sido relegada a favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universal como parte del patrimonio cultural del subcontinente».

Otro elemento común en estas historias es la imantación que emanan sus páginas, universos en los que el lector queda sumergido de inmediato sin percibir como una interferencia la voluntad constructiva que edifica sus componentes. Porque cada uno de esos libros exhibe una armazón precisa, efectiva e invisible, que va creando en los lectores el encantamiento de una inteligencia narrativa que atrapa y es a la vez un profundo trabajo lúdico sobre lo novelesco.

Pero es necesario insistir en el tema extraterritorial al centrarnos en su novela más reciente, *Fractura*, pues en ella Neuman reafirma una vez más su voluntad de no ceñirse a los escenarios, las problemáticas y los contextos históricos que se le presuponen a un escritor latinoamericano. Claro que aquí es necesario realizar una acotación; por sobradas razones, Andrés Neuman podría ser lo que, en palabras de Daniel Mesa Gancedo, se define como un autor «amerispánico», ese tipo de escritor que no sólo fragua textos americanos en español, sino que, por su migración y por habitar en la península ibérica, nos permite leer «el texto España en americano». El asunto es que la extraterritorialidad de Neuman va un paso más allá, y, si bien

en *Hablar solos*, las geografías citadas en los viajes de los personajes evocan lugares de uno y otro lado del océano hispanohablante, en *El viajero del siglo* la acción se centra en una inventada ciudad alemana, Wandernburgo (que, por otro lado, podría sumarse al interesante listado de ciudades imaginarias que han creado otros autores contemporáneos: Angosta, del colombiano Héctor Abad Faciolince; Río Fugitivo, del boliviano Paz Soldán; Tres de Marzo; del hispanocolombiano Pedro Sorela), mientras que su novela más reciente transcurre en ciudades reales como París, Nueva York, Madrid, Buenos Aires, y se encuentra centrada en Watanabe, personaje japonés que ha sobrevivido a la bomba nuclear de Hiroshima.

Ésa es la primera perplejidad que origina esta fascinante narración. El autor nos cuenta una historia y una visión que es apenas transitada en las ficciones de nuestra lengua. Ya no se trata de las modernistas o barroquizantes miradas al Lejano Oriente, sino del encuentro verbal con uno de los momentos históricos más dramáticos del siglo pasado. Neuman ya había hecho una incursión ficcional en el mundo japonés en su libro *El que espera*, publicado originalmente en 2000. En concreto, nos referimos a su cuento «Veneno», breve narración en la que se esboza uno de los elementos constitutivos fundamentales de su reciente libro. En aquel cuento, el protagonista japonés acota que en francés las palabras «pescado» y «veneno» se dicen de forma muy similar. Un juego propio de una extrañeza lingüística que parece un detalle circunstancial, pero que precisamente es uno de los ejes de *Fractura*: la mudanza que sobre la realidad y las personas ejercen los idiomas.

Watanabe, después de sobrevivir a la debacle nuclear se mueve entre amores, ciudades y mutaciones lingüísticas. De allí que en la página 262 de *Fractura* se afirme: «Más que un hablante de distintos idiomas, se sentía tantos individuos como idiomas hablaba. En francés se notaba propenso a los rodeos, más exigente y un punto susceptible. En inglés lo sorprendía su propia convicción, la seguridad con que emitía afirmaciones de una contundencia impropia de él [...]. Y en español [...] un tanto voluble con sus opiniones. Más risueño. Menos preocupado por su imagen». Esa mudanza verbal implica relaciones con cuatro amantes diferentes, con ciudades y realidades diversas, y es tal vez el modo en que Watanabe logra restaurar las heridas que ha dejado en su existencia el ataque nuclear en el que ha perdido a su familia y en el que ha conocido la culpa propia de quienes sobreviven a una debacle.

La novela avanza en dos planos temporales muy bien diseñados. El accidente nuclear de Fukushima dispara las acciones presentes de la narración y, a la vez, aparecen intercaladas las memorias de las distintas compañeras que Watanabe ha tenido a lo largo de su vida. El conjunto es de una inmensa brillantez: visiones múltiples, construcción casi cubista del personaje principal a través de sus actos propios y del recuerdo y la verbalidad que ha dejado en sus personas más próximas.

Watanabe, en un acto de expiación, decide aproximarse al epicentro de la nueva catástrofe atómica, mientras asistimos al inventario de esa vida suya que parece signada por el *kintsugui*: la técnica japonesa que repara las fracturas de las cerámicas con polvos de minerales como el oro o la plata y convierte la herida del material en otra forma de belleza.

El resultado es de una inmensa y perturbadora solidez. Las voces de las compañeras de Watanabe ofrecen un desdoblamiento verbal muy bien logrado, una singularidad que dibuja con nitidez a cada una de ellas y que hace explícitas las mutaciones existenciales que vive el protagonista con la adquisición de cada nuevo idioma. Los momentos especiales del libro se suceden con fragmentos que son verdaderos fognazos de lucidez y de cuestionamiento sobre la indiferencia con que la humanidad del xxi experimenta la amenaza nuclear.

Se expanden así imágenes sobrecogedoras de las que es imposible regresar intacto: «Sólo en ese momento se dio cuenta de los gritos a su alrededor, el fuego, las crepitacio-

nes, los crujidos [...]. Los edificios ya no estaban allí. Sólo se mantenía alguno que otro, en equilibrios no previstos por su arquitectura. De la ciudad, rememora Watanabe, quedaba el hueco». Por lo que el lector encontrará, al cerrar estas páginas, que ha disfrutado de una narración apasionante, de gran agilidad, en la que se retoma el tema de la muerte, de la destrucción masiva, de la frivolidad de una especie que ha construido la posibilidad de aniquilarse a sí misma. Temas que escuecen y que, como en toda narración valiosa, resurgen de las sombras de nuestro olvido para arder en nuestra mirada.

En síntesis, razones de sobra para afirmar que *Fractura* es una de las grandes noticias literarias de este 2018.

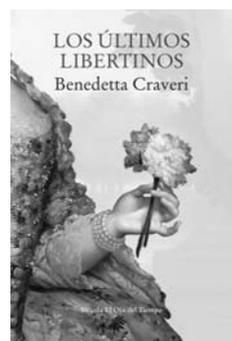
Benedetta Craveri:

Los últimos libertinos

Traducción de Mercedes Corral

Siruela, Madrid, 2018

464 páginas, 27.90 € (ebook 11.99 €)



Una sociedad laberíntica

Por DANIEL B. BRO

El siglo XVIII francés es tan inagotable en su variedad y riqueza como asombroso y extraño. No sólo reúne a una serie de escritores, políticos y científicos que innovaron en diversas áreas, sino que fueron, además, creadores de instituciones culturales, sociales fundamentales. También fueron novedosos, al menos en las clases altas y el mundo intelectual, y disfrutaron de una gran libertad en sus relaciones eróticas y sexuales. Si se piensa, por poner al único país que entonces se podría comparar, en la Inglaterra del mismo tiempo, se podrá observar que, en el orden de las costumbres eróticas, y del vínculo de la aristocracia con la cultura, Francia es indudablemente excepcional. Sólo la nobleza polaca era tan tolerante en lo relativo al adulterio.

Benedetta Craveri, que cuenta en su haber con obras sobre *madame du Deffand*, María Antonieta y, entre otros trabajos, el erudito estudio *La cultura de la conversación*, se ha sumergido en esta amplia obra en un número de nobles, que, a su vez, fueron militares, políticos y escritores, que vivieron en la segunda mitad del siglo XVIII y algunos alcanzaron los primeros años del XIX. Sus nombres son todos conocidos y de un atractivo enorme para el historiador y para cualquier mente mínimamente novelera: el duque de Lauzun, el vizconde Joseph-Alexandre de Ségur, el duque de Brissac, el conde de Narbonne, el caballero de Boufflers, el conde Louis-Philippe de Ségur y el conde de Vaudreuil. Éstos, junto con una fecha, 1789, son los ejes sobre los que pivota la obra, pero hay que sumarle mu-

chos otros: la marquesa de Voigny, el duque de Choiseul, María Antonieta, Chamfort, la inexcusable para esta época ilustrada Catalina de Rusia, *madame Vigée Le Brun* (que los pintó a casi todos), Julie Careau, *madame du Barry*, Germaine de Staël, Talleyrand, el príncipe de Ligne, y, claro, Luis XVI. La obra es de una riqueza enorme en cuanto a personajes, y algunos de los citados en segundo lugar tienen tanta presencia como los primeros, que estructuran con sus nombres el índice.

Luis XVI llega al trono en 1774 y encarna, entre otras cosas, el momento de crisis de la civilización del Antiguo Régimen. El mundo de esta comedia humana, altamente elaborada, se apoya en una confianza enorme en la capacidad de la Ilustración y en el mucho capital que la aristocracia disponía tanto para coleccionar arte como derrochar en fiestas inacabables, lujosas y refinadas en sus ritos. Curiosamente, la mayor parte de los nombres citados vieron con buenos ojos la convocatoria de los Estados Generales de 1789, que proponía como salida a las profundas contradicciones políticas una monarquía parlamentaria al estilo de la inglesa. Ante la revolución, algunos se mantuvieron en estricta fidelidad al absolutismo regio, otros tomaron inmediatamente el exilio, algunos otros lucharon por la monarquía constitucional hasta que la dictadura jacobina los hizo huir a Italia, Suiza e Inglaterra como lugares más o menos favorables. Algunos de los que se quedaron perdieron la cabeza en la guillotina. Las peripecias, admirablemente investigadas por Craveri en la bibliografía publicada como la existente en archivos y bibliotecas, nos muestran actitudes ricas en todas las pasiones humanas, que no excluyen, sino que en muchos casos exaltan, la generosidad y el valor. Algo

que objetar: cierto batiburrillo narrativo que hace que el lector se pierda no pocas veces. Los nombres aparecen de una forma, luego de otra (por títulos nuevos, etcétera), y las mezclas no siempre nos permiten vislumbrar el hilo biográfico. Esto le ocurre a Craveri con frecuencia, y me temo que ya es tarde para que aprenda de los buenos biógrafos ingleses. No importa (o sí, un poco): sus libros son provechosos y, por el momento, admirables en sus investigaciones y semblanzas. Una cuestión más... ¿Por qué ese título? En italiano dice lo mismo: los últimos libertinos. En primer lugar, hay muchos personajes del libro, estén o no en el índice, que no entran en dicha denominación, y, aunque la obra comienza contando mucho del intrincado mundo erótico de muchos de ellos, la verdad es que no tarda en centrarse en el drama político de la monarquía y de la nobleza frente a la revolución, su tema, en realidad, central. No es De Laclos, si bien el universo de infidelidades (consentidas) y manipulación amorosa, plena de reflejos, soledad y poder, esté en este volumen. En realidad, el verdadero tema es el mundo de la nobleza de espada, ilustrada, muchos de ellos escritores valiosos (piénsese en las memorias de Lauzun, en las del barón de Besenval, por sólo citar a dos), enfrentado a su fin, a un fin terrible, sangriento, que, suscitado desde dentro, tomó rápidamente la fuerza en el pueblo más llano y que puso más de una de esas cabezas empolvadas y brillantes en una pica.

Usos amorosos de la nobleza que nos atañe: como en siglos anteriores, se casaban por arreglos que los beneficiaba económica o socialmente (privilegios, etcétera), pero luego, tanto ellos como ellas, tenían sus amantes, como el rey tenía su favorita. Aunque esto pudiera ocasionar roces, era

un acuerdo muy racional, y más: socializado, que es lo que permitía su pleno desenvolvimiento sin mayores problemas morales. Ellos podían tener como amante a una actriz o una criada, pero no ellas. En ocasiones, se reconocían a los hijos tenidos fuera del matrimonio, si bien en muchas otras, no, como le pasó a Narbonne con los dos hijos que tuvo con Germaine de Staël (casada con el embajador de Suecia, Staël). Era habitual que el marido reconociera con deportividad la cosecha de embarazos extramatrimoniales, incluso cuando hacía años que los esposos no se veían. Los celos existían, pero no estaba bien manifestarlos, y menos si se consideraba que el rival era inferior. En algunos casos, hubo verdadero enamoramiento, como el de Boufflers y la señora Sabran, que da para una novela magnífica, si es que ya no está escrita. Unido a esta fundamental regla de libertades y lealtades, se prestigiaba la capacidad verbal, la cultura y el ingenio, entre otras cosas, porque había que entretenerse y divertirse. Aunque algunos tenían ocupaciones militares o palaciegas, disponían de tiempo y de una imaginación tan inquieta como fértil, tanto para las diabluras como para actividades que hicieron tradición. Las relaciones extraconyugales no eran consideradas reprobables, siempre para la *parfaitement bonne compagnie*, es decir, la nobleza.

La múltiple vida amorosa de Lauzun tiene un episodio interesante en su relación con la princesa Izabela Czartoryska, que llegó a ser una heroína en la historia de Polonia, y que fue amante del rey Estanislao Augusto Poniatowski (que, por cierto, fue el tatarabuelo de la novelista mexicana de origen polaco Elena Poniatowska). Lauzun fue durante unos años el predilecto de una joven María Antonieta. Pero también fue al-

guien que se ocupó de asuntos políticos, como su colaboración en la expulsión de los ingleses de Senegal o su presencia en América apoyando (era, además, francmasón, como Lafayette) a los insurgentes en 1780. Fue, asimismo, amante de Coigny, quien lo fue a su vez del gran seductor Ligne, que le dirigió sus valiosas cartas durante su periplo por Crimea como parte del séquito de Catalina de Rusia (llamada la Grande por él). Lauzun era un libertino, pero apasionado, y la relación con *madame* de Coigny le causaba fiebre y delirios.

La crisis económica de comienzos de los setenta, cuando apareció por primera vez, por invención de Necker (banquero y superintendente de Hacienda, además de padre de Germaine de Staël), reveló una falla en el seno de la corte, y, como aclara Craveri, el resentimiento del cadernal Louis de Rohan «y de su clan con respecto a la familia real marcó el comienzo de un levantamiento aristocrático que encontró su natural punto de referencia en el mismo primo del rey, en el Palais-Royal». Por un lado, Versalles y el rey; por el otro, París y Louis-Philippe-Joseph, el ala liberal y progresista de la aristocracia, vetada desde hacía medio siglo de los cargos con un poder público. Hay que aclarar que esta disidencia de los Orleans, como observó bien Laclos, era, en el fondo, una disputa de familia.

Lauzun y J.-A. de Ségur se conocían desde la adolescencia. Lauzun era caballeroso, sentimental e impulsivo; Ségur, racional, lúcido y calculador. El vizconde tuvo un amor interesante con Julie Careau, prostituta de alto nivel, aunque ésta acabó casándose con un actor, y Ségur la convirtió en protagonista de una novela epistolar, género muy de la época. Hay que señalar que Ségur es autor de varios libros sobre

los usos y costumbres amorosas y sobre la presencia de la mujer en el mundo antiguo y contemporáneo. Para él, la cultura aristocrática estaba marcada por un signo fuertemente teatral.

El duque de Brissac no fue bien visto por María Antonieta, a causa de las relaciones que éste tuvo con la cortesana Du Barry, favorita de Luis XV, y que su sucesor en el trono, tras la muerte del bienamado, la hizo retirarse con malos modos al monasterio de Pont-aux-Dames. Brissac tuvo sobre ella una influencia notable, además de protegerla. Era un filántropo, alguien que creía en el progreso, y asiduo lector de la *Encyclopédie*. Fue, asimismo, uno de los grandes coleccionistas de arte de su tiempo, no sólo del pasado, siendo un entusiasta de la pintora Vigée Le Brun. Tanto la Du Barry (guillotinado en 1793) como Brissac (asesinado en 1792) aplaudieron la convocatoria de los Estados Generales.

Louis de Narbonne vivió su infancia en la cercanía de la familia real. Hablaba varias lenguas y tuvo una cultura excepcional. Como el resto de los nombrados, se intercambia las amantes, porque frecuentaban los mismos ambientes y tenían, nos dice Craveri, las mismas ambiciones, tanto Lauzun, Talleyrand y los hermanos Ségur. Narbonne se sintió conquistado por la inteligencia y elocuencia de *madame* de Staël y, aunque la escritora no logró convertirse en el gran amor de su vida, como pretendía, sí lo inclinó a ponerse del lado de la revolución. Tras la ruptura con él, Staël encontró en Benjamin Constant una mente a su altura.

El duque de Boufflers, y *madame* de Sarran, con quien logró casarse tras muchos años de un amor cortés apasionado y ad-

mirable, merece, ya lo hemos dicho, una gran novela, y, de la correspondencia amorosa entre ambos, afirma Craveri que es «la más bella la lengua francesa del siglo XVIII», asistida por una suerte de claridad de estilo que defendió, como académico, como arte de la buena literatura. Boufflers se ganó una verdadera reputación de libertino (con un gran amor, en principio, imposible), con gran habilidad versificadora satírica. El conde Louis-Philippe de Ségur fue autor de unas *Mémoires* notables, donde mostró, desde una actitud moral, a toda su generación, marcada por el patrimonio de los valores aristocráticos y la fidelidad a las ideas liberales. No fue, como su hermano, un libertino, ni tuvo su belleza y gracia. Ligne lo describió como alguien «infeliz a fuerza de ser feliz». Tanto el príncipe como el conde nos dejaron un testimonio del viaje con Catalina de Rusia y otro célebre príncipe, Potemkin, de su expedición a Crimea. ¿Y qué decir de Vaudreuil? Cortesano colérico y soberbio, fue un coleccionista de arte generoso y admiraba a los artistas y a los literatos, y los veía como a iguales.

En junio de 1789 Luis XVI destituyó a su ministro suizo, Necker. Craso error. La bancarrota y la carestía lanzó la gente a la calle. Un orador improvisado se subió a una mesa y gritó: «¡A las armas, ciudadanos, a las armas!». Los años inmediatos fueron de una gran complejidad, no exentos de grandeza y de crueldades e ignominias sin límites. Está contado con maestría en el capítulo titulado «1789», donde las historias de Francia y de Europa, y la suerte de la nobleza, junto con otros muchos personajes, se enlazan en un laberinto tan atractivo como significativo.

Jordi Royo:

Poesía reunida (1980-2011)

Prefacio de Kepa Murua, A. G. Porta

y Gustavo Vega Mansilla,

prólogo de Gustavo Vega Mansilla,

ilustraciones de Víctor Ramírez

Ediciones Sin Fin, Barcelona, 2017

382 páginas, 15.00 €



Vanguardia viva

Por EDUARDO MOGA

Jordi Royo (Barcelona, 1959) encarna la figura del poeta fiel a la vanguardia, tanto en su labor creativa como en su sentido de adhesión a la rebeldía, a lo marginal, a lo inusitado. Y en los márgenes, o en los rincones, con rara coherencia, ha permanecido este autor catalán que ha escrito siempre en castellano, como tantos otros, desde 1982, cuando debutó en la poesía con *Naznava*, publicado en la legendaria colección *Ámbito Literario*, de Anthropos, en cuyo título –«avanzan» al revés– se reconoce ya la influencia de los procedimientos vanguardistas que Royo ha cultivado, con matices y sinuosidades, pero con permanente obsesión, a lo largo de toda su vida como escritor. Luego vendrían *Ipsithilla*, en 1983; *Il gobbo. Poesía reunida (1980-1986)*, que incluía *Naznava*, *Siete plaquet-*

tes y *Último destierro*, de nuevo en la colección *Ámbito Literario*, en 1988; *In memoriam*, en 1989; *La utilidad de la muerte*, en 1997; *Okupación del alma*, en 2002; y *@-dreams*, en 2009. Por desgracia, un factor personal, y no sólo una opción estética, ha contribuido a que esta relativamente nutrida producción poética no haya recibido la atención crítica y lectora que merece: la grave enfermedad que ha padecido, y padece todavía, el poeta, que la ha ido espaciando y, por fin, prácticamente silenciado. Se reúnen ahora sus hitos fundamentales –*Il gobbo*, *La utilidad de la muerte*, *Okupación del alma* y *@-dreams*–, más una sección de «Otros poemas», en la que se incluye algunos inéditos y poemas dispersos, publicados en revistas de escasa o nula circulación, y el último poemario en el que Jordi Royo

ha trabajado desde 2011: *releyendo a N. Tazukuri*.

En los títulos de Royo –y en muchos de sus poemas, cuando llegamos a ellos– se advierte otro procedimiento de vanguardia: la poliglosia. No es extraño en un poeta entre cuyos autores tutelares figuran T. S. Eliot y Ezra Pound, políglotas pertinaces. Royo practica, asimismo, el tachón, los juegos visuales y tipográficos –con grafismos y casi caligramas– y la relativización de la ortografía (es, por ejemplo, una poesía sin puntos ni mayúsculas iniciales), y gusta de numerar sus piezas, o incluso de introducir incisos numéricos entre los versos, como si buscara una ordenación caótica, una lógica anómala, para sus creaciones. En la última de sus *Siete plaquettes*, incluye un pentagrama –del *Impromptu n.º 10*, op. 79, de Francisco Fleta Polo–, que explicita un interés por la música ya acreditado, por otra parte, en los siempre diligentes flujos rítmicos, por quebrados y brincantes que nos parezcan. Y aquí y allá, a lo largo de esta *Poesía reunida*, constan poemas visuales, publicados o inéditos. No obstante, las inclinaciones experimentales de Jordi Royo no presentan la misma intensidad en todos sus títulos: se moderan, por ejemplo, en *Último destierro* y *La utilidad de la muerte*. Frente a la mayor tensión –y hasta ruptura– sintáctica de sus primeras y últimas entregas (en *releyendo a N. Tazukuri* vuelve a la síncopa de *Naznava*), cierta narratividad, o una mayor cohesión elocutiva, prevalece en la etapa central de su producción, desde *La utilidad de la muerte* hasta *@-dreams*.

Este cauce alternativo, fracturado, acoge una poesía violenta, desgarrada, casi ensangrentada, con un aire, en ocasiones, a Leopoldo María Panero: «Ya no me perteneces ahora que vas vomitando / la san-

gre de tus hormonas sobre las arterias rojas / de las avenidas nocturnas / mientras conduces 1 enorme falo a 180 por hora», leemos en *Naznava*. (En la segunda de sus *Siete plaquettes*, el homenaje es manifiesto: Royo incorpora al poema un verso de *Teoría*, de Panero: «Sollozando como Ossian desde una roca»). La muerte la sobrevuela siempre, a veces como aliento, a veces como figura espectral, a veces como abstracción ominosa, a veces bajo la especie de cadáver. Pero, adopte la forma que adopte, es una muerte cromática, vívida y vivida: «Es el cadáver que resucita / aun cuando el resplandor de los peces / arde envuelto en una urna de cristal», seguimos leyendo en *Naznava*. La nada es una segunda fuerza, lindante o sinónima de la primera, que acompaña el deambular del poeta por la vida y por el lenguaje. A ambas las anuncian, premonitorios de la destrucción que suponen, de la invisibilidad a que conducen, la enfermedad, el miedo y el fracaso. La enfermedad, en especial, o lo enfermizo, está siempre ahí, muy tangible, concreta, corroyendo, ajando, amenazando: «4 a. m. / mirando fijamente los bidones de éter a mis pies, / devorando un pavimento sobreexpuesto / a la fría oscuridad del tiempo:», escribe Royo en *Okupación del alma* (y no es errata que el poema acabe con dos puntos que no conducen a nada más; así obra a menudo el poeta, que anuncia desarrollos frustrados, que sugiere y acalla expectativas). Aunque también está ahí el sexo: la explosión de eros, que acaso equilibre el peso del sufrimiento y la succión de la inexistencia. La poesía de Jordi Royo está llena de fallos, pechos, vulvas y semen: de los órganos o emanaciones del amor, que lo suscitan o reciben, para vivificar la caída, para contrarrestar lo oscuro. Éste es, quizá, el principal

eje de la poesía royiana: el indeclinable binomio eros-tánatos, la lucha sin fin entre la anulación y el deseo: «Siempre amándose / desprendiendo de sus ojos ese amor maldito / con el que sólo se engendra la muerte», leemos una vez más en *Naznava*; y en *La utilidad de la muerte*: «Rozo la muerte cuando finjo abrazarte / tras ese cristal poroso que encierra la vida».

Es ésta una obra alucinada, tumultuosamente atravesada de visiones, con las que se nos da a conocer un cosmos de tensión y violencia, de padecimiento y horror, pero también de sensualidad y concupiscencia, como si sólo la carne y su fuerza presente, o su recuerdo imborrable, pudieran exonerarnos de la injuria de los días. Sin descanso, la belleza se opone a la maldad; el paraíso, al infierno; la luz, a la oscuridad. Pero toda oposición es, asimismo, un nexo: en la poesía de Jordi Royo, lo noble y lo infame, lo dulce y lo cruel, lo frágil y lo robusto aparecen siempre unidos, trabados en combate, golpeándose y acariciándose. Lo frágil, en particular, se repite a menudo, frente al ímpetu de lo violento: el cuerpo es frágil, el amor es frágil, la vida es frágil, aunque incomprensiblemente resiste al furor. Las metáforas que plasman esta lid multitudinaria son muchas, si bien algunas rozan la obsesión: los sueños, las flores –las orquídeas, sobre todo– y los niños menudean en las páginas de esta *Poesía reunida*. Pero también lo hacen el insomnio, la nieve y la sangre, que es ambivalente, aunque en Royo simboliza el abandono y la fatalidad.

En este marco de lucha feroz, el poeta contrapone un pasado de amor y placer, en el que se entretejen sueños, esperanzas e ilusiones, y que se remonta a veces hasta la infancia o la juventud, a un presente de enfermedad, pérdida y, en última instancia,

muerte; y le cuenta ese enfrentamiento a un «tú» femenino: «Recuerdo que una vez jugaste / corriendo enloquecida por los pasillos; derramabas fantástica sonrisas / en las frías estancias que endulzaban / la trastienda de mis sentidos», dice en *@-dreams*. El poeta parece dialogar siempre con una mujer, presente o recordada, real o fabulosa, que se enfrenta a la vida y se une o se opone a él; una mujer que en algunos poemas, como el segundo de las *Siete plaquettes*, se encarna en arquetipos literarios, como la Beatriz del Dante: «o. esa sonrisa que nos lame / a trompicones la lengua y nos vomita / suavemente / ? / Beatriz:». El discurso, retrospectivo, transforma en ocasiones a esa mujer en una niña, modelo de pureza, inocencia y amor.

El estilo de Jordi Royo es reconocible y suntuoso. En su voz se han filtrado muchos de los mejores representantes de la poesía contemporánea –desde Nerval hasta Ginsberg, pasando por los ya mencionados Eliot y Pound, entre otros–, pero esa filtración no la ha sofocado, sino que la ha moldeado con perfiles propios. Royo trabaja con un vocabulario en el que aparecen equilibradas la amplitud e imprevisibilidad y las recurrencias, aunque, en el último trecho de su obra, cierto léxico y un puñado de imágenes se hacen cada vez más insistentes, casi obsesivos. Tanto que, en algunos casos, se repiten sin variación: «Las arrugas violáceas de la madrugada», por ejemplo, figura en dos poemas distintos de *@-dreams*. En otros supuestos, las coincidencias se explican por tratarse de versiones distintas de una misma pieza, como sucede con una composición inédita que se reelabora en *releyendo a N. Tazukuri*.

Singular resulta, asimismo, una estructura constante en la poesía de Jordi Royo,

compuesta por sustantivo, adjetivo y complemento preposicional: «La tristeza enloquecida del crepúsculo», «la tortura huidiza de los naufragos», «la náusea somnolienta del amor». Esta forma triangular suscita una visión compleja y una cadencia prolongada, que envuelve tanto al ojo como al oído. No hay una percepción instantánea, sino una sostenida averiguación, un lento y melodioso descubrimiento. La aromática pastosidad de esta sintaxis, a cuya espesura contribuyen otras figuras retóricas, como

la sinestesia, y el ingente arsenal metafórico, configura una poesía vehemente, matérica, en la que las ideas cuajan en objetos, en geometrías; una poesía con la que Jordi Royo, atado, como todos, a los límites de la vida –pero él quizá más sujeto que otros, más doliente–, ha pretendido escapar de la reclusión y alcanzar, también como todos, esa «otra orilla» que justifica el esfuerzo creador y nos redime de la angustia de ser, de estar aquí: «Parapleja de sonidos / en la otra orilla / SIEMPRE EN LA OTRA ORILLA».

Laura Freixas:

Todos llevan máscara. Diario 1995-1996

Errata Naturae, Madrid, 2018

360 páginas, 19.50 €



Una mujer razonablemente feliz

Por MANUEL ALBERCA

La publicación de *Todos llevan máscara*, segunda entrega de los diarios de Laura Freixas, es motivo de regocijo para los que saludamos, en 2013, la aparición de *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*. Fundamentalmente, por dos motivos. Uno, porque son todavía escasos los diarios de mujeres escritoras publicados en España; dos, porque son aún menos los que consiguen la continuidad que este segundo volumen parece asegurar. No deja de ser paradójico que una de las mejores conocedoras del género de los diarios, además de traductora al español de algunos tan relevantes como el de André Gide o el de Virginia Woolf, haya tardado tanto en dar a luz los suyos, tardanza que sólo se explica por una curiosa contradicción de nuestro sistema literario y editorial.

Tal como han demostrado diferentes estudios de campo que se han realizado sobre la práctica ordinaria del diario personal en Francia y España, resulta que un número relevante de mujeres acostumbra a llevar diario, sobre todo, en la adolescencia y en la juventud. En cambio, los hombres, en estas mismas edades, lo llevan en un porcentaje cuatro veces menor que ellas. Sin embargo, estas cifras se invierten en el campo de la edición. No hay datos precisos, pero no creo que me equivoque si digo que los diarios publicados por mujeres son una minoría todavía en comparación con los publicados por hombres. Trataré de desgranar después las razones de esta desproporción, si bien no parece que esta diferencia se deba a motivos estrictamente literarios.

La visibilidad de los textos autobiográficos escritos por mujeres ha sido un proceso lento y lleno de obstáculos. En la ficción, incluso en la poesía, la mujer puede, hasta cierto punto, ocultarse o camuflarse; en la autobiografía es difícil; en los diarios, imposible. Además, en este registro literario, la génesis de la conciencia personal no se puede sustraer nunca a la cuestión de género. En el caso de los hombres, el modelo de referencia estaba ya explícita o implícitamente formado: el sujeto autobiográfico masculino convencional ha sido tradicionalmente, por definición, macho, blanco y occidental. Las mujeres, por el contrario, no disponían de un modelo propio, salvo el que le imponía el patriarcado; en consecuencia, la formación y emergencia de su propio modelo ha sido y sigue siendo todavía dificultosa. Por su cuestionamiento del modelo masculino, la mujer parece ser más consciente de que su identidad se construye siempre en relación con el otro.

Por tanto, la experiencia femenina es diferente a la masculina, y dicha diferencia no puede soslayarse. Es lo que refrenda este diario de Laura Freixas, que viene a decir en una entrada que la literatura no es, desde luego, una cuestión de hormonas, pero ciertas cuestiones que competen especialmente a las mujeres (sexualidad femenina, embarazo, aborto, decisión de tener hijos, su crianza, etcétera), y para ser comprendidas en toda su complejidad, deben ser contempladas desde su óptica. Si este aspecto no es atendido en un diario femenino, considera Laura Freixas, siguiendo a Virginia Woolf, algo importante se pierde. Ese modo distinto de ver y apreciar la realidad, que está todavía en proceso, es lo que se nos muestra en primera persona en este diario.

La libertad y la autonomía de la mujer son los pilares imprescindibles del feminismo, a partir de los cuales se puede establecer una independencia con respecto al mundo masculino. El feminismo de nuestra autora es realista, en la medida que acepta críticamente la propia situación dentro de la pareja y la familia, sin intransigencias ni fundamentalismos: «No quiero empecinarme como si fuera un hombre o como si fuera soltera y sin hijos [...]. El ser mujer y el ser esposa y madre me limitan, pero también me ofrecen ventajas». En este sentido, observa que sus suegros franceses ofrecen una aceptable y funcional división de papeles que no implica jerarquía ni descontento ni humillación.

La carencia de diarios de mujeres no es una cuestión de pudor, ni tampoco creo que las mujeres lo sean más que los hombres; al contrario, y, al menos en este caso, y de algunos otros diarios femeninos que se podrían aducir, se caracteriza por su compromiso de buscar su verdad más íntima. Así, evita la composición en escorzo, más frecuente en los masculinos, y va de frente a tomar el toro de la verdad, de su verdad, por los cuernos, con la sola ayuda de la sinceridad. En este aspecto, el diario de Freixas es meridianamente claro y da lo que promete: autenticidad y verdad. La diarista mantiene un diálogo continuo consigo misma, una interpelación del yo desde la mismidad íntima. Ésta no es una característica exclusiva de las mujeres ni de los diarios femeninos, pero no cabe duda de que en el contexto actual esto escasea en los diarios masculinos.

En los diarios masculinos actuales, el diarista expone un yo autor público para contradecir o cuestionar otros yoes no menos masculinos ni menos armados, si bien no se adentra en la interpelación de la mis-

midad. Suele colocarse de perfil, oculta sistemáticamente su intimidad y cubre con un velo sus sentimientos más personales. Construye un calculado personaje público en el que parapetarse de las posibles inclemencias de la vida y demuestra que la mejor defensa ante las agresiones externas es el ataque. Su presencia es tan aplastante y totalitaria que no deja ver nada más que a él mismo y la realidad filtrada por su tamiz. Más allá no hay nada que merezca la pena. No hay lugar para la ambigüedad ni para la disensión, y el lector lo toma o lo deja. En los diarios de hombres más celebrados, la función del diario es, sobre todo, literaria, entendiéndolo por esto profesional. Son diarios que dan cuenta de cómo se desenvuelve el diarista en el mundo de la literatura y cuáles son sus estrategias de promoción. El diario no es, en estos casos, un espacio de introspección. Quiere y aspira a alcanzar la categoría literaria, y se escribe con ese fin, por lo tanto, su meta es la publicación. Son así, y, si están bien escritos, ésa será su gracia y su atractivo. No se vea, por tanto, en las palabras anteriores ningún rechazo o menosprecio.

En el diario de Laura Freixas, la escritora no obedece, en principio, al cálculo puramente literario ni está motivada por su publicación. En alguna entrada la autora puede soñar o imaginar una posible y lejana publicación, pero no es el fin primordial. El diario es para Freixas un cauce de expresión, de liberación y desahogo íntimo, como repite al cerrar alguna entrada en la que se evidencia precisamente esto: «Basta por hoy. Estaba un poco inquieta y escribir, de un tirón, estas páginas me ha sentado bien»; «¡Qué desahogo el diario!». Esta sinceridad está reforzada porque la escritora surge a borbotones sin cálculo ni medida.

Y también por el entusiasmo que producen los pequeños o grandes logros, momentos de plenitud y de satisfacción que se contrabalancean en la comprobación de una mayor fragilidad ante los contratiempos y frustraciones.

La sinceridad para hablar de los asuntos íntimos, los que se suelen guardar en secreto, es lo que caracteriza este diario. Aquí se abordan de manera directa y precisa los conflictos de pareja, los dilemas de una mujer que se debate entre los papeles sociales pautados y la lucha por su independencia o los problemas derivados de la maternidad, lo que la autora ha llamado en su diario anterior «la vida subterránea». En relación con esta lucha por la afirmación como mujer, está, asimismo, la disyuntiva y la dificultad de hacer compatible la vida familiar con la carrera literaria. El afán de éxito y reconocimiento literario es omnipresente en el diario, del mismo modo que planea continuamente el temor del fracaso y lo poco gratificante que puede ser a veces la dedicación a la literatura. Es, por tanto, este del diario un ejercicio que refrenda el camino costoso y lento que conlleva llegar a ser una mujer libre y autónoma y una escritora auténticamente coherente y responsable con su condición de mujer que no renuncia a nada.

El diario arranca con una frase teñida de desánimo: «Hace unos días me desperté triste». Y se cierra bajo los auspicios de la plenitud de esta otra: «Durante un rato me he sentido totalmente feliz, incapaz de desear nada más». Entre ambas, comienzo y final del diario, han pasado dos años, los que abarcan las anotaciones de *Todos llevan máscara*. La vida cotidiana de la diarista no se asemeja casi nunca a la triunfal linealidad de la recta, sino al bucle de

la espiral en la que los progresos son pasajeros y los problemas vuelven y se reiteran sin encontrar salida ni solución. En ese dibujo cabe todo el abanico de expectativas, de anhelos, de avances y retrocesos, contratiempos y contradicciones, y para contar todo esto el discurso del diario íntimo resulta tal vez el más adecuado. En este aspecto, Freixas, en tanto que escritora y esposa-madre, debe armonizar las dos esferas y hacerlas compatibles sin perder nunca su autonomía. Es un asunto capital que jalona el diario, aunque sin ningún tipo de dramatismo, sólo como una elucubración intelectual, pues la situación laboral del marido y el desahogo económico de la pareja hacen posible la compatibilidad de las funciones. En la entrega anterior del diario, este asunto revestía todavía una cierta tensión, pero ahora es una mera cuestión teórica o de prurito feminista. Además, la presencia de la hija cataliza la vida del matrimonio y ayuda al acuerdo en las posibles disensiones de la pareja. La plenitud es absoluta y esto permite, como arriba he señalado, que la autora confiese con total convicción y libertad a los cuatro vientos uno de sus secretos mejor guardados: «Soy muy feliz».

También comparece, por supuesto, el mundo literario, sus intrigas, sus envidias y mezquindades, pero están ahí como la expresión de la lucha por abrirse camino en este campo, que es infinitamente más difícil para las mujeres. Son, por lo general, pasajes que en pocas pinceladas describen este mundillo por dentro en sus aspectos menos edificantes: su endogamia, su arribismo, su mediocridad. Deben leerse con

atención, pues son dignas de encomio, algunas semblanzas de notables del mundo del libro, autores a los que se les ajusta las cuentas de su infatuada presencia, como sucede en una aparición fugaz de Luis Antonio de Villena, o de editores a los que clava en un perfil que hace honor a la realidad: las de Juan Cruz, Herralde o Gimferrer son, cada uno en su estilo, un exponente de la mirada acertada y crítica de la diarista.

Los avatares del manuscrito de la primera novela de Freixas, *Último domingo en Londres*, y los primeros pasos de la que sería la segunda, *Entre amigas*, ocupan una parte importante de las disquisiciones literarias y de política editorial. En este caso, las anotaciones adoptan la forma de una plegaria con la que se pretende propiciar que se produzca ya de una vez por todas lo que se espera tanto tiempo. Para la autora la escritura del diario es una manera de aliviar y exorcizar la espera, si bien no impide, sólo atenúa, la desesperación: «Estoy deprimida y de mal humor porque mis proyectos no salen adelante. Nadie me llama, llamo yo a todas partes. Qué ganas de mandarlos al cuerno...». Pero, a diferencia de los diarios que firman los hombres, Freixas no incurre en la autocomplacencia ni en la persecución de los colegas que se consideran enemigos ni destila envidia por los logros de los otros. Prevalece aquí otra mirada sobre el mundo literario: no como un campo de minas o de batalla. Freixas, en general, observa con admiración y curiosidad la fiesta literaria en la que comenzaba a estar invitada.

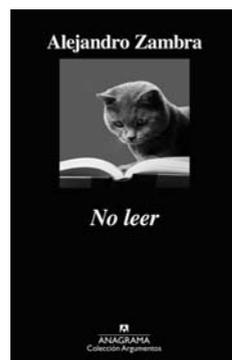
Este diario es una lectura muy aconsejable para todos... ¡los hombres!

Alejandro Zambra:

No leer

Anagrama, Barcelona, 2018

312 páginas, 18.90 € (ebook 9.99 €)



Morder el anzuelo

Por JULIO SERRANO

He leído *No leer*, lo que supongo es una rebeldía hacia Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), que es quien tituló su libro con esa exhortación tan gratamente antipedagógica. Confieso que tuve una tentación de obediencia: hay demasiados libros y, si él mismo apela a dejar el suyo a un lado, razones que el lector desconoce tendrá. Pero las paradojas me intrigan y acabé por morder el anzuelo: por lo pronto, decidí comprar el libro *online* y luego ya vería (como si de mí dependiese) si lo leía o no. El título es buen cebo, la incoherencia es insinuante.

Pasaron varios días y el libro –por azares varios– no llegaba. Empecé a pensar en Zambra como en alguien dueño del devenir de sus palabras, capaz de imponernos la no lectura. A la tercera semana de espera, ya estaba convencido. Acepté que el título fue-

ra más oráculo que ironía y me resigné, no sin enfado, a *No leer*. ¿Hasta qué punto podía Zambra imponerme la imposibilidad de la lectura? Por descabellado que parezca, sabemos de escritores que han hecho cosas peores: estafas, manipulaciones de todo tipo, incluso se ha llegado a matar al lector. Recuerden «Continuidad de los parques», de Cortázar, o *La asesina ilustrada*, de Enrique Vila-Matas. No hay derecho.

El paquete se hizo esperar, pero llegó. No obstante, me encontraba ya en un estado de semisospecha. ¿Y si el autor fuese tristemente coherente y el libro no fuera sino una suerte de acción artística, un eficaz contrasentido a lo Magritte con su *Una pipa no es una pipa* o como esas fotografías de Chema Madoz en donde nada es sólo lo que parece? Quizá lo que había comprado –pensaba mientras

desembalaba— fuese una especie de libreta Moleskine con *No leer* impreso en la portada y las páginas vacías: tendría su gracia, aunque pasada de moda. O podría tratarse de un libro que fuese más bien un gesto, inútil pero bello: un libro escrito con tinta blanca sobre la hoja en blanco, emulando a Malévich, a su *Blanco sobre blanco*. De este modo, no leerlo sería una imposición, pese a que el texto estuviera ahí, frente a nuestras narices. Un amigo letraherido me confesó una vez algo similar, que, tras escribir sus textos en el ordenador, pone las letras en blanco. El texto está ahí, pero ni su mujer ni sus hijos pueden fisgonear en los documentos porque, de abrirlos, los tomarían por meros archivos vacíos. Se protege de la curiosidad, de una curiosidad probablemente inexistente.

El caso es que el libro de Zambra —para alivio de mi cicatería y curiosidad— es un libro completo (mi ejemplar al menos) que, por tener, tiene hasta índice onomástico. Así que di rinda suelta a mi apetito lector, que, incrementado por la espera y la oposición, me inquietó por su fiereza: «Te voy a leer», pensé avergonzado. Y, como desacatando alguna autoridad imaginaria, opté por echar un vistazo primero y por leer el final al principio. Como no es un libro de detectives, aunque haya algún misterio, no importará que diga cuáles son las últimas dos palabras: «Sin literatura». Trescientas páginas y un índice onomástico que contiene, a ojo, cientos de nombres de escritores, para esta doble negación inicial y final. Recordé de pronto cómo termina esa película absurda —con todos mis respetos— de José Luis Cuerda, *Amanece, que no es poco*. Un personaje nos dice, cuando ve salir el sol por el oeste: «Esto es un sindiós».

Detuve mi lectura antes de haber propiamente comenzado y pensé en la afirma-

ción (la negación, más bien) del antropólogo Lévi-Strauss al inicio de *Tristes trópicos*: «Odio los viajes y a los exploradores», y me pregunté por el «tira y afloja» de Zambra con la literatura. Los rechazos, cuando provienen de alguien que dedica su vida a aquello que supuestamente repudia, son intrigantes y, muchas veces, el revés visible de una búsqueda intensa. Pienso ahora en *Contra el arte y otras imposturas*, de Chantal Maillard, o en el *Bartleby* de Vila-Matas —cuántas negaciones literarias están recopiladas ahí y cuánto amor por la literatura—, o en los rechazos de Henri Michaux en los viajes de los que dio cuenta en *Un bárbaro en Asia*, o en Henry Miller... Me permito estas digresiones porque las palabras contagian actitudes y *No leer* abre con la siguiente cita de Raúl Ruiz, que bien pudiera ser una declaración de intenciones de Zambra: «En eso, mis amigos, consiste nuestro arte: en irse por las ramas, derecho a lo esencial».

En cualquier caso, regresemos al hilo, por fino que sea, de esta narración. Me preguntaba dónde está el rechazo de Zambra por la literatura o de qué tipo de literatura habla cuando formula su «sin literatura», contra qué imposturas se está rebelando y la forma que toma su rebeldía. Para averiguarlo, está claro que hay que leerlo, lo que hice, de un tirón, por las ganas que tenía, supongo, y porque Zambra tiene una manera de escribir enormemente ágil. No tengo claro el resultado de mis averiguaciones, me distraje, porque el libro es ameno y anecdótico, y contiene referencias a numerosos autores y una colección de citas bien escogidas. Digamos al respecto, simplemente, que el que Zambra haya leído mucho y con fe inquebrantable el *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi, da alguna pista (a quien haya leído el manual, claro).

En alguna parte de *No leer*, tirando hacia el inicio, dice Zambra que no quería que su libro fuese un volumen de reseñas. Lo cierto es que lo parece bastante, ya que recoge críticas literarias suyas publicadas aquí y allá, adaptadas para la publicación, reformuladas, entremezcladas con otros textos, y, para esta edición, ampliadas con algunas reseñas más con respecto a la edición de 2010. El libro va engordando con los años, como casi todos (los lectores). Es decir, la mayoría de los capítulos son reseñas, ahora incluso más que en la anterior edición. Pero ¿y qué? No seré yo quien minusvalore una reseña, aunque el nombre en sí, «reseña», sea como para avergonzarse. En una mesa se sientan un poeta, un científico, un novelista y uno que escribe reseñas. No sé cómo termina el chiste, pero seguro que el de la reseña es el blanco de la diana. En fin, no me extraña que Zambra diga que su libro es otra cosa.

No leer se puede leer como nos dé la gana, faltaría más, así que yo lo he leído como si fuera un diario y como un libro de detectives, lo que quizá acabe por dar la razón a Zambra con esto de que éste no es un libro de reseñas al uso. Una cita de Alejandro Rossi, una de tantas en *No leer*, puede haber condicionado gravitacionalmente mi lectura, pues me he visto buscando a Zambra mientras él ponía su vista en otros. La cita es ésta: «Es a veces un alivio poder expresarse a través de otro», dice Rossi, y Zambra lo cita porque estará de acuerdo, y yo lo cito porque nos habla de Zambra a través de Rossi y porque, es cierto, es un alivio. Y es que cuántas veces vemos al autor de reseñas tratar de asomarse al texto, reivindicar un espacio para sí, contarnos un poco de sí mismo. Para encontrarlo, las citas son una buena pista. No tanto las que co-

rresponden a la reseña en sí –por cierto, siempre más de la cuenta–, que son las del libro que tiene entre manos, el último que ha leído y del que no sabemos la impronta que le va a dejar, sino las otras, las que corresponden a la trastienda de Zambra, las de aquellos autores que lo acompañan y que se cuelan en sus reseñas con una continuidad imperceptible si leemos la crítica de turno en el periódico, aunque rastreables si nos las presentan recopiladas, como en este caso. Las mejores, cuando cita de memoria, y, de entre ellas, las citadas erróneamente. Sería de un tremendo mal gusto reprocharle a un autor que haya citado mal a otro, puesto que esas citas adaptadas por la frecuentación y los ajustes de la memoria corresponden a un tipo de relación... más estrecha. ¿Qué escritores aparecen una y otra vez cuando Zambra habla de su lectura puntual, pero comienza a divagar? Roberto Bolaño, Ezra Pound, Julio Ramón Ribeyro, Raúl Zurita, Mario Levrero, Gonzalo Millán, Natalia Ginzburg y, sobre todo, Borges y Nicanor Parra. Macedonio Fernández le gusta mucho, cuando le gusta. Ésta es una broma para el futuro, cuando hayan leído ya el libro.

Así que puede pasarnos que leamos, por ejemplo, una reseña de la correspondencia entre Ribeyro y su hermano, en la que, citando a Paul Léautaud, reflexione acerca de aspectos que quizá nos acerquen al diarista que ando buscando, así como a la razón del título y su final: «De vez en cuando es bueno quedarse felizmente detenido en los peldaños anteriores a la literatura». Y es que a Zambra le agradan poco «las frases para el bronce», la exhibición de autoridad. Se halla más cómodo con los libros que dicen no a la literatura que con aquellos que la subrayan. «Para hacer literatura es necesario no hacer literatura», afirma. Tras el aparen-

te galimatías está una irreverencia que perfila sus filias, fobias y caprichos literarios.

Sus textos son irónicos y se burla –para contrapesar el apasionado elogio, supongo, porque es un lector hedonista– de poetas y novelistas, de críticos literarios e incluso de los lectores. Quita peso en un ámbito donde sobra postín. Zambra lo hace a menudo, se le da bien. Dos de los capítulos se titulan, para que sepan a lo que me refiero, «Contra los poetas I» y «Contra los poetas II». Y ¿quién es Zambra? Pues un poeta y novelista, crítico literario y fervoroso lector. Arquero y blanco de sí mismo, una fórmula infalible para que simpatice lo que podría resultar acusador. Es, eso sí, un crítico honesto –muy honesto–, lo que lo singulariza. No presume de haber leído más de lo que lo ha hecho –no tiene ese complejo o esa vanidad– y escribe acerca de sus lecturas sin pretensión de objetividad. Sabe que no hay ninguna verdad sobre el texto, por lo que más bien deja constancia de *una* –una entre muchas– experiencia del mismo. La subjetividad es el hilo conductor de estas reseñas, que tratan sobre numerosos autores chilenos y unos pocos no chilenos, pero mucho también del propio Zambra. Tan próxima está su crítica a sus circunstancias que, por ejemplo, «Un lector borrado», supuestamente, la reseña de *Toda la luz del mediodía*, de Mauricio Wacquez, es otra cosa. Lo personal (leyó la novela en un ejemplar de segunda mano comentado y subrayado) se convierte en el centro de la historia y la

reseña acaba por no ser tal, se transforma en cuento. El que peor parado sale es Wacquez, del que casi no se habla, pero nunca llueve a gusto de todos. Aunque, si la comparamos con la reseña de un ensayo-antología de Harold Bloom, que comienza así: «No he leído y espero no leer jamás *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*», podría darse con un canto en los dientes. Desconozco si hay una ortodoxia de la reseña, si bien estas de Zambra vuelan por libre, como cuentos a la manera borgeana, como digresiones llenas de ingenio y audacia narrativa.

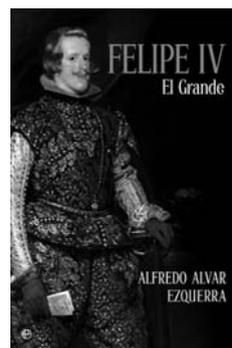
Y es que, en las reseñas, vale todo. Zambra discurre sobre el trabajo del crítico literario sin queja alguna. Afirma que se puede escribir de cualquier cuestión, argumentar en una u otra dirección, divagar –un placer del que disfruta con talento– o centrarse en un solo aspecto de la obra que se comenta, o en ninguno. ¿Y por qué tanta libertad? Por lo que todos sospechamos: «Nadie nos lee». Pero «De puro neurótico cuidamos la prosa, saboreamos cada adjetivo, perdemos un tiempo valioso decidiendo si dos puntos o punto y coma, y nos duele el corazón cuando descubrimos que se nos pasó alguna errata o que escribimos mal la palabra *idiosincrasia*». Así de cómico es el oficio. En el fondo, sabemos que las palabras no son inofensivas. «Tenga cuidado al leer libros de medicina, una errata podría matarlo», nos dice Zambra que aconsejaba Mark Twain. Por si acaso, mejor *No leer*.

Alfredo Alvar Ezquerro:

Felipe IV. El Grande

La Esfera de los Libros, Madrid, 2018

696 páginas, 34.90 € (ebook 12.99 €)



El primer Rey Sol

Por ISABEL DE ARMAS

Tras dar muchas vueltas y revueltas a su personaje, el autor de esta biografía que comentamos se pregunta: «¿En verdad se puede hablar de Felipe IV como un “Austria menor”?; ¿de verdad se puede decir que aquella España pasó un siglo de “decadencia”?; ¿en verdad se puede mirar con desdén a aquellos vasallos del rey incansables buscadores de la fama personal y la grandeza colectiva?; ¿quiénes vamos a explicar lo que deberían haber hecho; nosotros, desde los siglos xx o xxi a los del siglo xvii?»...

En un serio y sincero esfuerzo por dar respuestas válidas a sus interrogantes, Alfredo Alvar Ezquerro afirma, en primer lugar, que Felipe IV fue un rey al que, a lo largo de su vida, le pasó de todo, y, en un denso y detallado trabajo, nos recuerda, paso a paso, en qué consiste ese todo. La primera etapa

de su reinado transcurrió bajo el amparo de Olivares, y «La sombra de Olivares –apunta el autor– ha eclipsado la luz del rey». Éste fue un esquema que funcionó para con su padre Felipe III, que, desde 1598 hasta 1618, vivió sometido a las artimañas psicológicas de Lerma: «Cayó el valido en 1618, murió el rey en 1621. Y no hubo más, ni valimiento, ni reinado».

El caso al que Alfredo Alvar se enfrenta es muy distinto, ya que se halla ante un rey que, sin Olivares, sobrevive veintidós años. En ese largo periodo Felipe IV ha de enfrentarse a una serie de problemas familiares y de Estado fundamentales (desde la viudedad a las no deseadas segundas nupcias y la muerte del príncipe de Asturias –Baltasar Carlos–, que era toda su esperanza) y un sinfín de acontecimientos políticos

de gran magnitud: la declaración de guerra de Francia en 1635; los motines de la sal de Vizcaya; la traición de los catalanes; la rebelión de sus vasallos portugueses; las alteraciones en Italia; las deslealtades aristocráticas en Andalucía y Aragón, y, en fin, la superación de aquella espantosa década de 1640 que se fue cerrando en 1648 con las firmas de las paces de Westfalia y, más tarde, con la paz de los Pirineos y la entrega de su amada hija al rey de Francia.

El autor observa y constata que, de principio a fin, en la vida de su personaje siempre persisten dos obsesiones que lo marcan en lo personal y en la acción de gobierno: su profunda religiosidad y su conciencia de que era un pecador irredento y empedernido. Apunta, asimismo, dos miedos irrefrenables que determinaron sus comportamientos: la proximidad de la muerte y la soledad. De sus obsesiones y temores habla una y otra vez el propio rey en sus muchos escritos. «Cuenta todo –comprueba el biógrafo–. Escribe sin parar. Frenéticamente, como les ocurre a tantos ciclotímicos». Escribió para sí, para su hijo Baltasar Carlos y para las mujeres próximas. También para sus consejeros. Razonó sobre teoría de la historia; sobre educación de príncipes; sobre moral, ética y política, y se lamentó de ser un pecador y no poder salir de la concupiscencia. Este historiador ha reunido varias de sus introspecciones desde los años treinta hasta su testamento de 1665. «No creo –aprecia el autor– que nunca un rey se haya autobiografiado, de puño y letra, varias veces a lo largo de su existencia». Además de cultivar la escritura, fue un gran mecenas de las artes y, en especial, de la pintura, la colección real fue la más importante de todas las monarquías. Para registrar sus glorias, o aminorar las frustraciones, usó la

pintura como elemento de exaltación de la monarquía de España. Alvar Ezquerro puntualiza: «Conversó y discutió, o debatió, con grandes genios, como Rubens o Velázquez».

El trabajo que reseñamos está dividido en cuatro partes. La primera, 1605-1621, arranca con su nacimiento y culmina con su proclamación como rey. Tras un fastuoso bautizo y bajo claros signos de buena ventura –el de la paz con Inglaterra y las grandes fiestas de Valladolid–, dio comienzo la vida de Felipe Dominico Víctor. Pero las grandezas y alegrías duraron poco, ya que, como en estas páginas se confirma, «se encontró demasiado pronto con intrigas palatinas y con los cielos encapotados, aunque no pudiera ser consciente de nada de ello». En esta primera parte, el historiador destaca la importancia que tuvo en su formación el primer maestro, Garcerán Albanell, de origen catalán, y que no destacó por dejar nada escrito de carácter humanístico, sin embargo, no se pone en duda su dominio de las artes liberales. «Donde sí ha dejado más rastro y huella –escribe Alvar– es en sus opiniones políticas, regalistas fundamentalmente». Sí se sabe que, a pesar de su «retirada» a Granada, como arzobispo de esta ciudad andaluza, nunca se desvinculó ni del mundo de la corte ni del de los cuidados a Felipe IV. Y, entre los acontecimientos que marcan la infancia y adolescencia del príncipe, destaca el fallecimiento de sus padres. Margarita, su madre, tenía al morir veintiséis años y había dado a luz ocho veces. Le sobrevivían cinco hijos; Felipe, el príncipe de Asturias, era una criatura de seis años. Casi una década más tarde, fallecería también su padre, Felipe III. En esta primera parte del libro, acontecimiento igualmente importante fue los planes de su boda. «Se llegó a buen puerto», sintetiza Alfredo Alvar: por medio

del Tratado de Fontainebleau, se aceptaba entablar conversaciones para la futura boda de Felipe con Isabel de Borbón y de Ana de Austria con Luis XIII. Felipe tenía diez años. Isabel, trece.

La segunda parte del libro abarca desde 1621 a 1635, fueron años gloriosos para la monarquía de España, hasta que Luis XIII declaró la guerra. Es el periodo del conde y duque de Olivares y de Sanlúcar, del importante viaje del rey a Andalucía, de las breves vidas de los hermanos del rey, de su primer matrimonio y de la corta vida y muerte del heredero, Baltasar Carlos. Para Alfredo Alvar, con Felipe IV comienza un reinado lleno de sombras y de luces. «En 1621 –afirma sin lugar a dudas–, si bien una parte de la corte era una cloaca de cleptócratas, o las perversas acciones políticas habían empezado a dejar maltrechas algunas de las rentas e incluso desmoralizados o amoralizados los usos sociales, sin embargo, tenía otros pilares robustos y rectos de tal forma y manera que no había habido ninguna pérdida territorial y el rey de España [...] mantenía incólume su prestigio». También nos muestra que, a nivel de gobierno, los cambios de 1621 no fueron otra cosa que el triunfo de una casa, la de los Guzmans, sobre otra, la de los Sandoval. «Por tanto –asevera–, no se podía esperar mucho de aquel revolcón: el sistema, las formas de pensar y obrar, etcétera, iban a seguir siendo los mismos». Sin embargo, con el tiempo, no fueron pocos los problemas que este cambio trajo consigo. De 1635 a 1640 transcurre una etapa intermedia de la vida del rey, en que se dispone a tomar decisiones deseadas tiempo atrás, pero que, entre la falta de coraje y las recomendaciones de los consejeros, confesores, teólogos y por encima de todos los cálculos del valido, se

fueron aplazando. La Navidad de 1643 supuso una fecha clave para esa toma de decisiones pendiente, fue cuando Felipe IV autorizó a Olivares a que se retirara, primero a Loeches y después a Toro, en donde murió, perdido el juicio y entre arbitrios agrarios. Alvar resume así la gran política del conde-duque: reducciones de poca monta del gasto público, medidas políticas de repercusión social contra la corrupción de los anteriores gobernantes, novedades en las imposiciones. «Fue el tiempo del triunfo del arbitrismo –concluye– y en términos presentistas, del populismo».

En este segundo apartado, se da una importancia especial al viaje del rey a Andalucía. Es definido como un periplo complejo que marcó la vida de muchas gentes, entre otras, la del rey y su valido. Entonces Olivares debió de empezar a rumiar la idea de que, si en Andalucía con la presencia real no habían ido mal las cosas, ¿por qué no hacer lo mismo en la Corona de Aragón? En aquellos momentos a nadie se le ocultaba que se quería *reformular*; que se deseaban las reformas que dieran aire a Castilla y obligaran a los demás. Los reinos de la Península deberían unirse, castellanizándose, *multa regna, sed una lex*. No vamos a detenernos aquí en las graves consecuencias de semejante programa político. Sólo un recordatorio: en 1640 se sublevaron Cataluña y Portugal.

Con el título «Luz, color, eclipse y ocaso del rey (1635-1648)», se desarrolla la tercera parte de este trabajo que se dedica, en primer lugar, a la guerra con Francia, así como al de los levantamientos aristocráticos y populares por la monarquía. Es un periodo en que la mente del rey madura y pasa de ser aprendiz de mecenas de arte a ser maestro por sus opiniones. Se apasiona con la pintura. Tanto es así que se llegan a

estimar en tres mil los cuadros que compró para la colección real. Rubens y, sobre todo, Velázquez son sus grandes pintores. Pero, además de la pintura, se hace protector de todas las artes, y, a partir de 1633, el palacio del Buen Retiro se convierte en el gran centro de ensayos de arte de la comedia y del ensueño de Europa.

La cuarta y última parte (1648-1665) son los años de retirada, en los que el rey se esfuerza por mantener como fuera la monarquía católica, a pesar de que se perdieron grandes territorios, Portugal entre otros. En esta etapa, es especialmente importante la correspondencia mantenida con dos monjas: más de seiscientas cartas con sor María de Ágreda, y otro epistolario mucho más breve, pero también más íntimo, con la condesa de Paredes. Su segundo matrimonio con Mariana de Austria, la penosa niñez del heredero Carlos II y las múltiples paternidades de Felipe IV, dentro y fuera del matrimonio, completan el contenido de esta movida y trascendental biografía. Se da casi por hecho que el número de hijos habidos fuera del matrimonio fueron veintitrés –algunos han fantaseado con la cifra de

hasta setenta–, pero sólo reconoció como suyo a Juan José de Austria que, cuando su padre murió, tenía treinta y seis años y su medio hermano, el príncipe de Asturias, estaba a punto de cumplir cuatro. Hijos legítimos tuvo trece, ocho de su primer matrimonio con Isabel de Borbón y cinco con su segunda esposa, Mariana de Austria.

Como punto final, observamos que, en las casi setecientas páginas de esta biografía, ni una sola vez aparece el despectivo mote de «Austria menor» y tampoco el de «Rey Pasmado». Sin embargo, se nos recuerda que a Felipe IV se lo conoció como Felipe el Grande, o el Cuarto Planeta, o el Rey Sol. Alfredo Alvar Ezquerria nos dice que tras su muerte, dada la fragilidad de la herencia, que recayó en un enfermizo Carlos II, la Corona se vio asfixiada por la potente presencia de un rey francés, hijo de española y casado con española, que, en esto como en otras muchas cosas, no tuvo a mal apropiarse de símbolos y lemas de la caduca monarquía de España. «Y Luis XIV –concluye– pasó a la historia como el Rey Sol. Hora es ya de que se sepa que fue el segundo y que el primer Rey Sol fue Felipe IV».

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

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

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5 €



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española



9 771131 643008



0 0 7 6 2