

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSIER**

GUILLERMO SUCRE

**Coordina** Antonio López Ortega

## **ENTREVISTA**

Guillermo Sucre

## **MESA REVUELTA**

Toni Montesinos, Cristian Crusat  
Francisco Fuster, Carlos Barbáchano

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aacid.es

T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aacid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Arancha González Laya**

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 Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### GUILLERMO SUCRE, EL LECTOR Y EL POETA

- 4 *Gabriela Kizer y Antonio López Ortega* – Guillermo Sucre: «Siempre habrá una poesía oscura»
- 24 *Luis Miguel Isava* – La poesía de Guillermo Sucre: entre la pasión vital y la lucidez verbal
- 41 *Miguel Gomes* – Guillermo Sucre y las poéticas del ensayo venezolano
- 52 *Cristian Álvarez* – Guillermo Sucre: hora y deshora del profesor



## MESA REVUELTA

- 64 *Toni Montesinos* – Nabokov y el sexo neurótico
- 74 *Cristian Crusat* – El eco humano de la máquina de traducir
- 90 *María Jesús Fraga y Juan Miguel Ribera Llopis* – Cartas de Matilde Ras a Caterina Albert i Paradís (Víctor Català)
- 114 *Francisco Fuster* – Azorín, Cataluña y el catalanismo
- 128 *Carlos Barbáchano* – Julio, un Diamante que sigue brillando



## BIBLIOTECA

- 140 *Blas Matamoro* – Revolución, melancolía
- 145 *Eduardo Moga* – Pessoa, el inglés
- 149 *Daniel B. Bro* – El cielo inmóvil
- 153 *José Lasaga* – La compasión, de emoción ambigua a virtud trágica
- 157 *Pilar Martín Gila* – La respiración de las cosas



A black and white photograph of a room. In the foreground, a chair with a cane backrest is partially visible. To the left, a stack of books sits on a surface. On the wall, there is a calendar for the year 2019 and several framed pictures, including a portrait of a man and a classical sculpture. The room is dimly lit, creating a quiet, contemplative atmosphere.

# Guillermo Sucre, el lector y el poeta

*Coordina* Antonio López Ortega

# GUILLERMO SUCRE: «Siempre habrá una poesía oscura»

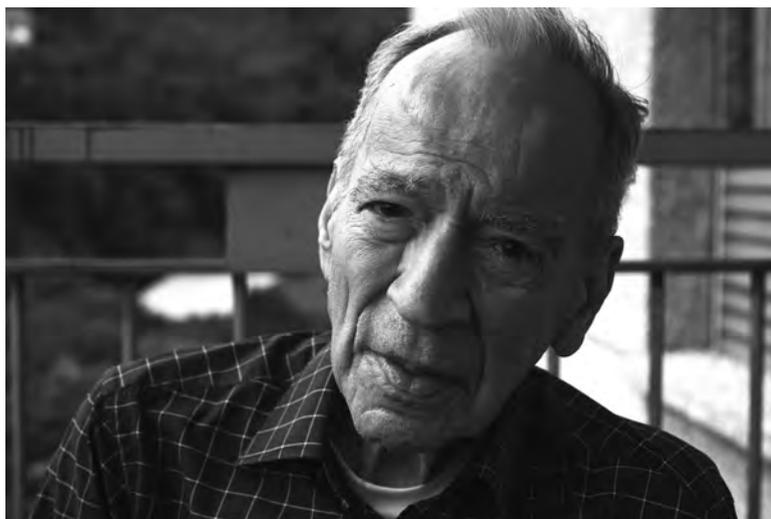
## 1. LA VIDA

### ¿Cuál es la imagen más remota que recuerdas?

La de mi madre. Yo tenía cuatro años y ya vivíamos en Ciudad Bolívar. Al igual que todos mis hermanos, yo nací en Tumeremo, pero viajamos a Ciudad Bolívar por la muerte de mi padre. Esa imagen la retengo porque mi madre había viajado a Panamá: debía hacerse una operación con un médico recomendado por el doctor Carlos Fragachán, que había sido el médico de mi padre y era mi padrino. Yo me desperté un día y me puse a llorar al darme cuenta de que mi madre no estaba.

### Háblanos del primer hogar, del entorno familiar.

En Ciudad Bolívar vivíamos en una casa grande, con azotea. Compartíamos hogar con mi abuelo y con varios de mis tíos y tías. A los Sucre Figarella, que éramos nosotros, se sumaban los Sucre Poveda, que eran primos nuestros. En total, éramos como catorce personas. Luego, por necesidades económicas, mi madre alquiló esa casa para obtener una renta mensual. Así que nos mudamos a una casa más pequeña, en la misma calle, pero muchísimo más modesta. Recuerdo que no tenía excusado moderno, sino letrina: ¡era horrible! Luego mi abuelo se mudó a otra casa de mi madre, más pequeña, que quedaba en la calle Libertad de Ciudad Bolívar. Más tarde, a esa casa nos mudamos finalmente nosotros. Allí vivimos con mi abuelo, hasta que nos vinimos a Caracas. Antes de morir, mi abuelo se mudó para la casa de otro hijo, un tío nuestro, porque mi madre y mi abuelo no conciliaban mucho. Ya para entonces, estaba un poco senil. Como era masón, le preguntaba a mi madre por qué nos daban educación católica.



© Vasco Szinetar

Y en esos terrenos sí es verdad que mi madre no aceptaba la intervención familiar.

### **¿Puedes hablarnos de la gravitación específica de tu madre y tu padre?**

La de mi madre es determinante puesto que mi padre ya había muerto cuando yo tenía año y medio. También fue importante la de mi abuelo paterno, que vivió con nosotros hasta los últimos años de su vida.

### **¿Cómo fue tu primera escuela, tus primeros amigos?**

Mi primera escuela se llamaba Escuela de Nieves y Petra Martínez. Nieves era un ser angelical y Petra una mujer morena, fuerte como una piedra, que era mi maestra y siempre me castigaba. Con ellas vivía Berta, una mujer indígena que medía como un metro veinte. Berta tenía una tortuga inmensa en el patio; allí me montaba cuando llegaba a clases y yo paseaba encima de la tortuga. A esa escuela uno llegaba a comienzos de año con una silla –que uno pintaba– y cuando terminaba el año escolar te la llevabas o la dejabas allí. Yo, por lo general, me la llevaba, porque a mi madre le gustaba tener los mismos muebles. Luego pasé a la escuela de los curas Paúles, conocida como colegio La Milagrosa; allí hice mi educación elemental.

Ciudad Bolívar era una ciudad un poco cosmopolita, de grandes colonias. Había una de españoles, los Ruiz, de la que provenía mi abuela. Ella era hija de un médico español, oriun-

do de Málaga. El hospital de Ciudad Bolívar se llamaba Hospital Ruiz en memoria de mi bisabuelo, padre de Matilde Ruiz, que fue la mujer de mi abuelo Juan Manuel Sucre. También estaba la colonia de los corsos, medio afrancesada, que vinieron en la época de Guzmán Blanco, a mediados del siglo XIX. De allí provenían mis antepasados corsos, los Figarella, jóvenes ingenieros que se establecieron en El Callao. Los otros eran los alemanes: los Blohm. La Casa Blohm era una de las casas de comercio fundamentales de Ciudad Bolívar; tenía unos almacenes maravillosos, donde vendían de todo. También había muchos libaneses, para nosotros «los turcos», que eran bastante ricos. Un compañero mío de primaria, llamado Felipe Bezara, cuando lloraba por cualquier razón, su padre le decía: «No llores, Felipito, que tu papá tiene un millón de bolívares». La Ciudad Bolívar de entonces era una ciudad muy bonita, asentada a orillas del Orinoco. Espero regresar algún día, atravesando kilómetros de carretera.

### **¿Nos puedes hablar de tu adolescencia?**

A los doce años yo ya estaba estudiando en La Milagrosa de los padres Paúles. Recuerdo mucho a esos curas: eran todos muy buenos. El cura Casado, era profesor de Matemáticas; el cura Ramiro Rodríguez, medio amanerado, nos daba Gramática; el cura Ubierna, muy talentoso, nos instruía en Historia Sagrada e Historia Universal. Luego estaba el cura Cámara, un catalán que casi nunca nos daba clases porque se iba a la selva, preferiblemente a la Gran Sabana. Buscaba animales y se los traía al colegio, hasta formar un pequeño zoológico. Al final se lo prohibieron, porque ya tenía un tigrecito, varias serpientes y quería agregar una baba. Cuando yo comencé a dar clases en la Universidad Central, hacia los años sesenta, un estudiante se levantó y me dijo: «Profesor, le manda muchos saludos el padre Cámara». Yo le contesté: «¿Cómo va a ser? ¡El gran explorador! ¡Me conmueve mucho que se acuerde de mí!».

En esos años tenía un compañero de clases llamado Fernando Kurpper. Un día me dijo que quería ser amigo mío y yo le contesté que no podíamos porque él era nazi. No sé cómo mi madre lo supo, pero me dio una cueriza y me dijo: «¡Usted le va a pedir perdón!». Luego hicimos una gran amistad, hasta el punto de que me invitaban los fines de semana a la granja de la familia, La Frondosa, que quedaba cerca de Ciudad Bolívar. Allí cultivaban uvas y lúpulo. El padre tenía una cervecería, a la que nos llevaban a veces, y nos brindaban una cerveza a cada uno. Cuando

llegábamos a la granja, inmediatamente nos poníamos los trajes de baño y nos bañábamos en una gran piscina. Al comienzo, nos daba miedo entrar porque nos decían que había un caimán, pero todo resultó ser una broma. Un día, después de las vacaciones, cuando volvimos al colegio supimos que Fernando no regresaría: su padre había sido llamado para alistarse en el ejército alemán. Después supimos que el padre había muerto y, sin embargo, Fernando sí regresó y se encargó de la granja. Nunca más nos vimos porque yo ya me había mudado a Caracas.

Cuando ocurrió la liberación de París, en 1944, mis hermanos mayores, los que todavía estudiaban en el Liceo Peñalver en Ciudad Bolívar, participaron en una manifestación contra el fascismo. Ya para entonces, Juan Manuel y Leopoldo vivían en Caracas: el primero ya era alférez y terminaba la Escuela Militar para hacerse oficial; el segundo estudiaba Ingeniería.

### **¿Cómo fueron los años de bachillerato en Caracas?**

En agosto de 1945 me vine en autobús a Caracas con mi madre y mis hermanos Inés, Antonio y José Francisco (Quico). Mi madre había alquilado una casa en El Paraíso, en la urbanización El Pinar, y allí tuvimos una vida más o menos feliz. Como decía Camus, no era la felicidad de la abundancia sino de la escasez: uno lograba sentirse feliz cuando cumplía ciertas cosas. Tanto en Ciudad Bolívar como en Caracas, a mí me encantaba acompañar a mi madre al mercado. Toda la zona de El Paraíso, donde ahora vivíamos, estaba cultivada por los chinos, y yo iba con ella a comprar verduras y frutas. La Caracas de entonces era una ciudad bucólica.

Recuerdo muy bien el día en que fuimos caminando desde la casa hasta el Liceo Aplicación, que quedaba en la avenida General Páez, cerca de la Plaza Páez y de la Plaza Madariaga. Mi madre nos llevó a Antonio, a mi hermano Quico y a mí para inscribirnos. Yo comenzaba mi primer año el 1 de octubre de 1945, pero esa mañana ya había muerto mi madre. Murió en la madrugada, en la Policlínica Caracas, que quedaba entre las esquinas de Velázquez y Santa Rosalía. A ella le sobrevino una embolia pulmonar. Días antes –yo tendría doce años–, me llevaron a verla a la Policlínica: estaba muy pálida, dentro de una cámara de oxígeno, como en una suerte de velo. Desde allí me saludaba. Después pude hablar con ella, pero fue la última vez. Recuerdo que mi hermano Juan Manuel nos dijo que esa noche nos iríamos a casa de Eugenia Núñez, enfermera mayor de aquel médico que había operado a

mi madre y muy amiga de nosotros desde la época de Ciudad Bolívar. Ella tenía un apartamento en el Bloque 7 de El Silencio. Ya mi hermano sabía que ese sería el desenlace: el médico se lo había dicho a él, a mi hermano Leopoldo y a una prima hermana nuestra que había sido discípula de mi madre cuando vivíamos en El Progreso, una hacienda bastante grande de los Figarella que tenía mucho ganado y donde se cultivaba la sarrapia. Luego regresamos a la casa con mis hermanos y con esta pareja de primos, Laura Figarella y Jaime Mattison, quienes desde ese momento vivieron con nosotros.

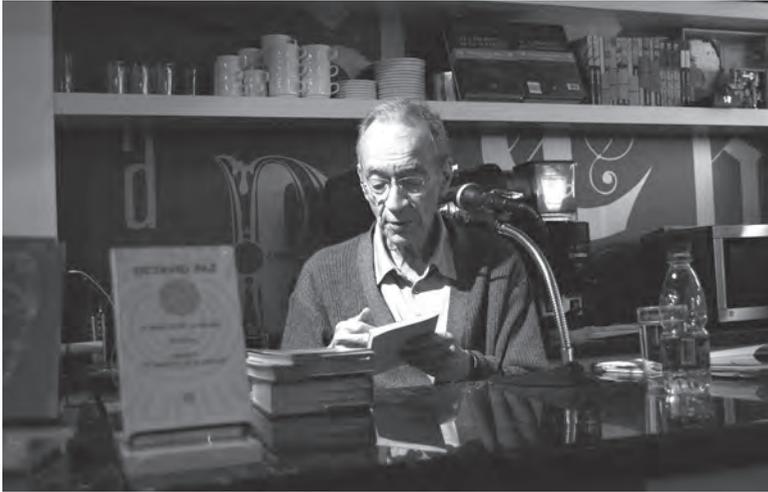
Después de la muerte de mi madre nos mudamos a El Silencio, a un apartamento que quedaba en el mismo bloque de Eugenia Núñez. Esos apartamentos los alquilaba el Banco Obrero a personas de clase media, como debía ser. Mi hermano Juan Manuel, siendo militar, le preguntó a Valmore Rodríguez, ministro del Interior, si le podían alquilar uno. Allí pagábamos un alquiler de ciento veinte bolívares mensuales. Para entonces, vivíamos del alquiler de la casa grande de Ciudad Bolívar (unos ochocientos bolívares), de los sueldos de Juan Manuel y Leopoldo y de algún dinero extra que nos enviaban de El Progreso cuando ocasionalmente se vendían algunas reses que correspondían a mi madre. Y eso era todo, eso tenía que rendir hasta fin de mes. Total, no sé cómo lo hacíamos, pero vivíamos.

El Liceo Aplicación fue la salvación para mí, para todos. Afortunadamente, a todos mis hermanos nos gustaba estudiar, y especialmente a mi hermano José Francisco y a mí nos gustaba leer. Ya no teníamos libros porque en Ciudad Bolívar se había quedado la biblioteca de mi abuelo, en manos de mi tío José Manuel. Sólo contábamos con unos libros de mi hermana y con otros que mi padre le había regalado a mi madre cuando ambos se conocieron en la hacienda El Progreso: *Los tres Mosqueteros* y *El vizconde de Bragelonne*. El bachillerato fue para mí algo importantísimo. Me acuerdo de todos mis profesores, entre los que estaba Lisandro Alvarado, director del liceo y profesor de Historia Universal, Ruth Lerner, Sarita Guardia, Benjamín Mendoza, Luis Quiroga, Soledad Carrillo, Francisco Romero, Olinto Camacho y la profesora García Arocha. A todos mis amigos del liceo y a mí nos gustaba mucho la literatura, porque además teníamos una buena biblioteca. Casi toda la literatura venezolana la leí allí; los clásicos españoles también. Nosotros no teníamos recursos para comprar muchos libros. Sin embargo, en Las Novedades, compré mi primer libro de *El Quijote*, de la editorial Juventud, que valía

como diez bolívares. Aún conservo esa edición. Yo tenía amigos realmente importantes en esa época: Alicia Conde, que fue mi novia y luego se fue con un tipo que tenía una motocicleta; Antonio Bertorelli, que era buen estudiante y siempre competía conmigo en cuanto a quién sacaba las mejores notas; Luis Vascone, que era un genio de las matemáticas; Alí Venturini, que luego estudiaría Derecho y fue comunista hasta que en 1955 leyó el Informe Kruhshov; Pierre Desenne, que era francés y muy buen pintor, sobre todo de acuarelas. De Pierre me hice muy amigo y un día me dijo que iba a hacer una exposición en el liceo. La había acordado con Sarita Guardia, que era la encargada de cultura. Luego Sarita me buscó y me dijo: «Bueno, Guillermo, ¿por qué no presentas a Pierre?». ¡Figúrate tú! ¡Yo de pintura sólo sabía cosas muy vagas! Pero me tocó hacer la presentación y gustó muchísimo. En esa época, Sarita llevó *las cafeteras* de Alejandro Otero, que fueron un éxito, y otras exposiciones. Más adelante, Sarita le propuso a nuestro curso que nos reuniéramos en el auditorio todos los jueves en la tarde para estudiar la historia de la música y conocer a los grandes compositores. ¡Así que ése era el clima! Una educación de primer orden. Y también hacíamos educación física. Teníamos un campo donde jugábamos fútbol, que me gustaba mucho, hasta que contraí una parotiditis y no pude seguir.

El ambiente general que había en Caracas era muy particular. Yo me hice muy político a partir de 1945, con la Revolución de Octubre, que tuvo como centro la Escuela Militar. Dos de los dirigentes militares de la Revolución fueron Carlos Delgado Chalbaud y Mario Vargas. El primero era comandante; el segundo, capitán. Un amigo de nosotros, Gilberto Marcano, también participó en el movimiento de Octubre. Y Gilberto, mi hermano Juan Manuel y otros dos fueron los que llevaron a Mario Vargas y a Delgado Chalbaud de la Escuela Militar a Miraflores, cuando les tocó formar la Junta de Gobierno. Gilberto era jefe de la Casa Militar, tanto para Delgado Chalbaud como para Rómulo Betancourt. Para entonces, como yo vivía en El Silencio, me iba a pie hasta el liceo para economizar el pasaje. Y un día, atravesando San Juan para entrar a El Paraíso, donde estaba el liceo, vi que Gilberto venía con Rómulo Betancourt, quien ya era presidente. Entonces Gilberto me presentó a Rómulo: ¡lo recuerdo perfectamente bien con su traje de lino!

Otro capítulo fue la caída de Rómulo Gallegos, en 1948. Yo estudiaba aún en el Liceo Aplicación cuando lo derrocaron, con Delgado Chalbaud a la cabeza de la conspiración. Cuando



© Vasco Szinetar

lo supe, me fui a pie desde El Silencio hasta donde estaba mi hermano Juan Manuel. Al llegar, le dije: «Pero bueno, ¿tú no me dijiste que Delgado Chalbaud estaba con Gallegos?». Para entonces, Juan Manuel ya era oficial de planta de la Escuela Militar y lo habían nombrado miembro de la Casa de Edecanes de Gallegos. Estaba furioso con Delgado Chalbaud y con el capitán Castro Gómez, que era el director de la Escuela Militar, hasta el punto de que pocos meses antes se había casado vestido de civil, y no de militar, en señal de protesta. ¡Yo lo aplaudí! Castro Gómez fue el que puso preso a Gallegos, en su casa privada, y luego lo llevó a la Escuela Militar, de donde salió expulsado a Cuba, que para entonces era un país libre bajo la presidencia de Prío Socarrás.

## 2. EL OFICIO

### **¿Cuándo comienza a ser la literatura algo determinante?**

Hacia el final del bachillerato, en el mismo Liceo Aplicación, la literatura comenzó a ser determinante. Por eso me fui al Liceo Andrés Bello, porque allí las clases de literatura las daba el profesor Edoardo Crema, que había conocido a Ramos Sucre y era quien le daba clases de italiano a Gallegos. Aquella presentación que yo había hecho sobre Pierre Desenne se publicó en un periódico, dirigido por Luis Aníbal Gómez, que tenían los estudiantes del Andrés Bello antes de que nosotros llegáramos. Luego hicimos un periódico llamado *Espiral*, del que Antonio Pasquali era el director. Yo formaba parte del consejo de redacción junto con Paco Álvarez. Ahí publiqué un artículo titulado «Carta a mis compañe-

ros de generación», que fue muy leído. Recuerdo que Isaac Pardo nos mandó una nota de felicitación.

### **Tus inicios artísticos, ¿fueron solitarios o grupales?**

Las dos cosas. Yo formaba parte del grupo Cantaclaro, y todos estábamos muy politizados para esa época. Cantaclaro estaba formado por comunistas y adecos (socialdemócratas): Miguel García Mackle, Jesús Sanoja Hernández, Rafael José Muñoz, mi hermano José Francisco y yo. Yo le mostraba mis textos a mi hermano Quico y a Jesús Sanoja, y luego a Vicente Gerbasi. Los domingos, por ejemplo, iba a Los Teques con Rafael José Muñoz y García Mackle, que eran los mayores. Pagábamos el pasaje de autobús y almorzábamos allá. Nos tomábamos unas cervezas y se nos iba todo el día hablando siempre de poesía: Whitman, Vallejo...

De El Silencio quedaba muy cerca del Teatro Municipal, donde se oían los grandes conciertos. El maestro Vicente Emilio Sojo era el director de la Sinfónica de Venezuela, y Ríos Reyna el primer violinista. Cuando había un concierto, ya derrocado Gallegos, la Junta Militar tenía su palco reservado, que por lo general ocupaban Pérez Jiménez, Llovera Páez o Delgado Chalbaud, o los tres juntos... En cualquier caso, había que tocar el himno nacional, y el maestro Sojo, como un modo de expresar su repudio a los militares, se negaba a tocarlo. Entonces, Ríos Reyna era el que dirigía la orquesta. Por eso, cuando el maestro Sojo aparecía, la gente le aplaudía y gritaba: «¡Viva el maestro Sojo!». Nosotros, muchas veces, íbamos con el pintor Mario Abreu, que era muy loco. Él nos decía: «No se preocupen. Ustedes suben y dicen que el billete lo tengo yo, que vengo atrás. Así se van adelante y ya no los pueden sacar».

### **¿Qué movimientos o autores fueron determinantes en tus años de formación? Las primeras influencias literarias, ¿fueron locales o foráneas?**

Fueron locales, por supuesto. Yo conocía mucho la poesía de Andrés Bello, a excepción del «Canto a España» y lo que vino después:

[Recita de memoria]

*Al hombre mozo que te habló de amores  
dijiste ayer, Florinda, que volviera,  
porque en las manos te sobraban flores  
para reírte de la primavera.*

*Llegó el otoño: cama y cobertores  
te dio en su deshojar la enredadera  
y vino el hombre que te habló de amores  
y nuevamente le dijiste: –Espera.*

*Y ahora esperas tú, visión remota,  
campiña gris, empalizada rota,  
ya sin calor el póstumo retoño*

*que te dejó la enredadera trunca,  
porque cuando el amor viene en otoño,  
si le dejamos ir no vuelve nunca.*

No es que tuviese propiamente influencia de Andrés Bello, pero lo quería mucho. Además, yo no escribía propiamente poesía en ese momento. De las influencias foráneas puedo mencionar a Neruda y Vallejo, sobre todo al Neruda de *Veinte poemas de amor y Residencia en la tierra*.

**¿En qué momento fuiste consciente de que querías escribir poesía?, ¿qué factores fueron determinantes?**

En Chile, donde viví entre 1952 y 1955, yo estudiaba en el Instituto Pedagógico. Entre los estudiantes de Castellano, Historia y Geografía, fundamos un grupo literario, del que formaban parte Jorge Teillier, Jaime Valdivieso, Antonio Avaria y Mónica Ímber, que además era mi «polola». Yo tomaba el trolibús con ella, a la salida de clases, que nos llevaba hasta el centro de la ciudad, donde estaban las librerías, los correos y el palacio de gobierno. Un día, Mónica me preguntó si me gustaba la comida vegetariana. Yo le dije que sí porque tenía hambre. Entonces nos metimos en un restaurante y comenzamos a pedir platos. Cuando fui a pagar a la caja, una señora muy apuesta me dijo: «No se preocupe. Ya la cuenta está pagada». ¡Era la madre de Mónica!

En realidad, yo era muy joven para entonces y no pensaba escribir para hacer una obra. Pero hubo una vez, no recuerdo de qué concurso se trataba, en que envié un poema llamado «Fábula», y a ese poema le dieron un premio. Después supe que Jorge Teillier también había concursado, y que Gonzalo Rojas y Nicanor Parra formaban parte del jurado. Luego, con los años, me hice muy amigo de Nicanor.

Fue en Chile cuando conocí personalmente a Rómulo Betancourt; ya en el exilio, por supuesto. Mi hermano Quico y yo

teníamos en los correos un reservado postal, donde recibíamos las cartas familiares y las cartas políticas. Allí también recibíamos cartas dirigidas a Carlos Álvarez, que era el seudónimo de Rómulo. Un día, entre las cartas, había una para él, y se la fui a entregar en el Hotel Crillon, donde se hospedaba. Rómulo era muy amigo de Salvador Allende, que en esa época era senador. Conversamos con él y nos dijo que quería que fuéramos a oír su discurso en la Cámara del Senado, en apoyo a la democracia venezolana. Eso fue entre los años 1953 y 1954. Iba a haber una reunión de la Sociedad Panamericana –posteriormente OEA–, en Caracas, como en efecto ocurrió en 1957. Luego de ese encuentro, nos reunimos varias veces con Rómulo.

### **¿En qué medida los viajes y los desplazamientos comienzan a incidir en tu trabajo literario?**

No podría precisar en qué medida, pero sí el primer lugar, que sin duda fue Chile. Allí encontré una cultura más libre, más democrática que la nuestra. Chile no había sido un país de caudillos. Curiosamente, después vino Pinochet, que fue implacable. En Chile, estuve leyendo a Huidobro, a Octavio Paz, a Borges, a Camus. También a Ramos Sucre, porque allí encontré las ediciones originales de *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*. En mi libro *En el verano cada palabra respira en el verano*, hay un poema titulado «El proscrito, 1930», en el que quise poner a hablar a Ramos Sucre antes de suicidarse. Ese poema está dedicado a G. Y. B. Y algún día habrá que llenar esas iniciales con el nombre de mi antiguo amigo, mi tocayo Guillermo Yepes Boscán.

### 3. LA POESÍA

**Hacia 1958, cuando se funda el grupo Sardino, tienes veinticinco años. ¿Qué valoración te merecía la poesía venezolana que se había escrito en lo que iba de siglo?, ¿y qué importancia le reconocías en el contexto hispanoamericano?**

A decir verdad, aparte de Borges, en esa época estaba muy influido por Saint-John Perse, André Breton y Paul Eluard. Los poetas venezolanos que me interesaban eran Juan Sánchez Peláez y Vicente Gerbasi.

### **¿Cuándo inicias la lectura de otras tradiciones poéticas?**

En 1956, cuando estoy en París, leo a Apollinaire y a Baudelaire. Los conseguía en una colección muy barata de Seghers: «Poètes

d'aujourd'hui» (donde luego se publicó mi libro *Borges, el poeta*), y en la colección de bolsillo de Gallimard, que también era muy económica. Yo, en París, tenía una novia que se llamaba Hélène Roumaine y, cuando cumplí veintitrés años, ella me regaló un volumen que, en ese momento, se consideraba la edición completa de los poemas de Baudelaire (luego, obviamente, ha habido ediciones ampliadas). Allí leí el «Prólogo al lector» de *Las flores del mal*, que habla de los males de la humanidad: las enfermedades, las atrocidades... y de una que es la peor que todas: *C'est l'Ennui!* Esto se ha traducido como «el fastidio», pero la palabra *fastidio* no da, como tampoco *aburrimiento*. Quizás *hastío* sí. Al respecto, hay una anécdota de José Rafael Pocaterra y Teresa de la Parra: cuando ella le envía a Pocaterra el manuscrito de *Ifigenia* para que publicara la novela, su título completo era *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se aburría*. Y Pocaterra escribió: «Díganle a Teresa que no me parece bien ese título, y que, por favor, no-se-a-burra». Teresa captó el asunto de inmediato, y cambió *aburría* por *fastidiaba*. Pero más que *fastidio*, repito, es *hastío*: una enfermedad de la época. En América Latina, con tantas dictaduras, sería *l'ennui* del poder, el hastío de la repetición. Una repetición que no podemos aceptar tan fácilmente.

En estos días, conversando con María Fernanda Palacios sobre cómo hemos logrado vivir estos años entre las mentiras de una dictadura, yo le decía que había que constituir un frente democrático contra la mentira. Pero ella me recordó «el elogio de la mentira» que hace María Eugenia Alonso, personaje de *Ifigenia*: de la «mentira hermética, imaginativa, capaz de revelar la sombra y diversidad de la verdad» ante las máscaras y los estereotipos de la autenticidad. No es el tío Pancho, libertino e imbuido de olor de coñac, el que le roba la plata y la hacienda a la familia, sino el irreprochable tío Eduardo. Teresa de la Parra captó la ironía como algo fundamental de la narrativa.

### ¿Tu lectura de la poesía norteamericana se inicia cuando viajas a Estados Unidos por primera vez o antes?

Yo conocía a Whitman, a Poe, fundamentalmente; también había comenzado a leer la poesía de Emily Dickinson y los ensayos de Emerson. Pero conocía mejor la poesía inglesa, el romanticismo inglés: Keats, Wordsworth, Coleridge, Shelley. También había leído a Eliot y a Yeats. De este último, siempre recuerdo estos versos de su poema «The second coming», traducido como «El segundo advenimiento»: *The best lack all conviction, while the*

*worst /are full of passionate intensity.* Tiempo después, cuando viajé a Pittsburgh, comencé a leer a William Carlos Williams y Wallace Stevens.

**Hay quien ha afirmado que, en tu primera etapa como poeta, expresas la necesidad de elevar la concepción de lo universal o arquetípico, mientras que en la segunda concibes la poesía como ejercicio crítico. ¿Estarías de acuerdo?**

La poesía en Baudelaire, en Eliot, en Yeats... es ejercicio crítico. Hay dos elementos fundamentales en la poesía moderna: una combinación de prosa y poesía, de síntesis y narrativa. Esto es al menos lo que uno encuentra en Whitman o en Yeats. Recuerdo un discurso que en 1937 pronuncia Boris Pasternak en París, en el Congreso de la Paz, donde dice que es tan importante dominar el verso como la narrativa.

**El concepto de intemperie, que has esgrimido varias veces, sirve para caracterizar, de alguna manera, tu poesía e incluso a tu propia generación.**

Eso viene de un poema de *En el verano cada palabra respira en el verano*. Yo siempre he sentido que hablar de la poesía es hablar también del mundo y de las cosas. «Intemperie» es una noción de desamparo, de falta de comunión en el mundo. En mi poesía, es verdad, hay cierta condición de vagabundo. He escrito mis libros en diferentes épocas, fuera de mi país, dentro de mi país, y muchas veces he sentido que no podía establecer una verdadera comunicación... Montaigne decía: «Hay que ser claro». Pero la verdad es que hay muchas cosas oscuras que no podemos cambiar: tienen que ser oscuras y eso no lo comprende mucha gente. Siempre habrá una poesía oscura.

Una vez, en uno de esos concursos de poesía que por los años sesenta se hacían en Valencia, a mí me tocó formar parte de un jurado junto a Ramón Palomares y Juan Sánchez Peláez. Yo había escogido un libro que se llamaba *Falsas maniobras*, de Cadenas, pero ellos escogieron *Fantasmas y enfermedades*, de Pérez Perdomo. Se sentía una reacción en la poesía joven –lo sé porque uno formaba parte de esa generación– contra esa poesía que quiere ser al mismo tiempo poesía americana, poesía de la tierra y metafísica. «Todo lo que es oscuro es metafísico», decía el doctor Samuel Johnson. Un caracol encierra la vastedad del mundo. De Ida Gramcko, por ejemplo, su poema «El mismo yo, mas caracol» me gusta mucho.

**¿No crees, también, que la memoria es un factor esencial de tu poesía: la memoria entendida como factor de cohesión en unas sociedades que suelen tener una visión fragmentaria de sí mismas?**

No quisiera referirme a grandes conceptos. A mí me parece que mi poesía es más modesta de lo que la gente cree. Pero sí es muy memoriosa, sin ser yo «Funes, el memorioso».

**¿Tienes libros de poemas sin publicar?**

Sí, *El regreso*. Pero llega un momento en que «mis mejores poemas son aquellos que escribo cuando duermo y después se me olvidan». Comencé un poema sobre Angostura, y ya tengo como cinco años escribiéndolo. Valéry decía: «Mire, joven, yo escribo casi sin saberlo». ¡Qué curioso!, ¿no? Pero es que debe haber siempre algo de misterio, porque uno no halla cómo expresarlo todo.

#### 4. EL ENSAYO

**¿Cómo has concebido la escritura de ensayos: como algo complementario a la escritura poética o como una indagación autónoma?**

Van conjuntamente.

**Muchos de tus primeros artículos fueron publicados en los años cincuenta. ¿Cómo era el clima intelectual de esos años?**

En los años cincuenta yo estaba en Chile, y a veces mandaba ciertas reseñas de libros para el Papel Literario de *El Nacional*. En los años sesenta escribí y publiqué varios ensayos en *Zona Franca*, la revista de Juan Liscano, de la cual era jefe de redacción junto con Luis García Morales. Pero mi primer libro de ensayos, de verdad, fue *Borges, el poeta*. Me gustaba mucho escribir ensayos, sin duda por la influencia de Mariano Picón Salas. También me gustaban los ensayos de Enrique Bernardo Núñez.

**Cuando publicas *Borges, el poeta*, en 1967, ¿ya tenías una lectura cabal de la poesía hispanoamericana del momento? ¿Por qué Borges y no otro poeta?**

No, no tenía una lectura cabal. Me identificaba más con Borges, quizás porque era el menos poeta. Estando en Pittsburgh, recibí una reseña sobre *Borges, el poeta*, publicada en la UNAM, que decía: «Es bueno, pero no hace sino repetir lo que se ha dicho». ¡A mí eso no me pareció una censura, sino un elogio!

**¿Cuáles fueron las intuiciones que te llevaron a escribir *La máscara, la transparencia*? ¿Tenías algún modelo previo?, ¿reconocías algún ensayo ya publicado como guía?**

Se trataba de ensayos que ya había escrito en Pittsburgh, y que se fueron publicando en la *Revista Hispanoamericana*. Pensé en una introducción que fuese como una puntualización de la poesía hispanoamericana. En 1967 yo había publicado en la *Revista de Occidente*, que dirigía Soledad Ortega, «Relectura de Rubén Darío», del cual imprimieron una separata que me enviaron a Caracas. Los amigos que me encontraba me decían: «Guillermo, ahora sí es verdad que hay que respetarte como ensayista». Yo no les hacía caso, pero eso me sirvió para que en 1968 me otorgaran una beca Guggenheim, con la que pude residenciarme en Washington por dos años. Allí trabajaba en la Library of Congress, en el Departamento Hispánico. Me permitían tener hasta diez libros de préstamo y los guardaba en una mesa que me habían asignado. Ahí leí a Lezama Lima, a Cintio Vitier... Como «ensayos guía» puedo nombrar los de Borges, los de Paz, los de Mariano Picón Salas. También los de Ángel Rosenblat, por su visión del lenguaje, por ese cuidado que tenía por las palabras. Curiosamente, Albert Camus también influyó mucho en mí, en el sentido de «menos es más»: ¡sus ensayos son magníficos! Lo que Sartre escribe en un volumen, Camus lo escribe en un ensayo breve. Picón Salas también prefería «apartar un poco la paja» y decir las cosas más concretas.

**En la evolución de la poesía hispanoamericana, ¿acaso el giro ideológico de Neruda llegó a ser un problema, al punto de comprometer la libertad creadora del resto de los poetas de su tiempo?**

Para mí, Neruda es un caso del poeta que se sabe genio, un poco regocijado en sí mismo, y que dice que los demás son unos copiones. Ahora bien, cuando escribe las *Odas elementales* –la oda al presente, la oda al tigre, la oda a los calcetines, la oda a la madera–, tú te das cuenta de que ya no se trata del vigor de los *Tres cantos materiales*. Se trata más bien, dicho por el mismo Neruda, de una poesía útil, utilitaria, como contradiciendo a Lautréamont. En Neruda hay una mala conciencia, que es tremenda. ¡Y claro que él quería olvidar! Eso ya lo plantea en *Residencia en la tierra*: «pero hay cosas que no puedo olvidar: mi hermana llorando junto al mar». Allí sí habla de su verdadero drama, de su familia, de las muertes alrededor... Neruda tenía horror a la cultura, y fue

demasiado endiosado. ¡Un poeta no puede permitirse eso! Víctor Hugo también lo fue. Pero, claro, Víctor Hugo es el poeta que el francés medio acepta más, a diferencia de Baudelaire, que es para una minoría. Pero esa minoría es la que hace la verdadera historia de la poesía.

**El concepto de transparencia lo tomas de Lezama Lima, pero también tiene mucho que ver con el uso que le da Octavio Paz, entendido como un sinónimo de despersonalización. ¿Seguirías de acuerdo con la definición que alguna vez le diste: «es lo que queda cuando nada queda»?**

Sí, esa frase es de Paz. Cuando yo digo *La máscara, la transparencia*, con coma, y no *La máscara y la transparencia*, me refiero a la máscara como un modo de transparencia, o como un modo de buscar la transparencia, de buscar *una* verdad, que no *la* verdad, quizás por saber que eso es lo imposible. No hay dos modos de despersonalizarse. Para Lezama, un modo de despersonalizarse es Martí. Y leyendo a Borges, me doy cuenta de que Borges admira mucho al Whitman recatado, como él lo llama, y no al Whitman proclamado. La diferencia entre el yo proclamado y el yo recatado es muy importante. Rafael Cadenas también ve en Whitman cierto recato.

**En los últimos años has publicado ensayos sueltos de diversa índole. ¿No has pensado en agruparlos en un volumen o varios?**

Sí, es posible. Me gustaría reunir los ensayos que he escrito sobre Ida Gramcko, sobre Picón Salas, sobre Rosenblat. También tengo ensayos sueltos sobre Paz, sobre Camus, algunos de cuales se han publicado en *Tal Cual*.

## 5. LA DEMOCRACIA Y SUS ALREDEDORES

**Tu generación luchó mucho por la instauración de la democracia. ¿Cómo sientes que está la democracia en el mundo de hoy?**

Muy decaída; eso hay que reconocerlo. Ya no hay grandes líderes políticos. Bueno, no se puede decir que Barack Obama haya sido poca cosa; muy al contrario, uno de los grandes acontecimientos de la política norteamericana ha sido Obama. Pero el presidente actual de Estados Unidos no es un demócrata. Pareciera más bien que vivimos tiempos de formas contrarias a la democracia: despotismos y fanatismos de toda índole.

**¿Crees que una buena educación o formación en valores espirituales basta para asegurar la permanencia de la democracia?**  
;Tampoco se trata de tanta pureza! Pero sí habría que recordar al filósofo polaco Leszek Kolakowski, cuando hablaba de la «educación para la dignidad», que sería la educación democrática, la educación para la libertad, la tolerancia, la convivencia pacífica, y no una educación agresiva y represora para uniformar y reglamentar conciencias.

**¿Qué ha podido fallar en la educación venezolana –con ese esfuerzo sostenido, desde 1936, de formar conciencias libres– para conducirnos a un estadio totalmente opuesto a la democracia?**

No creo que la educación venezolana haya fallado. No lo creo. Yo conozco a los educadores venezolanos y son gente de gran valía. Yo no creo que los educadores venezolanos demócratas hayan dejado de serlo, incluso los jóvenes, que se han formado después. Todos han sido demócratas.

**En tu libro *La Libertad*, Sancho citas a Kolakowski cuando dice que el arma secreta del totalitarismo es emponzoñar con odio toda la trama espiritual del hombre. ¿Qué razones históricas o culturales tenía ocultas Venezuela para convertirse en pasto del totalitarismo?**

Eso es difícil de explicar. Te contestaría con unas líneas de Antonio Machado: «Es difícil no descender en tiempos de descenso».

**Has afirmado que la democracia es renuente al culto a la personalidad. ¿No te parece, sin embargo, que en la historia venezolana el culto a la personalidad ha sido alto?**

No lo creo. ¿De qué historia venezolana estamos hablando? En tiempos de Gómez, ¿había culto a la personalidad? No lo creo. Los jóvenes, los intelectuales de verdad, la gente con cierta mentalidad liberal, estaban contra Gómez; nunca fueron gomecistas. Gomecistas, o que tuvieron su pecado con Gómez, fueron Vallénilla Lanz, Pedro Manuel Arcaya, Enrique Bernardo Núñez, Teresa de la Parra... Lo que sí es cierto es que aquí la gente ha sido, y es, muy borrega con los presidentes y ministros. No les dicen la verdad; los adulan de manera deplorable. Si hubiese habido menos aduladores en nuestra historia política y cultural, habríamos sido un país distinto. En el campo literario, en Venezuela, todo ha sido un continuo elogio.

**Alguna vez has dicho que el intelectual venezolano no es consecuente con sus principios. ¿Puedes ampliar esa percepción?** Si me pongo a pensar en mis amigos, todos fueron consecuentes con sus principios.

## 6. ASUNTOS VENEZOLANOS

**En 1952, a los diecinueve años, te expulsaron del país. ¿En qué condiciones y a qué país te fuiste? ¿Hubo algún aprendizaje de esa experiencia?**

Yo ingresé en la Universidad Central de Venezuela para cursar Filosofía y Letras en 1950. En octubre del 1951, debido a la agitación que había en contra de la dictadura, la Universidad perdió su autonomía, y a comienzos de 1952, junto con Rafael Cadenas, Manuel Caballero y otros compañeros, participé en la toma de las instalaciones de San Francisco, que era la antigua sede, para defender su autonomía. Entonces nos detuvieron a todos. Yo pasé dos semanas en la Cárcel del Obispo, tres meses en la Cárcel Modelo, y en mayo de 1952 tuve que salir al exilio, específicamente a Chile, junto con mi hermano José Francisco.

Cuando estábamos presos en la Cárcel Modelo, se nos comunicó a todos los estudiantes que íbamos a ser enviados a La Habana. De esto hablábamos mucho Rafael Cadenas, Manuel Caballero y yo. Por entonces *El Nacional* publicó una entrevista con Alejo Carpentier, en la cual él apoyaba el golpe de Batista contra Prío Socarrás. Luego apoyó la Revolución cubana, porque creía en el «hombre auténtico» (al parecer fue el Che Guevara quien lo respaldó ante los comunistas). Si en *Los pasos perdidos* el personaje que se interna en la selva de Guayana va en busca de ese «hombre auténtico», en *El siglo de las luces* Esteban es un escritor que había creído en la Revolución francesa y que luego se da cuenta de que todo deriva hacia una dictadura. No pude hablar con Carpentier antes de su regreso a Cuba, pero recuerdo que él me decía que yo iba a ser como un albacea en París de la Revolución cubana. ¡Imagínate tú!

**¿Nos puedes hablar de tu presidio en Ciudad Bolívar? ¿Quiénes eran tus compañeros en ese período de reclusión?**

En 1956, la dictadura de Pérez Jiménez comenzó a dar visas a los exiliados políticos. Entonces regresé a Venezuela con mi hermano Quico. En el barco, el capitán nos entregó un telegrama donde nos advertían desde París que no desembarcáramos

porque la represión en Caracas había arreciado. Él nos ofrecía la alternativa de regresarnos o bajar. Como yo no tenía dinero, pensaba llegar a Caracas e irme a casa de mis hermanos. Pues apenas pude saludar a Leopoldo y Antonio, porque nos llevaron a la Seguridad Nacional y nos bajaron a los sótanos. Allí vi a Chepino Gerbasi, a Manuel Felipe Ledezma y a otros que me decían: ¡No hables con nadie! Nos registraron todos los libros que traíamos, que eran pocos, y allí encontraron un texto sobre Rómulo Betancourt que yo había escrito. El Negro Sanz, segundo hombre de la Seguridad Nacional después de Pedro Estrada, me comenzó a leer las cartas que yo traía y a preguntarme por cada una. Como ya yo estaba enfurecido, me dijo que si le seguía hablando con insolencias me iba a dar una patada. Le contesté: ¡Si usted me da una patada, lo lamentará toda su vida!». ¡Cómo se me ocurre decir eso!

Salí de allí con régimen de presentación, y me volví a matricular en la Escuela de Letras para terminar mis estudios. Conocí entonces a Ángel Rosenblat y a Mariano Picón Salas. En el verano de 1957, faltando un año para graduarme, me encarcelaron de nuevo. Recuerdo que, luego de presentar un último examen con Rosenblat, Luciana de Stefano me llevó a mi casa. Esa noche me fueron a buscar y me llevaron nuevamente a la Seguridad Nacional. El Negro Sanz me volvió a interrogar. Fue él quien bajó para anunciarnos que nos trasladarían a la prisión de Ciudad Bolívar en dos autobuses: en uno iban unos veinte estudiantes comunistas y en otro, los supuestos independientes de Acción Democrática y algunos obreros. Allí estuve durante los últimos siete meses antes de la caída del régimen, coincidiendo con Rafael José Muñoz, José Vicente Abreu, Ramón J. Velásquez y Manuel Felipe Ledezma, que era un hombre muy inteligente, profesor en el colegio judío Moral y Luces y secretario general de Acción Democrática en la clandestinidad. A él lo habían puesto preso en 1956, cuando mi hermano y yo regresábamos de Europa. Pedro Estrada dio unas declaraciones de prensa diciendo que había una conspiración de militares y civiles que ya estaban presos porque querían matar a Pérez Jiménez. Mucho tiempo después, cuando nos reencontramos con Manuel Felipe Ledezma, nos contó que eso no era verdad, que al que querían matar era a Pedro Estrada.

Cuando nos iban a liberar, que no fue el 23 sino el 24 de enero, se presentó un mayor del ejército a decirnos que el nuevo gobierno nos daba la libertad, pero que no hiciéramos de esa libertad un desorden. Yo le dije a Ramón J. Velásquez: «O usted le

contesta, o yo le contesto». En fin... La caída de Pérez Jiménez no fue solamente un movimiento militar. Claro que lo fue, pero toda la sociedad civil se alzó contra Pérez Jiménez. Los manifiestos de los intelectuales los encabezaba Mariano Picón Salas, seguido por Óscar Machado Zuloaga y otros cuyos nombres no recuerdo por haber estado preso.

**Entre 1959 y 1962, viviste en París. ¿Qué escritores o artistas venezolanos o hispanoamericanos frecuentabas?**

Mariano Picón Salas, Octavio Paz, Juan Sánchez Peláez, Alejandra Pizarnik y algunos chilenos como Nicanor Parra y Jaime Valdivieso, que era locutor en español para la BBC de Londres.

**En 1962 se inicia un movimiento de guerrillas en Venezuela. ¿Cómo se reflejaba esa tensión política en el campo intelectual?**

Muy fuerte, pues casi todos mis amigos eran pro-guerrilleros, aunque al final no fuese del todo cierto. Manuel Caballero, por ejemplo, nunca lo fue; tampoco intelectuales como Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas o Rodolfo Izaguirre. Teodoro Petkoff, entre otros, a partir de la invasión soviética a Checoslovaquia, muy pronto se opuso a la violencia de la guerrilla y a una izquierda que siguiera a la deriva del comunismo soviético. Pero al comienzo nadie los oía. Y en la UCV, en la Facultad de Humanidades, que era la que yo conocía, algunos profesores se jactaban de ser revolucionarios sin serlo realmente, aunque colaborasen con la guerrilla.

**¿Cómo explicas que intelectuales de prestigio, algunos de tu generación y hasta amigos personales, hayan apoyado al chavismo?**

Al comienzo, en una entrevista que le hicieron, Ernesto Mayz Vallenilla dijo: «¿Cómo Chávez va a ser un dictador si está apoyado por mí?». Uslar Pietri también lo apoyó, como también Juan Liscano. ¡Esto es imposible explicarlo!

**¿Se puede hablar de una crisis moral en la Venezuela de hoy?**

Claro que sí. Ahora bien, yo no soy moralista, porque la moral es un asunto muy pomposo. ¡Yo soy inmoral! Moralizador era Sartre, pero no Camus. Creo que los dictadores comienzan por ser moralistas y, en lo que la gente no responde, se vuelven unos dictadores. Y eso le pasó a Chávez, sin duda.

## 7. PREGUNTAS PERSONALES DE CIERRE

### **¿Qué imagen inmediata te viene a la cabeza cuando oyes la palabra Venezuela?**

Me viene a la cabeza lo que se oye cuando uno enciende la televisión: «Venezuela, el país más bello del mundo», «Venezuela, todos estamos unidos por el futuro», propaganda gubernera que insertan como «Tome Coca-Cola». La primera vez que viajé a Chile, que fue en el barco Belvedere, el capitán a veces conversaba con nosotros y nos decía: «Es que ustedes no parecen venezolanos». A los venezolanos les tenían miedo: bebían, se emborrachaban y comenzaban a hablar de Caracas, la capital del cielo. ¡Es una cosa increíble! Los venezolanos somos muy autosuficientes, incluso los escritores, que siempre creen estar escribiendo el mejor poema del mundo. ¡Qué horror!

### **¿Puedes hablar de algún dolor mayor?**

Cuando veo las noticias, y escucho hablar a Maduro, me da un dolor muy grande. Creen que van a gobernar por cien años, para siempre. ¡Eso es inmoral! Y lo es más que unas Fuerzas Armadas lo acepten. Eso es aún más vergonzoso. Uno oye hablar a estos militares y es algo deleznable. Parece que no hubieran ido ni siquiera a la campaña contra el analfabetismo que inició el maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa.

### **¿Puedes hablar de alguna satisfacción mayor?**

La resistencia, el hecho de que todavía estemos vivos. Ésa es la verdad.

### **Al novelista chileno Roberto Bolaño le preguntaron en sus últimos días cómo quería llegar a la muerte, y él respondió: «Ella entra y yo salgo». ¿Te animas a responder la misma pregunta?**

Quisiera llegar entero, sabiendo que voy a morir.

[Esta entrevista fue grabada en Caracas durante varias sesiones entre los meses de noviembre y diciembre de 2019]

Por Luis Miguel Isava

## LA POESÍA de Guillermo Sucre: entre la pasión vital y la lucidez verbal

A diferencia de casi todos los otros poetas de su generación, Sucre eligió una carrera académica. A dicha elección debemos un libro central para el estudio y la comprensión de la poesía latinoamericana contemporánea: *La máscara, la transparencia* (1975; 2da. 1985; 3ra. 2016); un libro que, a mi juicio, trasciende el ámbito de la mera «crítica literaria» para proponer un acercamiento más reflexivo y teórico a un extenso corpus de textos poéticos hispanoamericanos. Quizá también a esa elección se deba el rigor crítico –en el sentido filosófico del término: el establecimiento de límites– que define su escritura poética. La suya es una poesía que examina constantemente lo que dice, modula siempre sus aseveraciones, matiza el alcance de sus enunciados. Por ello, su obra poética puede caracterizarse como una interrogación acuciosa, incesante de las relaciones conciencia-mundo y conciencia-palabra desde una instancia subjetiva que pone bajo sospecha, e incluso deconstruye, la posibilidad de establecer una vinculación entre palabras y cosas, y que, no obstante, intenta una y otra vez materializar las sensaciones y revivificar los recuerdos en/con su lenguaje. Es ésta la profunda tensión que inerva esta poesía: pasión por lo vivido, lucidez respecto a las posibilidades de decirlo. Sin duda, este posicionamiento ético-estético no es ajeno al ámbito de la poesía contemporánea; sin embargo, lo que hace de Sucre un caso singular es el extremo rigor de su examen y la desengañada aceptación de los severos límites que dicho examen evidencia en la función mediadora del lenguaje; límites que por momentos parecieran prescribir la imposibilidad de que el lenguaje nombre, siquiera precariamente, el mundo.

Siempre en el marco de esta compleja dialéctica tripartita mundo-conciencia-palabra, ciertas exploraciones temáticas son discernibles desde sus primeros poemarios: la rememoración de la infancia y sus «lugares», la evocación de los encuentros amorosos, la palpabilización de las sensaciones en/de lo corporal, la búsqueda de la re-suscitación de lo vivido; todas ellas, como indiqué hace un momento, sometidas a una lúcida actitud de sospecha respecto a la capacidad presentificadora del lenguaje. El resultado es lo que me gustaría llamar la pasión de una conciencia en vilo que intenta explorar las condiciones de posibilidad necesarias para establecer un diálogo auténtico, por más tenue que sea, con el mundo. Así, su poesía oscila entre la necesidad de recrear las sensaciones, de evocar y representar los paisajes de lo vivido, lo experimentado, lo sentido, y el insobornable reconocimiento de que dicha representación es altamente problemática, cuando no imposible. De allí el doble carácter de su escritura que se debate, en tensión permanente, entre insistir en recuperar lo vivido a través de la palabra y aceptar que es precisamente la palabra la que impide que eso vivido se reactualice ante/en la conciencia. Quiero decir que esta poesía adquiere, por esa tensión fundamental, el doble signo de la sensorialidad y de la reflexión verbal; doble signo paradójico, en este caso, en el que ambos aspectos, lejos de reforzarse mutuamente, se socavan, se deconstruyen.

En sus dos primeros libros puede percibirse la influencia de Saint-John Perse (a quien tradujo en el contexto del grupo Sardió y cuyo libro, *Pájaros*, traduciría años más tarde) y la de Octavio Paz (a quien dedicará insistentes reflexiones de poética en *La máscara, la transparencia*). De Perse, Sucre adopta una cierta suntuosidad del lenguaje y el tono celebratorio de la existencia, la infancia y el amor; de Paz, la exploración del erotismo como forma de conocimiento, el deslumbramiento ante la evidencia del mundo y la insistente reflexión sobre el lenguaje. Sin embargo, a pesar de esas deudas, ya desde su primer libro, *Mientras suceden los días* (1961), se patentizan diferencias no menos importantes. No hay allí vestigios del impulso épico de Perse; tampoco de los desarrollos de Paz que apuntan a una visión de la historia; y la vena celebratoria, tan importante en ambos y presente aquí en tanto pasión y erotismo, se atempera por la insistencia en la condición y la experiencia del exilio. Y, por supuesto, hay escasas huellas en esta poesía de la confianza que Paz exhibe respecto a los poderes nominadores/creadores

del lenguaje: «Las palabras: ¡oh, redes vacías» (13), dirá en un poema.

En este su primer libro encontramos ya exploraciones que marcarán toda su poesía posterior, tales como la de la sensorialidad: «y luego ese martirio de la luz devorándose a sí misma» (27) y la rememoración: «no olvido la inocencia de la otra estación» (29). Pero la temática que definirá más marcadamente este libro es la del exilio: «la ciudad austral recogió mis pasos: la ceremonia / de la altivez en la pobreza» (28), dirá en uno de sus textos; concluirá, en otro: «así construí la ciudad donde todo sería la ausencia / el exilio» (27). No obstante, el último texto del libro –como una sonda que anunciara el cierre, para este momento, de su poesía– expone una clara apuesta por el encuentro amoroso, por el erotismo –un tema que, como su posible correlato objetivo, el río, atraviesa toda la escritura de Sucre:

*Y digo que nada sucede, que nada  
se levanta o derriba,  
se apaga o se ilumina  
bajo la mirada del hombre,  
sin que la amorosa ráfaga del sexo  
se desencadene sobre el mundo (56).*

Con un lenguaje más propio, aunque aún puedan rastrearse en él las influencias antes mencionadas, *La mirada* (1970) es una clara puesta en escena de la tensión que describí al comienzo. El título, por supuesto, ya anuncia la exploración de la sensorialidad, pero desde su posicionamiento subjetivo: «la mirada que soy», dirá en uno de los textos. Pero sólo para matizar, unos versos después:

*Y lo que digo es cosa de empezar  
a decirlo de nuevo.  
Sufro la hipnosis, la refracción,  
la dilatación  
de otra mirada que ya no soy.  
Y de este espejismo surge acaso  
mi lenguaje, el que nadie  
sabe al menos que construyo  
con desdén (52).*

Este curioso posicionamiento discursivo, en el que, como diría Jorge Guillén, el lenguaje se sabe de entrada «insuficiente», va reforzándose en este libro a través del recurso a vocablos que en

cierta forma apuntan al doble carácter de la luminosidad: iluminación y enceguecimiento; efectos éstos que, además, cualifican tanto la experiencia sensorial como la verbal: fulgor, esplendor, resplandor, transparencia, claridad, deslumbramiento, mediodía; vocablos que podrían concentrarse en la experiencia que en el texto se denomina «numen solar». Éstos, sin embargo, conforman el contrapunto necesario a otros vocablos que van tejiendo la trama de una poesía que a la vez se confía a y desconfía de sus poderes verbales: cuerpo, piel, mar, infancia, memoria, inocencia. Así, ambas vertientes, la celebratoria, que se regodea en la sensorialidad, la presencia, la luz y el erotismo, y la restitutiva, que explora los efectos de la memoria, los espacios vividos y la infancia, se problematizan a través del impulso de poner en evidencia el carácter inestablemente verbal de la poesía, esto es, su frágil vinculación con (la verdad de) lo enunciado. Y si en algunos momentos, el poema alcanza casi el tono de un himno:

*La luz nos persigue pero sobrevivimos  
luce intacto el día  
ojo cenital paisaje de tu cuerpo  
el mundo es más real  
cambiamos las palabras por las cosas  
es otro sueño (67).*

O:

*La tierra nos cubre silenciosos  
y ya sólo solos nos contemplamos  
con evidencia sin próximos  
ni lejanos destellos (76).*

En otros momentos irrumpe «la inminencia la lucidez» a matizar los alcances de lo enunciado, como en el poema «La palabra se mira en su único espejo»:

*Cree que es la conciencia es  
un hilo tortuoso la memoria  
se pierde en un territorio sin nostalgia  
un párpado se abre el espejo la aurora  
cuerpo floreciente del día  
otro ayer que ya no es mañana  
voy a darte la palabra final delirio silencioso  
lenguaje de mil follajes  
único árbol en el cielo  
cuya copa raya la exhalación el exilio (79-80).*

Como las estaciones, se transforman los enunciados y dejan de ser evidencias para convertirse en acercamientos, iluminaciones transitorias:

*Sin embargo,  
en el árbol también por devorar del lenguaje,  
resplandecieron, antes de abatirse –hojas, escamas del  
tiempo– nuestras palabras (48).*

En *La mirada*, la luminosidad, como vemos, parece establecer la naturaleza de las operaciones de la conciencia, en tanto percepción e instancia nominadora, y su problemática relación con el mundo: «El clima es la conciencia», dirá en un verso (68). El verano, la «estación violenta» (la denominación es de Apollinaire y con ella titula Paz uno de sus libros), será por tanto el correlato de esta tensión que se extenderá y acendrará en su libro siguiente.

En su libro *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976) apunta, ya desde el título, a esta asociación entre la luminosidad y la palabra; y vuelve aquí a tejerse con los intentos de restitución memoriosa (en particular, de la infancia) y con las exploraciones de lo sensorial. Por ello, concluirá en el primer poema:

*La felicidad ahora me doy cuenta no es el tema de un discurso  
sino el discurso mismo  
un discurso que siempre se aparta de su tema o que después  
de haber sido escrito descubre  
discurre  
que debe ser escrito de nuevo (103).*

Por otra parte, aquí el contrapunto se evidencia en la presentación tipográfica misma, en la que alternan textos en prosa (en itálicas) que recrean un recuerdo, una circunstancia, una experiencia y los versos que parecen querer explicitar la operación verbal que se intenta (y se deconstruye): «[El poema] quiere vagabundear y quedarse no con lo que nombra sino / en lo que nombra / olvidando que sólo es palabras» (104). No obstante, Sucre comienza a explorar en este libro otros registros verbales: la ironía y el diálogo intertextual con la tradición poética occidental. Aparece entonces, por una parte, un impulso aforístico que se presenta en varias secciones del libro («En el verano », «Entretextos»). Estos breves textos retoman el contrapunto de esta poesía, pero de forma mucho más contundente: la presencia de la sensorialidad y el cuerpo: «la mano del verano se planta en tu cuerpo con / enamo-

rada lenta avidez» (133); la dialéctica de la luminosidad: «hay que esclarecer aún la luz: el sol / nos ha llenado de sombras» (135); la puesta bajo sospecha del lenguaje: «no lo que queda por decir / sino por desdecir / y contradecir» (124). Por otra parte, algunos textos ahora o bien incorporan citas de poetas (Shakespeare, Rimbaud, Dickinson, Stevens, Neruda, Guillén) o bien evocan la existencia y la obra de poetas, como «El proscrito, 1930», un breve monólogo interior de Ramos Sucre en su último día y «W, 1971», un poema que dialoga con el destino y la obra de Ezra Pound.

En los poemas más extensos, sin embargo, persiste y aun se acentúa la reflexión sobre las palabras y su (in)capacidad de nombrar como el marco necesario (incluso visual: versos que enmarcan las evocaciones en prosa) de lo que o bien se busca restituir con la memoria o bien lo que se quiere hacer presente con los sentidos. Y gracias a ello, la noción del exilio –presente desde su primer libro– reaparece aquí, teñida precisamente de esa tensión verbal: «no el poema del exilio sino el exilio del poema» (111) dirá un poema. En otro dirá:

*Esas palabras sin patria sin adiós que siempre  
regresan estando ausentes que siempre  
se ausentan al regresar  
cuándo nos pertenecen esas palabras  
o cuándo más bien pertenecemos a ellas y en ellas nos  
diluimos desaparecemos en ellas  
¿habrá que morir para darles vida o vivir para rescatarlas  
de la muerte?  
No tienen tiempo esas palabras no tienen vida  
son historia  
[...]  
esas palabras  
no estamos exilados en el mundo  
estamos exilados en las palabras  
en el poema (108-109).*

Y ahora, de la sensorialidad encarnada en el verano, todavía presente de manera palpable:

*No libera el verano somete  
no hay que hablar de él sino con él  
no con sus palabras sus destellos  
con sus pausas sus pautas su respiración en  
blanco (114).*

Queda sólo, como dice al final el mismo poema:

*la recurrencia de una sola imagen  
el exilio  
no la voracidad sino la veracidad de una página  
que vas escribiendo borrándola (115).*

En este sentido, no es menos precaria la «realidad» del lenguaje. De allí la necesidad de someterlo a una disciplina no menos rigurosa. Y aunque la tensión verbal ha sido una de las constantes de la obra de Sucre, es en *En el verano cada palabra respira en el verano* que este rigor se hace explícito. Allí se ensayan diversos tipos de exploración verbal (alteraciones tipográficas, combinación de prosa y verso, intertextualidad); pero quizá el rasgo más característico sea la insistencia en el uso de variantes del retruécano. Este uso no responde sólo a intenciones lúdicas (y creo que en ningún caso apunta al humor); lo que persigue Sucre es poner a prueba al lenguaje, obligarlo a patentizar lo que dice sin creer decir, someterlo a un régimen de precisión al que no está(mos) acostumbrado(s). Y es esa precisión lo que nos proporcionará acceso a un posible rincón del mundo habitable por el verbo. No es así sorprendente que con dicho uso irrumpa asimismo en esta poesía un impulso aforístico, que se extenderá hasta su libro *La vastedad* (1988). Estos atisbos verbales, «entretexos» o «inreflexiones» (como los llamará más adelante), constituyen instancias en las que se fuerza al lenguaje a decir lo que no suele o puede decir.

*Serpiente breve* (1977) es un corto poemario de apenas dieciocho páginas, casi secreto –apareció en una poco conocida editorial en París–, que Sucre omitió casi por completo de su reciente *Poesía reunida*. Podría decirse que representa una breve digresión –un *interludio*, en el sentido etimológico de la palabra– respecto a las problemáticas y temáticas centrales de esta obra, aunque en cierta forma retoma el recurso de las incorporaciones intertextuales del libro anterior; incorporaciones que continuarán en sus libros posteriores. Sin embargo, los textos a los que se incorporan sirven aquí un propósito fundamentalmente satírico, casi en la vena de Quevedo (de hecho, en uno de sus «trísticos» aparece una de las entradas de la letra T, tomada de «Lo más corriente en Madrid»; y uno de los títulos reza «la fortuna *sin* seso»), dirigidos a escritores e intelectuales de su entorno. Con una ironía corrosiva, Sucre parece aquí someter a escarnio algunas de las posturas escriturales que abarcan desde búsquedas neocla-

sicistas («Después de labrar algunos sonetos áureos»), pasando por las posturas vitalistas («yo escribo fuera de la literatura / yo no escribo sino con sangre...»), hasta llegar a las exploraciones vanguardistas («*Redoma rebosando baba*, hablaba / ¿Hablabla o balaba la baba?»). En los poemas que rescata Sucre para su *Poesía reunida*, no obstante, encontramos de nuevo el contrapunto entre la sensorialidad, la intensidad de la experiencia y la insuficiencia del lenguaje frente a ellas:

*Asisto al final de un día  
(remotamente iba a decir  
pero ese día borra lo que digo)  
previsible por los ojos que traes  
apareces sometiendo lo que queda  
de fulgor en las cosas  
y contigo arrastras conmigo el mundo (167).*

Luego este «interludio» poético-satírico, vuelve Sucre a las búsquedas que sus libros anteriores habían definido y orientado con su libro *La vastedad* (1988). Aquí, sin embargo, el contrapunto, la tensión, la dialéctica de esta poesía se muestra –y esto resulta fundamental– a la luz de una especie de sosegada aceptación en lo que respecta a su irresolución. Ya en el título mismo del libro se evidencia la tensión de esta poesía: ¿qué es, en efecto, la «vastedad»? La imagen de amplios espacios, que se asocia a su aplicación descriptiva, desaparece frente al carácter «sublime» (en el sentido filosófico) del término: es decir, el carácter de una abstracción que no puede anclarse en presentación sensible alguna, pero que, de alguna manera, constituye un imperativo, o para decirlo en términos del propio Sucre, en un temple. Lo mismo que otros términos de esta poesía, como «transparencia», «mirada», «verano», «esplendor», «vastedad», apuntan menos a una descripción que a una compleja forma de conciencia que se teje y se desteje en la palabra; a una manera, más que de recibir el mundo, de testificar el efecto de su presencia y, por tanto, de escribir su ausencia.

Como los poemarios anteriores, *La vastedad* se compone de partes diferenciadas, casi todas fechadas, que en cierta forma proponen las estaciones de un itinerario. En ellas encontramos textos que se vinculan todavía a la escritura y a las «experiencias» de sus libros anteriores («Oval, 1977»); textos breves, casi aforísticos, que reflexionan e incluso por momentos teorizan sobre la tensión que se escenifica en los poemas («Inreflexiones, 1976»); así como

una sección de textos de homenaje a la poesía, siempre en la rigurosa clave del lenguaje de Sucre, a través de las figuras de algunos de sus poetas más admirados: Huidobro, Ramos Sucre, Lezama Lima, Paz («El poema»). Por su parte, las secciones «La vastedad, 1978-1981», «Transparencias, 1980-1982» y «Cualquier tierra, 1983» –obsérvense los títulos– exhiben un lenguaje que vuelve a escenificar el conflicto fundamental de esta poesía, ahora presentado en una suerte de sosegada aceptación de su irresolución; un lenguaje que a ratos recuerda un cierto tono borgeano... Resulta, en este sentido, muy revelador que el primer poema del libro ya anuncie, a la vez, la tensión conciencia-palabra-mundo y esta nueva actitud frente al conflicto, esta nueva «sabiduría» en su insolubilidad:

*ESCRIBO con palabras que tienen sombra pero no dan sombra  
sombra  
apenas empiezo esta página la va quemando el insomnio  
no las palabras sino lo que consuman es lo que va ocupando  
la realidad–  
[...]*

*ya no hay sitio para la escritura porque ella es el sitio  
mismo– de lo que se borra  
no descubrimos el mundo lo describimos en su terca  
elusión (181).*

La paronomasia, uno de los recursos más característicos de la poesía de Sucre, apunta al desplazamiento de una relación directa con el mundo («descubrimos») hacia una relación mediada por la palabra («describimos») que, sin embargo, sólo puede presentar su ausencia, su «terca elusión». Estos desplazamientos verbales no son el resultado de simples juegos verbales, sino un minucioso recorrido por los matices que las palabras pueden ir aportando a todo intento de nombrar y a la vez una señal indicadora de la conciencia de su propia materialidad (a)significante.

Luego de establecer esta poética de los límites y como para hacer manifiesta la presencia del contrapunto que atraviesa esta obra, el segundo texto del libro retoma el tema de la rememoración a través de uno de sus temas más insistentes (y una de las constantes de la poesía de Sucre): la casa de la infancia:

*llueve y en la casa la secreta intemperie empaña  
los espejos los retratos  
se despliega la mesa y la dama ritual inicia*

*la lentitud la largueza  
de lo escaso  
hemos visto la nitidez del cielo venimos del sol  
vertiginoso  
y el río ha estado a nuestras manos  
los muros resisten donde la hiedra escribe la paciencia  
y las manchas la humedad son apenas  
el tiempo de otro lenguaje  
el patio vive por el traspatio donde la higuera sólo  
sola alude al vasto dibujo de la tarde (182).*

La evocación se esfuerza en suscitar el espacio de la infancia, como casa, en su plenitud sensorial; pero ya la memoria se sabe «tejida» de palabras: «no somos recuerdos sino esa red que nos desteje». La evocación se ve así interrumpida por una conciencia que se sabe incapaz de reproducir el recuerdo. Establecido el contrapunto, *La vastedad* se convierte, como indiqué antes, en una pugna en la que lo que reclama ser evocado, al ser dicho, se disuelve irremediamente en «juego de nunca acabar» de la memoria. Es cierto, se nombran la «ráfaga de lo sagrado», «la claridad», la «vastedad» y «el esplendor», pero estas palabras, lejos de resolverse en epifanías en el poema, marcan la fuga de toda posibilidad de concreción, de toda suscitación de lo real. «Lo efímero es más largo que la memoria» (189), dirá en otro texto. La resolución, en el doble sentido de la palabra: alcanzar la muerte; pero una muerte que se entiende aquí de forma más compleja:

*SÓLO la muerte tiene sentido  
todo recobra su justa rotación como el pensamiento  
cuando morimos  
el cuerpo merece entonces ese esplendor y también esa  
lenta respiración del mundo  
en el verano  
por primera vez vemos la vastedad  
por primera vez el alba nos despierta con la arenisca de  
la infancia  
el vacío hace ahora el espacio de la casa y le devuelve la  
profundidad de lo frágil (191).*

Y es esa muerte lo único que permitiría resolver o, mejor aún, dejar intacta la paradoja que atraviesa esta obra:

*morir no es un vértigo un abismo una incandescencia sino  
el reconciliado orgullo*

[...]  
*ni este mundo ni el otro ni éste ni el otro  
espejo  
ni memoria ni olvido  
morir es la sola solitaria fresca posesión de la piel que  
fuimos desollando  
la memoria que el olvido recuerda* (192).

Dicha paradoja, claro está, se extiende a los poemas en prosa de la segunda sección del libro. Allí el impulso es, no obstante, esencialmente sensorial y la tensión parece desplazarse, en un primer momento. Ahora se contrastan percepción y recuerdo. Por una parte, se aspira a alcanzar una realidad de la imagen:

*NO bañado sino penetrado de luz, no lo que nos refleja, sino lo que vemos. El cristal, no el espejo: una imagen vista sin través: nítida, pura, absoluta en sí misma, sin destello. Una imagen que es imagen. Un rostro que es un rostro –sobre todo por sus ojos, por su mirada* (199).

El impulso evocador se hace presente y patente de nuevo para transfigurar con su carga simbólica la pura presentación de lo vivido:

*EL agua, el aire, el cielo –cuando la luz abre en él un espacio–, cualquiera sea la estación; la copa –si alta y no muy densa, balanceándose, mejor, más remotamente– de los árboles; grandes redes esparciéndose, circulares, sobre la superficie atardecida de un río; la ciudad, el rincón de una ciudad –calle de piedra y musgo  
o enladrillada, el ramaje sobre los muros de un solar, la brisa incipiente– surgiendo en el amanecer y nosotros despertando.  
Materia que es materia, fluyente. Imágenes, no símbolos* (200).

Y sin embargo la (re)presentación visual culmina con una inflexión, una reflexión. Se trata de suscitar la «materialidad» de estas imágenes y, por tanto, su tránsito hacia, su devenir signos. Así comienza, sin duda, «la navegación de los sentidos, de los recuerdos» (201). Pero la aposición ya establece una curiosa ecuación entre sensorialidad y memoria. Y luego de otra evocación de sensaciones, otra exigencia que es en realidad un desiderátum: «Experiencias, no figuraciones». Pero no parece haber salida a esta nueva forma de la dialéctica:

[...] *La sensible arboleda*

*está allí: nos toca su frescor. Imágenes tras un cristal, somos la inmovilidad del mundo en la mirada. Y así vamos descubriendo,  
no la soledad, sino la quietud. Como todo lo que una mano dibuja  
o escribe se sume y emerge de lo blanco. Eso que el destino disipa  
y a un tiempo desnuda [...] (205).*

En realidad, no hay separación entre las sensaciones y los espacios del recuerdo; como tampoco la hay entre éstos y lo que la conciencia reconstruye con palabras: pero no por inmediatez sino, por el contrario, porque todos ellos se tejen a partir de la mediación de la escritura. Por ello, la memoria de Perbes se convierte casi sin transición en la reveladora cita del verso de Rosalía de Castro:

*[...] Pero alguna vez ésta será también  
nuestra memoria: Perbes y su cambiante, húmedo fulgor.  
Como  
la soledad se sobrepone al extravío de la página con la medida,  
con la obsesión. ¡Que a man tembrosa no papel só escriba pa-  
labras,  
e palabras, e palabras! (207).*

La sección que cierra el libro, «Cualquier tierra», marca efectivamente la aceptación del temple que se ha convertido en el centro de esta poética. Aquí, toda «situación» (espacio-temporal) es transfigurada por la imposibilidad de evocar, de nombrar:

*YA no hay palabras que no sean las últimas.  
Podemos invocar a los dioses pero nunca llegaremos  
a amistar con ellos.  
No hemos sabido nombrar el mundo y apenas hablamos  
con sonoros equívocos.  
La palabra es una parábola que nunca se cierra: no  
hemos vislumbrado el horizonte para extenderla.  
El arco se nos quebraba con el solo impulso (248).*

Luego de visitar las estancias/instancias de la sensación y el recuerdo y de deconstruirlas («un objeto que no sea sensación / una memoria que no sea recuerdo» nos dice en una de las «inreflexiones»), volvemos al comienzo, a la espiral de la dialéctica de la necesidad de expresar vivencias, experiencias, recuerdos y de la conciencia de que ellas se deshacen, se desvirtúan, se pervier-

ten con/en la palabra, pero ahora desde la aceptación de que quizá es lo irresoluble del conflicto lo que hace posible la empresa, siempre fallida, de la poesía. De allí que el último poema del libro sea en realidad una oración (cuyo implícito vocativo, como en Borges, tampoco implica a nadie), una petición de lucidez para leer el mundo:

*Oscura trama que cada vez más el tiempo  
va desanudando: no  
aflojes allí [en la cabeza] la cuerda en vilo, no  
dejes que allí estalle la astillada flor  
de sangre,  
Permítele la claridad hasta el último día.  
Que pueda ver la luz sobre cualquier tierra,  
el florecimiento, las migraciones, la despojada  
sequía sobre cualquier tierra.  
Que en la misteriosa, ávida extensión, entre las  
deslumbrantes arboledas, descifre  
sus astros, sus noches,  
sus cenizas (249).*

*La vastedad* compendia así el testimonio de haber alcanzado un estadio: la difícil sabiduría de aceptar la imposibilidad de recuperar el mundo –de las sensaciones, de los recuerdos–: la mano, al fin y al cabo, escribe sólo «palabras y palabras y palabras». Su apuesta consiste en invitar a alcanzar los estados de esplendor, de vastedad, de transparencia que al menos testifiquen la inevitable constatación de que somos (sólo) palabras.

*La segunda versión* (1994), el último libro de poemas publicado por Sucre, parece no obstante romper con esta dialéctica que hemos venido rastreando en su obra –quizá de allí el origen de su título. En sus textos parece haberse *desleído* casi por completo la inquisición verbal, la contra-voz que en cierta forma deconstruía los intentos de reinstaurar la memoria, de materializar las sensaciones. Ya no parece una preocupación que las imágenes se vuelvan signos, que las experiencias se tornen figuraciones. El tono de muchos de los textos, por otra parte, se vuelve un poco sentencioso, incluso admonitorio. De nuevo pueden percibirse aquí ecos del último Borges, pero también –y esto puede ser un indicio del giro de esta poesía– del último Rilke. La memoria no está cualificada ahora sino por su propia dinámica, como puede verse en el conmovedor poema «Apenas ayer» en el que la frase «parece que fue apenas ayer» dispara, en un primer momento, la

evocación de una escena con la madre y, luego, en la escena misma, abre paso a la rememoración de la madre:

[...] *La blancura  
del rostro de mi madre resalta  
aún más patética por el luto,  
la quebrantada belleza. Parece,  
que fue apenas ayer, dice  
sin decirlo. Y como otro instante  
en el instante revive el lejano  
esplendor, el vértigo del viaje  
contra el destino, la agonía  
que nunca llegó a ver, el final  
desalojo, la muerte* (265-266).

En un sentido, podría decirse que aquí la resolución –que no es tal– se enuncia como sentido de una pérdida. Ya no se trata de la inexorable e ineludible tensión entre lo vivido y lo dicho, sino una suerte de aceptación de la pérdida de lo vivido:

*Pero algo, tierra, ha desterrado en mí  
esas imágenes. La usura del tiempo  
pudo más que la limpidez. Ahora giran  
en el vértigo del vacío. Remolinos son  
de aguas en pena, red de escombros* (258).

Asimismo, a la expresión «cualquier tierra» de *La vastedad*, se contraponen aquí el insistente vocativo «tierra», que adopta entonces una cualidad casi trascendental. La tierra se torna aquí en una suerte de instancia a cuya ley hemos faltado:

*¡QUÉ poco pudimos darte, tierra!*  
[...]  
*Siempre creí, tierra, que sólo en ti misma  
habías conocido la gracia y el perdón.  
Más carácter tuviste que tus hombres  
y más que ellos habías sido fiel  
en la penuria o en la abundancia* (257).

Y a la cual debemos en cierta forma orar por una posible restitución, por un posible perdón:

*Preserva, tierra, estas  
imágenes, con ellas escribe lo que  
te ha amado. También son epitafios* (261).

O, en otro poema:

*O tú, tierra, insomne como ellos,  
no seas tú quien los maldiga, menos  
seas quien los extrañe para siempre (262).*

El poema «La vida, aún» resulta ilustrativo de esta conminación que podríamos llamar existencial pero que a la vez apunta a un anclaje histórico particular (uno de los pocos, y quizá el más evidente, de la obra de Sucre). El tono inicial es interrogativo: «¿Dónde quedó la alegría de vivir?» y continúa inquiriendo:

*[...] ¿Hay seres  
que aún vivan en la amistad del clima,  
respiren el hálito de la tierra  
cuando amanece, se bañen en el mar  
como una purificación? ¿Es hermosa  
aún la hermosura, se ilumina su rostro  
en los días aciagos y lo amamos  
con paciencia? (263).*

Pero ya en la segunda estrofa el tono se vuelve de reconvención:

*¿O sólo hemos sido  
sangre rencorosa, paciente sólo  
para la insidia y el ultraje?  
¿Conocimos alguna vez la pasión,  
el padecimiento de su larga herida?  
¿O apenas nos alcanzó el alma  
para la astucia, el requintado  
honor, la ávida vanidad? ¿Alguna  
vez fuimos justos sin mediar  
el escarnio?*

Fecha en abril-junio de 1989, el poema parece aludir a los eventos de febrero de ese año en Venezuela (un levantamiento popular sofocado con una terrible represión). De allí que, de manera más explícita, al final de esa estrofa leamos:

*¿Y entre tanto ahí  
estaba el escarnio desesperado  
en la miseria, y piedad  
no tuvimos, ni reverencia? ¿Y entre  
tanto, por todo lo que cuesta ser  
hombre, apenas éramos venezolanamente  
retrecheros? (264).*

Sin embargo, el reproche, al final, se dirige a la vida: fue ella la que no pudo estar a la altura de las circunstancias: «Sólo ella no supo / ser austera [...]. A todos se prostituyó» y por ello «ahora aprende a vivir su único / rostro: su secreta agonía».

No cabe duda: la búsqueda poética de Sucre se reorienta de manera radical en este último libro. Ya no se trata de sostener una lucha con las palabras para hacerlas decir, desdecir y contradecir, para hacerlas –y hacernos– entender que son sólo «palabras y palabras y palabras» con el fin de ser fieles, al menos en lo vital, a la verdad de lo (no) dicho. Ahora se trata de reconocer que el fracaso es otro: el no haber podido responder al llamado de la tierra. Los recuerdos, se sabe, «remolinos son / de aguas en pena, red de escombros» (258). Queda, sin embargo, la sabiduría, pero la sabiduría de la conciencia del fracaso; y el sosiego es ahora el de la «penumbra» y su elogio:

*ME fui quedando rezagado en el mundo  
y ahora sólo veo con los ojos  
de la penumbra, no de la penuria.  
La penumbra puede ser una gracia,  
no obstante su tormento. Tampoco  
es sólo una memoria; nos enseña,  
además, la piedad (269).*

Y quizá ya este temple, está ética de la aceptación de la pérdida se manifieste en su forma más acabada en el último poema del conjunto, «El último dominio». Este poema, que por momentos tiene inflexiones que recuerdan a *The Waste Land* y pasajes que evocan las *Duineser Elegien*, propone no sólo un recorrido por los estadios de este tránsito vital en lo terrestre, sino que insinúa además como clave, no de redención, sino de vivacidad, el amor:

*La vastedad del minuto, el relámpago de los años,  
en el empañado cristal de la memoria  
la dicha o la herida,  
los amantes celebran otra historia.  
Nada los espera y al final ellos nada esperan.  
[...]  
Sólo los amantes viven la justicia de los espacios  
dados a la desmesura  
y a la desolación.  
[...]  
La marchitez, la previsible muerte los asombran*

*como cuando niños vemos  
el mar azul y las arenas doradas (282-283).*

La poesía de Guillermo Sucre, como hemos visto, invita a una exploración de la interrelación de lo sensorial y de la conciencia a partir de un uso crítico del lenguaje; un uso que no implica sólo una opción estética, sino ética, puesto que responde antes bien a la negativa de aceptar sin examen las ilusiones, las trampas que el lenguaje ha creado, condenándonos a una realidad inventada. En esta situación, tanto la exultación como el patetismo son sospechosos. Los recuerdos, la infancia, el amor, los paisajes están de alguna forma presentes en la conciencia; pero su inscripción está irremediamente mediada por el lenguaje. Y si bien, en el momento de máxima tensión de está dialéctica, *La vastedad* parece alcanzar una suerte de armisticio, un estado en que la conciencia de los límites de la nominación ha afianzado su control de la enunciación y, sin embargo, permite la precaria revelación del poema, su último libro, *La segunda versión*, parece replantear la búsqueda, anunciada desde aquel lejano primer poemario, ahora en términos de fidelidad a instancias trascendentales aunque immanentes (la tierra, la vida) con la conciencia de que las sensaciones y los recuerdos son efímeros, con la certeza de que, aun sin redención, aun sin iluminación, con las «tablas frágiles» (Valéry) del lenguaje, es en el encuentro amoroso que podemos aspirar al único espacio de momentánea y fugitiva reconciliación. Es sólo allí que, como quería Pound, podemos construir un precario, pero no por ello ilusorio *paradiso terrestre*.

#### NOTA

Todas las indicaciones de página refieren a la edición *La segunda versión (Poesía reunida)*. (Valencia: Pre-Textos, 2019) a excepción de las que corresponden a *Mientras suceden los días* (Caracas: Cordillera, 1961) que refieren a esta edición.

Aunque no los cito, este trabajo debe algunas de sus intuiciones a los que considero los dos mejores estudios sobre la poesía de Guillermo Sucre: el de María Fernan-

da Palacios: «Guillermo Sucre: la palabra, la pasión, el esplendor», en *Sabor y saber de la lengua*. Monte Ávila: Caracas, 1987, y el de Cristian Álvarez, «Guillermo Sucre. Poesía y ensayo: la misma realidad del lenguaje» en *Salir a la realidad: un legado quijotesco*. Caracas: Monte Ávila, 1999. Remito al lector interesado a ambos ensayos, así como al reciente prólogo de Antonio López Ortega para la edición de *La segunda versión (Poesía reunida)* mencionada.

# GUILLERMO SUCRE y las poéticas del ensayo venezolano

De Guillermo Sucre se ha dicho, con justicia, que fue responsable en Venezuela «de un cambio conceptual en la prosa de no-ficción y en los modos de acercamiento a la médula de la poesía» (Rodríguez Ortiz, *Ensayistas* p. 1:29). Francisco Rivera aseveró que la obra maestra de Sucre, *La máscara, la transparencia* (1975, 1985, 2016), ponía en evidencia «una curiosidad intelectual tan grande y una capacidad crítica tan poco común que est[aba] destinad[a] a convertirse en texto de consulta obligatoria para todos los que se interes[asen] en la evolución de [la poesía hispanoamericana]» (*Inscripciones* p. 11). La predicción de Rivera no tardaría en cumplirse; sus líneas reseñaban por extenso la primera edición venezolana del libro de Sucre, que sería de inmediato acogido por el Fondo de Cultura Económica, asegurando su distribución continental. Ya para entonces la repercusión de sus escritos era innegable en México: en *Corriente alterna*, Octavio Paz lo recordaba entre los críticos jóvenes más sobresalientes de nuestra lengua, digno continuador de Enrique Anderson Imbert o Emir Rodríguez Monegal (p. 39).

Si bien *La máscara, la transparencia* alcanzó la condición de clásico, no puede ignorarse la importancia del volumen previo de Sucre, *Borges, el poeta* –publicado en México (1967), traducido al francés (París: Seghers, 1971) y reeditado en Venezuela (1974)–, ni el hecho de que son numerosos sus artículos y prólogos dispersos en revistas, periódicos o libros de varios países.<sup>1</sup> El quehacer de Sucre como crítico, así pues, ha de considerarse significativo. Mi propósito en estas páginas, sin embargo, no es concentrarme en su ejercicio de la crítica, sino en su ensayismo. La crítica –el lamentable error se comete con frecuencia– no es un «género», pues se localiza en diversos tipos de escritura –la tesis doctoral, la tesina, el tratado, el artículo de investigación, la

ponencia, la recensión periodística y otros– e, incluso, se manifiesta en la oralidad de las aulas, los simposios, las conversaciones entre profesores o estudiantes de literatura. Mi atención se concentrará en la manera como Sucre cultiva el ensayo, género literario en principio abierto –como la narrativa, la lírica o el drama– a muchas materias, que a veces alberga, también, la crítica literaria. Siendo este el caso, no conviene discutir sus ideas prescindiendo de un escrutinio simultáneo de prácticas formales o expresivas. Me detendré en *Borges, el poeta* y *La máscara, la transparencia* por constituir las más ambiciosas aportaciones de su autor al género y porque a ellas tiene acceso una mayor cantidad de lectores.

Sería inútil intentar reflexionar sobre la poética del ensayista, con todo, si desconocemos el contexto en que surge. Una revisión somera del itinerario del género en Venezuela se hace, por ello, inevitable.

#### DEL ESTETICISMO AL MAGISTERIO TELURISTA Y DE ESTE A LA AUTONOMÍA LETRADA

En la primera mitad del siglo xx dos modelos discordantes de ensayo se desarrollaron en el país. El modernista, hacia 1900, internacionalizó a Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona, cuyos trabajos se difundieron en Hispanoamérica gracias a *El Cojo Ilustrado* y cuyo prestigio transatlántico aumentó –aludo a los dos últimos– con cargos periodísticos o editoriales en Europa. Tocó a ellos estetizar un género no precisamente arraigado en la colectividad nacional decimonónica, pues sus más influyentes cultores nativos, Andrés Bello y Simón Rodríguez, por razones de exilio y trashumancia, no fueron reabsorbidos por la tradición venezolana hasta mucho después de su muerte. Además de refrendar como pautas vitales los valores intrínsecos del arte, la escritura modernista se caracterizó por una meticulosa perspectiva individual. Blanco Fombona, aunque romperá con el esteticismo cuando luche contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), no abandona la obsesiva construcción del yo, lo que explica su atracción adicional por el diario literario.

Habiéndose identificado varios de los mayores modernistas con el régimen de Gómez, no tardará en imponerse un nuevo paradigma ensayístico. El tema de lo nacional se convierte en la medida de todas las cosas, recuperándose inquietudes que se remontan a la fundación de la patria. En el plano de la enunciación asimismo se operan cambios. Un ensayista que sirve de puente entre el costumbrismo del siglo xix y el nacionalismo posterior es Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, quien coexistió con escritores modernistas en la revista *Cosmópolis*, pero cuyo proyecto literario –más desta-

cado en la narrativa– acabó siendo distinto, ni íntimo ni decadente. Abanderado de lo que denominó «criollismo», sus ensayos iniciales, adversando el empeño introspectivo modernista, promueven la supervivencia de un *nosotros* venezolano o continental que luego se robustecería. Una de las piezas características de Urbaneja Achelpohl, publicada en 1895, «Sobre literatura nacional», es un alegato donde se alaban «los patrios asuntos» y el «alma tropical» mientras se denuncia el cosmopolitismo servil. La primera oración define el circuito de enunciación: «Ya estamos aquí: hoy como ayer venimos a abogar por el arte esencialmente americano», y el final es una altisonante convocatoria al trabajo de todos: «Venid, pues, mis hermanos, con la flor espontánea de vuestra inteligencia. Asegurado está para nosotros el porvenir» (Rodríguez Ortiz, *Venezuela* p. 87).

La proclama no tardará en surtir efectos ostensibles en la narrativa y el ensayo. Los ensayistas *de la tierra* produjeron hasta poco después de 1960 las grandes obras de meditación sobre lo venezolano o lo continental que no se escribieron en el país en el período posindependentista. Casi todos los textos argumentativos de Rómulo Gallegos, Mario Briceño Iragorry, Augusto Mijares, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri y Luis Beltrán Guerrero –entre otros– son muestras del ensayo americanista que, como movimiento, no había tenido Venezuela. La primera persona del plural que orienta su enunciación resulta una especie de voz popular organizada por un corifeo, en numerosas ocasiones «maestro» que cavila sobre la patria y sus retos –«Pizarrón» se llamaba la columna de Uslar Pietri en el periódico *El Nacional*–. Es el guía espiritual que administra certidumbres a sus conterráneos para sacarlos del ignorante atraso, y puede igualmente revestirse de heroísmo: Gallegos, tras reconocer en Simón Bolívar al «hombre-pueblo», se pregunta: «¿no habrá sido porque fue una personificación de voluntad colectiva?» (*Vida* p. 69); como el hablante, en este y otros ensayos, se confiesa deseoso de seguir el ejemplo del prócer –o el de Francisco de Miranda–, no deberíamos dudar de ver en él al «hombre-pueblo». Al lado del maestro y el héroe, no obstante, hay otras figuras, como las del médico de la nación. Releamos «Necesidad de valores culturales», temprana colaboración de Gallegos para *El Cojo Ilustrado*: «Yo creo, procediendo por analogía [...], que antes de que podamos pensar en someternos a un método curativo [...] necesitamos hacer nuestro propio diagnóstico [...]. Nuestro pueblo no organiza huelgas, pero se ha constituido en hordas» (Rodríguez Ortiz, *Ensayistas* p. 1:37).

Pese a que la nación sea un centro absoluto, no habría de extrañarnos el surgimiento de ideas matrices afines o complementarias. Sabido es que el catolicismo vertebró el ideario de Briceño Iragorry

tanto como la vehemencia patriótica. Una actitud más oblicua se entrevé en Uslar Pietri: «La larga familia de los pensadores venezolanos está unida a través del tiempo por el hilo de la preocupación que los caracteriza. Son como la orden de los predicadores de la salvación del país» (p. 150). El escrito se titula «La prédica del país ideal» y podría considerarse *summa* de una era del ensayismo nacional, cuyo retrato no estaría completo sin la mención del humanismo. No sólo la cosmovisión de estos autores es antropocéntrica; su retórica lo es, como lo anuncian *Variaciones sobre el humanismo* (1952) de Beltrán Guerrero o el uslariano *Valores humanos* (1953).

Hacia los años sesenta se hace patente una ruptura en la concepción del género. Desde poco antes ha ido modificándose la imagen que de sí misma tiene Venezuela y empieza a proyectar al exterior. Las transformaciones económicas iniciadas durante el gomecismo afectan drásticamente a la sociedad: de un país agrario se ha pasado a uno petrolero que en 1950 tenía el cuarto PIB más alto del mundo, y entre ese año y 1995 siguió teniendo el mayor de Latinoamérica. La dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en los cincuenta, había aprovechado esos ingresos en su campaña de modernización infraestructural. Venezuela se convierte en un imán para la inmigración europea y las inversiones extranjeras. Una vez llegada la democracia en 1958 dichos procesos no se interrumpen; por el contrario, se fortalece un optimismo desarrollista, que llega a su clímax en la década de 1970 cuando se nacionaliza la industria petrolera y se generaliza la impresión de que el país tiene la rienda de su destino en sus propias manos.

Puesto que la modernización literaria equivale al «proceso de autonomización del arte y la profesionalización del escritor» en circunstancias sociales en que el capitalismo se ha asentado (Ramos p.26), no me parece casual que, por ese entonces, en el campo literario venezolano, homólogamente, los ideales de autonomía se hagan comunes. Si estos habían sido materia de anhelo agridulce en el modernismo –como lo sugiere un célebre escrito de Pedro Emilio Coll<sup>2</sup> y de rechazo explícito en el nacionalismo subsiguiente –para el cual la literatura era herramienta de intervención en el entorno–,<sup>3</sup> el ensayo característico de los años sesenta, setenta y ochenta elimina la ancilaridad magisterial previa y se vuelca a la estética. Tal como una economía feudal o semifeudal reposa en bienes perceptibles –la tierra, en particular– y tal como el capitalismo alcanza su absoluta madurez en las abstracciones del crédito, en la economía simbólica de la literatura venezolana se constata en la segunda mitad del siglo xx una transición de los valores telúricos a otros más inasibles que deparaba el lenguaje. Como afirmó Oscar Rodríguez Ortiz, tras la decadencia del telurismo, en el género se produce un «auge de la

meditación sobre el arte de la invención literaria» que da pie a «un ensayo que, con frecuencia, se tiene a sí mismo por objeto» (*Ensayistas* p. 1:25). Esto último supone una concepción tan transitiva como refleja de la escritura: incluso cuando el asunto no sea el ensayo, hallaremos indicios de que la voz que se manifiesta en él nos recuerda la índole del tipo literario que ha elegido, como si éste ofreciera menos un vehículo de expresión que una actitud ante el conocimiento que tarde o temprano remite a Michel de Montaigne. No sostengo que los ensayistas anteriores ignoraran al autor de los *Essais*: varios, como Picón Salas –aunque no convincentemente–, procuran conciliar las tendencias al magisterio colectivo con el *je ne m’y suis proposé aucune fin, que domestique et privée* o el *je suis moy-mesmes la matiere de mon livre* del «Au lecteur» de 1580.<sup>4</sup> En el postelurismo de autores como Ida Gramcko, Francisco Rivera, Eugenio Montejo, Rafael Cadenas, Hanni Ossott y, por supuesto, Guillermo Sucre, cuando el hablante básico recurre al *nosotros* lo hace para referirse más a un conjunto de lectores o escritores que a un ser venezolano o mundonovista. Lo que se debate son tanto los avatares del saber como la trayectoria de las ideas en la interioridad individual. Se intenta, consiguientemente, una síntesis no demagógica de la dicotomía extrospección-introspección que acaba por diluir al *yo* en el lenguaje. Notando las contradicciones que he señalado en las alusiones de Picón Salas a Montaigne, Guillermo Sucre acota:

*El subjetivismo de Montaigne: ¿para qué insistir en él y cómo había de ignorarlo un lector suyo tan asiduo como Picón-Salas? No solo advierte Montaigne desde el prólogo de los Essais: je suis la matiere de mon livre, sino que, además, es fiel a esa advertencia [...]. [Montaigne a lo largo de su obra, sin embargo,] empieza a ver que ha estado descubriéndose también [...], que, finalmente, él ha hecho su libro tanto como este lo ha hecho a él (II, 10). Ha cumplido, pues, una doble operación: sin dejar de ser je ha descubierto el on, el nous. Ha creado, en suma, una persona («Prólogo» p. 14).*

*Persona*: la máscara del actor, identidad en el arte y en el lenguaje, no fuera del espacio de sus signos. No otra es la concepción del sujeto en la cosmovisión propia de un escritor que cree en la autonomía del campo en el que opera.

#### DE LA AUTONOMÍA LETRADA AL DESENGAÑO DE LA MODERNIDAD

Tampoco habría manera de ahondar en la poética del Sucre ensayista sin detenernos en la cuestión de cómo concibe la subjetividad literaria. Por una parte, ya lo hemos visto, porque es una respuesta a su circunstancia histórica y la tradición en la que se

ha formado: no reclama el tipo particular de poder propio del «médico», el «guía» o el «maestro» de las masas –lo que no implica, ciertamente, que los círculos letrados dejen de ver en él un maestro, como ha sucedido desde hace mucho tiempo, sugiriendo el buen funcionamiento, en términos de Pierre Bourdieu, de la economía simbólica del «mundo al revés» cultural, donde la negación de un poder tangible en otros ámbitos sociales se recompensa con el poder del prestigio (p. 90)–. Por otra parte, porque los dilemas del sujeto y la expresión han sido prominentes inquietudes sucreanas.

*La máscara, la transparencia*, desde luego, es el libro donde se abordan más acuciosamente, y allí encontraremos pasajes que condensan elementos comunes a quienes rompen con el ensayo telúrico y su veneración por los centros, en particular el ser humano. La coyuntura es el examen de cambios de *Weltanschauung* entre los primeros románticos alemanes, afianzados después entre simbolistas y precursores de las vanguardias:

*La descentralización del hombre (y del poeta) en el universo tiene [...] innumerables consecuencias, que se resumen en una: el fin del arte «humanista» [...]. Todo lo que en ese arte parecía sustantivo y eterno, ahora lo vemos desquiciado y trastocado. Que el hombre haya dejado de ser el centro del universo equivale a decir que ya no hay centro [o que] el universo es una esfera cuyo centro está en todas partes y en ninguna, en la singular metáfora secular que Borges ha reinventado sin duda para darnos la visión más exacta de nuestro tiempo (p. 115).<sup>5</sup>*

El proceso madurará en plena efervescencia del surrealismo y el ensayista concluye que deriva en una estética en la cual «el texto no sólo absorbe al autor, sino que, además, éste hace todo lo posible por liberarlo y hacerlo autónomo» (p. 116). Esa lucha por la autonomía es inseparable de la obtención de una «conciencia» y el ejercicio de la «crítica» –vocablos perseverantes, seguramente inspirados por la concepción de lo moderno de Octavio Paz: «el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica, sino que también es el crítico de sí mismo» (*Los hijos del limo*, p. 20)–.<sup>6</sup> Según Sucre, la autonomía textual, aunque se perfecciona en tiempos posteriores, surge en Hispanoamérica con un movimiento específico, fundador:

*Toda poesía adquiere sentido a partir de su lenguaje y de la conciencia que el poeta tiene de él. Esa conciencia nace, entre nosotros, con los poetas modernistas: hicieron del idioma poético un cuerpo realmente sensible, liberándolo del roñoso conceptualismo; al*

*mismo tiempo prepararon una actitud crítica frente a todo poder verbal. Una y otra cosa se han intensificado en nuestra poesía contemporánea. Seguir las aventuras de esa doble conciencia frente al lenguaje: quizá éste ha sido el método de mi libro (La máscara p. 13).*

No creo accidental que, justo con el modernismo, la autonomía textual reconocida por Sucre corra paralela a la idealización por primera vez en Venezuela, como he apuntado en renglones anteriores, de la autonomía del campo literario –siquiera fuese, para Coll, con la melancolía de un deseo casi irrealizable–. Que la tradición propuesta por *La máscara, la transparencia* tenga dichas raíces se explica no sólo por la línea razonante del libro y el tipo de vínculos que establece entre diversos autores o épocas; también lo hace porque su ensayismo, negando los principios telúricos, recupera lo que éstos a su vez habían negado: recordemos que el ensayo nacionalista dominante luego del modernismo emerge de la crítica sistemática de las preferencias «esteticistas». Lo que está ocurriendo en el objeto de interés del ensayista –la persecución de la autonomía– ocurre simultáneamente en estratos más profundos de su expresión, en la lógica histórica del género en el que su voz y sus ideas se despliegan.

«Si», como dice Paz –vuelvo a citarlo, por ser una influencia poderosa en Sucre–, «todo objeto es parte del sujeto cognoscente [...], ¿qué decir del lenguaje?[:] la palabra es el hombre mismo[:] estamos hechos de palabras» (*El arco* p. 30), no me parece desacertado reclamar hasta cierto punto para Sucre en su faceta de ensayista lo que él reclama para la poesía. En su prosa tenemos un caso, como él mismo diría, de «aparición del lenguaje» (*La máscara* p. 13). Y sus críticos de una u otra manera suelen recalcarlo: Antonio López Ortega, por ejemplo, describe *La máscara, la transparencia* como «lectura hondamente poética de un *corpus*» (p. 12).

Cabría, en efecto, observar que Sucre se esfuerza en delinear planos materiales e inmateriales en el quehacer del escritor, estando las diferencias entre el poema lírico y el ensayo más cerca de los primeros que de los segundos y reservándonos los segundos discretos modos de trascendencia. Rodríguez Ortiz habla de una «moral de las formas» característica del mejor ensayismo de la segunda mitad del siglo xx (*Ensayistas* p.1:22), estimulado, tal vez, por *La máscara, la transparencia*, donde se insinúa una contraposición nada desdeñable: «Toda obra que se funda en el rigor del lenguaje supone una ética de la escritura; subrayo: de la escritura y no simplemente del estilo» (*La máscara* p. 397).

Sería necesario ocuparnos ahora de un aspecto del ensayismo de Sucre avizorado en estos renglones, aunque no analizado con el detalle que merece: su deuda con los *Essais*, libro que –no se olvide– creó a su autor tanto como éste lo creó a él.

Ha de resaltarse el énfasis que los subtítulos ponen en el marcador genérico: *Borges, el poeta* y *La máscara, la transparencia* se identifican, respectivamente, como *Ensayo* y *Ensayos sobre poesía Hispanoamericana*. No menos, ha de advertirse la lección montaigniana del uso de escritos liminares para destacar el papel de la subjetividad en la producción del conocimiento. El «Prefacio» a la segunda edición de *Borges, el poeta* es tajante: «Debo aclarar, finalmente, aunque comenzando, que éste no es un trabajo de erudición. Quise, sobre todo, fundarme en mi experiencia personal con la poesía borgiana» (p. 10). Otro tanto hace el «Prefacio» original a *La máscara, la transparencia*:

*Al dar a este libro el subtítulo de «ensayos sobre poesía hispanoamericana», opté por el plural y deliberadamente eliminé el artículo la, para evitar cualquier posible equívoco. Nunca he pensado en hacer un estudio sistemático («concienzudo», «exhaustivo», «penetrante», «riguroso») de toda nuestra poesía (p. 11).*

Y algún otro pasaje de la edición de 2016: «me interesa advertir que no me propongo hacer un *estudio* [...]. Para ello requeriría [...] una erudición que no tengo» (p. 310). La cualidad discontinua, fragmentaria, reacia a la totalidad del ensayo, para Sucre –como para Borges, Paz u otros grandes cultivadores del género en el mundo hispánico (Gomes pp. 32-38)–, se opone a los afanes gremiales del *estudio* –denominado *tratado*, si es extenso– y, por eso, no deben sorprendernos las ironías espetadas a quienes principalmente lo practican, los *scholars* (*La máscara* p. 17). Nada de esto hay que no pueda rastrearse hasta Montaigne.<sup>7</sup>

Otros elementos del modelo renacentista se localizan en la obra de Sucre. Si bien las apariciones del *yo* son escasas en *Borges, el poeta* y en el volumen domina un *nosotros* que oscila entre la modestia del crítico y la comunidad de éste y su público, las estrategias dialogales que Montaigne estableció en su «Au lecteur», haciendo explícito el *tú*, se traducen en figuras retóricas muy habituales como el erotema y la *dubitatio*:

*Guillermo de Torre cree que el ultraísmo imprimió su sello indeleble en Borges [...]. Cita este ejemplo: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas». ¿Prueba ello una continuación ultraísta? Intuimos que la intención de Borges al escribir esa frase es la negación misma del ultraísmo (p. 34).*

*Borges tiende a desrealizar el universo, a aniquilar la personalidad [...]. Si ello es así, ¿cómo puede –es la pregunta inevitable– haber una unidad en su obra? [...]. El Buenos Aires que canta en sus poemas es también [...] tan irreal como las Babilonias [...] de sus relatos. ¿Los poemas de Borges no serán igualmente ficciones? Ya veremos que sí (p. 64).*

En *La máscara, la transparencia* esas conductas se aproximan a un éxtasis de la duda, donde el lector se ve arrastrado, para compartirlas, hacia el remolino de las infatigables cogitaciones de la voz ensayística:

*¿No es para quedarse perplejo: un exabrupto o una inconsecuencia producto de la vertiginosidad misma del pensamiento de Paz? ¿Y si se tratara [...] de una perfecta consecuencia con su utopía de la Presencia [...]? ¿O es un rechazo tardío del fundamento de toda poesía moderna [...]? ¿Y si se tratara, por el contrario, de llevar hasta sus últimas implicaciones el intento de toda poesía por salvar la arbitrariedad del signo lingüístico [...]? (pp. 580-581).*

En ninguna oportunidad se vislumbra con mayor precisión la impronta de Montaigne –incluso con menciones explícitas (p. 9)– que en la tercera edición de *La máscara, la transparencia*. Y debemos tener en cuenta que podría considerarse, desde muchos puntos de vista, un libro casi distinto del que conocíamos. Francisco Rivera había asegurado que el objetivo de las versiones de 1975 y 1985 era realizar una «lectura antinerudiana de la producción poética de Latinoamérica» (p. 11).<sup>8</sup> Su antinerudismo, podemos colegir, las anclaba todavía más en la historia del ensayo venezolano tal como la hemos revisitado aquí: la censura del adanismo archivológico del Neruda maduro –cuyo exponente máximo sería el *Canto general*, obviando algunas secciones– no se disocia de la reprobación de los telurismos locales, pese que estos rara vez vinieran acompañados de estalinismo. La falta de un capítulo dedicado al poeta chileno se sentía como correlato formal o estructural de tal iniciativa e insuflaba la energía de la provocación a las dos primeras ediciones. Ya entre la primera y la segunda las divergencias resultaban rotundas: supresiones, añadidos numerosos; la ausencia de Neruda, sin embargo, impedía que intentáramos ver en ambas proyectos independientes. El «Prefacio» de 1975 hablaba de un vacío textual que habría de llenarse en el futuro (1ª ed. p. 13);<sup>9</sup> la «Nota» de 1985 reiteraba el anuncio de dicha ausencia, lo que la volvía omnipresente (2ª ed. p. 7).<sup>10</sup> Pues bien, cuando en 2016 se inserta un capítulo acerca de Neruda (pp. 303-349) no sólo se descarta el expresivo

silencio, sino que el tono se altera y el hablante, protagónico, se erige en *matière de son livre*. La medida, el comedimiento general contrastan con el apasionamiento del agregado y *La máscara, la transparencia* muda de cariz. Sus semblanzas, por ejemplo, no carecen de ímpetu: Neruda era «más astuto que sagaz, más ególatra que realmente amplio y universal» (p. 303); el ensayista da rienda suelta a la imaginación para describir lo que Stalin podría sentir leyendo, en *Canto general*, «Los poetas celestes»: «se relamería los bigotes: al fin había un gran poeta que lo comprendía» (p. 306); y prosigue: «A este menjurje de estulticia panfletaria y de patetismo populista ¿se le puede llamar poesía? Sólo una mente retorcida y vengativa, que busca escarnecer, puede escribir estas estrofas estrafalarias» (p. 306).

Tal vez sea nuestro turno de acudir al erotema: ¿por qué la serenidad de 1975 y 1985 se ha trocado en combate y ardor? ¿Acaso porque en la Venezuela de las postrimerías del siglo xx resucitaban las vetustas ortodoxias que movilizaron al *Canto general*? Según el prólogo a la edición de 2016, el texto sobre Neruda se escribió en 1998, año crucial, que coincide con la oficialización del chavismo tras su paulatina articulación desde los golpes de Estado fallidos de 1992. De ser cierto esto, la tercera entrega de *La máscara, la transparencia*, con su directa reacción política ya poco en deuda con los antiguos ideales autonómicos, cargada de inquietudes testimoniales y de compromiso con la democracia, estaría en sincronía absoluta con la nueva era del ensayo venezolano, puesto que no cuesta ver que el paradigma postelúrico fue agotándose en la década de los noventa y los ensayistas de entre milenios han mostrado un interés sostenido –aunque sin las rancias tentaciones proféticas o magisteriales– en los avatares de una nación donde la modernidad parece haber sucumbido a sus inconsistencias. No otra cosa podría decirse de títulos como *La ciudad velada* (2001) o *Desagravio del mal* (2005) de Miguel Ángel Campos; *Venezuela: el país que siempre nace* (2007) y *Ni tan chéveres ni tan iguales* (2014) de Gisela Kozak; *La herencia de la tribu* (2009) de Ana Teresa Torres; *La gran regresión* (2017) de Antonio López Ortega; o *Venezuela: biografía de un suicidio* (2017) de Juan Carlos Chirinos.

Si mis hipótesis son correctas, la relevancia histórica de *La máscara, la transparencia* se acrecienta: por si no bastaran sus numerosas y celebradas contribuciones, la reciente metamorfosis del libro ilustraría un tránsito de poéticas. Ha de repararse en que en la Venezuela actual el fracaso del desarrollismo afecta con su polarización de actitudes a todos los géneros literarios, abriéndolos a lo heteronómico. Disipada o, al menos, debilitada la fe en la autonomía, bien puede estarse afianzando lo que Jacques Rancière

define como «régimen estético», cuyas señales despuntaron en la comunión de lo artístico y lo político ansiada por el Romanticismo alemán (*Le Partage* pp. 40-41). Lo «estético», si se entiende con Rancière, hace de la vida social una condición *sine qua non* en la cual el arte se nutre de lo cotidiano mientras lo cuestiona. La atención del ensayo venezolano de hoy a lo nacional o su adopción no eufemística de lo político me parecen indicadores de ello.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Consúltese la hemerografía de Anztus Ramos (pp. 427-436).
- <sup>2</sup> «Para nosotros el arte es una función natural del alma[,] nunca un cómodo sistema de acaparar monedas. El literato suele ser entre nosotros un hombre que, como cualquier otro, va a su taller o calcula sobre los libros comerciales, dedicando algunos ratos a cantar sus esperanzas [...], y que termina sus días en un consulado o en un almacén, después de saborear la gloria de ser leído por media docena de amigos en la sección recreativa de un periódico» (Coll p. 642).
- <sup>3</sup> Subrayo una elocuente frase de Gallegos al meditar sobre sus novelas: “necesitaba elegir mis personajes entre las criaturas reales que fuesen causas o hechuras del infortunio de mi país, porque *algo además de un simple literato ha habido siempre en mí*» («A manera», p. 6).
- <sup>4</sup> Picón Salas, antes de evocar la «inconfundible personalidad de Montaigne como patrono de todos los ensayistas» (*Obras*, p. 996), apunta que el francés describe «*en sí mismo* la suma confusión de la época» (subrayo; p. 995).
- <sup>5</sup> Excepto cuando se indique, las citas procederán de la edición de 2016.
- <sup>6</sup> Y *Los hijos del limo* es un libro citado en *La máscara, la transparencia* (p. 580).
- <sup>7</sup> [J]e vois, mieux que tout autre, que ce ne sont ici que rêveries d'homme qui n'a goûté des sciences que la croûte première en son enfance, et n'en a retenu qu'un général et informe visage (*Essais* I, XXVI).
- <sup>8</sup> En 1986 Rivera incluyó en *Entre el silencio y la palabra* (Caracas: Monte Ávila, 1986, pp. 13-29) su trabajo de 1981 sobre *La máscara, la transparencia* mencionando la edición del FCE.
- <sup>9</sup> En su reproducción en la tercera edición se titula erróneamente «Prefacio a la edición de 1985».
- <sup>10</sup> Texto que no se reproduce en 2016.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Anztus Ramos, Ioannis. *La última claridad. El pensamiento literario de Guillermo Sucre*. Tesis doctoral. Salamanca: USAL, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

- Coll, Pedro Emilio. «Notas de estética». *El Cojo Ilustrado*. Vol/núm. VII-162, 15/9/1898, pp.639-642.
- Gallegos, Rómulo. «A manera de prólogo». *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, pp.3-6.  
–. *Vida y literatura*. Buenos Aires: Embajada de Venezuela, 1977.
- Gomes, Miguel. *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Equinoccio, 2009.
- López Ortega, Antonio. «Guillermo Sucre o las escamas del tiempo», presentación de *La segunda versión (poesía reunida)* de G. Sucre. A. López Ortega, ed. Madrid: Pre-Textos, 2019.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Albert Thibaudet, ed. Paris: Gallimard, 1950.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1984.  
–. *El arco y la lira*. 1ª ed. 1956. México: FCE, 1981.  
–. *Los hijos del limo*. 1ª ed. 1974. Barcelona: Seix-Barral, 1981.
- Picón Salas, Mariano. *Obras selectas*. Madrid-Caracas: Edime, 1962.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Rivera, Francisco. «Guillermo Sucre y la poesía latinoamericana». *Inscripciones*. Caracas: Fundarte, 1981. Pp. 11-33.
- Rodríguez Ortiz, Oscar, ed. *Ensayistas venezolanos del siglo xx: una antología*. 2 vols. Caracas: Contraloría General, 1989.  
–, ed., *Venezuela en seis ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1985.
- Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta. Ensayo*. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1974.  
–. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1975; 2ª ed. México: FCE, 1985; 3ª ed. Caracas: El Estilete, 2016.  
–. «Prólogo» a Mariano Picón Salas, *Viejos y nuevos mundos*. G. Sucre, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983, pp. IX-XLI
- Uslar Pietri, Arturo. *Veinticinco ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Por Cristian Álvarez

## GUILLERMO SUCRE: hora y deshora del profesor

[...] en las convulsiones de la época, me he sentido sostenido por el oscuro sentimiento de que escribir era hoy un honor, porque este acto obligaba, y obligaba no sólo a escribir. Me obligaba particularmente a soportar con todos los que vivían mi misma historia, tal como yo era y según mis fuerzas, la desdicha y la esperanza que compartíamos.

ALBERT CAMUS, 1957

Hace unos años, cuando tracé algunas líneas que intentaban describir la escritura de Guillermo Sucre, llamé a ese trabajo «Poesía y ensayo: la misma realidad del lenguaje». Y me pregunto en este momento si aquel título y su propuesta, que buscaba mostrar la conciencia lúcida del escritor en su obra, pudieran extenderse de alguna manera a la configuración de su importante labor como profesor de literatura en la universidad venezolana. Las tensiones del lenguaje y el mundo; las luces y también las sombras, hallazgos e incógnitas sobre la realidad, lo imaginario y la condición humana; la estética y la ética que se funden y aun identifican, ¿no eran los temas que se exploraban con atención y deleite en el estudio de la especificidad de los autores durante los cursos universitarios del profesor Guillermo Sucre, y que, claro, también encontramos como constantes en su poética y sus ensayos de crítica literaria? En una dimensión distinta pero también coincidente con lo textual, alcanzo a ver en mi memoria cómo aquellas clases se construían en una *forma* desde y con la fascinante complejidad del lenguaje, en la conciencia de sus límites que, al mismo tiempo, propicia su fértil potencia. ¿Qué puedo decir de lo que sentía y percibía de la especial entrega de Guillermo Sucre

en la enseñanza durante los cursos cuando fui su alumno? Recuerdo cómo cada sesión se desplegaba en la mesurada y elegante elaboración de sus exposiciones –no exentas de aguda ironía– o, quizás debo expresarlo con mayor precisión en cuanto al carácter elevado de éstas, de sus lecciones magistrales, tan fluidas y a la vez densas, en un envolvente ritmo de sugerencias, descubrimientos e interrelaciones; en la cuidada selección de los textos de los escritores y su iluminadora y penetrante lectura –incluyendo su magnífica forma de leer poesía en voz alta y marcando las pausas de la prosa y los versos con su mano derecha– que invitaban a *pensar poéticamente*, a ver, acaso comprender y siempre preguntarse *en la imagen, en el lenguaje*: una *experiencia verbal*, para decirlo con una de sus expresiones. Ésta transcendía las páginas de los libros y los cuadernos de apuntes estudiantiles para ser una vivencia del aula, que asimismo continuaba su resonancia en la ruta de los interrogantes e indagaciones de mi reflexión íntima y la de varios de mis compañeros luego de las clases. Es posible que la descripción anterior sea apenas la añoranza de una memoria agradecida que le es difícil caracterizar un admirable y singular modo de ser docente que dejó una impronta sensible. Pero tal vez pudiera acudir, con una homología, a aquel señalamiento que el mismo Guillermo Sucre hiciera sobre la obra poética de José Antonio Ramos Sucre y así evocar una vez más sus clases como «imágenes *imaginantes*»: modulaban «un espacio a la vez real y virtual», en el que era posible el habitar de un pensar a través de complejas, luminosas e interesantes relaciones que conformaban una trama del espíritu. ¿No se suscitaba con ello una opción y un estilo diferentes de asumir el acto de leer literatura y la atención al lenguaje que nos constituye, lo que es a su vez una educación distinta y acaso necesaria?

Cuando comencé a meditar sobre el «ser profesor» de Guillermo Sucre, también vino a mi recuerdo la experiencia con el breve cuento «El artista del hambre» de Franz Kafka y que tuve que preparar para una exposición en un curso dado por Sucre sobre la narrativa breve del escritor praguense de lengua alemana; la asignatura era una de las muchas que integraban la oferta libre y variada del programa de Estudios Generales que los alumnos de pregrado en carreras técnicas y científicas de la Universidad Simón Bolívar debíamos tomar. Por supuesto, en aquel momento inicial de acercamiento e inclinación gustosa por la literatura como mero aficionado, la extraña sencillez del críptico relato kafkiano no me permitió asir ningún punto de partida que me llevara

a decir algo de interés o siquiera coherente sobre el cuento y así esbozar tal vez algún comentario con sentido acerca de aquella particular narración. Después de ese intento fallido y frustrante, el profesor Sucre, además de recomendarme que fuera directamente al texto, me indicó –con una de sus preguntas retóricas tan pertinentes– por qué no pensaba sobre la inevitabilidad del hacer de este artista del ayuno cuyo arte nacía de una necesidad ínsita, de una condición entrañable, más allá de los vaivenes de la curiosidad o la indiferencia, las expectativas o las incomprendiones de un público espectador. Este breve y exacto señalamiento de invitación a indagar con atención y mayor exigencia personal en las líneas del cuento de Kafka me hizo ver con claridad que con frecuencia las explicaciones externas al texto en busca de seguridades aparentes sólo arrojan sombras sobre éste y apenas aportan algo. La lectura directa –«humilde» diría Jorge Guillén–, en su riesgo y en su incertidumbre, ofrece en cambio una revelación en la aproximación a la palabra y al decir. ¿La propia naturaleza insoslayable del artista del hambre y a la vez la fidelidad a su ser no nos llevan quizás a pensar en la de cada artista y cada escritor, e igualmente en la condición existencial que todos compartimos? Y así, con aquel recuerdo de mi época de estudiante que se trocó en consciente relación, pienso ahora en un dístico de Guillermo Sucre: «no vivir siempre escogiendo: vivir lo que nos escoge». Creo que también aquello «que nos escoge» puede apreciarse cabalmente en labor integral –y vital– de Sucre en su escritura, en la forma de su docencia y en su hacer en la promoción editorial y cultural en Venezuela: una pasión que se convierte en destino y que asimismo perfila una ética. El fragmento de un controversial artículo suyo retrata aún mejor lo que veo de esta fidelidad a una vocación de vida dedicada a la literatura y al compartir en la enseñanza como un compromiso, «una responsabilidad seria»:

*Cuando un escritor (o un profesor) encuentra su tono es cuando empezamos a sentir que tiene algo que decir, y que lo dice desde una pasión. Lo demás forma parte de ese conmovedor reino de las buenas intenciones y de las ideas profundas. «El infierno y los malos libros están empedrados de buenas intenciones», recordaba Flaubert. Lo mismo ocurre con la crítica literaria (y con la docencia, con la enseñanza en el ejercicio del criterio). Por más sabia o erudita, informada o científica que ésta quiera ser, apenas cuenta como crítica (o como enseñanza) si no ha encontrado su tono y no nos habla desde una pasión. En literatura (y la docencia sobre ella) no se encuentra el tono por empeño o destreza, sino por pasión. Y*

*aunque haya muchas formas de pasión, aunque podamos referirnos a ella desde los más diversos puntos de vista, siempre habrá una instancia que la define: lo que llamamos destino.<sup>1</sup>*

Las palabras forma –que es asimismo «tono» que se busca y afina para «encontrarse»–, experiencia y pasión –las cuales también se asocian con la exigencia y el rigor en la práctica del oficio– crean que resultan claves en el trabajo de Guillermo Sucre en los campos que he aludido. Lo ético y lo estético se funden y no se diferencian en aquello «que lo escoge». Aquel compromiso y la responsabilidad de una triple labor en el vivir una realidad –que procura dilucidar(se) a la vez que abre sus caminos– tienen además una vinculación estrecha con los mismos valores que él observa con convicción en la acendrada meditación del país y en la voluntad de cultura de su recordado profesor Mariano Picón-Salas; voluntad de cultivo que no sólo es búsqueda de la belleza y la elevación del ser, sino además defensa indisociable de la tolerancia, la convivencia y la libertad. Nos dice Sucre que «la vivencia, la comprensión, el universalismo» constituyen las “vías” en las que Picón-Salas «logró reencontrar el hilo de la aventura venezolana» en su historia con el fin de que el país pudiera entenderse y construirse, la misma aventura que se puede definir como «el arrojito con que los hombres y los pueblos llegan a encarar el destino; aunque este le sea adverso, el arrojito mismo es prueba de conciencia de la libertad».<sup>2</sup> Esas vías de exploración –un signo de la aventura que parte conscientemente de los límites y los trasciende con el fin implícito del conocer y reconocerse en el recorrido– se aprecian justamente en las líneas de su escritura, la participación editorial y el compartir de la enseñanza universitaria de Guillermo Sucre. Una vocación de pensar y actuar por Venezuela que funda una experiencia y se concreta en proyectos e instituciones. Acudo de nuevo a uno de los ensayos de Sucre sobre la literatura latinoamericana, compuesto en la ocasión de unas jornadas de celebración universitaria, que ilustra el alcance de esta visión de experiencia y que extendiendo –como en la lectura y la coherencia de un objetivo– a cada una de sus facetas: al escribir, al enseñar literatura, al estudiar, investigar y publicar autores escogidos de la tradición occidental:

*[...] escribimos no porque (nos) conociéramos, sino para conocer(nos); no para expresar el mundo, sino, más bien, para intentar descifrarlo cuando lo nombramos, y en esa operación irnos descifrando a nosotros mismos [...].*

*No pretendo afirmar que nos reconozcamos en las obras de arte. Lo que intento sugerir es que posiblemente nos reconocemos imaginándonos, inventándonos en ellas. Lo que, a su vez, quiere decir que reconocemos en ellas más nuestra otredad que nuestra identidad.*<sup>3</sup>

¿Estas líneas que afirman una conciencia en el obrar múltiple de quien se dedica a la literatura no parecen refractarse y tener un eco en los versos que también leemos en uno de los poemas de *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976)?:

*el ojo del poeta se adueña del mundo  
que reAparece  
condenados a la realidad por la realidad  
que inventamos  
(realidad, realidad, no me abandones)*

Y retornamos una vez más al «vivir lo que nos escoge» y que inevitablemente se va «inventando», con el múltiple y simultáneo sentido del verbo: hallar, descubrir, imaginar y crear; con la conciencia de una necesidad (y) de un hacer que no puede cesar en el inventar a fin de estrechar aún más la relación con la realidad («para soñar mejor el hondo sueño» como continuaría el poema de Jorge Guillén aludido en el verso final de *Sucre*).

Con esta imagen del explorar en la invención para (re) conocer(se), con la vocación de la libertad y del construir en la cultura, acaso podemos apreciar la trayectoria de Guillermo Sucre con un sentido más cercano a su hacer y entrega. Así, veríamos como un hito de comienzo la formación del grupo literario *Sardio*,<sup>4</sup> cuya expresión se concretó en la editorial de libros y la revista bimensual –en circulación desde 1958 hasta 1961– que llevaban el mismo nombre.<sup>5</sup> La presencia y participación de Sucre fue de carácter sustancial en la revista *Sardio*, en particular con los siete primeros números entre los meses de mayo de 1958 y junio de 1959, precisamente en el contexto de los albores de la democracia representativa y la búsqueda de la formación de una república civil en Venezuela. En aquel momento inicial de la publicación mediante los «Testimonios» –suerte de editoriales en los que se exponía una posición sin que estos llevaran su firma–, los artículos sobre literatura, arte, cine y filosofía, así como la antología de autores, Sucre liderizaba a través de las páginas de la revista un comprometido sentido consonante con la idea de un país que, después de la cerrazón y la oscura tiranía de una dicta-

dura militar, redirigía sus caminos en una política ideal compartida por los integrantes del grupo Sardo, con la convicción de que «la cultura y la tiranía son incompatibles»: las dictaduras «surgen como la fundamental negación de la esencialidad humana y de la inteligencia», mientras que la cultura «es la expresión de la historia, espejo de los júbilos y de las tribulaciones del hombre. El reino inquebrantable de la verdad».<sup>6</sup> Lejos de cualquier énfasis pero con la invitación al debate riesgoso no ajeno a la polémica, en ese ideal se perfilaban y proyectaban los caminos de un país hacia su crecimiento integral, a la atención de los valores de la cultura propia, más allá de parroquiales localismos, y a la apertura e inserción en la tradición humanista de Occidente y en el planteamiento e indagación de los dilemas e interrogantes de la contemporaneidad. Ello a su vez apuntaba a la aspiración de una propuesta en la que los habitantes de Venezuela pudieran tener acceso a «una educación racional y democrática», que se incorporaran «al goce profundo de los grandes valores del espíritu». De este modo se recoge en el primer número de *Sardo*:

*El hombre de hoy está volcado hacia una experiencia más vasta y compleja, que sería inútil simplificar con limitaciones regionales o partidistas, y está urgido por anhelos profundos de universalidad. Orientados hacia esa gran experiencia es como debemos tratar los problemas nacionales. Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra.*

La partida de Guillermo Sucre hacia París con una beca de la Embajada de Francia y la Universidad Central de Venezuela para continuar sus estudios literarios en el verano de 1959, la convulsa historia del país cuyas nacientes instituciones trataban de fortalecer las bases de una democracia, así como las divergencias ideológicas y de opciones y perspectivas políticas de los sardianos, provocaron que el proyecto del grupo concebido pluralmente se disolviera finalmente en 1961 y sus miembros emprendieran búsquedas por otros derroteros.

El regreso de Guillermo Sucre desde Francia en 1962 marca un nuevo capítulo de su labor múltiple, cuando esta vez asume la vocación docente en su querida Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela y también en el Instituto Pedagógico de Caracas. En la universidad fue profesor de las asignaturas Teoría Literaria, Corrientes Literarias Contemporáneas y Literatura Francesa,<sup>7</sup> lo que le permitió ofrecer su faceta profesoral en una primera etapa hasta 1968. Desde la *littérature*

*chevaleresque* hasta el surrealismo y el cubismo, y asimismo los trabajos críticos de Roland Barthes, entre otros autores, formaron parte de los temas de sus cursos. Paralelamente durante ese período, la dedicación a la promoción de la literatura se extiende a la prensa periódica de Caracas, y en particular a la fundación y dirección o coordinación de espacios dedicados especialmente a la cultura. Así, en forma conjunta con Martín Cerda y Luis García Morales, trabajó desde 1962 hasta 1964 en el suplemento dominical *Letras y Artes* del diario *La República*. Este suplemento literario presentaba ensayos de crítica literaria y de artes plásticas sobre autores contemporáneos de Europa e Hispanoamérica,<sup>8</sup> así como la reseña a obras recientes de escritores venezolanos, con una presentación que invitaba a la lectura de una selección de sus textos. Después de esta experiencia, a partir de septiembre de 1964 integró junto con Luis García Morales el consejo de redacción *Zona Franca*, revista de literatura e ideas creada y dirigida por Juan Liscano.<sup>9</sup> La aspiración general a la cultura humanística y libre que vemos presente en los proyectos anteriores, así como la especial aproximación y conocimiento a las obras literarias de entonces, valoradas fundamentalmente por su *autenticidad estética* –ese sentido de la conciencia en y del lenguaje y su decir sobre el ser humano, lo que en uno de sus artículos define como «el honor mismo de la literatura: su espíritu crítico y reflexivo»–,<sup>10</sup> siguieron caracterizando con fidelidad los trabajos de Sucre en esta publicación. No obstante este hecho, optó finalmente por retirarse de *Zona Franca* al concluir 1966 debido a las desavenencias intelectuales con Liscano.<sup>11</sup>

Pero es con la revista *Imagen*, cuyo primer número sale a la luz en mayo de 1967, que la visión de Guillermo Sucre se llegó a manifestar de una forma más diáfana al crear un espacio para el despliegue de su concepción de la crítica como actividad necesaria en la formación de una conciencia estética. La publicación quincenal dedicada a la literatura y las artes era financiada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), poseía un formato tabloide con veinticuatro páginas impresas en blanco y negro y con la portada de un color, y podía adquirirse por un modesto precio en los quioscos de periódicos de las ciudades venezolanas.<sup>12</sup> El objetivo de la mayor difusión y accesibilidad era patente por su diseño, su formato manejable y la distribución nacional, un hecho relevante que Sucre menciona con detalle cuando recuerda los inicios de la revista fundada por él y que dirigió por todo un año hasta la salida del número 29, en julio de 1968.

Vale la pena citar lo que el mismo Guillermo Sucre señalara en su despedida al dejar la dirección de la revista y que constituye un balance del alcance y objetivos de su convicción y propuesta que dejó huella en la publicación:

*Creo que, en cierto modo, Imagen es la revista no tanto de una nueva generación como de una nueva actitud venezolana, y me atrevería a decir latinoamericana, frente a la cultura y a la responsabilidad de la inteligencia. Es posible que represente, más allá de diferencias de edad o de diferencias ideológicas y aun estéticas, a quienes entre nosotros propician una nueva confrontación con la creación intelectual. Esta nueva perspectiva tiene, además de otros, dos rasgos esenciales que la definen. Por una parte, una actitud crítica que permita ir más allá de las jerarquías establecidas y crear un estado de conciencia menos deferente [...]. Pero, además, a este espíritu crítico va asociada una voluntad solidaria, por encima de mezquindades regionalistas, con todo lo que en nuestro país y fuera de él constituye un riesgo creador y una nueva formulación de la cultura. [...] creo que ésta ha sido la mejor línea de Imagen, lo que ha hecho de ella una revista en ruptura con la idolatría vernácula y con la pereza mental tan extendida entre nosotros.*<sup>13</sup>

Al mismo tiempo que logró la creación e impulso de la revista *Imagen*, también en 1968, Guillermo Sucre, junto a Simón Alberto Consalvi –en aquel entonces presidente del INCIBA– y Benito Milla –experimentado editor procedente de Uruguay–, participó en la creación de Monte Ávila, la muy destacada editorial del Estado venezolano. Sucre fungió como el director literario de Monte Ávila Editores hasta que inicia un nuevo periplo fuera del país ese mismo año de 1968 y que durará hasta 1975; esta vez el destino será Norteamérica, invitado por la Universidad de Pittsburgh como profesor de literatura hispanoamericana (1968-1970 y 1972-1975). Integrará para esta misma institución la comisión editorial de la *Revista Iberoamericana* de 1969 a 1974. Continuará así en los Estados Unidos su escritura, sus investigaciones y también su trabajo docente, y con la obtención en 1970 de la beca Guggenheim –el primer venezolano en ganarla– disfrutó de una estancia especial en Silver Spring, Maryland.<sup>14</sup>

Al regresar a Caracas retoma la dirección literaria de Monte Ávila Editores, sin embargo, poco después la deja –en 1977–, otra vez por las diferencias con la política editorial de la vicepresidencia de la empresa. Es de esta forma y a partir de 1975 que

Guillermo Sucre se concentra especialmente en una nueva etapa de docencia y el trabajo universitario. Vuelve a impartir cursos en el Instituto Pedagógico de Caracas e ingresa como profesor titular en la Universidad Simón Bolívar con la que se vincula durante diez años. Así, a ella se dedica no propiamente a dar clases en una licenciatura de especialización literaria, sino en el programa de Estudios Generales característico de la universidad y que es parte del p $\acute{e}$ nsum de formación de los estudiantes de las distintas carreras de pregrado. La obra de Ramos Sucre, la narrativa breve de Kafka, la literatura de Borges, los ensayos de Picón-Salas, el libro *Los hijos del limo* de Octavio Paz y una selección de sus poemas –con la oportunidad de leer también páginas de la tradición poética de Occidente, desde el Romanticismo y Baudelaire, pasando por las vanguardias, hasta T. S. Eliot y Ezra Pound– integran parte del repertorio de los exigentes cursos de lecciones deslumbrantes que fueron seguidas con afición por estudiantes y algunos profesores. Pero Sucre asimismo en 1979 logró organizar y fundar la Maestría en Literatura Latinoamericana Contemporánea, convirtiéndose en su primer coordinador, y de la que, en el transcurso del tiempo, se graduaron la mayor parte de los profesores-fundadores de los postgrados de estudios literarios de las universidades de Venezuela. La experiencia de sus estimulantes clases se extendió con naturalidad a la oferta de cursos específicos de la maestría: la poesía y la narrativa de Borges; el poema en prosa latinoamericano y la obra poética Ramos Sucre; los poemas y los ensayos de Octavio Paz; la poesía modernista con una atenta lectura de Rubén Darío; los seminarios de literatura comparada, uno sobre Huidobro y el cubismo –con especial detenimiento en los trabajos de Reverdy– y otro acerca de la «poética de las cosas», que permitía confrontar los textos de Francis Ponge, Jorge Guillén, E. E. Cummings, Ezra Pound y William Carlos Williams con los de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. A la vocación por la enseñanza corresponde a su vez la necesidad de estimular la crítica literaria con miras a configurar un verdadero pensar en y con nuestra literatura, y así en febrero de 1980 preparó en la universidad el simposio *Perspectivas sobre la literatura latinoamericana* con la participación de importantes invitados.<sup>15</sup> Por otra parte, coordinó el equipo de profesores del Departamento de Lengua y Literatura que elaboró, en dos tomos, la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, una obra de indudable y capital importancia a nivel del continente para conocer un panorama de la creación poética de nuestros es-

critores, desde el movimiento modernista hasta las obras escritas durante las primeras tres cuartas partes del siglo xx.<sup>16</sup> En el prólogo del primer tomo que presenta la *Antología*, Guillermo Sucre explica cómo funcionan los criterios de lectura y selección de los poetas, así como del breve estudio introductorio de cada muestra, que van desde las «simpatías y diferencias» y «las exigencias que impone la enseñanza de la literatura en una universidad, hasta algunos ordenamientos que ya la crítica literaria ha consagrado o, al menos, establecido»:

*El contrapunto, el diálogo y la oposición entre textos, los cambios de relaciones y no simplemente de fuerza, las yuxtaposiciones y no la pura linealidad: ojalá sean estos los rasgos que caracterizan a esta antología. Nada más fascinante, y misterioso, que lo inevitable: como idea y experiencia del destino, es decir, como figura que se dibuja a sí misma desde sus propias exigencias, desde sus propios impulsos. Períodos y poéticas, temas y motivos, estilos y formas verbales han buscado indagarse en esta antología a fin de dibujar esa figura.*

Luego de viajar a Madrid y permanecer en la ciudad desde finales de 1981 a comienzos de 1983, donde prepara el prólogo y la edición del volumen *Viejos y nuevos mundos* de Picón-Salas para la Biblioteca Ayacucho, retorna a Caracas y a la Universidad Simón Bolívar y forma parte de la junta directiva de Monte Ávila Editores. En 1985 renuncia a la universidad, pero ese mismo año idea e inicia para Monte Ávila el proyecto editorial *Biblioteca Mariano Picón-Salas* compuesta por doce volúmenes con el fin de reunir, en una edición cuidada en su texto definitivo, «las obras completas de quien sin duda ha sido una conciencia iluminadora en la Venezuela contemporánea». Del mismo modo impulsó y agilizó el proyecto análogo de la *Biblioteca Ángel Rosenblat*.

En 1987 regresó nuevamente como profesor a la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, su *alma mater* y «verdadera casa» como él mismo afirma,<sup>17</sup> donde se dedicó a sus celebrados seminarios: sobre poesía contemporánea, los ensayos de Montaigne, la obra de Albert Camus y *El Quijote*, a los que se suma su Taller de Ensayo, siempre en el recuerdo de quienes lo siguieron. En 1989 Sucre ocupó en la Escuela de Letras la jefatura del Departamento de Literaturas Clásicas y Occidentales, y diez años después se acoge a la jubilación por la universidad. Pero su vocación docente no cesa y emprende una vez más esta pasión a partir de 2005 para dar los seminarios de sus temas preferidos

a través del Certificado de Estudios Liberales de la Fundación Valle de San Francisco, institución sin fines de lucro dedicada a desarrollar actividades educativas y de la cultura.

Al iniciar uno de sus últimos libros, Picón-Salas advierte sobre un signo quizás inevitable: «hora y deshora es casi siempre el trabajo del escritor». <sup>18</sup> Y agrega: «si como todo ciudadano, vecino o contribuyente, tiene que vivir en la hora» de obligaciones y labores cotidianas, pero asimismo de la desventura y la esperanza de quienes soportan la historia, con frecuencia también «requiere escaparse a esa *deshora* que ya no se marca en los relojes públicos», «como corroboración del valor de la vida, como norma, teleología o simple placer estético». Creo que como una singular gracia que nace de la misma acción de entrega en la docencia, que corresponde a la misión del compartir perspectivas y hallazgos que suscitan nuevas exploraciones desde la escritura, ambas dimensiones temporales se funden en quien se ha dedicado a la enseñanza desde una pasión. De allí que podamos ver en Guillermo Sucre, con suma admiración, aprecio y gratitud, cómo también hora y deshora es casi siempre el trabajo del profesor, del enseñar y compartir la literatura.

NOTAS

- <sup>1</sup> «Los cuadernos de la cordura» en *Vuelta* número 197. México, abril 1993, p. 17. He agregado los paréntesis.
- <sup>2</sup> Introducción a *Suma de Venezuela* (Biblioteca Mariano Picón-Salas, volumen II). Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1988, pp. IX y VIII.
- <sup>3</sup> «¿Imitar una imagen o fundar una experiencia?». Revista *Simposia*. Caracas: Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1980, pp. 53-68. Disponible en la dirección electrónica: <[https://www.equinoocio.com.ve/index.php/index.php?option=com\\_content&view=article&id=319](https://www.equinoocio.com.ve/index.php/index.php?option=com_content&view=article&id=319)>. El texto conforma la ponencia presentada por Guillermo Sucre en el simposio *Perspectivas sobre la literatura latinoamericana* realizado en la Universidad Simón Bolívar durante los días 28 y 29 de febrero de 1980, en las Primeras Jornadas Científicas con motivo de la celebración de los diez primeros años del inicio de las actividades de la universidad. Además de Sucre, quien coordinó el simposio, participaron en este evento Roberto González Echevarría, Rafael Cadenas, Juan Liscano, Pablo Antonio Cuadra, Ana Pizarro, Efraín Subero y Arturo Uslar Pietri. El profesor Sucre realizó asimismo la edición del volumen de *Simposio* con los trabajos presentados por los autores.
- <sup>4</sup> Además de Guillermo Sucre, el grupo fundador de Sardinio lo integraban Adriano González León, Luis García Morales y Rómulo Aranguibel, a los que poco después se sumaron Elisa Lerner, Gonzalo Castellanos, Salvador Garmendia, Rodolfo Izaguirre y Ramón Palomares.
- <sup>5</sup> Entre los volúmenes publicados por las Ediciones Sardinio se encuentran *Las hogueras más altas* (1957) de Adriano González León, *Estrechos son los navíos. Fragmentos* (1957) de Saint-John Perse (traducción de Guillermo Sucre), *El reino* (1958) de Ramón Palomares, *Los pequeños seres* (1959) de Salvador Garmendia, *Fantasmas y enfermedades* (1961) de Francisco Pérez Perdomo y *Nadie quiere descansar* (1961) de Edmundo Aray.
- <sup>6</sup> «Testimonio» (s.f.) en *Sardinio*, Caracas, número 1, mayo-junio 1958, pp. 1-3. Debo mencionar aquí el valioso trabajo de investigación de Ioannis Antzus Ramos *La última claridad. El pensamiento literario de Guillermo Sucre* (Murcia: Edit.um. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2017. 464 p.), el cual constituyó de gran ayuda para la obtención de la información acerca de la trayectoria vital de nuestro autor.
- <sup>7</sup> José Balza. «Sobre Guillermo Sucre» en *Revista de la Universidad de México*, núm. 5. México D.F., septiembre de 1981, p. 35.
- <sup>8</sup> Ioannis Antzus Ramos, *op. cit.*, p. 87.
- <sup>9</sup> Sobre la historia de esta publicación puede consultarse el trabajo de Alexis Márquez Rodríguez «La revista *Zona Franca*, 1964-1984» en *América: Cahiers du CRIC-CAL*, núm. 15-16, 1996. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1970-1990*, pp. 237-245. DOI: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1194>>.
- <sup>10</sup> Guillermo Sucre. «El poder de la literatura» en *Zona Franca*, año II, núm. 34, Caracas, junio 1966, pp. 2-3. Citado por Ioannis Antzus Ramos, *op. cit.*, p. 103.
- <sup>11</sup> Entrevista por escrito a Guillermo Sucre en octubre de 2011 por Ioannis Antzus Ramos, en *op. cit.*, p. 461.
- <sup>12</sup> François Delprat. «Un magazine de grande diffusion *Imagen*. Una publicación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas», en *América: Cahiers du CRIC-CAL*, núm. 15-16, 1996. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1970-1990*, p. 248. DOI: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1195>>.
- <sup>13</sup> «Con la misma adhesión» en *Imagen*, núm. 29, Caracas, 15/30 julio de 1968, p. 2. Citado por Ioannis Antzus Ramos, *op. cit.*, pp. 118-119.
- <sup>14</sup> Ioannis Antzus Ramos, *op. cit.*, pp. 44-45.
- <sup>15</sup> Ver nota 3.
- <sup>16</sup> El primer volumen de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* coordinada por Guillermo Sucre fue publicado 1982 por Equinoccio, la editorial de la Universidad Simón Bolívar. Los colaboradores de esta primera entrega fueron las profesoras Ana María del Re, Sonia García García, Alba Rosa Hernández Bossio, Violeta Urbina y el poeta chileno Gonzalo Rojas. En 1993 se presenta una nueva versión corregida y aumentada de este primer volumen en conjunto con el segundo, en una cuidada coedición de la Editorial Equinoccio y Monte Ávila Latinoamericana. Para la preparación del segundo volumen, Gonzalo Rojas ya no se encontraba en Caracas y en su lugar Luis Miguel Isava se incorporó al equipo de colaboradores.
- <sup>17</sup> Carta I de Guillermo Sucre a Ioannis Antzus Ramos en octubre de 2012, en *op. cit.*, p. 473.
- <sup>18</sup> Mariano Picón-Salas. *Hora y deshora*. Caracas: Publicaciones del Ateneo de Caracas. 1963, p. 7.



# **Nabokov y el sexo neurótico**

*Por* Toni Montesinos



### MENÁGE A TROIS LITERARIOS CON LOLITA AL FONDO

En la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933), Gertrude Stein, tomando fingidamente el punto de vista de su secretaria y amante, por mediación de la cual contó su propia vida y, en especial, los años que pasó en París desde 1903 formando un triángulo hogareño con su hermano Leo, recuerda cómo descubrió a un autor ya muy poco recordado pero que el cine haría inmortal a partir de la adaptación de una de sus novelas: «Roché era uno de esos tipos que una no puede dejar de encontrar en París. Era un hombre entusiasta, noble, leal, fiel a sus amigos, cuya principal misión en la vida parecía ser la de presentador de personas que no se conocieran». Por aquel entonces, Roché vivía con su madre y su abuela, dedicándose a la pintura, a viajar y mezclarse con los artistas más importantes de la época que, inevitablemente, visitaban o se instalaban en la capital francesa. Así, al escuchar decir a Stein que había comprado «un cuadro de un joven español llamado Picasso», concertaría una cita entre la autora y el pintor en el estudio de la escultora Kathleen Bruce, naciendo así una fructífera amistad.

Este ambiente de exquisita cultura por el París que pisaban los escritores de la «generación perdida» norteamericana se rompería con la Primera Guerra Mundial, pero estos elementos serían decisivos para la creación, mucho tiempo después, de *Jules y Jim* (1953), cuando Henri-Pierre Roché debutó como novelista a los sesenta y cuatro años convirtiendo en novela una experiencia propia que llegaría a su clímax en el verano de 1920. Un proceso este –el lejano recuerdo de la juventud transformado en material literario décadas después– que Roché repetiría en su segunda y última novela, *Dos inglesas y el amor*, tres años más tarde al recordar, gracias a su propio diario, su interés por dos muchachas a las que amó y perdió en la adolescencia; en suma, una mezcla de ficción y realidad que explicó muy bien la periodista Florence Montreynaud, en *Amar. Un siglo de amor y pasión*, afirmando que Roché, un verdadero donjuán si tenemos en cuenta el elevado número de mujeres a las que sedujo gracias a su elegante porte, se puso la máscara del «alto y delgado Jim» para contarnos un idilio a tres bandas. Por su parte, «el pequeño y rechoncho Jules» escondía la personalidad de su amigo el escritor alemán Franz Hessel, al que había conocido en 1906 y con el que iba a compartir, en la bohemia de los cafés parisinos, libros, conversaciones y varias chicas, sobre todo la pintora berlinesa Helen Grund, la Kathe de «sonrisa de estatua» de la obra.

«Ambas novelas –nos decía Antoni Marí en su prólogo a *Dos inglesas y el amor*– mostraban aspectos del perfil moral de su autor que en un torbellino de sentimientos de afecto, amistad, amor, celos y camaradería no encontraba el modo de realizar cualquiera de ellos sin tener que renunciar a los demás: aunque prevalecía la pasión, con frecuencia la amistad y los celos se interponían para impedir la urgencia de la pasión y la calma del amor definitivamente correspondido y estable». Tal dificultad por equilibrar el deseo y la elección, la codicia erótica y la ternura enamorada de sendas obras las llevaría al cine François Truffaut –la obsesión del director por el galán le llevaría incluso a rodar un documental sobre él, *L'homme qui aimait les femmes*–, y casi nos atreveríamos a considerar más interesantes las películas o el trío real formado por Roché, Hessel y Grund que las mismas obras: hay cierta simplicidad lingüística y argumental en *Jules y Jim*; una estructura débil y pesada de seguir, pese a su ambicioso fragmentarismo, leyendo los diarios y las cartas en los que se asienta *Dos inglesas y el amor*.

De hecho, lo más curioso de todo es la manera en que esta triple atracción entre los dos escritores y la pintora perdura en la memoria y el deseo de los integrantes pese a que Franz se casa con Helen en 1913 y a que la Gran Guerra aplaza el contacto entre ellos hasta 1920, año en que se recupera la relación triangular en Múnich, donde el matrimonio vive y cuida de sus dos hijos. Amantes, amigos, compañeros, familiares... Cada uno a su manera justifica esta liberal situación –Hessel en su *Novela parisina*, su mujer mediante un diario– hasta que todo se deteriora: Helen pierde el bebé que había concebido con Henri-Pierre pero sigue a éste a París, tras abandonar a su marido, aunque volverá con él estableciendo un pacto: no verán más a Roché.

Este extraño culebrón parecía estar sentenciado ante la habitual imposibilidad de que un trío mantenga el amor de forma equilibrada y no sufra crisis que reduzcan el afecto a un dúo. Así, como mínimo, nos lo demuestra la historia. En este sentido, Montreynaud apunta un par de casos famosos de *ménage à trois*: el grupo de Bloomsbury, en el que la pintora Dora Carrington convive felizmente con el escritor homosexual Lytton Strachey desde 1917 y con otro hombre con el que llega a casarse; y el trío compuesto por el poeta Paul Éluard, su esposa Gala y el pintor Max Ernst en el París de los años veinte. En el primer ejemplo, Carrington se suicidaría tras la muerte de Strachey en 1932, y en el segundo el excesivo libertinaje sexual degradaría el amor de la

futura musa de Dalí por sus dos amantes, ávidos de compromisos íntimos, pasiones múltiples y libertad de conciencia: una mezcla a menudo imposible de alcanzar. Y no digamos cuando, además, la situación está atravesada por elementos que son tabúes sociales o directamente delictivos, como en el caso de otra obra de acentuada relación triangular de 1953, *Lolita*.

«Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo. Li. Ta», decía el inicio de la famosa obra, haciendo buena la máxima de Ernest Hemingway, que afirmaba que toda novela radicaba en una buena primera frase y que lo demás venía por añadidura. «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme», «Era el mejor y el peor de los tiempos», «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo», «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo»... Es verdad.

Pura poesía, sensualidad, artificio lingüístico, pulso narrativo rítmico y cadencioso, primorosa belleza: «Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola en pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita». A Vladimir Nabokov le divertirían las reacciones que en su momento despertó su texto más complejo de escribir, el que a punto estuvo de lanzar al fuego: se le acusaba de insinuar actitudes pornográficas, lascivas, pederastas; incluso sería prohibido por el ministro francés del Interior. Pero, junto con aquellos ataques ya olvidados, el políglota ruso acuñó un concepto nuevo y universal mediante las palabras «lolita» y «nínfula»; unas innovaciones que no acaban en el lenguaje: con *Lolita*, Nabokov novela trayectos en coche por la América profunda de moteles y carreteras interminables, como después tantos autores y cineastas explotarían hasta la saciedad. Y pese a todo, el relato, tal vez por fortuna, conserva la aureola maldita, el sabor a fruta tentadora que albergó en su momento.

#### EL LATIDO CERVANTINO

Usando el viejo recurso cervantino, y tras un prólogo apócrifo de un psicólogo, el narrador de *Lolita* es el mismo Humbert Humbert, seudónimo del cuarentón fascinado por Dolores Haze, su fu-

tura hijastra, el cual confiesa haber matado al novio de ésta. En una nota de la edición de 1956, Nabokov apuntaba los orígenes de la trama: «El primer débil latido de *Lolita* vibró en mí a fines de 1939 o principios de 1940, en París». Escribe entonces un cuento donde está condensado el argumento, pero a sus amigos no les gusta y acaba destruyéndolo, aunque a finales de la década encontraría la manera de perfilar el texto, en los años en que daba clases en la Universidad de Cornell una vez establecido en Estados Unidos tras su largo exilio –Londres, Berlín, París– al ser su rica familia desposeída de sus propiedades por los bolcheviques en 1917.

Nabokov lo había perdido todo, incluido a su padre, verdadero inspirador de la afición literaria de su hijo, asesinado en 1922 a la salida de un acto público por tratar de defender a un conferenciante de ser agredido. Sin embargo, tales pérdidas, como la de su hermano muerto en un campo de concentración nazi, no parecieron afectar a su ánimo lúdico, humorístico pero implacable, que también se deja traslucir en sus prosas. Así se mostró en la entrevista de 1975 del programa televisivo galo *Apostrophes*: «Además del extrañamiento, yo me siento forastero siempre y en todo lugar, es mi estado, es mi trabajo, mi vida», reconoció al tiempo que afirmaba: «La historia de mi vida se parece menos a una biografía que a una bibliografía: diez novelas en ruso entre los veinticinco y los cuarenta años, y ocho novelas en inglés entre los cuarenta y ahora».

Precisamente *Lolita* iba a ser escrita parcialmente en ruso, francés e inglés –las tres lenguas aprendidas desde bebé–, hasta que esta última se impuso, y de qué manera: el estilo nabokoviano alcanza su clímax de preciosismo e intensidad en la historia de esta «pobre niña que corrompen, y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert», como dijo en la citada entrevista: «No sólo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada sino el aspecto físico, la edad [...]. En realidad, *Lolita* es una niña de doce años mientras que Mr. Humbert es un hombre maduro, y el abismo entre su edad y la de la niña produce el vacío entre ellos». Y he aquí el meollo de la cuestión: «Entre ese vacío, ese vértigo, la seducción, atracción de un peligro mortal. [...] *Lolita*, la nínfula, sólo existe a través de la obsesión que destruye a Humbert. Éste es un aspecto esencial de un libro singular que ha sido falseado por una popularidad artificiosa».

Una popularidad que ha devenido parte integrante del imaginario colectivo desde el plano sexual y lingüístico hasta hacerse

popular y claramente identificable. De modo que leer una novela como *Las ideas puras*, de Pablo d'Ors, era hacer que emergiera del inconsciente *Lolita*, tal vez una suerte de Lolita filosófica, pues la obra que firmaba este doctor en Teología, profesor y capellán de la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2000 tenía como protagonista, pese a lo que estamos a punto de comentar, sobre todo el pensamiento humano y las acciones derivadas de él. Así, la obra era un ejercicio que expresaba el modo de penetrar, en primera persona, en las profundidades de la mente. En concreto, en la de un maestro de filosofía, «un hombre entregado a las ideas puras con un tesón ejemplar y envidiable», un cincuentón que había envejecido mal y que nos desvelaba sus recuerdos de una juventud llena de talento así como sus dos entregas primordiales: la permanente inquietud por su trabajo –obsesión que le conducía a apodarar con nombres de pensadores célebres a sus alumnos– y la pederastia con una alumna adolescente.

Como el Humbert Humbert de Nabokov –quizá demasiado similar–, el propio protagonista nos introducía en un ambiente introspectivo que iba a dar origen a situaciones verdaderamente morbosas y cómicas. Sin embargo, el análisis absorbente de esa ninfa particular sufría un punto de inflexión negativo en la última parte del «Libro segundo», titulada «Cinco lecciones de filosofía», donde el horizonte de la novela cambiaba y buscaba caminos nuevos para contar la fijación por la menor, precisamente cuando el aspecto narrativo ya había agarrado al lector con la incorporación de interesantes secundarios. Por un lado, surgía una serie de textos de carácter independiente que seguía definiendo la atracción sexual del profesor de forma desmedida y enturbiando el inteligente y hábil argumento. Y por otro lado, la línea del relato se veía sacudida por una retórica excesiva, a la vez que D'Ors llevaba al límite el elemento fundamental del libro: el desdoblamiento de la personalidad, pues desde el inicio el protagonista se sentía dos hombres, Platón y Wittgenstein. Por desgracia, la irónica y extensa confusión que se adueñaba del libro, especialmente en el literal proceso de infantilización que sufría el filósofo, dificultaba el seguimiento de una obra en la que se echaba de menos el rasgo que daría consistencia a todo el texto, que no es otro que el tono novelesco ya existente al comienzo. Dicho de otro modo, parecía una novela discípula de Nabokov, cuando hay autores que no resisten tener discípulos.

Pero es que no es de extrañar que un libro como *Lolita* impacte en la edad adolescente –véase la película *La buena vida*, de

David Trueba, de 1996, en la que un chico de quince años desea fervientemente leerlo– y muchos escritores o quieran emular su punto de vista narrativo en sus propias creaciones o les lleve a profundizar en el genio que ideó semejante texto. Eso le pasó al irlandés Brian Boyd, que llegó a consagrarse a estudiar la vida y obra de Nabokov durante décadas desde aquel primer encuentro con *Lolita*: primero, su interés cobró forma de tesis universitaria, luego de varios libros de crítica literaria y al fin de extensa biografía en dos tomos, *Vladimir Nabokov. Los años rusos* –que comprendía el periodo 1899-1940– y *Vladimir Nabokov. Los años americanos*. En este volumen era donde se abordaba la segunda gran etapa de la trayectoria del biografiado, crucial para su creatividad y asentamiento como escritor en una sociedad en la que se integró bastante pronto y en la que gozó de una fama que acabaría por agobiarlo.

Así, en mayo de 1940, Nabokov, acompañado de su esposa Véra y de su hijo Dmitri, y un mes antes de que Francia sufriera la ocupación nazi, llega en barco a Nueva York: «Después de veinte años como europeos apátridas sujetos a una burocracia oficiosa en todas las fronteras, los Nabokov paladearon su llegada a América como el despertar de una pesadilla, un momento que los introducía en un amanecer nuevo y glorioso», dice Boyd. El destino allí va deparar al escritor, tan acostumbrado a cambiar de residencia desde 1919, un éxito realmente temprano, cierta estabilidad económica tras mucho tiempo de penurias, y la consagración a la escritura en inglés, así como a traducir a este idioma las obras de su primer periodo.

#### ATRAVESAR, DESCUBRIR AMÉRICA Y SUS CRIMINALES

Gracias a la titánica tarea de Boyd, seguimos con minuciosidad todas estas vivencias literarias y vitales más las relacionadas con la otra pasión del escritor, la investigación lepidopterológica, además de su relación con Edmund Wilson –el famoso crítico, por entonces, muy interesado en la literatura rusa–, y la serie de conferencias universitarias con las que Nabokov se postularía como el gran experto en literatura rusa en Estados Unidos y como su principal traductor. De hecho, Nabokov se volcaría en los años cincuenta en su versión al inglés de *Eugenio Oneguín*, de Pushkin, que comentaría mediante más de mil páginas de notas sobre el poema, con lo que se ganaría una gran admiración en los ambientes intelectuales de la época. El biógrafo lo tuvo claro: «En el siglo xx, centenares de escritores creativos han estado vincula-

dos a universidades, pero ninguno ha alcanzado el nivel literario de Nabokov y, mucho menos, producido una obra de erudición monumental». Son los años de *Lolita* y *Pnin*, de su labor como profesor en Cornell y Harvard.

Un viaje en coche para acudir a la Universidad de Stanford, cuando ya tenía confirmado en el Wellesley College de Massachusetts un puesto de «escritor residente», le hará descubrir la América de las montañas, los ríos y los desiertos: justamente, el escenario donde Humbert Humbert conducirá con Dolores Haze. Esa visita a California marca un punto de inflexión según Boyd: «Cuando volvió a atravesar América, Nabokov ya no era Sirin [el seudónimo que empleaba en sus primeras prosas], un escritor confinado al pabellón de aislamiento de la subcultura de los emigrados, sino un intelectual europeo que había encontrado refugio en universidades americanas: ¿qué podía ser más americano que eso?». Otro asunto sería la manera en que Nabokov iba a enfrentarse al oficio de enseñar literatura, para lo cual, por ejemplo, se preparó durante meses, redactando las clases de antemano para el curso de verano que impartiría en Stanford en 1941, pues como le diría a Bernard Pivot en la televisión: «De pronto me descubro una incapacidad total de hablar en público. Por tanto, decido escribir por adelantado más de cien conferencias anuales».

Así las cosas, y tras unos primeros años de rechazos editoriales, las novelas irán viendo la luz, y será con la publicación de *Lolita* cuando Nabokov pueda apartarse del entorno académico para concentrarse sólo en su narrativa, que le reportará dinero a mansalva, sobre todo cuando Hollywood y Stanley Kubrick llamen a su puerta. Nabokov, ya consagrado como un autor de celebridad mundial, viaja por la costa este y oeste americanas, y, al fin, decide poner rumbo de vuelta a la Europa que dejó en llamas y que, en 1959, padece el telón de acero que no está dispuesto a cruzar por nada del mundo.

Por encima de todo, y esto es algo que Boyd muestra con claridad y sencillez, Nabokov es un hombre fiel a sí mismo, a su familia, a un sentido del humor que hace del mundo una gran tragicomedia, a su independencia cultural y de pensamiento. El escritor, consciente de las desventajas de una vida americana llena de compromisos y tentaciones mundanas, decidirá abandonar su patria adoptiva para aislarse en la ciudad de Montreux, en la *suite* de lujo de un hotel, para, como dice el biógrafo, «vivir sin las preocupaciones y las responsabilidades de la propiedad, sin echar raíces que podría tener que volver a arrancar algún día». En

esta ciudad pasará sus últimos años y ubicará parte de su narrativa, como las andanzas de Hugh Person, un editor que viaja al país helvético, en la novela *Cosas transparentes* (Anagrama, 2012), la penúltima que vio la luz de Nabokov, para entrevistarse con un escritor y preparar su siguiente obra. En 1969, el autor había ofrecido *Ada o el ardor* y, según su biógrafo, «quería que su nueva novela fuera lo más distinta posible de la anterior: en lugar de una historia amorosa extensa y profusa, unos pocos rincones venidos a menos de los alrededores más cercanos de su Suiza».

Es una compleja voz narrativa, coral y fantasmagórica, la de esta novela corta, y el extravagante argumento, pleno de pesadillas y observaciones delirantes, asombrará hasta al lector más abierto de miras, porque Nabokov desconcierta siempre a la busca de esa sensación de extrañamiento que reconocía llevar a cuestras. Lo hace a través de su antihéroe, «metódico y pulcro», aunque «un antropoide singularmente inepto», con «mediocre potencia» en materia sexual y sonámbulo, el cual se enamora de la fría e infiel –volvía a triangularse la relación amorosa, por tanto, como el caso de Humbert, Lolita y su madre– Armande. Sólo un mago del artificio literario como él, años después de haber dado una muestra del amor obsesivo y apasionado, hubiera podido firmar esta obra en la que el amor se vuelve risible, donde los juegos de palabras se suceden y el tono experimental envuelve una atmósfera tan fúnebre como lúdica.

Por ese tratamiento del sexo, psicológico, neurótico incluso, Nabokov siempre estará de actualidad, a tenor de que *Lolita*, además de un clásico moderno de la literatura, trasciende y empapa asuntos de la cotidianidad, como la pederastia, la infidelidad o la violencia doméstica. Y además, siempre hay algún estudioso que anhela ir más allá de la ficción y rastrear por si hay huellas reales en lo que parece producto de la imaginación solamente. Nabokov, claro está, no podría ser una excepción. De modo que no extrañó que en el 2018 una escritora llamada Sarah Weinman publicara *The Real Lolita: the Kidnapping of Sally Horner*, donde recogía sus cuatro años investigando a una posible niña que habría inspirado el relato al autor, algo que ya había apuntado, en el 2005, el profesor universitario Alexander Dolinin.

La sospecha consistía en afirmar que había ciertos paralelismos entre el personaje de Dolores Haze y una chica llamada Sally Horner, que fue secuestrada en Camden, Nueva Jersey, pocos días después de cumplir once años, en junio de 1948, por un pederasta llamado Frank La Salle, que arrastraba un historial de abusos

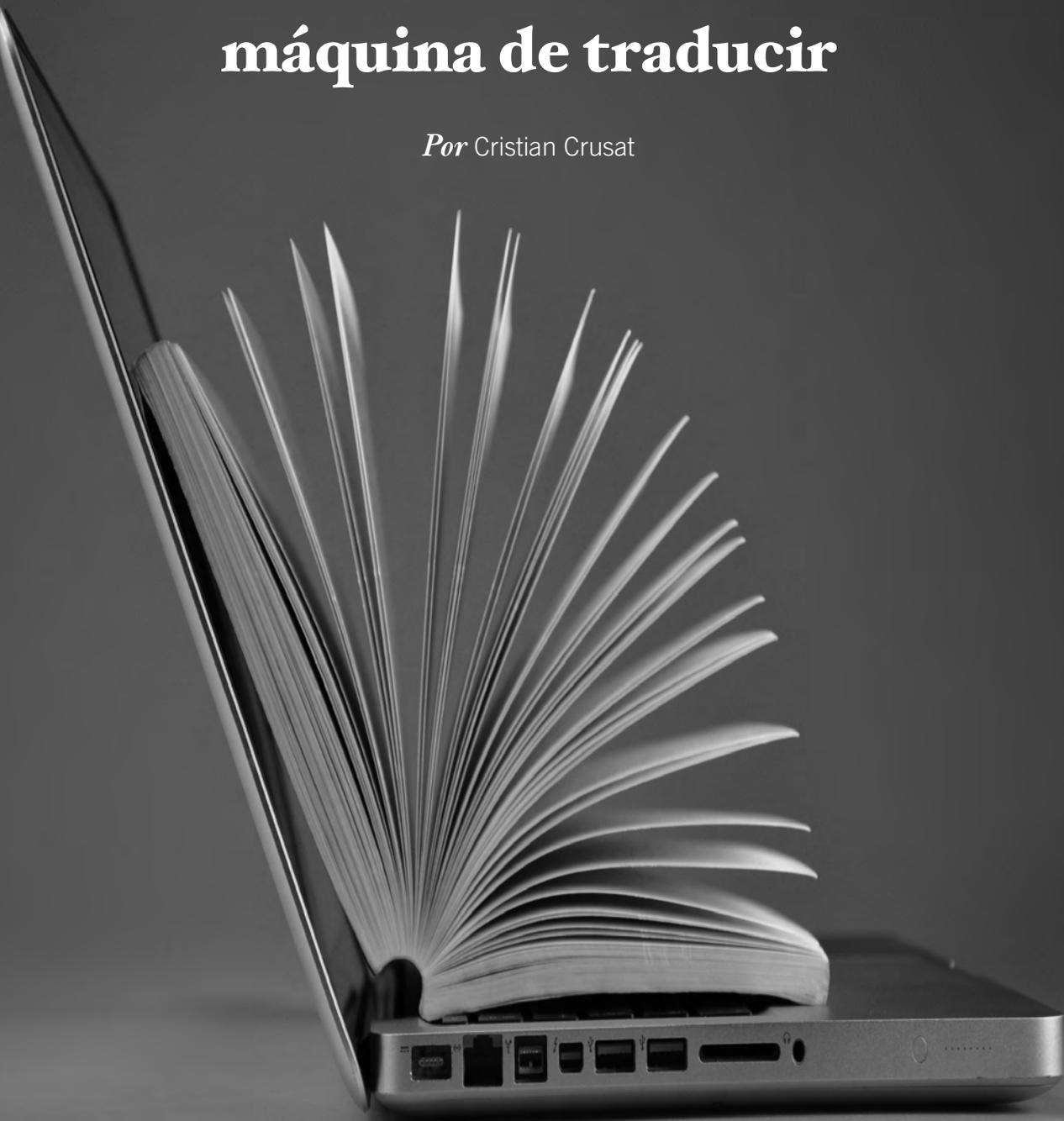
sexuales a niñas menores. Por supuesto, el caso fue seguido por los medios de comunicación –la víctima estaría casi dos años en paradero desconocido, pero conseguiría huir y volver con su familia, cuando su secuestrador estaba con ella en California, gracias a la ayuda de una vecina– y tal cosa llegaría sin duda a ojos de Nabokov, que concebiría a su Lolita con características idénticas a las de Sally: hija de madre viuda y morena, secuestradas a una edad similar y encerrada de una misma forma. La demostración de tal influencia la desveló él mismo, cuando en la recta final de la novela el protagonista se pregunta: «¿Quizá yo había hecho con Dolly lo mismo que Frank La Salle, un mecánico de cincuenta años, había hecho en 1948 con Sally Horner, de once?». La niña moriría cuatro años después en un accidente de tráfico, y el escritor guardaría en una ficha el teletipo de la noticia, documento que se conserva en la Biblioteca del Congreso en Washington. Sería un día de diciembre de 1953 cuando Nabokov pondría punto final a la escritura de *Lolita*, después de hacer que su antihéroe fuera condenado a treinta y cinco años por violación, la misma sentencia que había recibido La Salle.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov. Los años americanos*, traducción de Daniel Dajmías, Anagrama, 2006.
- D'Ors, Pablo, *Las ideas puras*, Anagrama, 2000.
- Montreynaud, Florence, *Amar. Un siglo de amor y pasión*, Tachen, 1998.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita*, traducción de Francesc Roca, Anagrama, 1986.
- . *Cosas transparentes*, traducción de Jordi Fibla, Anagrama, 2012.
- Roché, Henri-Pierre, *Dos inglesas y el amor*, traducción de Carlos Manzano, Libros del Asteroide, Barcelona, 2005.
- Stein, Gertrude, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, traducción de Andrés Bosch, Lumen, 2014.

# El eco humano de la máquina de traducir

*Por* Cristian Crusat



Es un hecho que el concepto de literatura nacional despierta actualmente, y con justicia, innumerables sospechas y controversias. Los departamentos universitarios de lenguas y literaturas nacionales –de civilizaciones, en la jerga burocrática francesa– se hallan en franco declive. En su lugar se crean departamentos de estudios europeos y culturales. Pero lo que sigue en juego es esencialmente lo mismo: la identidad. Identidad y migraciones, o identidad e interculturalidad. Algo parecido sucede con la enseñanza de lenguas extranjeras, una materia en la que suele obviarse que la gente ha hablado varias lenguas desde que el mundo es mundo y que, probablemente, pocas épocas hayan sido tan fluidas, vagabundas y plurilingües como la Edad Media, cuando los goliardos y los alumnos de mala reputación poblaban los caminos de las incipientes naciones europeas. No obstante, en el teórico espacio Schengen de la cultura contemporánea predomina todavía una mirada geopolítica sobre la literatura. Como afirma la escritora Dubravka Ugrešić, nacida en Zagreb en 1949 –exciudadana por lo tanto de la República Federal Socialista de Yugoslavia–, semejante visión determina la invariable existencia (y preeminencia) de «[...] grandes literaturas que llevan la carga de los valores universales, y pequeñas literaturas de las que se espera que en su hatillo lleven sus particularidades locales, regionales, étnicas, ideológicas y otras» (Ugrešić, 2009, pp. 179-180). En este vaivén entre lo universal y lo local, sin duda, la identificación nacional sigue alzándose como señuelo estético y como código de comunicación comercial en materia literaria. A nadie se le oculta que las librerías y bibliotecas que aún sobreviven se rigen por este funcionamiento. Peor aún, el futuro de la literatura, por extraño que parezca, le pertenece al escritor de provincias: es el único capaz de reunir a un grupo de personas remarcable en una presentación de libros y, lo que parece aún más difícil, de hacerles comprar un ejemplar; hasta de concurrir con serias y fundadas posibilidades a un premio de la crítica convocado por cualquier gobierno autonómico. La etiqueta patria y territorial, en opinión de Ugrešić –quien hoy en día posee pasaporte neerlandés y escribe en la lengua que se denomina croata o serbocroata, según las traducciones o las editoriales en las que se publiquen sus obras– es, al mismo tiempo, el requisito básico de la anticuada institución de las literaturas nacionales y la norma en el mercado literario moderno. En cierto modo, se trata de un cómodo atajo desde la periferia al centro: «Porque la identidad y el tráfico con identidades es una fórmula comercial comprobada

que ha lanzado a muchos autores periféricos, con razón o sin ella, al mercado literario global. Porque el mercado siempre necesita a un búlgaro, a un serbio, a un croata y a un albanés. A uno. Más, desconciertan» (Ugrešić, 2009, p. 163). En resumen: el concepto de literatura nacional es como un yogur caducado que aún puede (y debe, aconsejan algunas organizaciones) ser consumido *preferentemente*.

## II

Con todo, el mapa de la literatura internacional es mucho más complejo que el esbozado en las líneas precedentes. Una de las propuestas teóricas más afortunadas en los últimos tiempos ha sido la formulada por Pascale Casanova, en cuya obra *La República mundial de las Letras*, publicada originalmente en francés en 1999, recupera la noción de «república literaria» en favor de una historia de la literatura internacional, autónoma del tiempo histórico y recorrida por permanentes desafíos, tensiones y desigualdades; en suma, una historia encarnada en los mismos escritores, los cuales se convierten en estrategias de su propia posición en el interior del campo literario, en congruencia con las aportaciones sociológicas de Pierre Bourdieu. Al poner de nuevo en circulación la idea de «república», Casanova alude a la naturaleza dialógica y humanística que distinguía al concepto de *Respublica litterarum*, acuñado en 1417 probablemente por Francesco Barbaro, uno de los discípulos venecianos de Petrarca de la segunda generación (Fumaroli, 2013). Por lo demás, el concepto rescatado por Casanova tampoco elude el carácter conflictivo y discordante de la *República literaria* atribuida a Diego de Saavedra Fajardo a principios del siglo XVII. De un modo irremediable, las disputas, invectivas y querellas se suceden en una república en la que, por consiguiente, el factor económico resulta decisivo: de ahí la pertinencia en el libro de Casanova de conceptos tales como «bolsa de los valores literarios», «mercados verbales», «guerras invisibles» o «riqueza inmaterial», toda vez que el valor de una obra artística o intelectual se determina realmente por medio de su relación con otras obras, un proceso a resultas del cual la lógica cultural se desenvuelve como una auténtica lógica económica de transmutación de valores; un aspecto, por otra parte, sobre el que han insistido atinada e influyentemente Pierre Bourdieu o Boris Groys.

Entre las principales actividades generadoras de capital y de valor literario se encuentra sin duda la traducción, puesto que el traductor actúa como intermediario (incluso como impulsor por

cuenta propia de dicho intercambio) y como creador del valor de la obra; en la senda de lo propuesto por Goethe en torno a la *Weltliteratur* (es decir, «literatura del mundo», con todas las acepciones que ha suscitado este término), el traductor es un mediador que promueve el comercio espiritual. También se alza la traducción, en paralelo a estas consideraciones, como la gran institución de consagración. La trayectoria de William Faulkner, sin ir más lejos, hubiera sido distinta de no haber sido reconocido y traducido en Francia. Y, sobre todo, la traducción constituye la principal vía de acceso al universo literario para todos los excéntricos: la ciudad de París y las traducciones al francés consagraron a autores que, como James Joyce, Danilo Kiš o Jorge Luis Borges, encontraron su lugar tras verse constreñidos o directamente censurados entre los márgenes de sus respectivas literaturas nacionales (Casanova, 2001, p. 174). A este respecto, cumple recordar la figura de Jorge Luis Borges y sus anhelos de subversión canónica, pues para él la traducción no consistía en una disciplina subsidiaria o derivada de la literatura, ni tampoco era una extensión o una secuela puramente contingente. Muy al contrario: «La traducción es la literatura, o al menos encarna ese laberinto problemático en el que Borges convierte a la literatura» (Pauls, 2004, p. 110). Así, el modelo de la traducción se alzó en Borges en un auténtico método a la hora de escribir ficción narrativa y de poner en práctica sus particulares traslaciones de contextos, omisiones y guiños a la historia de la literatura (y a la literatura nacional), así como su característica desestabilización de las jerarquías y su acreditada creación de precursores. En definitiva, el goce de la lectura y la glosa: «El mundo ya está hecho, dicho y escrito. [...] El mundo es un gigantesco espacio de almacenamiento. Las cosas que lo poblaron –tigres, laberintos, duelos, calles, libros, siglos, voces– tienen la inanidad, la presencia quieta y la disponibilidad de las existencias de un *stock*. A ese *stock*, ese *mundo-stock*, Borges lo llama «tradición», y a veces directamente lenguaje» (Pauls, 2004, pp. 113-114). El relato «Pierre Menard, autor del Quijote» ilustra con claridad la intuición borgesiana del texto como mecanismo de producción de significados *ad infinitum*. Cada lectura, cada traducción lo actualiza nueva e irremediablemente.

### III

La antigua aspiración de una lengua universal en la que el significado no dependiera de los rasgos constitutivos de una cultura ha permanecido siempre vigente, manifestada mediante

los proyectos de la «máquina de pensar» de Ramon Llull o el «idioma analítico» de John Wilkins (referidos ambos en la propia obra de Borges), la parodia del «filósofo universal» ingenjada por uno de los delirantes inventores de Juan Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas* o, en un orden menos divertido, por la desafortunada ideología capitalista, unitaria y transnacional: «Desde este punto de vista, la traducción no sólo deviene en ejercicio útil, deseable, sino en un imperativo: las barreras lingüísticas son obstáculos a la libre circulación de mercancías (“comunicación” es un eufemismo de comercio) y por ende deben ser superadas» (Sontag, 2007, p. 383). Una de las derivas de esta aspiración ha sido la de producir una literatura mecánica, una literatura que no requiera la intervención del autor –tendencia que ha explorado Patricio Pron en *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* (2014)– y entre cuyas expresiones pueden contarse ejercicios como las *contraintes* del Oulipo y los procedimientos de Raymond Roussel que le sirvieron de antecedente a este grupo, o incluso el «golf language» de Nabokov, por no hablar de las nuevas formas de producción y circulación de los textos en la era de Internet (Pron, 2014, pp. 13-15). Se trata de una literatura nacida del rechazo a su augurada muerte, agobiada y espoleada ante su propio fin, el cual se anuncia y sin embargo aplaza *sine die*. Y, al igual que el hombre ha imaginado máquinas de pensar y de escribir, también ha concebido y creado máquinas de traducir en el seno de la fronteriza república literaria, entre ellas el traductor de Google, uno de los últimos y mejores ejemplos de la persistencia del viejo modelo universalista y de los nuevos desafíos a los que se enfrentan la literatura y el ejercicio de la traducción, disciplina indisoluble asimismo de la muerte: «En su origen (al menos en inglés) la traducción versaba sobre la mayor diferencia de todas: la diferencia entre estar vivo y muerto. Traducir es, en sentido etimológico, transferir, eliminar, desplazar. ¿Con qué fin? Con el de ser rescatado, de la muerte o extinción» (Sontag, 2007, pp. 376-377).

#### IV

Sí, en cierto modo, la traducción ha rescatado a la literatura de la muerte o la inexistencia. Desde un punto de vista filosófico, Juan Arnau ha llegado a afirmar que la traducción cartografía el espacio literario, creando la holgura y abonando oportunamente el terreno en el que dicho espacio crecerá. *Nolens volens*, el texto

traducido ha sido incluso el origen de varias tradiciones literarias. «Algunos ejemplos: la literatura tibetana surgió de la necesidad de traducir los textos budistas sánscritos, el primer poema extenso en latín fue una traducción del griego, la traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia contribuyó de forma decisiva a la formación del alemán moderno, las primeras obras de la literatura castellana, las de Gonzalo de Berceo, son traducciones, más o menos fieles, de obras latinas, son latín romanceado. La primera obra de la literatura eslava es una traducción de los Evangelios» (Arnau, 2008, p. 127).

Aprovechando las tesis de Curtius, según las cuales el origen de los términos genéricos *romance* y *roman* se halla vinculado al concepto de *romanzar* –es decir, al hecho de traducir del latín a las lenguas vulgares–, Ricardo Piglia sugirió en una serie de conversaciones con Juan José Saer que el género novelístico nació ligado a la traducción y a la posibilidad de expandirse en idiomas distintos: «La novela, entonces, es el primer género verdaderamente internacional, el primer género que nace para ser leído en todas las lenguas y en todas las versiones, para llegar a todos los lugares y a todos los lectores. Por eso, podríamos decir que la primera novela es el *Quijote*, donde la traducción está implícita, y la última es el *Finnegans Wake*, que aspira a estar escrita en todas las lenguas –aunque su sintaxis es inglesa– y ya no es una novela porque no se puede traducir» (Piglia, 2015, p. 89).

Se traduce porque se escribe, se escribe porque se traduce. El lenguaje anula al propio lenguaje, convertido al instante en imágenes mediante la comprensión. En cierto modo, la traducción es un género literario de contrabando (san Jerónimo, santo patrón de los traductores, también fue uno de los primeros en protestar contra los copistas negligentes), pues trafica con artículos lingüísticos, nubla, traslada o modifica el sentido, altera el mercado, contaminándolo con nuevas palabras, formas y flujos sintácticos. Y, por supuesto, traspasa y cruza fronteras, burlando las aduanas de la gramática y la academia: «Walter Benjamin pensaba que los únicos verdaderos renovadores de la lengua literaria son los traductores, porque, al hacer que su propia lengua suene a otra sin dejar de significar por sí misma, tensan la sintaxis y provocan la regeneración de los campos semánticos. Tuvo razón, cuando menos, en un sentido: toda traducción es, en realidad, una parodia del original y la tensión escritural de la parodia es mucho más alta que la de la tragedia» (Enrique, 2006, p. 122).

## V

Ideológica de suya, la traducción explica, adapta, parodia, mejora, confunde, vacila entre la exactitud y la fidelidad, se convierte en la barra que separa el binomio literatura/literaturas. Asimismo, renueva las energías de lo verbal al tiempo que acusa los condicionamientos sociales que determinan los cambios del lenguaje y aun de la propia sensibilidad del momento histórico. Tanto es así que Manuel Borrás, desde el ámbito editorial y en calidad de fundador y director de la editorial Pre-Textos, ha incidido en la importancia de renovar de manera periódica las traducciones clásicas: «Tengo para mí también que todo clásico debería traducirse por lo menos cada quince años a fin de acercar la sensibilidad de la época de ese autor a la sensibilidad de la nuestra sin por supuesto desnaturalizar el “clima” de la obra, pues de todos debería ser sabido que tanto el uso como la sensibilidad de una lengua varía con el tiempo» (García, 2002). Factores como la inteligibilidad o la servidumbre han condicionado la naturaleza de un texto traducido, así como la apropiación de un precursor por parte de un autor o movimiento literario: «Anna Balakian observa que no pocos movimientos se apropian a escritores pretéritos como precursores y portaestandartes, remodelándoles a su guisa; por ejemplo, los presurrealistas afiliados por André Breton. O William Blake, cuyo lenguaje dieciochesco se convierte en manos de Gide y de otros traductores, entre 1922 y 1947, en el de un poeta francés de la línea de Rimbaud y Jarry» (Guillén, 2005, p. 322). La traducción traiciona épocas, ritmos, sintaxis, gramáticas, literaturas nacionales. Habita un delicado territorio a medio camino entre la falsificación y el contrabando: «Las novelas de Onetti no existirían sin las versiones de Faulkner hechas en los cuarenta en La Habana y Buenos Aires» (Cohen, 2016, p. 44). En realidad, ejerce una gran fuerza sobre la lengua de destino, en la que cuele de matute géneros, usos e inflexiones; y erosiona, puliéndola, nuestra dicción: «Al leer una traducción, la sintaxis extranjera se cuele inadvertidamente en nuestra inteligencia, de modo que podemos vernos impelidos a reordenar eso que parece fuera de lugar o simplemente asimilarlo» (Arnau, 2008, p. 77).

Una extraña cualidad define a las buenas traducciones, caracterizadas por liberarnos del lenguaje que nos conforma habitualmente, instalando al lector en la ilusión de que vuelve a leer por primera vez. De que las frases pueden trabarse de otro modo: «Como a los poetas, en suma, a los traductores les caben las prerrogativas del desconocimiento y la imaginación. También, como

a aquellos, les competen dos tareas: desmontar los ángulos muertos del idioma y forzar al lenguaje a cobrar vida a partir de la conciencia de su propio vacío» (Negróni, 2016, p. 118).

No debería desdeñarse la influencia de este vacío en las escrituras contemporáneas, especialmente en el campo narrativo. En una época en la que el lector tiene a su disposición obras traducidas desde las más diversas lenguas, resultan a menudo inapreciables las diferencias entre la prosa de un autor serbio, de un japonés o de un estadounidense nacido en una reserva india. A mayor abundamiento, y preguntado por el tipo de español empleado en sus libros, Patricio Pron, escritor argentino afincado en España, ha aludido directamente a este factor, capaz de sintonizar con un tipo de sensibilidad intrínseca a esta época: «No establezco distinciones entre lengua de escritura y cotidiana; sin embargo, me interesa mucho la “transparencia” de las buenas traducciones, que dan la impresión de “colgar en el aire” y de no pertenecer a ningún sitio, que es, por otra parte, mi situación personal» (Billar de letras, 2014).

Cumple detenerse en tal cualidad transparente del lenguaje traducido, en su maleabilidad a la hora de adaptarse a una u otra tradición literaria, a distintos paisajes culturales y sus respectivas representaciones. Más allá del sueño de la máquina traductora y del posmodernismo ubicuo que desprecia formas e identidades, parece existir un territorio en el que el lenguaje conecta con un cierto tipo de sensibilidad, que apela a la transparencia y a la naturaleza imagista del discurso, evita la oscuridad gratuita y disfruta con la reproducción de diferentes hablas: «La observación de que yo y el otro somos, cada uno, una pequeña multitud toca las fibras nerviosas del arte de traducir, del oficio del traductor, y me parece que, al tiempo que intensifica los dilemas, las responsabilidades, las perplejidades, abre una rendija de libertad» (Cohen, 2016, p. 38). Dicho fenómeno de homogenización lingüística, sin duda propiciado por la situación del mercado editorial de España en los últimos cuarenta años, periodo en el que se ha multiplicado el número de obras extranjeras traducidas, se acompaña de una acentuada tendencia que Andrés Ibáñez ha definido con acierto: «Me da la impresión de que en los últimos treinta o cuarenta años el estilo literario se ha aligerado y desnatado mucho, y que lo que en los setenta nos parecía suelto y casual hoy nos parece casi tan denso como el encaje. Noto el mismo fenómeno en muchos autores de aquella época que me parecían dotados de un estilo “transparente”, como Ignacio Aldecoa por ejemplo, y

que al leerlos hoy me asombran por la riqueza y la complejidad de su tejido verbal» (Ibáñez, 2011). Es posible entonces percibir una cierta desconcentración del estilo literario, como si éste, en el mejor de los casos (ya que cabría estudiar las múltiples causas y consecuencias de esta tendencia), hubiera optado por soltar lastre, por aligerarse, por buscar un tono más *traducible*, es decir, más transparente y fluido: «La literatura sólo existe en las literaturas concretas que se expresan en lenguas distintas; la diversidad babélica se encamina hacia una fluida reunión a través de la traducción» (Gnisci, 2002, p. 10). Y, sin embargo, paradójicamente, «no pocos pensamos que si la literatura tiene un futuro, será gracias a un abultado depósito de libros intraducibles o, por supuesto, para nosotros los traductores, *aparentemente* intraducibles» (Cohen, 2016, p. 42).

## VI

En una sociedad para la que la identidad personal consiste en un devenir continuo, selectivo y transferible, no es de extrañar que un escritor elija voluntariamente la tradición a la que quiere pertenecer, y eso sin necesidad de caer en el pastiche o la parodia. El escritor moderno, al igual que el sujeto moderno, no puede sino sentirse –cada cual a su manera– autónomo, libre y creador: «La nueva estructura moderna, que sustituyó a la anterior, opuso a la idea de un modelo ya terminado en el pasado la idea opuesta del progreso y la libertad del sujeto creador. Ahora bien, las cualidades del prototipo como modelo, dentro de la imitación moral, se desentienden de los presupuestos premodernos y armonizan con naturalidad con el nuevo escenario creado por la modernidad, por cuanto el prototipo es un ser moral y libre, susceptible de evolución, cambio y progreso, como el sujeto moderno, y distinto, en cambio, de la fijeza, perfección y estatismo del modelo premoderno» (Gomá, 2005, p. 474). La transparencia inherente al lenguaje de la traducción lo consiente. Vincular a un autor con otros por razón de su lengua o espacio geográfico resulta de todo punto injusto, irrelevante y probablemente desorientador. Análoga a la figura del traductor/contrabandista, el escritor falsamente adscrito a una literatura nacional puede poner en circulación mercancía falsificada que hace pasar por legítima. O no. Dos casos recientes ilustrarán esta deriva. Dos libros de cuentos publicados en España: *Cuentos rusos*, de Francesc Serés (Mondadori, 2011) y *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*, de Andrés Ibáñez (Impedimenta, 2008), ambos escritos, con magní-

ficos resultados, desde dos tradiciones y sensibilidades –la china y la rusa– aparentemente ajenas y muy distantes a la lengua en la que fueron expresadas. Pero también con mecanismos y recursos muy disímiles para lograr un mismo objetivo: hacer literatura rusa y china en lengua española, ser literatura *en apariencia* traducida y transparente.

## VII

Tantos los paratextos incluidos en *Cuentos rusos*, de Francesc Serés, como en *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*, de Andrés Ibáñez, delatan la relevancia de la traducción en la escritura de ambos libros, en cuyos prefacios y notas ambos autores explotan la fértil constelación de asociaciones vinculadas a la *idea* de traducción, la cual se presta cómoda e inevitablemente a la extensión, la metáfora, la falsificación o la impostura. «Como dice Anastasia Máximovna, todo es traducible, *hasta la lengua, hasta la literatura*», afirma Francesc Serés en «Algunas notas sobre la antología», el texto que sigue al prefacio de la propia traductora y que antecede al corpus textual de los cinco autores que integran la antología, los cuales forman parte de «[...] una de las muchas corrientes subterráneas de la ficción rusa de los últimos cien años» (Serés, 2011, p. 20). Los textos de *Cuentos rusos*, seleccionados por el propio Serés junto a la traductora Máximovna, narran, mediante formas disímiles, distintas etapas de la historia del último siglo, «[...] desde aquel supuesto principio de los tiempos que es el siglo XIX hasta las líneas aéreas de bajo coste» (Serés, 2011, p. 21). Según reconoce Máximovna, el arduo trabajo de recuperación de algunos textos no hubiera sido posible sin la colaboración ni el apoyo del departamento de Literatura Contemporánea de la Universidad de Nizhni Nóvgorod. En conjunto, el libro conforma una hábil, inteligente y juguetona revisión del pasado de este país, así como de una decidida apuesta por la autonomía de la literatura y de sus desvaríos ideológicos. Al mismo tiempo, este libro prolonga y da continuidad, desde un nuevo e insospechado ángulo, a algunas de las principales preocupaciones de Francesc Serés. Pues éste, y ningún otro, es el verdadero autor del libro. La dizque Anastasia Máximovna no existe. Todo lo que dice en su prefacio es mentira, es literatura creada por Serés; como la sugerente evocación de la infancia de Máximovna en los años noventa del siglo XX y de los hornos cercanos a su casa en los que se fundían las estatuas de Stalin que llegaban desde todos los pueblos y ciudades de la moribunda Unión Soviética.

Y los autores antologados serían, como mucho, fugaces heterónimos de Serés, capaz de desdoblarse en una caterva de voces y estilos. Mediante un sofisticado juego metaliterario –heredero de esa estirpe que reúne a Cide Hamete Benengeli o a Jorge Luis Borges–, Serés dispone un tapiz en el que «traducción» y «antología» no son sino anzuelos para atrapar la atención del lector. Además, una breve biografía precede a los textos de cada autor, componiendo Serés, al mismo tiempo, una brevísima galería de vidas imaginarias en las que caben la sátira y las bromas privadas. Sin ir más lejos, la presunta Ola Yevguénieva, nacida en Osinovaya Roscha en 1967, de la que se incluyen cuatro textos, es la autora de obras como *Noches blancas, días grises* o *La Perspectiva Nevski podría ser demasiado corta*, en clara e irónica alusión a Dostoievski y Gógol (y de paso al músico Franco Battiato). Ya sean bolcheviques, ciudadanos de la URSS o de la contemporánea Rusia, los personajes se enfrentan a las mismas encrucijadas y problemas que asoman en gran parte de los libros de Serés: la compleja relación entre el mundo urbano y el mundo rural (y en especial las transformaciones sociales y la paulatina desaparición de este último) y, sobre todo, la narración –amalgamada con el ensayo y apoyada asimismo en técnicas y formas propias del periodismo– de las tensiones inherentes a un sistema económico tan injusto como perversamente impredecible, a un orden basado en el sometimiento de amplios sectores de la sociedad y aun del planeta: «Cuando me fui de Zaidín, empezaban a llegar los rusos, lituanos, letones, polacos, rumanos y búlgaros para las labores de recogida de fruta. Ahora que Zaidín para mí es una tierra lejana y que poco a poco he ido escribiendo todo lo que tenía que escribir sobre mi pueblo, Zaidín también es un poco ruso» (Serés, 2011, p. 20). Significativamente, algunos años después de publicar *Cuentos rusos*, Serés ha dado a la imprenta un magnífico libro a medio camino entre la narración, el reportaje y el libro de viaje, *La piel de la frontera* (2015), donde traza la actual fisonomía social de las comarcas aragonesas y catalanas del Bajo Cinca y el Segriá, sembradas de casetas de uralita y tiendas de campaña en las que se refugian temporeros argelinos, marroquíes, cameruneses, rumanos o ucranianos: «La teoría está muy bien, pero nunca llega hasta aquí. Teorizamos y leemos los metros de estantería de antropología postmoderna que haga falta, nos hacen tragar la sociedad líquida, la pluriculturalidad y todos y cada uno de los neologismos que se acuñan, pero después un hombre te da el pasaporte que lleva dentro de los pantalones envuelto en una bolsa

de plástico sudada, una bolsa que apesta porque el sudor apesta, la ropa apesta, y la hierba y los campos apestan. Y la teoría falla donde la camisa sudada se pega a la piel, dos mosquitos buscan agujeros entre las fibras para llegar a la piel. Y toda la teoría y las buenas intenciones la cargan dos muchachos que van casi desnudos por la vera del camino del río con un fardo de cañas talladas en la cabeza para hacerse una cabaña, desde Mali hasta Alcarràs, ésa es la conclusión, aún no lo sabemos, pero desde Mali hasta Alcarràs la distancia es mínima. No hay teoría, porque no cabe, no hay distancia y la conclusión es clara: mañana podemos ser nosotros quienes carguemos las cañas, y también llevaremos una nube de mosquitos que no nos dejará vivir» (Serés, 2015, p. 80).

### VIII

Frente al artificio ingeniado por Francesc Serés en torno a la autoridad y legitimidad del texto traducido, *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*, de Andrés Ibáñez, nace como un sincero homenaje a un sistema poético y a las traducciones de esa literatura en concreto: «Tengo que aclarar que en ningún momento he intentado hacer un “pastiche”. Los que hacen pastiches se sienten, por lo general, más inteligentes que sus modelos» (Ibáñez, 2008, p. 148). Obviamente, hablar de traducción de literatura china en España es hablar de Marcela de Juan, estimadísima traductora y antóloga de algunos de los principales recuentos de poesía y de cuentos de China. Marcela de Juan, cuyo verdadero nombre era Ma Ce Huang (1905-1981), nacida en La Habana y de padre mandarín y madre belga, reconoció siempre la naturaleza poco menos que imposible de su labor, a pesar de lo cual hoy, todavía, ésta continúa siendo ineludible y de absoluta referencia. Uno de sus méritos fundamentales fue su capacidad para transmitir la reputada cualidad imagista de la literatura china, de carácter parejo a la que Ezra Pound había descubierto y, en lo sucesivo, buscado en otras tradiciones poéticas y cultivado en sus propios libros: «Su programa era “el tratamiento directo de la “cosa”, sin moralizaciones ni comentarios, una poesía en la cual cada palabra era esencial y los versos estaban organizados según frases musicales» (Weinberger, 2012, p. 139). Musicalidad, concreción y una especial sensibilidad son algunos de los atractivos de esta literatura que en el siglo xx despertó el interés de un gran número de poetas, especialmente entre los norteamericanos –Pound, Snyder, Williams, Zukofsky...–, quienes descubrieron un nuevo tono expresivo y, en cierto modo, «inventaron» una tradición vanguar-

dista: «Ese tono es la música de la poesía y la prosa chinas, esa mezcla incomparable de lirismo, melancolía y un súbito sentido práctico de las cosas» (Ibáñez, 2008, p. 148). Como en un *collage* o en una tarea de montaje cinematográfico, la poesía china transmitía la sensación de «saltar» de una palabra a otra, de un verso al otro, mientras «[...] dejaba que el lector supliera las transiciones» (Weinberger, 2012, p. 162). Una poesía clara y directa, encantadora y sexual, hermética y concreta, anecdótica y reflexiva. Así, su característica panoplia de emociones y sentimientos, de alcance universal, atrajeron a un sinfín de lectores a las traducciones de literatura china, donde las delicadas yuxtaposiciones de sentido se refuerzan mediante poderosas imágenes: «Me fascina la cualidad imagista de esta literatura, la capacidad de los poetas chinos de hace dos mil años para inventar imágenes frescas y vibrantes y para mirar el mundo con los ojos y no con la mente. Me fascina la música de la prosa china, la forma en que una frase se enlaza con la siguiente, la elegancia con que se hacen contrastar dos frases, aparentemente inconexas, dentro del mismo párrafo, las suaves violencias que nos traen estos textos traducidos» (Ibáñez, 2008, p. 148). Amén de reconocer que no buscaba mediante la escritura de sus cuentos ningún tipo de exactitud antropológica o histórica, Ibáñez pondera, al tiempo que lo hace suyo, el particular lenguaje empleado en las traducciones clásicas de literatura china, en cuyas ambigüedades y licencias semánticas insiste a fin de adaptarse a ese estilo en lengua española: «Por cierto, he usado a menudo esa ambigüedad de las traducciones antiguas, que no tenían pudor en transformar, por ejemplo, una casa china en un cortijo, un mandarín en un duque o un *dumpling* en una empanadilla. Los traductores modernos siguen empeñándose, por ejemplo, en llamar “vino” al licor de arroz» (Ibáñez, 2008, p. 148). Ibáñez, en consecuencia, sacrifica los inevitables travestismos e incongruencias culturales en aras de un estilo espontáneamente *traducido* y, en suma, sugerente al oído y sensual. No desdeña tampoco la intermediación literaria de Italo Calvino o Jorge Luis Borges en lo referente a las formas breves y fantásticas, convertidas a veces en trampantojos metafísicos, como sucede en el sucinto texto titulado «El tigre y el dragón»: «El dragón contempla el mundo desde lo alto de las nubes. El tigre duerme tranquilo a la sombra de una acacia. Un pájaro azul cruza los aires. ¿Es el sueño del dragón, que desearía ser capaz de descender a la tierra, o el sueño del tigre, que desearía ser capaz de alcanzar los cielos?» (Ibáñez, 2008, p. 74). Por extraña o lejana que parezca, la voz

china que adopta Ibáñez en este libro no se desvía en absoluto de la senda hollada por su talento literario. Dueño de una prodigiosa habilidad para reproducir hablas, jergas y estilos, Ibáñez extremará este recurso en su novela *Brilla, mar del Edén* (2014), donde sucesivas historias entrecruzadas e inspiradas en las obras de Roberto Bolaño o Haruki Murakami darán cobijo a un fraseo indistinguible de esos autores, por no mencionar muchas otras evidencias de este fenómeno, entre ellas las inflexiones y expresiones propias del habla madrileña de Juan Barbarín, su narrador principal. Eduardo Lago se ha referido a esto como el «aspecto *translingüístico*» del proyecto de Andrés Ibáñez (Lago, 2014), quien nunca ha dejado de insistir, exponiendo sus argumentos en distintos artículos y ensayos, en la necesidad de que la literatura escrita en español se desembarace de la rémora culterana, abandone la oscuridad y abrace definitivamente la claridad y la transparencia: «No pretendo defender *una estética o una poética*. Creo que el problema es mucho más grave que una mera cuestión de escuelas literarias. Creo que la literatura española, especialmente la prosa novelesca, aunque también la poesía por otras razones, está en un punto muerto del que no sabe salir porque no se resigna a ser verdaderamente moderna, a renunciar a esa obsesión adolescente con las sorpresas verbales que hace que la mayoría de nuestros novelistas escriban libros ilegibles y tediosos por culpa de una creencia que identifica a la verdadera literatura con el esfuerzo y la oscuridad gratuitas» (Ibáñez, 2014).

## IX

A tenor de lo enunciado en los fragmentos anteriores, quedan claros, al menos, dos hechos. Por un lado, que los libros de Serés y de Ibáñez se acomodan, ilustrándolo inmejorablemente, al término propuesto por Claudio Guillén en un ensayo sobre los comienzos de las literaturas nacionales –esos auténticos mundos en formación–: se trata de lo que él denominó «lengua portadora de literatura». Frente a una literatura que reflejara y promoviera una pretendida identidad nacional, Guillén (2007, p. 300) prefiere el sintagma «lengua portadora de literatura» (o incluso portadora de valores literarios); en congruencia con lo declarado por Octavio Paz, no se clasifica a un escritor por su nacionalidad o su lugar de nacimiento, sino por su lenguaje (Guillén, p. 300), con más motivo aún al tratarse de textos, como en el ejemplo de Serés e Ibáñez, que erosionan voluntariamente las fronteras sintácticas por medio de un estilo *traducido*. Elaborando una sencilla pará-

frasis puede afirmarse que el español se convierte en una lengua portadora de literatura (rusa y china) gracias a *Cuentos rusos* y *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*.

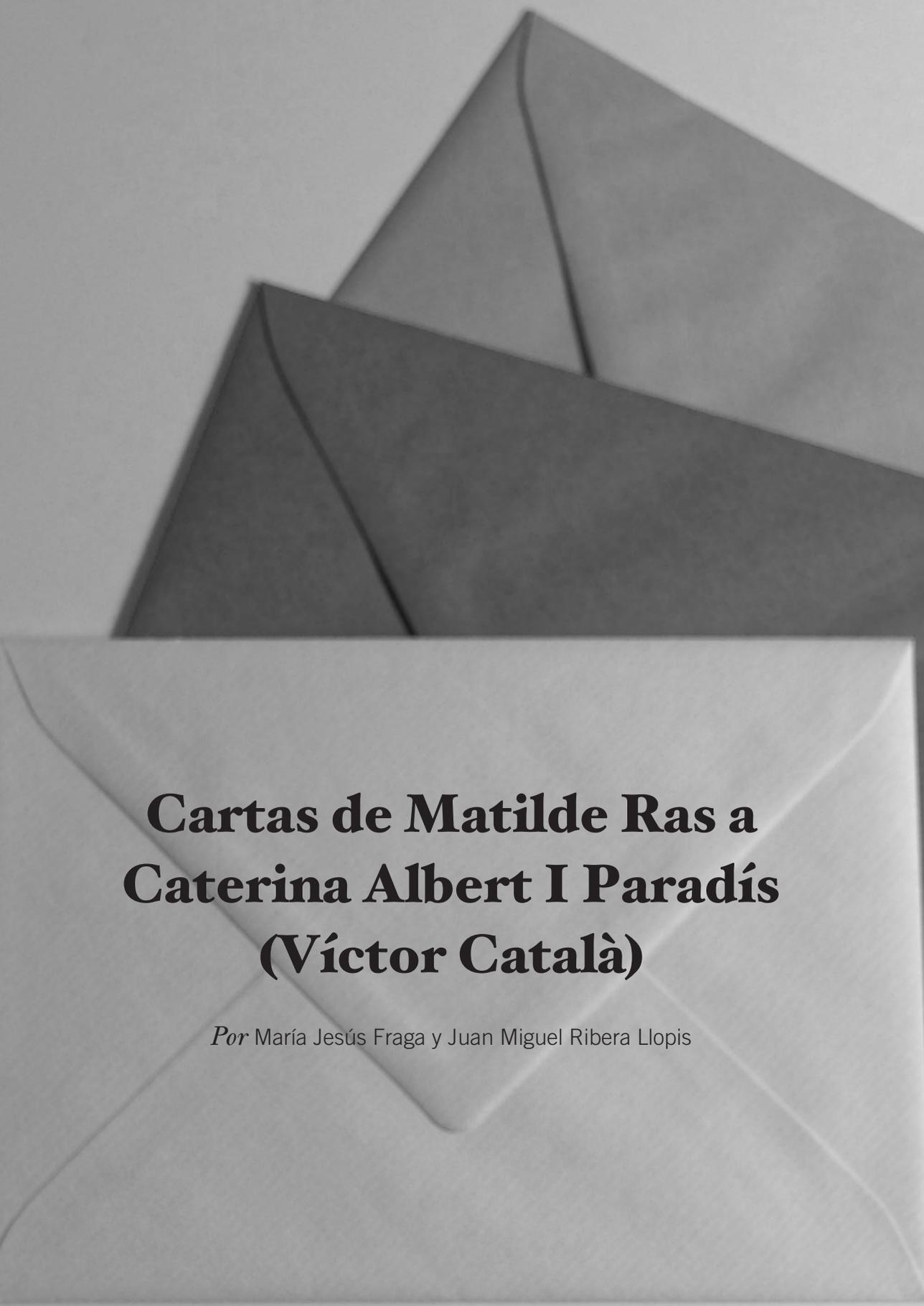
Por otro lado, la traducción confirma su naturaleza contrabandística y alteradora de la mercancía literaria. El caso de Francesc Serés resulta elocuente, ya que es un autor que normalmente escribe en catalán: *Contes russos* apareció publicado por la editorial Quaderns Crema en 2009 y en 2011 por Mondadori, ya en lengua española (con una ayuda del Instituto Ramon Llull): los paratextos revelan que es una autotraducción del propio Serés (un mecanismo necesario para que el lector entre en el juego planteado por el autor, ya que la única traductora que debe figurar, por verosimilitud, es la ficticia Anastasia Máximovna). En relación con el magnífico libro de Andrés Ibáñez, su apuesta por un lenguaje inspirado en las traducciones chinas, con todas sus incoherencias y travestismos, determina un estilo conciso, imagista, una sintaxis que, por momentos, es irresponsable y evocadoramente inconexa, y varios finales o desenlaces de apariencia abrupta.

La transparencia y maleabilidad que singularizan el lenguaje de ambos libros no son las dos únicas marcas de modernidad de esta literatura penetrada por el fluido y aligerado estilo traducido; también lo es la decidida reflexión y manipulación de los códigos culturales asociados a la noción de literatura nacional y de traducción literaria. Pero no menos significativa resulta la asombrosa ventriloquía poética de ambos autores, capaces de reproducir múltiples fraseos, estilos y hablas. «La primera heteronimia es el relato en primera persona», afirma Serés en una entrevista (Rebón, 2011), quien en *Cuentos rusos* adapta el discurso y la estructura de sus textos en función del marco histórico imaginado para cada uno de los cinco autores antologados, pues «[...] un maestro de principios de siglo pasado que escribe fábulas no debiera tener –en principio– el mismo estilo que una escritora joven del San Petersburgo actual [...]» (Rebón, 2011). Por lo que se refiere a Andrés Ibáñez, ya se ha examinado cómo su voz china es tan solo una más de las que conforman el «aspecto *translingüístico*» de su proyecto literario. Mientras el mundo tecnológico circundante aspira a convencernos de que todo puede ser conocido, explicado o esclarecido, la literatura (a través del lenguaje) cuestiona algo así, naturalmente. Y lo hace desde la absoluta e innegociable convicción de que las verdades no se alcanzan tan fácilmente, de que no existe una única voz –y, mucho menos, im-

parcial o benévolamente traducida– y de que las heterogéneas y, a menudo, contradictorias voces vehiculadas por la literatura pueden ofrecerle al lector un sombrío cobijo para su desconcierto: «Pero de eso debería tratarse justamente cuando alguien dice que le preocupa el lenguaje: no de la belleza de un atavío, sino de formas que abran la conciencia a los vaivenes del viento» (Cohen, 2016, p. 44). Las tentaciones y peligros del modelo universalista (de su acomodo a la ideología del capitalismo posmoderno) se traducen en los libros de Serés e Ibáñez en una audaz exploración del particularista eco humano que todavía resuena cuando se apaga la máquina traductora.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arnau, Juan. *Rendir el sentido. Filosofía y traducción*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Traducción de Jaime Zulaika [1999]. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Cohen, Marcelo. *Música prosaica (Cuatro piezas sobre traducción)*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2016.
- «El lenguaje literario, entrevista a Patricio Pron», en *Billar de letras*, 2014, en línea en <<http://billardeletras.com/entrevistas-literarias/el-lenguaje-literario-entrevista-a-patricio-pron>>.
- Enrígue, Álvaro. «Elogio del neopreno», en *El arquero inmóvil* (ed. de Eduardo Becerra), pp. 121-133. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Fumaroli, Marc. *La República de las Letras*. Traducción de José Ramón Monreal [2013]. Barcelona: Acontillado, 2013.
- García, Luis. «Manuel Borrás (Entrevista)», *Literaturas.com*, 2002, en línea en <<http://www.literaturas.com/manuelborras2002.htm>>.
- Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Gomá, Javier. *Imitación y experiencia*. Madrid: Crítica, 2005.
- Guillén, Claudio. «La traducción», en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Guillén, Claudio. «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales», en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Ibáñez, Andrés. *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos*. Madrid: Impedimenta, 2008.
- Ibáñez, Andrés. «Sobre antiheroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande», *Revista de Libros*, 2014, en línea en <<http://www.revistadelibros.com/ventanas/sobre-antiheroes-y-tumbas-por-que-bolano-es-grande>>.
- Lago, Eduardo. «El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía», *Revista de Libros*, 2014, en línea en <<http://www.revistadelibros.com/discusion/el-enigma-del-bien-andres-ibanez-o-la-escritura-como-hierofania>>.
- Negroni, María. «Música nómada: La traducción en siete verbos», en *El arte del error*. Madrid: Vaso Roto, 2007.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Piglia, Ricardo. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner, 2014.
- Rebón, Marta. «Conversación con Francesc Serés», *Russia Beyond the Headlines*, 2011, en línea en <[http://es.rbth.com/articles/2011/05/28/conversacion\\_con\\_francesc\\_serres\\_12483](http://es.rbth.com/articles/2011/05/28/conversacion_con_francesc_serres_12483)>.
- Serés, Francesc. *Cuentos rusos*. Barcelona: Mondadori, 2011.
- Serés, Francesc. *La piel de la frontera*. Traducción de Nicole D'Amonville Alegría [2014]. Barcelona: Acontillado, 2015.
- Sontag, Susan. «Traducida», en *Cuestión de énfasis*. Traducción de Aurelio Major [2001]. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Ugrešić, Dubravka. «¿Qué es europeo en la literatura europea?» y «Geopolítica literaria», en *No hay nadie en casa*. Traducción de Luisa Fernanda Garrido Ramos y Tihomir Pištelek [2005]. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Weinberger, Eliot. «La invención de China», en *Las cartaratas*. Traducción y selección de Aurelio Major. Barcelona: Duomo, 2012.



**Cartas de Matilde Ras a  
Caterina Albert I Paradís  
(Víctor Català)**

*Por* María Jesús Fraga y Juan Miguel Ribera Llopis

Cuando se inaugura el intercambio epistolar entre las dos escritoras aquí abordadas (la primera misiva conservada data del 3 de febrero de 1904, escrita en Reus, la firma Matilde Ras y Fernández y el texto demuestra ser la toma de contacto inicial), téngase en cuenta que, además de los doce años de edad que las separan, Caterina Albert i Paradís (L'Escala, 1869-1966), conocida –que no ocultada– bajo el seudónimo Víctor Català, ya es una autora merecedora de reconocimiento por parte de la vida literaria catalana finisecular merced a dos poemarios, cuatro impactantes monólogos teatrales más dos volúmenes de relatos, al tiempo que la revista *Juventut* ha iniciado la publicación por entregas de su obra cumbre, *Solitud* (ed. 1905), y cuenta con proyección crítica en el espectro hispano a partir del artículo de 1904 firmado por Emilia Pardo Bazán en *Helios* (Madrid, 1903-1904) (Ribera Llopis, 2007: 254-255), siendo también merecedora de la mejor acogida en la vida literaria española como prueba, entre otros muchos contactos, su particular epistolario con Concha Espina, este último a partir de 1913. Mientras tanto, Matilde Ras y Fernández (Tarragona, 1881-Madrid, 1969), autora de primeras colaboraciones en prensa literaria desde inicios de los años diez,<sup>1</sup> no dispondrá de una primera obra editada hasta 1913, su novela corta *Donde se bifurca el sendero*.

No obstante, si las biografías de ambas mujeres de letras convergen en haber recibido una cuidada e inteligente educación intelectual, aun habiendo nacido en familias con economías diametralmente opuestas, la fortuna de sus trayectorias literarias resulta obviamente divergente. La *modernista* catalana, convertida temprana y a todas luces en *autoridad literaria*, cuenta con monografías de referencia (Montoliu, 1972; Capmany, 1972; Castellanos, 1986) y una continuada atención crítica, cobrando el relevante protagonismo de figura *matriu-motriu* de la escritura femenina en catalán (Julià, Marçal, 1998; Bartrina, 2000 y 2001; Ribera Llopis, 2010) y habiendo captado el muy razonado interés desde los estudios de género. Mientras tanto, la tarraconense de nacimiento, creativamente de expresión castellana y dignificada repetidamente como maestra y animadora del cultivo de la grafología en España, ha tardado en merecer los urgentes retratos para su restauración literaria (Madrenas, Navas, Ribera, 2007-2008: 111-129; Fraga, 2013: 46-56; 2016: 125-143). Y si en el caso de Víctor Català, cabe mencionar, brevemente y de acuerdo con los estudios citados, su pertenencia a una acomodada familia de propietarios rurales donde se le facilitó un temprano acceso a

la cultura libresca y a la formación en las artes plásticas, inicios traducidos en una contundente entrada en la vida literaria, co-tejada tanto por su propia producción como por su relación con los grandes de las letras coetáneas, en el caso de Matilde Ras se impone, aun hoy, una referencia menos elíptica.

Huérfana de padre a los pocos años de nacer y abocada, tras su paso por Barcelona, a un desplazamiento centro-peninsular y hasta un cierto peregrinaje marcado por la penuria familiar, Matilde Ras estuvo estrechamente unida en su infancia y juventud a su hermano menor, Aurelio, y a su madre, a quien admiraba sobremanera, una mujer culta, librepensadora, que la inicia y orienta en sus estudios, le inculca el interés por la lectura y la acompaña en parte de su vida viajera, que irá desde cortos desplazamientos por los alrededores de Madrid, tras su instalación en la capital en octubre de 1903, hasta sus largas estancias en el París de los años veinte ligadas a su formación como grafóloga, sin olvidar sus retornos a Barcelona, ni su instalación lusitana en la postguerra española (Madrenas, Navas, Ribera, 2007-2008: 119-121). Para entonces, Matilde Ras había vivido ya sus mejores momentos como escritora entre su febril actividad en torno a los años veinte y su proyección hacia el tiempo de la II República (Fraga, 2013: 49).

La convivencia con su madre durante largos años y su sentida muerte fue una de las circunstancias que, cabe entender, estrecharía emotivamente la relación epistolar de tintes materno-filiales que mantuvo con Caterina Albert i Paradís, ella misma marcada por similares circunstancias. Otro de esos hipotéticos nexos con raíz biográfica pudiera ser una cercana sensibilidad cultural por su origen catalán, traducida en el respeto a la identidad lingüística por parte de Matilde Ras. Detonante de su primera carta ya citada es la lectura de la compilación de relatos *Drames rurals* (1902) de la autora gerundense, con noticias y juicios ampliados en la carta siguiente (25/03/1904), donde menciona haber leído el volumen *Ombrióvolos* (1904), al tiempo que muestra una mayor complacencia en su poesía. Con ello, no sólo manifiesta por dos veces su admiración por la escritora de L'Escala, hace sus juicios literarios y le solicita y logra una relación epistolar, además nos prueba tanto su conocimiento de la lengua catalana como su atención a la vida literaria en la misma. Ante la notificación de esas y otras lecturas –Jacint Verdaguer y Joan Maragall, traducido por ella en las páginas de *Estudio. Revista mensual* (Barcelona, 1913-1920), fundada y dirigida por su hermano, Aurelio Ras–, recuérdese que, en castellano, relatos originarios de aquel primer volumen de Víctor Català sólo verán la luz a poste-

riori de aquella fecha epistolarmente inicial. Esto, en dos entregas editoriales, *Vida trágica. Colección de cuentos* (1907) y *Dramas rurales. Novelas breves* (1921), respectivamente de las manos de José Betancort Cabrera (Ángel Guerra) y de Rafael Marquina (Ribera Llopis, 2007: 173-177, 187-190). Con su bagaje lingüístico y cultural catalán, cuando la relación epistolar ya tenía unos años de recorrido y junto con otro tipo de textos (ensayos, traducciones, reseñas, cuentos), la propia Matilde Ras se sumaría por esas fechas al reconocimiento y difusión hispana de la escritora catalana mediante la traducción castellana de dos poemas suyos en sendos números de 1915 y 1920 de la mencionada *Estudio*, así como proponiéndole en 1931 a la autora la versión de algún relato del volumen *Contrallums* (1930) (Ribera Llopis, 2007: 172, 245-246, 264-265, 202-203). Las cartas entre ambas interlocutoras notifican el grado de competencia lectora de la lengua catalana y el respeto y el cuidado lingüísticos por parte de Matilde Ras, ya sea planteando un intercambio a dos lenguas o pronunciándose en contra de los criterios traductores de Rafael Marquina (Ribera Llopis, 2007: 30, 193).

Con estas premisas, cabe encarar la revisión de contenidos del diálogo epistolar Albert i Paradís & Ras y Fernández, apreciando que, con todo, se trata de una parte de un corpus amplio y complejamente plural si se aborda desde el conjunto del epistolario de Víctor Català, conservado en la Casa-Museu Víctor Català (L'Escala, Girona). J. Castellanos (2005: 5) indica en la presentación del mismo que su relevancia, más allá de lo que sus páginas informan ante intercambio concretos, «[...] ens presenta, des de dins, tot un panorama de la vida cultural dels primers anys del segle xx, del joc de tensions inherents a una cultura, a una literatura que viuen uns moments interessantíssims». Aparte de previas aportaciones y ediciones parciales de sus documentos, las cartas catalanas cuentan hoy con la edición de I. Muñoz i Pairet (2005, 2009) y los intercambios con receptores de lengua castellana han sustentado una determinada cartografía de las relaciones literarias ibéricas (Ribera Llopis, 2007). Ese conjunto, entre aquella valoración del historiador y crítico y este último rendimiento del segundo ordenador de tales materiales, las cartas de Matilde Ras, junto a aquellas respuestas de Caterina Albert i Paradís de las que esta última guardara borrador o copia, tal y como le era bastante habitual hacer, concede tomar el pulso al verdadero grado de relación lograda entre sendas interlocutoras; también acercarse al ánimo de quien accede a la creación literaria como opción vital, e incluso perfilar el espectro de una determinada cronología y

de los interrogantes que en ella pudiera plantearse la mujer que eligiera las letras por horizonte.

En ese sentido, de la correspondencia conservada que, amén de los documentos sin fecha, va de la mencionada carta de 1904 hasta 1964, pasamos a centrarnos en la secuencia de los primeros veinte años –iniciada en 1904, cuando Matilde Ras cuenta con veintidós años de edad–,<sup>2</sup> acorde con el tiempo de aprendizaje de la incipiente escritora y a favor de lo cual la revisaremos como fuente primaria. Es así como esperamos saber rentabilizar el grado de confesión que puede contener la epístola como informante del aprendizaje autoral del sujeto que elige la opción mencionada. Nos acogemos a C. Riera –quien no descarta los nexos o correspondencias entre escrituras literaria y epistolar (Riera, 1989: 147-148)– cuando señala que, a medida que se escriben las cartas, configuramos a las personas con las que, mediante la comunicación por un tiempo aplazada, establecemos lazos (Riera, 2005: 334). Esto, llevado por la narradora y profesora balear al terreno del uso literario de la carta, allí donde se obliga al *relator* a un determinado posicionamiento externo, cediendo protagonismo a los *emisores*. En nuestro caso, como *lectores* interesados por la información lanzada desde los documentos intercambiados, podemos pretendernos indagantes *narradores* de unos contenidos mediante los que trazamos el perfil de, al menos, una de las protagonistas del epistolario abordado. Ante este atrevimiento, no dejamos de lado las advertencias habidas a propósito de la carta cómo género literario y del género fisiológico de las abajo firmantes (Torras, 2005) y nos cuidaremos del arrebató, asumiendo que la carta no deja de ser un celular eslabón, quizás uno de los más íntimos en la formulación del *pacto biográfico*. La propuesta de Ph. Lejeune (1975, 1980) al respecto, incluida la discusión crítica levantada (*vid.* Catelli, 1991: 53-74), nos lleva a acatar el insalvable juego de *máscaras* que toda transmisión de lo íntimo supone, aun cuando se imagina en el contenedor privado de la carta, sólo en principio circunscrita a un intercambio binario.

Tras aquellas noticias y al amparo de esta condensada cobertura teórica, cabe encarar el aprovechamiento de unas cartas propietarias de un *crescendo* y de sus constantes, de un febril intercambio y de algún lapsus, por ejemplo, entre 1906-1908 y 1911-1918. Todos esos indicios, no obstante, son eslabones de la misma cadena desde que, en la carta inaugural, Matilde Ras confiesa a Caterina Albert i Paradís su infinita admiración por su

obra leída y no duda, aun reconociendo su atrevimiento, en juzgarla y alabarla «por su vigorosa realidad» y por su visión intensa y amplia, aunque demasiado sombría. Le comunica así mismo que espera con impaciencia su promesa de escribir sus próximas obras «miradas por el lado de la luz»; punto de mira que es el suyo, ya que, según confiesa, «nunca miré las cosas por el lado de las sombras» (03/02/1904). Un temperamento apasionado y un punto obsesivo se advierte también en la joven que prueba a iniciar una comprometida relación epistolar con su admirada escritora y espera ansiosa la contestación a su primera carta: «Todos los días pensaba: ¿Escribirá hoy? Y cuando empezaba a tardar ya un poco me decía: No escribirá ya; y me entristecía». En la misma carta le confesará sus aspiraciones relacionales:

*Pero no le diré ni una palabra de gratitud: que nuestra correspondencia sea como la de dos viejas amigas que no se dan las gracias por la carta recibida porque encuentran natural que se haya escrito. Sean para mí un solo ser, como lo son en realidad el autor y la amiga; no me atreví a aspirar a tanto y por esto callé que tras el artista predilecto suele ocultarse el particular estimadísimo y que todo admirador es muy feliz si puede convertirse en amigo (25/03/1904).*

De conmovedora manera, Matilde Ras solicitará a su interlocutora desde este segundo envío que alargue sus cartas y acepte, siquiera por compasión, su papel de compañera epistolar:

*Adiós, querida amiga, deje que cuando me escriba se enracimen las cerezas y haga cuenta que soy un niño goloso que nunca dice demasiado. [...] Ahora en esta soledad casi las únicas visitas que tendré serán las de las cartas de los ausentes; escribirme ahora es casi una obra de misericordia, como visitar a los enfermos (25/03/1904).*

Muy pronto se revela lo que tiene de expansivo el temperamento de Matilde Ras y su necesidad imperiosa de contar con un interlocutor a quien manifestar sus ideas y sus afectos:

*Comunicarnos con sinceridad será como ir explorando paso a paso nuestras almas, terrenos mutuamente desconocidos. No desdeñemos ninguna planta por extraña que sea a nuestros ojos; yo sé bien que encontraré en los dominios de V. una vegetación exuberante y soberbia; V. en los míos, no más una desmedrada floración de pensamientos, pero que al menos, son espontáneos, [au]daces y muy míos (10/05/1904).*

Tres meses después del comienzo de esta correspondencia, Matilde Ras –que escribe primero desde Reus y posteriormente desde Vilaseca, mientras su interlocutora se halla en Barcelona, donde solía pasar los inviernos– le comunica su deseo de conocerla y se ofrece a viajar a Barcelona: «[...] antes de volver a Madrid, iría adrede a darme el gustazo de estrechar su mano y decir adiós a la hermosa ciudad. ¿Qué hora, de qué día de semana, le iría más oportuna para concederme un cuarto de hora de palique?» (17/05/1904). Del encuentro, que tiene lugar, probablemente, el domingo 26 de junio de ese mismo año, Ras saca en conclusión que entre ellas existen más afinidades de lo que en un principio suponía. Rememorando la reunión, escribe:

*¡Cuánto siento no haber podido estar cerca de V. más tiempo! Porque al fin, aunque en nuestras cartas sepamos decirnos algo más que nos alegramos de que la otra esté buena al recibo de estas cortas letras, con todo, ¿no es insustituible el encanto de la conversación (conversación como la de V. ¿eh?, no la de cualquiera) y el gusto de verla? (27/07/1904).*

Pasado el tiempo, Matilde Ras no dejará de reprocharle su contención comunicativa y su falta de interés por ella, más allá del meramente formal. Y se lamenta de que sus cartas transmitan mucha «bondad» pero no «afecto», a pesar de lo cual la imagen de la autora permanece sacralizada en su memoria. Su sed de sentimientos se manifiesta repetidas veces y sus ansias excluyentes la llevan a deplorar la abundancia de proyectos que ocupan a la escritora: «ya sé que la gloria no la vuelve soberbia, pero serán las ocupaciones y preocupaciones las que la alejarán cada día un poco más de mí» (27/05/1905). Aun, tras una de las interrupciones de este epistolario, Matilde Ras confiesa: «¡Gracias por la más agradable de las sorpresas, gracias por su dedicatoria, gracias porque aún me recuerda!» (02/07/1920).

Con el paso de los años, la relación se muestra más equilibrada entre ambas voces. Matilde Ras se atreve a reprender a la gran autora el largo silencio literario que ese año va a romperse con la aparición de *La Mare-Balena* (1920), animándola a seguir con su carrera de autora. Sus excusas para justificar el no haber hecho el uso debido del tesoro intelectual que posee no le parecen suficiente: «No tiene V. perdón de Dios. Pero aún puede V. alcanzarlo trabajando, y no hay otro camino ¡Si a dificultades fuéramos!» (10/07/1920).

No faltan tampoco las manifestaciones de satisfacción cuando Víctor Catalá le expresa su valoración por su escritura epistolar, lo que hace con frecuencia: «Con que mis cartas tienen un montón de encanto, ¿eh? Poco se conoce. Yo sí que demuestro con hechos que deseo las tuyas » (10/07/1920). Con el tiempo esas efusiones se fueron moderando, aunque permaneció su estima quizá porque Matilde Ras consideraba que las dos eran «supervivientes de una fauna sentimental desaparecida» (02/11/1932).

#### LA FORJA DE UNA AUTORÍA

La joven Matilde Ras tarda en confesar a su interlocutora que no sólo la mueven a comunicarse con ella la admiración y el afán por establecer una sólida amistad epistolar, sino también el deseo de compartir los avatares de su incipiente carrera literaria. Caterina Albert i Paradís, que elogia desde las primeras cartas lo bien que expresa su pensamiento –«V. dice que expreso bien mi pensamiento» (16/06/1904)– y aprecia lo cabal de sus apreciaciones como crítica literaria, pronto debió intuir que esas virtudes escondían una verdadera vocación literaria.

En respuesta a sus requerimientos y ante su insistencia, Matilde Ras le envía unos versos –a los que desdeñosamente llama «versetes»–, escritos en recuerdo de las gratas impresiones que le deparó a los diez años la lectura de los cuentos de Andersen; y, utilizando el nombre literario de la maestra, los manda por correo porque, próximo el encuentro personal entre ambas, «[...] me avergonzaría de que el gran Víctor Catalá leyera tales bobadas en mi presencia. Leyendo esto renunciará al empeño *tonto* (tonto sí, no me retracto) de querer conocer nada más mío, puesto que para muestra vale un botón» (15/06/1904). A pesar de leer en la respuesta a esta carta el juicio positivo de su destinataria, la joven no termina de creerlo, expresándose entre la duda y el atrevimiento que anuncia una creciente complicidad:

*Que le guste el versete no me pasma porque V. me ha dicho que todo lo que lee le gusta y que todo lo admira. Textual. Con que, sin dejar de creer que V. me escribe lo que siente, no me hace el menor efecto* (16/06/1904).

Con todo y con esa primera entrega, la brecha del envío literario queda abierta y servida la información sobre la coetánea producción de Matilde Ras:

*Como veo que V. insiste en conocer algún artículo mío, ahí van dos que mi mamá me ha encontrado y si los tuviera todos se los enviaría también (aunque acaso no encontrara V. los diez o quince minutos precisos para enterarse), pero no los tengo ni mi mamá tampoco (27/07/1904).<sup>3</sup>*

*Es V. muy benévola echando al público la culpa que sólo es del autor. Dice V. que espera algo más de mí. Desengáñese: yo no escribo ya ni por tal insignificancia se puede decir que he escrito nunca. Hará unos dos años empecé con una serie que titulaba Cartas del destierro, y confieso que lo escribía con amor, poniendo los cinco sentidos en ello, pero como [no] pensaba publicarlas, allá que me pareció muy tonto emborronar papel inútilmente y perder así mi tiempo (11/09/1904).*

Así mismo, quedan también documentados sus criterios y su práctica como temprana analista literaria, como cuando se atreve ni más ni menos que con *Solitud*:

*En Solitud he encontrado tanta verdad, tanta poesía, tanta nobleza, tanta ternura en la amistad idílica de la Mila y el pastor y tanta emoción en las desdichas de estas dos grandes figuras que no sé expresárselo así tirando de pluma y aun difícilmente lo haría con la palabra.*

*Como el libro es hermoso gustará a todo lector, pero note la impresión que ha podido producirme a mí que tengo, primero, tal amor a los paisajes de montaña que me leo a Pereda –cuyas tendencias detesto– sólo por sus descripciones, y siempre que algo me desespera imagino que las penas cesarían y cuerpo y alma recobrarían vigor entre montañas, pero a lo grande, ¿eh?, como V. las describe, no como se piensa aquí la gente que llama a una cuesta, monte, y cualquier colina le parece que es un Himalaya. De modo que no puede haber a mis ojos escenario mejor (27/05/1905).*

Sólo en 1908 le confiesa que, en efecto, escribe con la aspiración de publicar y labrarse una carrera como escritora:

*En las horas pasadas aquí [en Bohoyo], tan largas y tan sin aliciente en absoluto de ninguna clase, el fastidio y la tristeza me hubiesen consumido si no las hubiese empleado de algún modo. He escrito. Acertaba V. al sospechar en mí una oculta vocación, sólo que es posible que nunca me hubiese entregado a ella si las circunstancias hubiesen orientado mi vida en otra dirección. He escrito novelas, cuentos, versos; de éstos los menos. Envíole uno de muestra*

*por ser más breve que la prosa. Aquí de mi consulta: ¿qué hago con lo escrito?, ¿lo publico por mi cuenta? No puedo ni en modo alguno estoy dispuesta a contraer una deuda para eso. ¿Por cuenta del editor? El editor me dirá que mi nombre no es conocido; por otro lado ¿cómo ha de serlo, aun suponiendo que lo mereciese si no se publica? ¿Lo dejo? Aquí, viviendo así, se me hace duro. ¿Qué hacer? Le agradecería muchísimo un consejo que viniendo de V. ha de ser sincero y acertado (02/12/1908).*

Pronto le sugiere y agradece a la influyente Víctor Català su gestión editorial como leeremos poco después, en términos de «su intervención a mi favor», anunciándole, para pocos días después, el envío de los manuscritos de dos novelas sin ocultar tanto su inseguridad como su opción por la vida literaria: «[...] releo la primera que escribí y me parece peor que antes, pero bueno, que corran su azar» (12/02/1909).<sup>4</sup> No obstante, y ante esa mencionada inseguridad, no quiere correr riesgos:

*Yo le ruego si no le es de mucha molestia que lea siquiera una parte y si V. la desaprueba (¿no tendría V. bastante confianza para decírmelo?), ¿a qué someter lo escrito a otro juez? Como encuentro sus consejos de perfecto buen sentido, los sigo al pie de la letra como V. verá. Si este asunto fracasa, aunque no sea para mí un plato de gusto, no tendré propiamente una decepción pues no fundo muchas esperanzas; si resulta, me causará una alegría y en cualquier caso quedo agradecida a su buena voluntad (12/02/1909).*

En su siguiente carta insiste en su deseo de objetividad crítica por parte de Víctor Català –«[...] le ruego su franca opinión; de V. ninguna puede herirme porque sé que es toda lealtad» (20/02/1909)–, atreviéndose más tarde a pedirle, en el caso de que el editor aceptase los manuscritos, que «se entienda» con él «para todo», sabiendo que independiente del resultado «yo había de quedar satisfecha», solicitud que justifica por su falta de entendimiento de esos asuntos hasta el punto de calificarse como un «desastroso agente de negocios» (03/03/1909).

Cartas inmediatas notifican que entre Caterina Albert i Paradís y Matilde Ras se retoma el asunto de la suerte editorial de los textos de la segunda. Desconocemos una primera propuesta de Víctor Català ante la cual Matilde Ras pide unos días para meditarla y consultarlo con su madre (16/06/1909). A su resolución podemos acercarnos mediante misivas inmediatas y que, como en otras tantas ocasiones y episodios de la vida de Matilde Ras,

parece sujeta a su precariedad económica. Véanse los términos de la carta del 19 de abril de 1909 que está en el origen de lo desarrollado en las siguientes transcripciones, donde se expresa con un símil bíblico sobre el valor de lo escrito y la sujeción a «vulgares preocupaciones patógeno-monetarias»:

*Quisiera hablar con V. porque deben existir profundas diferencias respecto de lo que tratamos entre Madrid y Barcelona; ahí quieren novelas, me decía V., aquí prefieren cuentos; yo me manejaré los que tengo escritos por aquí [...]. Pero he aquí que me piden o mi nombre o seudónimo femenino, por las razones dichas.<sup>5</sup> Y si V. ha hablado de mí [al editor] como de un amigo, quizá la contraríe decir ahora otra cosa.*

*[...] Me alegro de la opinión de ese señor [el editor]; me dice que no hay afectación en lo que escribo y me complace que mi modo de ser se refleje en mi modo literario [...]. No me dice si le gustó mi segunda obra; reflexionando sobre ella, me parece que es muy latosa, debería ser más breve (19/06/1909).<sup>6</sup>*

Añade que finalmente no le mande los manuscritos pues ella no podría hacer nada en Madrid y «[...] lo mismo es que se mueran de risa allí que aquí». Al poco tiempo, todavía desde Bohoyo, le anuncia su renuncia al proyecto que Víctor Catalá le había propuesto:

*[...] después de pensarlo muy bien (o muy mal, pero quiero decir con mucho espacio) mi madre y yo, he aquí la respuesta.*

*No tenemos las seiscientas pesetas; es muy posible que hablando del asunto a los señores de Bartomeu,<sup>7</sup> su confiada generosidad nos las adelantase, máxime tratándose de un asunto que es de sus simpatías; en una ocasión –precisamente para ir a instalarnos a este pueblo– nos dejaron doscientas pesetas que ya les devolvimos. Pero es el caso que no podríamos pagar esta nueva deuda de otro modo que con el resultado del mismo libro y éste es en verdad demasiado problemático para aventurarse. A ver qué le parece a V. de esta otra idea. Las señoras Granell conocen a Ruiz Contreras; no sé si V. le conoce también; él a V. sí y le tiene sincera admiración; una eficaz recomendación de V. puede que lo decidiese a publicar mis libros sin exigir adelantos (30/07/1909).*

Y cuando su interlocutora le comunica el fracaso de los intentos animosamente previstos, Matilde Ras le escribirá resignada:

*En cuanto a mi calvario, ¡Dios mío, si no subiese otras cuestiones más ásperas! ¡Si al fin y al cabo yo no he hecho nada, si ha sido*

*V. quien se ha tomado todas las molestias! Claro que para mí no ha sido un plato de gusto, pero me habla V. con el tono de excesiva delicadeza de los buenos cuando se ven obligados a dar un desengaño y en mí no lo ha habido pues no hubo engaño. Escribí, primero, y luego miré de darle salida con la idea del acaso del que juega la lotería, sabiendo que hay muchos miles de probabilidades en contra.*

*Poner dinero propio y mucho más ajeno, hubiera sido una verdadera lástima porque me han enterado de que, en general, los editores son unos tíos muy cucos y cuando hacen las cosas de este modo no ve uno nunca un cuarto y ya le prevenía que nunca podría yo pagar de otro modo que con el libro no fuese. No lo intente siquiera ni aun siendo todo por la exclusiva cuenta del susodicho cuco. Todo sería un vivero de disgustos cuando me dijese que no se ganaban dos céntimos.*

*Así, quedando inédito, renunció a toda esperanza y no estoy puesta a aquel tormento del si toca o no toca de los antiguos suspendidos cerca del suelo (19/12/1909).*

Como el propio epistolario documenta, Matilde Ras intenta también abrirse paso en el mundo del teatro, animada por la intermediación de un hijo de Salmerón, aún sin fiarse del éxito de su tarea: «lo intentaré, pero desconfío de mí, y ya que lo más difícil es hacerse representar una obra y eso se me soluciona, me faltará el éxito por incapacidad y lo siento mucho porque es una gran cosa desde el punto de vista económico, mi forzosa preocupación» (27/06/1909). Efectivamente, meses más tarde Matilde Ras le comunica:

*He acabado otras dos [comedias] originales;<sup>8</sup> la que me parece más adecuada se la he enviado directamente al sumo pontífice y árbitro supremo, Benavente, que, si la lee y me contesta, será ya un medio milagro; yo estaba satisfecha de esa obra y si se pierde ¿sabe V. una cosa por qué lo sentiré? por no poder mandársela a V. que probablemente la encontraría bonita, con lo que yo me quedaría muy hueca; claro que puede V. decirme que me cree por mi palabra, pero eso no me resulta igual. Otro amigo me escribe que los teatros no tienen obras que valgan muy allá; que este año van de mal en peor en los estrenos, pero que no leen obras de noveles. Tienen algunos nombres ilustres ¡nombres, nombres! Y eso les basta (29/12/1909).*

En ese intríngulis, Matilde Ras informa de sus pasos literarios al tiempo que parece querer quitar acritud a los reproches de cartas anteriores:

*[...] para acabar de quitar la espina, sepa que ninguna otra probabilidad de editar los libros se me ha ofrecido a mí por lo más remoto [...] De modo que no tenga pena. Otra cosa que a V. se le hará difícil creer es que yo no la tengo tampoco; no he sufrido decepción. Deseaba dinero inmediato y no tratándose de eso, me era casi igual; ahora dedico todas mis fuerzas al teatro.*

*[...] V. creyéndome más artista de lo que soy, me atribuye una sensibilidad más viva para los fracasos literarios de lo que la tengo; mi sensibilidad es sobre todo (no me quiera V. mal por mi franqueza) de bolsillo y de corazón, dos cosas muy compatibles (16/05/1910).*

Posiblemente, Víctor Català se ofreciera a gestionar la edición de los manuscritos en la casa Mauci, aunque Matilde Ras advierte: «[...] son gentes de mala fe. Si admiten la obra que paguen desde luego y que se lo entreguen a V. que me hará el favor de guardarlo hasta que yo le diga [...]; como ellos paguen, no me consulte y acepte, sea como sea» (01/06/1910).

Con todo, su disposición a escribir es total:

*En cuanto a escribir de nuevo, por entregas, cuente V. con que estoy dispuesta a escribir más que el Tostado, y en ese punto se podía V. comprometer por mí a todo lo que le exigieran ¿Mercantilismo? ¿Venalidad? Crea que, hasta la conciencia, lo peor que puedo hacer es no ganar un ochavo. Con que adelante con los faroles (01/06/1910).*

A partir de esta carta se produce un largo silencio en la comunicación epistolar que durará siete años y que sólo se verá interrumpido en 1917 por la carta que escribe Matilde Ras para agradecer, no sin omitir su desacuerdo con alguna de sus tesis, el envío del discurso pronunciado por Víctor Català con la ocasión de su presidencia de los *Jocs Florals* barceloneses de ese mismo año con el título *De civisme i civilitat*. Víctor Català también le enviará, años después, su discurso de ingreso en la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona que tuvo lugar en enero de 1923 y que Matilde Ras alaba, esta vez sin reservas, «por su riquísimo contenido aun más que por el coloreado lenguaje, por su densidad, por su jugo interno» (01/03/1923).

Durante este silencio, Matilde Ras, además de lograr la mencionada publicación del «Consultorio grafológico» en *Por esos mundos* y publicar los dos artículos mencionados en la nota 1, comienza a colaborar en *Estudio*, fundada y dirigida por su hermano Aurelio, tal y como previamente se ha notificado.

En efecto, después de una juventud cercana al anarquismo (con su colaboración en distintos periódicos libertarios como el semanario almeriense *Germinal* o *La Protesta* de Sabadell) y su separación del núcleo familiar en 1903, Aurelio Ras regresa a Barcelona y participa en la fundación de la Societat d'Estudis Econòmics de la que será elegido presidente en 1911. Con la finalidad de hacer visibles los trabajos realizados por los miembros de la sociedad, funda y dirige la mencionada revista *Estudio*, cuyo objetivo último «es llegar a condensar el movimiento espiritual del mundo culto». La revista contará con las activas y variadas colaboraciones de su hermana e incluso de su madre.

Es precisamente en la revista *Estudio* donde, a partir de 1913, Matilde va a publicar sus primeras novelas cortas y largas, cuentos, entre los que se encuentra el dedicado a Víctor Català, «La muerte» (diciembre de 1913, págs. 446-451), y las reseñas ya mencionadas como la dedicada a *La Mare-Balena*.<sup>9</sup> Y también donde comienza a publicar sus traducciones de ensayos y de poemas, dos de ellos de su propia interlocutora, tal y como se ha notificado por igual en nuestro apartado introductorio. Así mismo, es en la editorial de la propia revista –cierto es que dotada de escasos canales de distribución– donde, en vista del fracaso de otras alternativas, publica sus tres primeros libros: *Donde el sendero se bifurca* (1913), *Cuentos de la guerra* (1915) y *Quimerania* (1917).

Ya en 1918, aludiendo tal vez a la apertura de un consultorio grafológico particular en su domicilio, Matilde Ras informa sobre el retomado impulso de sus actividades:

*¿Si yo trabajo? ;Digo! ;A la fuerza ahorcan! Más que un ladrón y con menos provecho y menos satisfacciones, de fiijo [...]. Pero no la quiero molestar con la enumeración de todo lo que hago; hace unos días mandé a mademoiselle Detouche una densa traducción que me había encargado, y espero que pronto me dé otra. Y apenas suelto la pluma, ya me tiene V. agarrando la aguja, no para bordar con perlas como las ninfas del verde bosque, sino para zurcir medias, tapar forats, juntar lo lejos con lo cerca, y otras elegancias por el estilo. ¿Consultorio? ;Éxito grandioso! ;Pasen, pasen a ver las maravillas que se encierran en la gruta desconocida! (Aquí, chin, chin, de platillos) ;Yo les enseñaré con mi linterna los camaranchones más oscuros del alma! [...] Bueno, pues aun estoy esperando el primer espectador [...]. Me parece que fue en casa de V., donde Antoñita Bartomeu, llena de buena voluntad, me aconsejó lo del consultorio; parecióme bien... y arrea, que vas por hilo (27/11/1918).*

En cartas inmediatas, notifica envíos de sus publicaciones a Víctor Català, también la recepción de sus elogios e incluso le ofrece un recorrido por sus diversas actividades literarias y el diverso éxito de sus empresas (09/04/1919; 19/06/1919). Pero, al mismo tiempo, se refiere a sus problemas de subsistencia, recela de la falta de respuesta por parte de la escritora catalana o desconfía de la verdadera acogida que pueda merecer su producción, reiterados motivos que se van convirtiendo en constantes de su existencia:

*Celebro –y no lo esperaba– que le haya agradado mi trabajo de la revista; lo hice con mediana convicción. Precisamente porque mi madre y yo nos ganamos la vida, veo que casi es lo peor que puede hacer una mujer y déjese V. de zarandajas de dignidad intelectual. Me parezco a aquellas niñas del Abuelo de Galdós que decían a su maestro: ¡Pero si queremos ser burras! Sí, señor, yo también borriquita (06/09/1919).*

*He mandado una comedia mía, El Amo, de honda actualidad, a Martínez Sierra, que es empresario. Así adquiero el derecho a imaginar, cuando paseo por las alamedas del parque, que me la representan, y veo dos cosas, un ideal que se convierte en realidad, y la perspectiva de la compra de calzado, abrigo, un capricho que tengo hace tres años y que hace oscilar mi alma entre los polos de la rabia y la resignación, etcétera, etcétera. Este capricho dura hasta que me devuelvan la comedia sin haberla leído, como me ha ocurrido cien veces (--/10/1919).*

*Tenía esperanza de que fuese una obra [Al paso del semidiós, drama en un acto] de que yo quedase totalmente satisfecha ¡con tal ardor y entusiasmo me apliqué a ese trabajo! Lejos de eso. Me sumergí en un mundo prodigioso –el helenismo– durante largos meses y aporté deslumbradores tesoros; comprobé la miseria de mi imaginación al lado de ciertas realidades; comí, bebí, soñé y viví helenismo por todas partes; mi mesa estaba llena de mapas detallados de toda la legión y puedo trazar de memoria el estupendo itinerario de Alejandro, el semidiós de mi teatro [...] (02/07/1920).*

A propósito de la misma incursión teatral, confiesa haber leído la obra a pintores y a músicos, habiendo recibido grandes halagos:

*[...] pero no confianza en la propia obra. Puede gustar a los pintores, más que a nadie, porque la belleza de la virtualidad escénica es grande; haber leído en Plutarco que el Magno llevaba sobre la armadura cincelada, collar de acero y brillantes sirve*

*fácilmente para vestir de modo deslumbrador y fiel al personaje. Pero [...] Ahora trabajo en cosas muy diferentes; los resultados ya los veremos. Los editores, como V. sabe, andan muy faltos de papel (02/07/1920).*

A pesar de la dedicación y entusiasmo que derrochó Matilde Ras en la construcción de su carrera literaria nunca obtuvo el reconocimiento que anhelaba. La escasa repercusión de su obra creativa, le llevó, a partir de 1922, a dedicarse asiduamente a la prensa, tanto en la publicación de reportajes y cuentos, como en el mantenimiento de sus múltiples consultorios grafológicos. Así mismo, dedicó buena parte de su actividad intelectual a la redacción de varios tratados teóricos y prácticos sobre esa disciplina.

#### LA CORRESPONDENCIA COMO AUTORRETRATO

Muy pronto, sobre todo a través de sus primeras cartas, Matilde Ras va perfilando de sí misma un nítido retrato. Además de traslucir un temperamento expansivo, comunicativo –«[...] yo soy como los grillos, han de contar su *cri-cri* aunque sea a la soledad» (19/04/1909)–y afectuoso, se muestra también elocuente y persuasiva. Su cultura, incluso podríamos decir, su erudición, pronto será advertida por su interlocutora, ante lo cual la joven ironiza:<sup>10</sup>

*[...] yo cultura?, pero ¿qué dirá V. cuando le confiese que soy tan ignorante y he olvidado hasta tal punto las cosas que me enseñaron en el colegio, que avergonzada de ser tan borriquita me he traído al campo algunos libracos de esos que estudian ahora los chicos de doce años? Y lo bueno es que me proponía de buena fe estudiarlos, pero luego, mucho quehacer material, un poco de pereza en fin. Resultado: que ni los he abierto siquiera. Esta humilde confesión le hago para que no me tenga V. en más de lo que valgo o de lo que sé (01/04/1904).*

Pero ya en esta misma carta comienza a exponer sus credenciales, tomando como excusa la poesía de Jacint Verdaguer:

*[...] aspiro a la felicidad, me horroriza el ascetismo, me parece una espantosa autosugestión de un espíritu torcido y deformado por ideas contrarias a su naturaleza que cuando es sana huye del dolor y busca la dicha. Así ve V. que soy absolutamente imparcial al encontrar tanta belleza en lo que está fuera de mi opinión, puesto que no por catalana celebro al gran catalán, ni por mística al gran místico. Francamente, sus ideas son de otros siglos. ¿Qué diferencia*

*enorme entre las suyas [Verdaguer] y las del dramaturgo noruego que ha alcanzado tan inmenso éxito, precisamente porque respondía a las aspiraciones y a las luchas de nuestros días! Su vibrante quiero vivir, quiero vivir, encuentra eco en todo corazón joven; su individualismo exagerado nos gusta porque es la reacción contra el bárbaro ideal de someterse al dolor, ideal que ha pesado durante tantos siglos sobre el mundo. Soportar la adversidad con entereza es grande, la abnegación es sublime, pero encontrar goces inefables en el sufrimiento es una monstruosa aberración (01/04/1904).*

En esa línea de contenidos, seguirá informándonos en fechas posteriores acerca de sus presupuestos éticos:

*No soy cultivadora de recuerdos tristes ni aun alegres, pues todo lo pasado sólo por serlo está impregnado de melancolías y añoranzas. El pasado es un mundo poblado, no de seres vivientes, sino de momias y de sombras. Si es verdad que entre viejos amigos tiene indefinible encanto el ¿te acuerdas? de que ellos esmaltan sus conversaciones, esto sólo es por la comunidad en los sucesos y en los hechos, que son un lazo más en todo afecto humano (17/05/1904).*

Tras el envío de su poema sobre un cuento de Andersen y, tras el que resultaría ser su único encuentro, proclamará su visión realista de la vida y su acendrado laicismo:

*No es el mundo de los sueños el que me ilusiona; sentiría que por causa de Andersen pensara V. que no tengo sentido común; ya no me gustan los cuentos de hadas ni los libros de caballerías, ni siquiera novelitas de peor o mejor estilo y sin chispa de sustancia. Si de chicuela gustaba de oír rondallas, era como una manifestación de arte apropiada a mi inteligencia naciente, primera revelación del diletantismo scorch que más tarde debía producirme tantos goces y conquistarme la amistad de V. que es el mayor de todos. En lo que diferimos es en que V. tiene menos fe en todo que yo y, ¡caso raro!, V. es precisamente quien tiene religión y yo no. Ahí verá que los dogmas no añaden nada a nuestro ser moral (27/07/1904).*

Segura de sí misma, reconoce que sus puntos de vista, influenciados sin duda por la ideología librepensadora de su madre, no son los que cabe esperar en una joven convencional. El examen de sus propias opiniones, «modificables por su propio esfuerzo en la constante indagación de la verdad», le ha llevado a ignorar las ajenas, «casi siempre parciales y apasionadas»; por eso, añade, al «dejar de cambiar impresiones e ideas con los demás, he

acabado, sin deliberado propósito, por pensar por mi cuenta»; y aunque argüirá que «posible es que no esté V. conforme con este mi revolucionario modo de pensar, pero no le hace; no reñiremos por eso», reivindicará orgullosamente la genuinidad de sus pensamientos, aquellos «que al menos, son espontáneos, [au]daces y muy míos» (01/04/1904).

También nos informa Matilde Ras sobre su infancia y lo que cabe considerarse como sus antecedentes literarios:

*Le diré por qué escribíamos mi hermano y yo a [los] dieciséis años. Cuando fuimos a Madrid, apenas conocíamos a nadie, pero luego, no sé cómo, con las nuevas relaciones, todo en torno nuestro se volvía arte. Los amigos eran poetas y pintores; fuera de nuestras clases íbamos a veces diariamente al Museo del Prado y al de Reproducciones a copiar yesos o a ver sencillamente. Al mismo tiempo que iba a pasar a casa toda novedad literaria, aprendíamos francés con Racine y Molière, y nos volvíamos locos con aquellos poetas colosales de la época gloriosa del romanticismo francés: V. Hugo u (sic.) Musset; entretanto, mi madre nos atracaba de nuestros clásicos para que ilusionados con otro idioma no convirtiéramos el nuestro en galiparla. Como la adolescencia es, de todas las edades, la más imitadora, porque es cuando se despiertan las actividades y las energías sin reflexión, naturalmente, nuestras aficiones se inclinaban a lo que veíamos alrededor nuestro.*

*Sólo sabíamos hablar de libros a la edad en que los demás sólo saben hablar de amores: y acaso nos equivocábamos por no tener en cuenta la verdadera, profunda y hermosa reflexión del gran Goethe que tanto admirábamos ya de niños, «Toda teoría es tan árida y seca como verde y lozano es el árbol de la vida». Más tarde mi hermano escribió de nuevo, pero ya era otra cosa. Defendía sus ideales con la pluma como en otro tiempo se defendían con la espada.*

*El centro en que vivíamos, tan artista y tan simpático, quería convertirse en centro político, pero mi mamá cerró la puerta y cesó para mí toda influencia extraña, mientras mi hermano la encontraba fuera, ardiente y fuerte (27/07/1904).*

Perfila a su vez los niveles de arraigo que el individuo establece con su espacio vital. En tal sentido, diferencia la antinomia urbe/ciudad, vía por la cual se concede pensar sobre sensibilidades rurales y urbanas:

*[...] los habitantes de las ciudades no podemos tener el apego del terruño que tienen los rurales; nos ligan los afectos, el idioma, la costumbre, pero la urbe es demasiado grande para hacerse amar, y*

*demasiado semejante a las demás ciudades. Carácter peculiar lo tiene en todos sus rincones la naturaleza, pero las obras de los hombres, como los panales de las abejas, se parecen entre sí (11/09/1904).*

Ante su vuelta a Madrid, tras una estancia en Cataluña, reitera su invariable afán de alcanzar la felicidad, si bien añade que lo sensato, cuando se pierde la esperanza y se quiere conservar la paz moral, es moderar los deseos:

*No creo haber venido mujer nueva, he ganado, con mi estancia en esa, algunos afectos y algunos conocimientos y me los he traído muy satisfecha de su adquisición, pero yo siempre la misma, el mismo arraigado anhelo de felicidad y una serena esperanza –que casi era la felicidad misma– de alcanzarla.*

*[...] Reduce tus deseos; el más rico es aquél que tiene menos necesidades. Y no es lo malo que se haya querido cerrar en esta fórmula el problema resuelto de la dicha sino hasta el de la moral. Horrible sistema negativo que pudiera llevarnos a envidiar a una piedra como perfecto tipo de la educación de aspiraciones. ¿No encuentra V. por el contrario que la mayor intensidad de todo goce está en desear y conseguir? Claro está que al convencerse de la imposibilidad de la segunda parte, preferible es conformarse como el que deja de golpear una puerta cuando ve que decididamente no abren. Así se hace, pero perder el deseo es perder las alas y quedarse mirando la altura como cosa inaccesible (20/10/1904).*

Haciendo alarde de su falta de dogmatismo, su reconocimiento de que valora más «el amor que el amor propio», no le impide ver con realismo la dificultad que supone la carencia de unas condiciones externas favorables para el desarrollo de sus cualidades:

*Por este escepticismo mío precisamente, que recibe con alegría lo que le dan, pero no rabia por lo que le niegan, es por lo que me sorprende y alegra el afectuoso interés que me demuestra. [...] Lo que V. dice de la poesía puede aplicarse a la alegría también; lo que no está dentro de nosotros no lo encontraremos fuera tampoco. [...] Pero, aun cuando en que yo convenga en que los elementos esenciales de la dicha, están en nosotros, y que por ahora yo los reúna, como son, un carácter apto para la dicha, relativa salud, energías morales y algunos otros requerimientos de espíritu, ¿me negará V. que si para ver hacen falta, no sólo la vista sino la luz, también para estar de buen talante, son precisas algunas circunstancias externas? Empleo mis actividades en una esfera que no es de mi gusto y me resulta triste hacer un gran esfuerzo para un pequeño*

*resultado. Aplique V. su energía a otras cosas, me dirá V. ¿Y si no puedo? (05/06/1905).*

Atendiendo a cuestiones menos íntimas como dinero y solvencia económica, en doble clave universal y privada, podemos leerle juicios como los siguientes:

*Así es nuestra sociedad –y acaso las anteriores– que hace del dinero una religión en cuyo altar se sacrifica todo. Yo le doy importancia enorme al dinero; pero en tanto que me procure dicha y no que me la quite (05/06/1905).*

*De la lectura de todas sus obras he deducido que hay en V. un arraigado espiritualismo y si esto es así, encarándonos con lo eterno, sabemos no hacer caso de la carrera vertiginosa de los días; no debe ser avaro el millonario de unos céntimos y aun no es buena comparación porque el más rico tiene un capital limitado y, por tanto, que puede agotarse, pero, con la inmortalidad por delante, nuestro tiempo no se agotaría jamás. Si yo tuviera una seguridad completa de lo que sólo tengo una esperanza, le aseguro que puestos los ojos en aquel hermoso y lejano porvenir que algún día habría de ser presente, me vería envejecer como ahora veo gastarse mis vestidos en la seguridad que han de ser renovados (01/01/1906).*

La gravedad de sus problemas económicos le impide dar mayor trascendencia a sus fracasos: «¡Humano pasaje el bíblico donde Jacob vende su progenitura por un plato de lentejas! Yo daría lo que he escrito, aunque no valiese tan poco, no a la publicidad sino a las llamas, si de algo me valiera» (19.04.09).

En otras tantas misivas, Matilde Ras perfila y matiza rasgos diversos de su persona y sensibilidad. Puede mostrar confianza en sus criterios e ideales artísticos y en su carácter, al tiempo que no deja de estar exenta de dudas sobre la propia valía personal, casi siempre poseedora de la constancia, pero, a la postre y mediante un juicio cervantino, declara asumirse tal y como es:

*[...] es quizá frecuente imaginar que se posee una actitud positiva, aunque de difícil concreción y que esfuerzos reiterados podrán dar plasticidad a la idea, forma visible... No sé si me explico claramente, pero sé que V. lo entenderá (20/02/1909).*

*He cambiado mucho, amiga mía, de algunos años acá (y casi todo el cambio en mal, que es lo más grave) pero hay algo inalterable en mí hasta ahora: es mi cordialidad (03/03/1909).*

*[...] hija más perfectamente inútil no he conocido, no sirvo sino para ocasionarle [a su madre] gastos y desazones (19/04/1909).*

*[...] cuando le estoy escribiendo me parece que hablo con V. y vuelco el caudal de mi espontaneidad sobre el papel; recuerdo que esto le agradaba a V. de mí y me lanzo sin escrúpulos; no seré sectaria porque me encuentro demasiado pequeña, porque no tengo ideales fijos, porque en lugar de guiar necesito que me guíen, ¡no puedo ni debo tener la pretensión de destruir ni edificar nada; ya ni en mí misma; en otro tiempo; no sabe V. el cuidado que yo ponía en corregirme de los defectos que me conocía! Pero ahora Creo, como Sancho Panza, que cada cual es como Dios lo ha hecho y aun peor, así que me dejo de enmiendas para mí y con más motivo para los demás (27/06/1909).*

*Vd. sabe –o imagina– que soy realmente sensible a las bellezas de la naturaleza (06/09/1919).*

Tampoco ideológicamente, tanto acerca de soluciones políticas coetáneas como sobre la condición femenina, dejará de expresarse Matilde Ras:

*Muy moderna no sé si soy, pero muy liberal sí, tanto que rararía en acracia si no creyese que la libertad absoluta atropellaría y patearía muchas libertades relativas, de igual modo que aun a aquellos a quien más nos molesta la palabra prohibición «Por eso la palabra autonomía no me asusta ni veo que aquí asuste a nadie; lo de separatismo es otra cosa, pero aun esto último, si el pueblo lo quería, holgara yo que se le concediera, a causa de este liberalismo que digo. Ya sabe V. que no entiendo de política, pero una República federal imagino que satisfaría bien esas aspiraciones nacionales y regionales (27/11/1918).*

Acerca de lo segundo, aprecia que, entre las múltiples cosas que la civilización no ha sabido resolver, se encuentran «[...] las relaciones entre los sexos –asunto pavoroso–» (06/01/1920). A propósito del feminismo, contrastando el perfil de la población femenina española con la inglesa a partir de las relaciones de pareja y cuestionándose la concesión del voto a la mujer, Matilde Ras coincide con el masculino recelo parlamentariamente presentado en 1931 en torno a las reclamaciones de Clara Campoamor: «Si estuviese en mi mano conceder el sufragio a las españolas, no se lo daría porque mal andamos, pero andaríamos peor, pues tras de

cada mujer mandaría un cura y puede que a vuelta de unos años se quemasen herejes en la plaza», *Deus nos en guard!* (s.f.; ¿1917 por ref. en el texto?).

En otro régimen de cosas y mirándose en la escritura y en la vida literaria, por ejemplo, varias veces se refiere la joven autora a la dificultad de escribir en papel rayado, como cuando, a la vez que se revela como la grafóloga que ya era para esas fechas, expresa: «[...] no puedo menos que notar este involuntario signo gráfico de mi carácter: no poder someterme a las rayas trazadas: independencia, acaso más intelectual que de otro género: procuro acomodarme al principio y luego me exaspero y no puedo» (12/1904/19). Mientras tanto y al escribir sobre las celebraciones con motivo del aniversario del *Quijote*, confiesa la poca gracia que le hacen las muchedumbres y los falsos alardes de la vida literaria:

*[...] he visto por acá muchos paisanos suyos muy galanes con barretinas coloradas; y he ahí todas las impresiones del Centenario, porque como no puedo sufrir –siempre me ha sacado de quicio– el contacto de las muchedumbres, buenas, a lo sumo, para vistas desde una buena altura, no he querido ir a ningún sitio.*

*Si Cervantes vive y le da algo de lo que ocurre por este rancio planetilla, agradecerá más de fijo el callado homenaje de los que conocemos, admiramos y nos deleitamos desde chicos con su libro inmortal, que el alboroto de las multitudes que acuden a las farándulas con el mismo gusto que irían a verlas si se hicieran en honor de Perico el de los Palotes (09/05/1905).*

Cercanos al colofón de este recorrido cronológico y temático que nos ha acercado a la voz escrita de quien ha hecho suyo el horizonte literario como campo de realización biográfica, contemos con el asunto del pseudónimo por igual tratado epistolarmente. Matilde Ras, que con variantes usa en las entradas de sus cartas el término «amiga», no desestima el empleo del pseudónimo masculinizante de la maestra interlocutora, casi siempre cuando atiende a cuestiones de autoría literaria o en las dedicatorias de las obras propias que le hace llegar. Parece haber asumido el mantenimiento que Caterina Albert i Paradís, rápidamente descubierta, hiciera del pseudónimo para separar vidas pública y literaria a lo largo de su longeva existencia. Lo que nos va a resultar significativo en estas páginas para acercarnos al definitivo afianzamiento autorial de la joven escritora es que, habiendo intercambiado con Víctor Català pareceres y opciones para hacerse con

un pseudónimo propio, Matilde Ras (03/03/1909; 19/06/1909; 27/06/1910), ante la posibilidad de la edición barcelonesa de uno de sus primeros textos, indicará a Caterina Albert i Paradís, a «Mi querida amiga» y no a Víctor Català, la que será su opción definitiva: «Por razones que ahora sería largo explicarle, preferiría, si la casa Maucci acepta, poner, en lugar del seudónimo, M. Ras» (01/06/1910).

#### NOTAS

- <sup>1</sup> El primer material que se ha localizado en prensa firmado por la autora es el anuncio de su «Consultorio Grafológico» en *Por esos mundos* (01/10/1911) y, en esa misma revista, dos artículos («Las canciones deorro», julio, 1912, págs. 113-116, y «La escritura de las naciones y la de los hombres célebres», marzo, 1913, págs. 335-336). Al poco tiempo, sus contestaciones al consultorio ocupaban tres páginas de la revista (*vid. Madrenas, Navas, Ribera, 2007-2008: 112-113, 114-116 y Fraga, 2013: 51-52*).
- <sup>2</sup> Sumamos un total de cincuenta y tres cartas como documentos de trabajo.
- <sup>3</sup> No sabemos si estos artículos se llegaron a publicar, en todo caso su notificación es bastante anterior a la de las primeras colaboraciones que, de acuerdo con la nota 1, tenemos localizadas. Podrían tratarse de borradores.
- <sup>4</sup> Cabe suponer que se trata de la novela *Donde se bifurca el sendero*, publicada primero por entregas en la revista *Estudio* durante 1913 y ese mismo año como un volumen (Barcelona, Casa Editorial Estudio) de acuerdo con lo informado en el apartado primero de estas páginas. Precisamente este texto tiene como escenario un pueblo situado en las inmediaciones de Bohoyo, ambos situados en la provincia de Ávila, al pie de la sierra de Gredos. En la pequeña localidad de Bohoyo, y por motivos de ajustes económicos, Matilde Ras, en compañía de su madre, pasó largas temporadas.
- <sup>5</sup> Pocas líneas antes, Matilde Ras opinaba que, en el viciado mundo de las letras madrileñas, «un nombre femenino es un reclamo editorial».
- <sup>6</sup> Es posible que se trate de la novela *Quimerania* (bastante más larga que la primera de las suyas). Fue publicada igualmente por la Casa Editorial Estudio en 1917.
- <sup>7</sup> Las referencias a los señores de Bartomeu Granell son contantes en la correspondencia de estos primeros años; seguramente se trata de Josep Bartomeu y Teresa Granell, el primero hermano de Antònia Bartomeu i Baró, de Reus, gran admiradora de Víctor Català, que acostumbraba a pasar largas temporadas en L'Escala.
- <sup>8</sup> Aunque no hemos podido saber si se trata de las obras aquí aludidas, dos de sus dramas fueron recogidos en

el volumen *Teatro de mujeres* (Cristobal de Castro, Madrid, M. Aguilar, 1934): *El amo y Taller del Pierrot*, que llegó a ser representada en Chile y en Panamá (*Heraldo de Madrid*, 01/04/1935, p. 9). Más tarde escribiría el drama en un acto *Al paso del semidiós*. Según informa M. Laffitte (1964: 244), Matilde Ras escribió un guión cinematográfico inédito: *Yolanda*. Anteriormente y en colaboración con Cecilio de Valcarcel, había escrito otro guión, *Un amor en la Alhambra*, y la adaptación teatral del *El príncipe Tatchin* (escrito primero como guion cinematográfico).

- <sup>9</sup> En la carta del 16/19/1920, Matilde Ras se disculpa de las erratas que aparecen en la reseña como la de referirse a su maestra como *autora* y no como *autor*, tal como «creo que debe hacer cualquier crítico escrupuloso». Pero, como afirma más adelante: «He puesto tanto amor, y hasta quizá tanta comprensión, y perdóneme esta palabra orgullosa, que estoy segura de su indulgencia».
- <sup>10</sup> Las referencias eruditas en estas cartas son abundantes. La joven Matilde Ras demuestra lo amplio de su conocimiento y lo incisivo de su memoria, desde los clásicos grecolatinos hasta los poetas contemporáneos, pasando por los autores románticos alemanes y franceses.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bartrina, Francesca (2000). *Gènere i escriptura: l'obra de Caterina Albert i Paradís*. Barcelona: Publicacions de la UAB [microfilms].
- -. (2001). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo Editorial.
- Capmany, Maria Aurèlia (1972). «Els silencis de Caterina Albert». En *Obres completes* de Víctor Català, «Pròleg» de M. De Montoliu, «Epíleg» de M. A. Capmany, 1853-1868. Barcelona: Selecta.
- Castellanos, Jordi (1986). «Víctor Català». En *Història de la literatura catalana. Volum VIII*, Joaquim Molas (dir.), 579-623. Barcelona: Ariel.
- -. (2005). «Pròleg». En *Epistolari de Víctor Català (Volum I)* de Irene Muñoz i Pairet, 5-8. Girona: CCG Edicions.
- Catelli, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

- Fraga, María Jesús (2013). «Ante la escritura. Un retrato de la polígrafa Matilde Ras». *Clarín* 105, 46-56.
- . (2016). «Matilde Ras (1881-1969): La transmisión familiar del oficio de traducir». En *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* de D. Romero López (ed.), 125-143. Madrid: Escolar y Mayo.
- Julià, Maria Lluïsa, Marçal, Maria Mercè (1998). «En dansa obliqua de miralls. Pauline M. Tarn (Renée Vivien) – Caterina Albert i Paradís (Victor Català) – Maria Antònia Salvà». En *Cartografies del desig. Quinze escriptors* de M. M. Marçal (coord.), 21-56. Barcelona: Proa.
- Laffitte, María (1964). *La mujer en España*. Madrid: Aguilar.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Poétique.
- . (1980). *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux medias*. Paris: Poétique.
- Madrenas Tinoco, Dolors, Navas Sánchez-Élez, Victoria, Ribera Llopis, Juan M. (2007-2008). «Dos escritoras del novecientos: Matilde y Rosa M. Arquimbau». *Revista de lengües y literatures catalana, gallega y vasca* 13 (UNED), 111-129.
- Montoliu, Manuel de (1972). «L'obra de Víctor Català». En *Obres completes* de Víctor Català, «Pròleg» de M. de Montoliu, «Epíleg» de M. A. Capmany, XI-LXIII. Barcelona: Selecta.
- Muñoz i Pairet, Irene (2005). *Epistolari de Víctor Català (Volum I)*. Girona: CCG Edicions.
- . (2009). *Epistolari de Víctor Català (Volum II)*. Girona: CCG Edicions.
- Ribera Llopis, Juan M. (2007). *Projecció i recepció hispanes de Caterina Albert i Paradís, Víctor Català, i de la seva obra*. Girona: CCG Edicions.
- . (2010). «En torno a Caterina Albert i Paradís, "Victor Català", o sobre el grado cero de la escritura de mujer en las letras catalanas contemporáneas». En *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, M. Almela, B. Leguen, M. Sanfilippo (coord.), 147-162. Madrid: UNED.
- Riera, Carme (1989). «Grandeza y miseria de la epístola». En *El oficio de narrar*, Marina Mayoral (coord.), 147-158. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura.
- . (2005). «Un diàleg ajornat: la carta». En *Epístola i literatura. Epistolaris. La carta: estratègies literàries*, a cura de C. Cortés, J. Espinós, A. Esteve, À. Francés, 327-336. Alacant / València: Denes.
- Torras, Meri (2005). «La regeneració de la carta. Les fructuoses i perilloses amistats del gènere femení amb el gènere epistolar». En *Epístola i literatura. Epistolaris. La carta. Estratègies literàries*, a cura de C. Cortés, J. Espinós, A. Esteve, À. Francés, 51-67. Alacant / València: Denes.



# **Azorín, Cataluña y el catalanismo**

*Por* Francisco Fuster

Nos figuramos hablar ahora como catalanes. Sus pugnas por la libertad son nuestras pugnas. Las aspiraciones humanas son idénticas en todos los climas. En la región ideal de la justicia –que no reconoce fronteras–, todos los hombres son hermanos. En esa región ideal ha luchado Cataluña, al luchar para sí, por toda España.

AZORÍN, «Todo un pueblo», *Ahora* (9-V-1935)

De Rubén Darío a Miguel de Unamuno, pasando por Azorín o Pío Baroja, fueron varios los escritores e intelectuales de la generación del 98 que sintieron un especial interés por la cultura catalana. En mayor o menor medida, todos vieron en Cataluña una tierra próspera, no sólo desde el punto de vista económico, sino –y sobre todo– desde el punto de vista cultural, pues consideraban que era la puerta de entrada a España de corrientes artísticas francesas y europeas como el naturalismo, el Romanticismo, el simbolismo o el impresionismo. En el caso concreto de Azorín, además, a esa admiración compartida hay que añadir la circunstancia personal de que, durante un importante período de su longeva trayectoria vital, mantuvo un estrecho vínculo profesional con aquella tierra, a través de sus colaboraciones en la prensa catalana, primero en *Diario de Barcelona*, donde escribió durante sus primeros años como periodista; después en el periódico *La Vanguardia*, donde publicó alrededor de doscientos artículos entre 1910 –cuando lo fichó Miquel dels Sants Oliver– y 1918; y, finalmente, en la mítica revista *Destino*, donde también estampó su firma como colaborador destacado durante los años de la posguerra franquista. Desde este punto de vista, pocos intelectuales españoles no nacidos en Cataluña conocieron y ensalzaron tanto el pasado catalán como el autor de *La voluntad*, quien, a la altura de 1931, hacía afirmaciones tan inequívocas como esta: «¡Qué vida tan intensa la de esta nación desde hace siete siglos! La ondulación de la historia de Cataluña es interesante; nada más curioso e instructivo. Seguir las fluctuaciones de la nación catalana desde la Edad Media hasta el presente es contemplar el más bello panorama» (Azorín, *Crisol*, 19-VIII-1931).

Para conocer la evolución del pensamiento azoriniano sobre Cataluña y el catalanismo, lo mejor es hacer un repaso general a la obra periodística de nuestro autor; primero, porque es ahí, en la batalla ideológica del día a día, donde más y mejor se oye la voz del Azorín intelectual; y segundo, porque los más de cinco mil artículos que el escritor de Monóvar publicó en la prensa son, en mi opinión, su contribución más potente y original, en cantidad y en calidad, a la historia de la literatura española contemporánea.

De hecho, y aunque algunas de sus novelas se han convertido, con el paso de las décadas (y de los siglos ya), en auténticos clásicos, si Azorín ha entrado en el canon ha sido, justamente, por sus ensayos de crítica literaria, que no son, en su mayoría, sino recopilaciones de artículos publicados con anterioridad en las volanderas hojas de periódicos y revistas.

Las primeras opiniones de nuestro protagonista sobre el tema que me ocupa datan de una fecha tan temprana como finales del siglo XIX, cuando Azorín ni siquiera existía como tal, porque todavía firmaba sus artículos –textos a veces anarquistas e incendiarios, en las antípodas de lo que después identificaríamos como su estilo– como José Martínez Ruiz o con algún pseudónimo, más o menos pintoresco. A veces, incluso, ni los firmaba. Es el caso de dos artículos que publicó en 1898 en el periódico *El Progreso*, y de otro que salió en la revista *Madrid Cómico* en 1900. El primero es un comentario a propósito de la aparición del primer número de la revista *Catalonia*, en el que Azorín hizo su primer elogio conocido de la joven intelectualidad catalana y del contexto de libertad en el que trabajaba y creaba, en contraste con el ambiente, viciado por la envidia, que se respiraba en el resto de España: «En Castilla no hay juventud literaria, no hay literatura joven; en Cataluña la hay vigorosa, enérgica, decidida. Aquí hay viejos engreídos, soberbios viejos, que miran con desdén al que principia, y hay jóvenes vanidosos, enfáticos, relleno el cerebro de la última revista, prontos a batir palmas ante el más flamante ídolo de la moda» (Azorín, 1972: 145). En el segundo, fechado ocho días después, los elogios eran incluso más contundentes: «Admiro sinceramente la literatura catalana», sentenciaba un jovencísimo Martínez Ruiz. «Hay en Cataluña lo que aquí falta: perseverancia, laboriosidad, tesón en el estudio, ansia de conocer». Pero estos halagos no eran gratuitos ni incondicionales. Que Cataluña fuese una región distinta al resto de España, con una cultura superior, no era óbice, según él, para que, de vez en cuando, sus propagandistas se pasaran de frenada a la hora de exagerar el valor de lo propio y menospreciar lo foráneo. Lo explicaba con un tono mesurado, pero con rotundidad y un toque magistral de ironía:

*Cataluña, es cierto, es un pueblo aparte; nada tiene de común con las demás regiones españolas, ni historia, ni lengua, ni literatura, ni costumbres. Es una nación independiente, moralmente independiente, posee tradiciones propias, industria, arte, espíritu primitivo. Pero todo esto no es razón para que se niegue lo de fuera y se llegue hasta caer en apologías y paralelos verdaderamente ridículos.*

*Sobre la mesa tengo un periódico barcelonés, Lo Regionalista.*

*Lo Regionalista hace la crítica del libro Lluhernas, de Marinel·lo, y llama a Apeles Mestres «el Tényson catalán». Conforme con que a Mestres se le compare con el poeta inglés, y no sólo que se le compare, sino que se le ponga por encima. Apeles Mestres es un cabal artista, y el crítico de Lo Regionalista tiene razón. Pero siguen las comparaciones, y llama a Guimerá nada menos que «lo Shakespeare contemporani»...*

*Como estas cosas se escriben muchas en Barcelona. ¿Cree Pérez Forba que esto es serio? (Azorín, 1972: 150-151).*

Dos años más tarde volvió sobre la dicotomía Cataluña-Castilla en un artículo más matizado en el que empleaba una metáfora –la contraposición entre «hidalgos y ginoveses»– para referirse a la distinta naturaleza de castellanos y catalanes. Señalaba Martínez Ruiz en 1900 que Cataluña jamás iba a entender a Castilla, porque la mentalidad excesivamente pragmática y comercial de la burguesía catalana le impedía comprender el espíritu castellano, que era fundamentalmente artístico y despreocupado: «Frente a Cataluña burguesa, regateadora del céntimo, sórdida, sin ideales, sin robustas tradiciones artísticas, está Castilla, pobre, dadivosa, soñadora, artística; frente al noble descuidado, el mercader cuidadoso; frente al hidalgo desprendido, el ginovés que lo explota y vilipendia» (Azorín, 1972: 181-182).

Durante los primeros años del siglo xx, que fueron cruciales para él, pero también complicados, porque coincidieron con el período de su definitiva instalación en Madrid y de su consolidación como periodista, el tema catalán no fue prioritario en sus columnas, pero ni desapareció, ni se aminoró su interés por él. La prueba es que el 30 de marzo de 1906, el diario *ABC*, que lo había incorporado un año antes como uno de sus «fichajes estrella», petición expresa del fundador, Torcuato Luca de Tena, publicó una nota informativa –«Azorín, en Barcelona»– en la que anunciaba que había enviado al periodista monovero a la capital catalana como enviado especial, con una misión concreta: «oír el pensamiento de las personas más salientes de Cataluña» y «recoger el estado de opinión de todas las clases sociales acerca de la cuestión catalana» (*ABC*, 30-III-1906). Entre el 31 de marzo y el 21 de abril de 1906, Azorín publicó en *ABC* una serie de crónicas, bajo en el título genérico «En Barcelona», donde, además de contar su llegada e instalación en la ciudad condal, reunió sus entrevistas personales con prohombres de la cultura catalana, cuyos nombres merece la pena citar. El abo-

gado Jaume Carner; los periodistas Miquel dels Sants Oliver, Josep Roca i Roca, Eusebi Corominas y Emili Junoy; los arquitectos Josep Puig i Cadafalch i Lluís Domènech i Montaner; y los políticos Alejandro Lerroux y Enric Prat de la Riba.

Una nómina imponente, formada por personas con sensibilidades y militancias distintas, más o menos próximas al catalanismo, que demuestran que Azorín se tomó muy en serio el cometido, pues en todos los artículos de la serie se percibe que el entrevistador conocía bien a los entrevistados y sabía situar sus opiniones dentro del contexto político y social del momento. Por su parte, las respuestas de esos catalanes ilustres ejemplificaban que había una diferencia notable entre los jóvenes intelectuales de la generación del 98, preocupados por los males de patria, pero desorganizados como grupo y sin un proyecto político propio, y sus homólogos catalanes, cuya preocupación por el país sí se traducía en una política concreta, desarrollada desde las instituciones. Como ha señalado Santos Juliá, los intelectuales catalanes de principios del siglo xx no fueron «meros ideólogos», ni se limitaron a acciones aisladas de protesta, sino que buscaron la movilización social a través de su propio ejemplo: «lo que escriben si son literatos, las casa o palacios que construyen, o las iglesias y monasterios que reforman, si son arquitectos, los pleitos que defienden si son abogados, están relacionados con lo que pretenden hacer en orden a la recuperación de la nación catalana desde las instituciones que administran y dirigen» (Juliá, 2002: 89).

Tras diez años de relativo silencio, Cataluña reapareció con mucha fuerza en la obra periodística de Azorín en 1916. Fue el año en que la Lliga Regionalista (partido político de ideología conservadora y catalanista, dirigido durante buena parte de su historia por Francesc Cambó) publicó el manifiesto «Per Catalunya i l'Espanya gran», redactado por Enric Prat de la Riba y firmado por los diputados y senadores del partido. La publicación de ese manifiesto, en el que se denunciaba la poca sensibilidad de Madrid con la personalidad propia de Cataluña y el nulo peso de los políticos catalanes en el gobierno de España, supuso el inicio de un proceso reivindicativo que desembocaría en la campaña de los años 1918 y 1919, en favor de la concesión, por parte del Parlamento Español, de un Estatuto de Autonomía para Cataluña. Como intelectual y como político (ese mismo año fue elegido, por tercera vez, diputado del Partido Conservador), Azorín quiso terciar en el debate y, entre 1916 y 1917, publicó varios artículos de prensa en los que argumentó su posición sobre el tema, siempre de forma pondera-

da, pero sin escatimar en ningún momento sus opiniones, aunque fuesen incómodas para las dos partes implicadas.

El 6 de junio de 1916 publicó un artículo en *La Vanguardia* en el que, empleando la fórmula del diálogo ficticio entre dos personajes inventados, atribuía a uno de ellos la premisa de la que, según él, debían partir los políticos catalanes a los que en el Congreso se les gritaba «¡viva España!», con una clara intención provocadora: «es preciso que Cataluña sepa que una cosa son esos gritadores de profesión y otra el resto de los españoles. El resto de los españoles siente, como Cataluña, ansias de ser libertada de una tiránica y grotesca oligarquía» (Azorín, *La Vanguardia*, 6-VI-1916). Dos días más tarde, en su columna casi diaria en *ABC*, repetía la misma idea: «no confunda Cataluña una grey de discursadores profesionales con el resto de los españoles. El resto de los españoles está ansioso de las mismas reivindicaciones, del mismo resurgimiento, de la misma vida nueva que Cataluña». Además, censuraba a los políticos españoles que acusaran a sus colegas catalanes de ser antipatriotas, por separatistas, porque, según él, no había nada más antipatriota que ser un corrupto y, de eso, de chanchullos y engaños al pueblo, los diputados en Cortes eran quienes más sabían: «hay un separatismo más terrible y destructor que este [se refiere al catalán, aunque Azorín negaba su existencia]: el separatismo callado, lento, permanente, difuso, de aquellos que, siendo los directores de la nación, hacen con sus corruptelas, su falacia, su indelicadeza, sus torpes manejos, sus engaños, su infecunda charla, que la masa de ciudadanos, desesperanzados, vaya sintiendo una profunda tristeza al pensar en su patria» (Azorín, *ABC*, 8-VI-1916).

Tres días después, en otro artículo de *ABC*, explicitaba por primera vez su teoría sobre cuál era la única vía posible para solucionar el conflicto entre Cataluña y España. A su juicio, los diputados catalanes tenían razón en la mayoría de sus reivindicaciones, sobre todo en lo relativo al desastroso funcionamiento de un Estado carcomido por la corrupción e incapaz de cualquier reforma. Ahora bien, lo que pedía a los diputados catalanes era que formaran un grupo parlamentario propio y cohesionado, no para exigir la autonomía, sino, al contrario, para que fuese ese grupo catalán, por estar más capacitado que el resto, el que liderara la transformación que España tanto necesitaba: «ese grupo de diputados independientes, actuando todos los días, en todos los momentos, perseverantemente, incansablemente, en el Congreso, bastaría para renovar y transformar de arriba abajo la política española. «¡Qué fuerza tan enorme representarían esos diputados

en la vida de España! ;Y cómo ellos decidirían en la formación, desenvolvimiento y muerte de los Gobiernos!» (Azorín, *ABC*, 11-VI-1916). Dos días después volvía a la carga con la misma idea, en este caso desde *La Vanguardia*: «¡Que los diputados catalanes permanezcan incommovibles en sus escaños y que ejerzan en todos los momentos la verdadera función parlamentaria de fiscalización! Con eso bastaría». E insistía en su idea de que las críticas que hacían los políticos catalanes al corrupto tinglado de la Restauración canovista eran las mismas que hacía cualquier español mínimamente sensato y honesto: «en toda España se piensa como Cambó piensa; es decir, que todo el mundo en provincias está tan fastidiado y ahído de la farsa que se desenvuelve en Madrid, como lo están los catalanes y como los estamos los que en el mismo Madrid vivimos. Y lo hemos dicho así millones de veces» (Azorín, *La Vanguardia*, 13-VI-1916).

Y así siguió durante varios días. El 15 de junio de 1916, en su columna de *ABC*, apelaba a los representantes catalanes, tanto en el Congreso, como en el Senado, para que tomasen la iniciativa y liderasen la tarea de regenerar a España de la corrupción que la carcomía: «¿Hasta cuándo va a durar este estado de cosas? ¿Adoptarán los representantes de Cataluña la actitud enérgica, decidida, que a estas horas espera ya toda España?». E insistía una vez más en algo que siempre le preocupó: dejar claro que el enfrentamiento entre Cataluña y España era una entelequia, interesadamente fabricada por unos pocos, pero en absoluto compartida por el conjunto de la población española: «Esa oposición que se trata de crear entre Cataluña y el resto de España ve España entera que es un artificio de los políticos anticatalanes. Toda España repite y corrobora la crítica que los diputados catalanes hacen de los vicios y corruptelas tradicionales. Y toda España, como Cataluña, con la misma ansia, con la misma vehemencia, desea que sean destruidos los viejos y carcomidos armatostes de nuestra política» (Azorín, *ABC*, 15-VI-1916). Pocos días después, también en *ABC*, apostaba por una regeneración del país que debía partir de Cataluña y contar, eso sí, con el apoyo de aquellos diputados e intelectuales no catalanes que pudiesen sumarse a la iniciativa. Además, trasladaba la responsabilidad a los diputados catalanes y les lanzaba una advertencia: si se enrocaban en su egoísmo, el tiempo iba a jugar en contra, pues terminarían perdiendo la batalla del discurso y, con él, la última esperanza de cambiar el *statu quo*. Lo que había que intentar por todos los medios era una ruptura entre las partes que ya fuese irreversible:

*Don Francisco Cambó, en unas Cortes que no son constituyentes, ha podido plantear, sin obstáculos, un problema de constitución del Estado. Pero no lisonjemos a Cataluña. No se debe a las reiteradas campañas de los parlamentarios catalanes este resultado. Se debe a un núcleo de escritores independientes que en Madrid se desenvuelve hace años y que, siendo hondamente español, desea la renovación de España. Y este grupo de pensadores, de poetas, de publicistas es el que encarna las mismas ideas, en cuanto a la crítica del Estado, que sustentan los catalanistas. Los momentos son de suma gravedad para los parlamentarios catalanistas. Que diputados y senadores lo mediten bien. No nos cansaremos de repetirlo. Si en esta hora crítica para España, los catalanistas vuelven a Cataluña después de haberse limitado a sus reivindicaciones, los simbolizadores del patriotismo caduco habrán triunfado. Gentes de buena fe se unirán por toda España a ellos espiritualmente. «Ya veis si teníamos razón!», dirán guiñando maliciosamente el ojo esos representantes del picarismo político. Y entre Cataluña y el resto de España, en esta hora solemne y angustiosa, se habrá abierto definitivamente un abismo: Cataluña, ahora, como antes, atenta exclusivamente a sus propios intereses; el resto de España, hostil a quien pudiendo por su superior cultura, por su nuevo sentido de la vida, salvarle, salvarle en estos instantes terribles, no lo hace y prefiere dejarlo en su marasmo y entregado a logreros y concupiscentes declamadores (Azorín, ABC, 21-VI-1916).*

Que Azorín se volcara en esta campaña y pusiera su pluma al servicio de la causa catalana, apoyando la necesidad de una mayor autonomía y capacidad de decisión para los políticos catalanes en Madrid, no nos debe llevar a engaño. Una cosa era defender las bondades del regionalismo y otra, muy distinta, transigir con un nacionalismo catalán cuyos planteamientos maximalistas no compartía, como no es difícil de imaginar. Lo dejó claro cuando, en mayo de 1917, llegó a sus manos una monografía recién publicada. Se titulaba *El nacionalismo catalán* y la firmaba el periodista y político Antoni Rovira i Virgili. En la reseña que le dedicó en *ABC*, en la que demostraba haber leído la obra con interés, el alicantino se expresaba en estos términos a la hora de explicar por qué motivos se posicionaba en contra del nacionalismo, cuyas virtudes ensalzaba Rovira i Virgili: «En dos palabras lo diremos: hagan lo que hagan los nacionalistas, no podrán nunca convencernos de que su tesis es liberal, humana y progresiva. No; frente a la afirmación terminante, dogmática de una nacionalidad,

y frente a su fomento y corroboración por todos los medios (política, literatura, filología, etcétera), está el ensanchamiento de la sociedad humana, el borrar las fronteras, el acabar con los antagonismos, que dividen a los pueblos, el formar de toda la humanidad una gran familia» (Azorín, *ABC*, 1-V-1917).

A medida que las demandas del catalanismo se hicieron más intensas, en el contenido y en la forma, la actitud de Azorín también se hizo fuerte en su rechazo a una postura que, según él, suponía un retroceso para la convivencia del país. En febrero de 1919 publicó una columna cuyo título, «El despedazamiento de España», no podía ser más elocuente. En ella cargaba contra lo que él consideraba que era una alianza antinatural, alimentada por diputados de izquierdas, republicanos y socialistas, que, «del brazo de extremados derechistas», pedían la autonomía de las regiones españolas, «en especial de una determinada región española», que ni siquiera se atrevía a nombrar. No entendía que políticos supuestamente revolucionarios e internacionalistas apoyaran lo que, para él, significaba el levantamiento de una frontera. Y, como amante de la historia que era, aprovechaba la ocasión para advertir sobre el peligro de la fragmentación territorial, aludiendo con ironía al contexto europeo y al desastre de la, por entonces, recién terminada Primera Guerra Mundial: «Si los planes de los políticos españoles se realizan, Europa, que tantas cosas estupendas ha contemplado en estos últimos años, contemplará una más: el espectáculo de los hombres más eminentes de un país haciendo pedazos, cincuenta mil pedazos, metódicamente, reflexivamente, escrupulosamente, el mapa de una nación» (Azorín, *ABC*, 6-II-1919).

Tras unos años de silencio, en 1924 volvemos a encontrar el nombre de Azorín ligado a Cataluña. En marzo de ese año, el alicantino fue uno de los intelectuales españoles que firmaron el famoso manifiesto redactado por Pedro Sainz Rodríguez con el título de «Mensaje de elogio y defensa de la lengua catalana» y presentado al Directorio militar de Primo de Rivera. Al adherirse a aquel manifiesto, Azorín mostraba, una vez más, su compromiso en la defensa de la catalana como una cultura con entidad y lengua propia. Meses después, el 26 de octubre, el pleno de la Real Academia Española de la Lengua se reunió en sesión extraordinaria para su toma de posesión como académico. En su discurso de ingreso en la RAE, titulado *Una hora de España (entre 1560 y 1590)*, recreó un período histórico, la España de Felipe II, y tuvo un recuerdo para la Cataluña de la Edad Moderna, que él identificaba con lo mediterráneo: «Cataluña, tu nombre representa para España la vida, el tumulto,

el movimiento, el fervor del mundo durante muchos siglos. En el siglo XVI, ya la vida marcha por otros caminos. Pero la armonía, la eurtimia maravillosa de la Grecia antigua, que desde Grecia han venido hasta aquí, serán imperecederas. Cataluña es Valencia, y es Alicante, y es Mallorca» (Azorín, 1998: 1556).

Con la proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931, la cuestión catalana reapareció en la agenda política nacional. Azorín, que pocos meses antes de proclamarse la República había abandonado el monárquico diario *ABC* y había fichado por *El Sol*, mantuvo desde el primer momento una postura favorable a la instauración de un régimen republicano que él defendió durante varios años hasta que, como otros intelectuales españoles, terminó desencantándose con la forma de actuar de algunos de sus políticos. De hecho, al desaparecer *El Sol*, se embarcó, junto con otros colaboradores, en las siguientes empresas periodísticas de Nicolás María de Urgoiti: los diarios republicanos *Crisol* y su sucesor, *Luz*. Precisamente en *Crisol* publicó uno de sus artículos más conocidos sobre Cataluña. En el texto, titulado «En su integridad» y publicado el 19 de agosto de 1931, se atrevió a decir, sin tapujos, que Cataluña tenía una «vitalidad propia» y que, justamente por eso, «es una nación». Tras hacer un repaso a algunos episodios de la historia catalana, que conocía bastante bien, concluía su artículo argumentando que, según él, el gobierno de la República debía ser generoso con los catalanes y concederles la autonomía que reclamaban, sin regatearles nada, porque nada se podía regatear a quienes tanto habían hecho por el resto de España:

*Una historia de siete o más siglos; en esa historia, cuatro centurias de inquietud. De inquietud para Cataluña y de preocupación para el resto de España. No ha habido sosiego ni para Cataluña ni para el resto de España en ese largo período. Se ha hecho todo lo que se ha podido, por parte de Cataluña y por parte de España, para evitar la inquietud de unos y la preocupación de otros, y no se ha podido. No se ha podido en cuatro siglos y no se podría en otros cuatro. Ya es hora de que la inquietud y la preocupación terminen. Cataluña tiene derecho a vivir su vida. El resto de España debe, sin más dilación, hacer que Cataluña viva su vida. ¡Que acabe la fiebre de cuatro siglos! Todo debe hacerse con elegancia y pulcritud. Vamos a ver si esta Cámara, en que hay quienes quieren hacer el jabalí y lo que hacen es otra cosa; si esta Cámara, en que los jóvenes se muestran tan ufanos de su juventud, flor de un día, y en que los viejos no saben expresar en qué la edad proveccta rivaliza con la moza y aun la vence; si esta Cámara sabe colocarse a la altura de*

*lo que la realidad reclama en este momento histórico para España y para Cataluña. La voz de un transeúnte, que no tiene voto, simple voz de la calle, es la de que a Cataluña debe dársele todo lo que pide en su integridad. En su integridad y sin regateos. Todo y en el acto. Con pulcritud y elegancia. Y así terminará cordialmente el desasosiego de cuatrocientos años (Azorín, Crisol, 19-VIII-1931).*

Un par de semana después, y en coherencia con el que había sido su discurso desde el principio, publicó un extenso artículo, «Palabras a Cataluña», en el que se dirigía directamente tanto a sus lectores españoles, como a los políticos catalanes. A los primeros les insistía en que la autonomía de Cataluña era algo deseable, merecido e inevitable. A los segundos les recordaba que, si finalmente se lograba el objetivo, debían ser magnánimos y no apropiarse en exclusiva del logro, sino admitir que, igual que la llegada de la República había sido la culminación de un esfuerzo colectivo, el hipotético Estatuto de Autonomía de Cataluña era, también, el resultado del trabajo de mucha gente, incluidos los periódicos republicanos y sus fundadores (no citaba ninguno en concreto, pero es obvio que pensaba en *Crisol*, su diario en ese momento, y en su fundador, Nicolás María de Urgoiti, que ya había fundado *El Sol* en 1917), cuya aportación, según él, había que ponderar en su justa medida. Merece la pena reproducir un fragmento del artículo para comprobar la maestría con la que Azorín argumentaba su postura, contraponiendo lo que había de racionalidad y lo que había de emotividad en la reivindicación catalana, para apelar a la empatía de sus lectores y convencerles de que aquello que pedía Cataluña era algo justo, que en nada iba a perjudicar al resto de España. Casi noventa años después, sus palabras cobran hoy una inusitada actualidad:

*La cuestión de Cataluña es una cuestión de razonamientos y de sentimientos; una cuestión científica y una cuestión sentimental. Hace mucho que las razones han pasado, en el problema de Cataluña, a segundo lugar. El sentimiento lo domina ahora todo. Y cuando el sentimiento se ha infiltrado en una masa nacional, podréis hacer todo lo que queráis para combatirlo o paliarlo, pero no conseguiréis nada. Sería preciso para acabar con el sentimiento, acabar con los moradores de la nación y arrasar todas sus ciudades. Contra el sentimiento, en las colectividades y en los individuos, no es posible luchar. Cataluña –si las flaquezas de los parlamentarios reunidos en Madrid, en los que no tenemos ninguna confianza, no se atraviesan– va a tener su plena soberanía. Y si esas flaquezas de los parlamentarios*

*se opusieran, la atendería también; la presentación en la asamblea del memorial catalán debe ser considerada como un mero trámite de cortesía, y nada más. Y ya que vais a ser libres, catalanes, queridos, amigos, procurad serlo con dignidad. No os ufanéis los dirigentes, con petulancia infantil, de haber traído vosotros la libertad y la República; una larga cadena de generaciones ha trabajado por traer lo que ahora adviene; es todo el pueblo catalán, y no vosotros solos, el que habrá traído la República; habrán sido todos los intelectuales de Cataluña los que, operando sobre la masa, a lo largo del tiempo, la han ido saturando de la idea de libertad. Si algún gran periódico, en los últimos tiempos de servidumbre, realizó el esfuerzo decisivo para que la República viniese, no olvidéis, por lo menos, de dar representación en vuestra asamblea al fundador y al director de ese diario; lo contrario sería tanto como una negrísima ingratitud, una indignidad solemne (Azorín, Crisol: 2-IX-1931).*

El 4 de agosto de 1932, con el anteproyecto del Estatuto de Autonomía de Cataluña (conocido como Estatuto de Nuria, por haber sido redactado en esta localidad catalana de la comarca gerundense del Ripollés) ya tramitado por la Generalitat y ratificado en referéndum, pero todavía pendiente de ser aprobado por las Cortes (cosa que sucedió el 9 de septiembre), Azorín decía en el periódico *Luz* que las regiones españolas «que tengan vitalidad para serlo, deben ser autónomas». Además, añadía que la autonomía debía ir acompañada de un reconocimiento a la lengua catalana y de la creación de una universidad propia, como instrumento necesario para potenciar el desarrollo de la cultura catalana. Aunque unos años antes había reprochado a los diputados socialistas que se aliaran con la derecha española para defender el nacionalismo catalán, ahora rectificaba su postura y admitía que el internacionalismo no estaba reñido con la defensa de las autonomías: «lo que con las autonomías fomentamos es precisamente el internacionalismo. Internacionalismo que es, en su esencia, diversidad y comprensión de la diversidad. Internacionalismo que abarca la variedad en lenguas y en sistemas de todas las manifestaciones del pensamiento nacional» (Azorín, *Luz*: 4-IX-1932). Para él, una cosa era el catalanismo que exigía la independencia o la separación entre Cataluña y España, cosa a la que se oponía frontalmente; y otra, distinta, era el regionalismo o soberanismo catalán que pretendía vivir autónomamente, cosa que él no sólo aceptaba, sino que defendía una y otra vez.

En 1935, el periodista y político Francisco Gómez-Hidalgo, diputado de Unión Republicana en las Cortes de la República,

publicó un libro titulado *Cataluña-Companys*, cuyo prólogo firmó Azorín. En él explicó a los lectores que, antes de redactarlo, había ido a visitar al expresidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys. Lo había hecho en la cárcel Modelo de Madrid, donde Companys y el resto de su gobierno habían sido trasladados para ser juzgados por el Tribunal de Garantías Constitucionales de la República, acusados de haber proclamado el Estado Catalán dentro de la República Federal Española, el 6 de octubre de 1934. Aquel prólogo era un ataque al centralismo español y una defensa de la plurinacionalidad del país: «España es varia y múltiple. Dentro del área ibérica alientan diversas nacionalidades. Las constriñe en su espontaneidad una estructuración violenta y secular. España tenía antes de la unificación forzada, una espontaneidad que fue reprimida» (Azorín, 1935: 8). Ese proceso de uniformización que, según él, empezó con el matrimonio de los Reyes Católicos, había pretendido eliminar la diversidad del pueblo español, pero no lo había conseguido, pues esta había subsistido de forma soterrada. El caso de Companys, en particular, y de Cataluña, en general, demostraba la existencia en el país de una absoluta falta de sensibilidad para con las culturas distintas a la hegemónica, que era la castellana. Ese mismo año, en un artículo publicado en el diario *Ahora*, volvió a la carga para defender, por enésima vez, que la autonomía de Cataluña podía ser beneficiosa para todos, porque se había demostrado que la unificación impuesta por la monarquía hispánica no había funcionado. Los distintos pueblos españoles habían perdido su carácter propio y la autonomía era una herramienta ideal para recuperarlo:

*¿Por qué España no ha de recobrar la libertad de movimientos de que gozaba antes de la unificación operada por Isabel y Fernando? La unificación es infecunda. Con la unificación desaparece la espontaneidad en el pueblo. De esa unificación bárbara ha nacido la realidad de la leyenda negra. Leyenda que no es leyenda, sino materia auténtica. Tan auténtica en los tiempos pasados como en los presentes. Auténtica en Jerez y en Barcelona, en 1892 y en 1896, como en Cuba y Filipinas, con motivo de las guerras coloniales. [...] Los pueblos de España no recobraron su fecunda espontaneidad. En el silencio de la casa catalana, en el campo, pensamos en Cataluña y en Castilla. La azada castellana y la azada mediterránea; son distintas; pero todo es trabajo. El trabajo alienta sus reivindicaciones profundas, que habrá que realizar. Camino para lograrlo es la autonomía de los pueblos de España (Azorín, *Ahora*: 9-V-1935).*

Como sabemos ahora, ese camino de las autonomías terminó de forma abrupta y violenta, como la propia República, cuando la victoria del bando sublevado en la Guerra Civil dio inicio a la dictadura de Francisco Franco. Lo que no desapareció jamás fue el amor que sintió Azorín por Cataluña y el cariño que profesó a sus gentes. La última prueba de ello nos la dio en fecha tan tardía como el 1966, apenas un año antes de morir, cuando el alcalde franquista de Barcelona, José María de Porcioles, hizo una visita oficial al ayuntamiento de Madrid y fue obsequiado por su homólogo, Carlos Arias, con una edición especial de *Madrid*, el emotivo libro de memorias en el que Azorín había contado sus primeros años en la capital de España, donde había llegado a principios del siglo, siendo un joven aspirante a la gloria literaria. Para quedar bien con su invitado barcelonés, el alcalde madrileño pidió al ya nonagenario escritor que estampara una dedicatoria en aquel ejemplar para Porcioles, pero, en vez de personalizarla, él quiso dedicar el libro «A la capital del Principado, desde arriba, Madrid, hacia el Mediterráneo. Con toda cordialidad» (José Tarín-Iglesias, *ABC*: 3-III-1967). Palabras de amor, sencillas y tiernas, con las que Azorín se despidió –sin saberlo– de una cultura, la catalana, y de una ciudad, Barcelona, por las que siempre demostró tener no sólo un enorme respeto, sino, también, una innegable admiración.

Nota: este artículo forma parte del Proyecto de investigación «Josep Pla y el periodismo literario en Cataluña, España y Europa (1918-1981): análisis, interpretación y difusión de un espacio narrativo entre la ficción y la no-ficción» (Ref. PGC2018-101783-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

#### BIBLIOGRAFIA

- «Azorín, en Barcelona», *ABC*, 30-III-1906.
- Azorín, «Si Cataluña quisiera...», *La Vanguardia*, 6-VI-1916.
  - «La cuestión catalana», *ABC*, 8-VI-1916.
  - «El patriotismo», *ABC*, 11-VI-1916.
  - «El único medio», *La Vanguardia*, 13-VI-1916.
  - «El deseo de todos», *ABC*, 15-VI-1916.
  - «La verdad a los catalanistas», *ABC*, 21-VI-1916.
  - «España: el nacionalismo», *ABC*, 1-V-1917.
  - «El despedazamiento de España», *ABC*, 6-II-1919.
  - «En su integridad», *Crisol*, 19-VIII-1931.
  - «Palabras a Cataluña», *Crisol*, 2-IX-1931.
  - «Autonomías», *Luz*, 4-VIII-1932.
- «Todo un pueblo», *Ahora*, 9-V-1935.
- «Prólogo», en F. Gómez-Hidalgo, *Cataluña-Companys*, Madrid, Librería Enrique Prieto, 1935.
- *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Estudio, notas y comentarios de texto de José María Valverde, Madrid, Narcea, 1972.
- *Una hora de España (entre 1560 y 1590)*, en «Obras escogidas», vol. II, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Juliá, Santos, «Despertar a la nación dormida: intelectuales catalanes como artífices de la identidad nacional», *Historia y política*, n. 8, 2002, p. 89.
- Tarín-Iglesias, José, «La postrer dedicatoria azoriniana a Barcelona», *ABC*, 3-III-1967.



**Julio, un Diamante que  
sigue brillando**

*Por* Carlos Barbáchano

«Tu oficio es el de soñar / y el primero de tus sueños / debe ser el de librar / este mundo de sus dueños».

JULIO DIAMANTE, *Soleá del cineasta*

Un 27 de diciembre de 1930 nace Julio Diamante Stihl. Varios días antes de la fecha prevista, según la cual tendría que haber venido al mundo en enero de 1931. Pero un arriesgado paseo marítimo de sus padres por la bahía gaditana, a quienes sorprende una imprevista tormenta de la que se libran milagrosamente, provoca el adelanto. Con frecuencia lamenta que el parto se adelantara y no haber podido nacer por ello el año en que se proclamó la II República. Su ADN republicano, sin embargo, nunca le abandonará. Hijo y nieto de ingenieros que se significaron en la causa republicana y que pagaron con la cárcel franquista su amor por la libertad, la huella genética libertaria impregnará su vida y su obra. Estudiante de Medicina durante cuatro años, se convierte en uno de los líderes estudiantiles más comprometidos en la lucha por la libertad. Secretario general del abortado Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, plataforma que se enfrenta al omnipresente Sindicato Español Universitario, participa en el homenaje a Ortega y Gasset; dirige asimismo el grupo de teatro universitario que monta, cuando le dejan, algunas de las mejores obras de la vanguardia teatral europea en plena dictadura: autores como Ibsen, Rice, Büchner, Goldoni, Frisch, Olmo o Muñiz. Detenido e interrogado por el comisario Conesa en la Dirección General de Seguridad, quien, como su máximo jefe, era aficionado al cine, el interrogatorio le lleva a tener que improvisar una surrealista charla sobre cine nórdico ante el insólito interés mostrado por el temido policía. De modo que, tras hablar un rato de Sjöstrom y Stiller, se detiene, temeroso de que le partan la cara, cuando el comisario le anima: siga, siga... Y un sorprendido Diamante continúa: Alf Sjöberg, etcétera. Previamente le habían reprochado su interés por el cine soviético y por autores como Kaftán (*sic*, léase Kafka).

#### EL NUEVO CINE ESPAÑOL Y SU CONTEXTO

Los años sesenta se inician con la llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, lo que supone una política de cierta apertura bajo el famoso lema «España es diferente». Entre 1962 y 1967, José María García Escudero, rara avis en la España de la época, vuelve a tomar las riendas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de la que se había responsabilizado por breve tiempo en los años cincuenta, y eso supone un nuevo aliento para el cine español. Una oleada de jóvenes directo-

res ruedan sus primeras películas en esa década, entre ellos Julio Diamante. Justamente en 1961 dirige su primer largometraje, *Los que no fuimos a la guerra*, que va a contar con graves problemas de censura, lo que difícilmente hubiera ocurrido un año después con García Escudero a cargo de la Dirección General. Al poco, el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, donde Diamante había realizado sus estudios de dirección, pasa a ser la Escuela Oficial de Cinematografía, de la que será profesor entre 1964 y 1975, fecha en la que se clausura. Demasiados rojos encerrados en un solo juguete.

La política de subvenciones al nuevo cine español, la calificación de películas de *interés especial*, siguiendo el modelo proteccionista francés, multiplica el número de producciones cinematográficas. Proliferan las revistas especializadas, destacando entre ellas *Film Ideal* y *Nuestro Cine*. En la segunda mitad de los sesenta se crean las salas de arte y ensayo, con lo que el cine alternativo europeo y de otras cinematografías comienza a llegar a esos pequeños y minoritarios locales. Algunos productores, acogidos a las subvenciones, como Querejeta, Otero o Matas, apuestan por los jóvenes directores. La nómina de debutantes es extensa: Saura, Camus, Regueiro, Diamante, Eceiza, Patino, Summers, Picazo, Suárez, Grau, Fons, Nunes, Egea... Todos ellos realizando filmes que más que gratificar al espectador, requieren su juicio, su inteligencia. Las películas de los nuevos directores tienen ya presencia en los festivales internacionales. Este cine alternativo convivirá con las grandes superproducciones que comienzan a poblar el suelo español; paralelamente las coproducciones europeas apuestan por el *spaghetti western*, que encuentra en los desiertos almerienses su paraíso. España es la sede del imperio de Samuel Bronston y grandes estrellas del firmamento cinematográfico mundial ruedan en nuestro país. Puro cine comercial aunque no exento de cierta calidad. Incluso algún productor español, como Emiliano Piedra, consigue levantar una de las obras maestras del gran Orson Welles: *Campañadas a medianoche*. Pero no todo es aire nuevo, la censura sigue haciendo de las suyas y la década se estrena, por ejemplo, con el caso *Viridiana*. En un alarde de apertura por parte del gobierno, la película, que supone el regreso profesional de Luis Buñuel a su país tras un largo exilio, es presentada, bajo pabellón español, al festival de Cannes en 1961 donde gana la Palma de Oro. *L'Observatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, la tacha de inmediato de sacrílega. El director general de Cinematografía, que había

recogido el premio, es destituido. La película no podrá verse en España hasta muchos años después.

#### LOS QUE NO FUIMOS A LA GUERRA

Algo parecido, aunque a menor nivel, le ocurre a la primera película de Diamante, que es presentada en el festival de Venecia en 1962. *Los que no fuimos a la guerra* no había sido seleccionada por las autoridades españolas, sino que fue el propio festival quien la requirió con gran enfado de los organismos oficiales. La película, que perfila una suerte de «realismo expresionista», confiesa su realizador, estaba basada en un relato de Wenceslao Fernández Flórez que, más que una novela, era un anecdotario humorístico que recogía las reacciones de los habitantes de una pequeña población española, Iberina, simbólico y gracioso nombre que podría abarcar cualquier ciudad de provincias, en este caso Alcalá de Henares, ante lo acaecido en la Primera Guerra Mundial. Los paisanos se dividen en dos bandos, francófilos (luego aliadófilos) y germanófilos, enfrentados, a veces algo más que dialécticamente, en las tertulias, principalmente del Casino municipal. Memorable la panorámica en la que se nos describen los personajes a través de los sombreros colocados en la repisa del guardarropa; como lo es el tratamiento de la imagen, a cargo de Manuel Rojas.

La adaptación cinematográfica es libérrima, Diamante cambia incluso la edad del protagonista, Javier (un personaje más en la novela de Fernández Florez); y así se inicia la película, con un anciano que sale del cine, «esa barata morfina de nuestro tiempo», le oímos decir en *off*, lamentándose de haber visto una película bélica, al formar parte de una generación que, si bien no participó en la guerra del 14, quedó marcada por ella. En el guión original se añadía: «Y vino después la otra guerra que todavía fue peor», en clara alusión a la Guerra Civil, que la censura suprimió al momento. No obstante, el trasfondo del enfrentamiento entre las dos Españas que vertebra, en este caso humorísticamente, la película no pasó inadvertido por una censura que, tras la cálida acogida veneciana, no permitió su exhibición, parcial (pues fue mutilada con grotescos cortes), hasta varios años después de su realización. Y con cambio de título, *Cuando estallo la paz*, bastante irónico por cierto y que no fue percibido por la censura al celebrarse en ese año los 25 años de paz; requisito, además, indispensable para su estreno tardío. De hecho, su segunda película, la excelente *Tiempo de amor* (1964), se estrenará un año antes que su opera prima. Afortunadamente, al cabo del tiempo, Diamante pudo remontarla tras recuperar los fragmentos cortados por la censura.

Javier es un joven risueño e inocente (interpretado por un desconocido y candoroso Agustín González, que hasta luce una estupeficiente cabellera), cuyo padre es el germanófilo maestro del barrio (don Aristides, José Isbert, en un papel que le venía como anillo al dedo). Javier está enamorado de la vecina del piso de abajo (Laura Valenzuela), cuyo padre es el francófilo secretario del ayuntamiento (don Amado, un Félix Fernández en estado de gracia, como todo el plantel de actores). El amor que mutuamente se profesan se ve condenado a la clandestinidad por el radicalismo de sus respectivos padres. Despedido del periódico local por la presión que ejerce sobre el director el principal publicista, francófilo por supuesto, Javier se ve obligado, como los antihéroes de las novelas picarescas, a ejercer todo tipo de oficios, a cada cual más ruinoso. Uno de ellos es el de explicador de los documentales bélicos mudos que con gran éxito de público se proyectan en el corralito de la tasca del gallego Fandiño, en sesiones separadas para francófilos (en ese caso, el explicador es su estrambótico amigo Aguilera, «inventor, sirvergüenza y filósofo») o germanófilos (que, como buen hijo de su padre, comenta él mismo). Secuencia que aprovecha inteligentemente Diamante para hacernos ver cómo unas mismas imágenes, pues pertenecen a los mismos documentales, pueden ser manipuladas por uno u otro comentarista.

La inestabilidad laboral de su novio hace que la paciente Laura, cuya vida, como la de toda señorita decente, consiste en «comer, coser y pasear», y siempre acompañada, pierda la paciencia y decida ponerse a trabajar como cajera en el recién abierto Gran Bazar, con gran disgusto de su pretendiente al que le replica con garbo: «Y si hago sumas, ¿me saldrá la barba?». El dueño del negocio, que sólo quiere contratar mujeres («son más agradables, más eficientes, más económicas»), acepta encantado a tan bella candidata. Cuando Javier regresa de uno de sus viajes –ahora es representante de extravagantes productos parafarmacéuticos– lleva un regalo, un costurero, cómo no, a casa de la novia. Le cae un cubo de agua fría: Laura se ha prometido con Alberto, el dueño del Gran Bazar, y cree que es el primer regalo de boda que reciben.

La amplia galería de personajes que desfila por la película es digna de reseñar, aunque sea parcialmente. Entre ellos destaca el aguerrido Pons (Ismael Merlo), el pícaro que simula enrolarse en el ejército francés para combatir a los alemanes y consigue largarse a Madrid con los fondos de una ilusa colecta cívica. Javier, sorprendido, se lo encuentra en la castiza verbena en la que liga con Eusebia (una pizpireta Gracita Morales), la antigua criada de la casa paterna, convertida en la cupletera Flor de Alelí. Ni uno solo de esos variopintos personajes desentona en un logro de coralidad

actoral que nos recuerda a las mejores películas de Berlanga, uno de sus indiscutibles maestros. Aconsejo al lector de estas líneas que busque en la red la letrilla que Diamante improvisa y canta en el funeral de Berlanga y que dice así: «Las lágrimas y las risas / con *Plácido* y *El verdugo* / nos hicieron comprender / lo agridulce de este mundo. / Cuando se muere algún pobre / qué triste se va el entierro / y cuando se muere un rico / va la música y el clero. / Cuando se muere Berlanga / se entristece el mundo entero».

Disfrútenlo, en sus tres tomas. Me lo agradecerán.

#### TIEMPO DE AMOR

Consta de tres historias hilvanadas a través de la figura de la mujer. La primera de ellas, «El atardecer», recoge el eterno noviazgo de una pareja madura. Alfonso, un estresado opositor encarnado por un Agustín González en los antípodas del personaje anterior, logra por fin hacer el amor con su sempiterna novia, Elvira (Julia Gutiérrez Caba), quien se le entrega en la pensión de turno como consuelo del último fracaso en las oposiciones. Van luego a una cafetería a tomar una copa, excepcionalmente no a la cafetería habitual y, mientras la entregada novia descansa su rostro en el hombro de su satisfecho galán, éste echa el ojo a las piernas de una rolliza joven que conversa con una amiga en la barra del local. La joven y su amiga nos conducen a la tienda en la que trabajan como dependientas, entramos así en la segunda de las historias, «La noche». Unos amigos de las dependientas pasan por la tienda para invitar a las jóvenes que vimos en la barra a un guateque. Les falta una chica para completar las parejas y deciden invitar a la jovencísima María (Enriqueta Carballeira), pese a su inexperiencia en esas lides, quien será seducida por un atractivo y rico sudamericano, Servando (Julián Mateos). Se hace muy tarde y, tras acceder a tomar la última copa en un pub cercano, la pobrecita está muy mareada y le ruega la lleve a casa. Circunstancia que aprovecha Servando para intentar violarla en el coche. María logra escapar por los pelos y, desde el coche, el zafio galán le propina todo tipo de insultos. Hemos dejado a María en uno de los barrios más pobres de Madrid, Entrevías, y es allí donde Diamante sitúa la tercera y última historia, «La mañana». José (Carlos Estrada) es un joven y abnegado médico que llega de madrugada a su casa al terminar la ronda de pacientes del barrio. En su modesto piso le esperan Pilar (Lina Canalejas) y sus tres hijos. La mujer está harta de hacer milagros para mantener a la familia pues los ingresos escasean al no cobrar José a la mayoría de sus pacientes. Tras una fuerte disputa entre ambos, en la que Pilar está dispuesta a aban-

donarlo y marchar con los niños a casa de sus padres, José debe salir de casa a altas horas de la noche para atender un parto en una chabola gitana. Ya de madrugada envía a un gitanillo a su casa con una nota para que Pilar le entregue unos medicamentos. Ésta decide llevarlos personalmente, acompañar al chico y ayudar a su marido con la parturienta. Un nuevo bebé llega al mundo sin problemas y la pareja regresa tiernamente abrazada a la casa mientras un churumbel les reprocha graciosamente su efusividad amorosa.

Emocionante retrato de las relaciones amorosas en la pacata sociedad española de los sesenta, Diamante inicia con *Tiempo de amor* su colaboración con quien será su esposa, Elena Sáez, co-guionista hasta su temprana muerte. La clásica y elegante puesta en escena, virtuosamente fotografiada por Juan Julio Baena, contribuye asimismo a hacer de *Tiempo de amor* uno de los productos cinematográficos más interesantes de la época. Villegas López la considera una «obra transparente, tejida como un encaje, de pequeñas sutilezas», de «indefinible encanto y fragancia». La dirección de actores es también espléndida y en ella se nota la huella de quien, como Diamante, fue, al tiempo que cineasta, notable director teatral. Al mismo nivel, si no superior, está su siguiente película, *El arte de vivir*, realizada en 1965. Ambas se encuadrarían, por su temática eminentemente social, en la línea más característica del Nuevo Cine Español, en un realismo –señala Larrauri Gárate– cercano a la literatura española de medio siglo.

#### EL ARTE DE VIVIR

Título de nuevo irónico, pues la película nos muestra la domesticación social de un joven inconformista. De hecho, se maneja durante un tiempo el título de *El inconformista*. La primera secuencia del filme nos muestra claramente lo que va a ser el personaje central del mismo: Luis (Luigi Giuliani) en medio de un paso de peatones, los coches pasando delante y detrás de él, indeciso entre avanzar, retroceder o quedarse donde está. Con el fondo musical de una pegadiza canción del propio Diamante –letrista, por cierto, de varios de los temas musicales de sus películas–, interpretada en esta ocasión por Miguel Ríos, *Todo va bien*. Una vez más, la ironía. Se oyen en *off* los pensamientos de Luis que ahora camina por Recoletos: tarde de domingo, aburrimiento, enajenación popular con el fútbol, gitanas y turistas, *typical spanish...* En Correos, poco después, entabla conversación con Ana (Elena María Tejeiro) e inicia con ella una relación amorosa que constituirá el eje dramático del relato. El joven inconformista sucumbirá ante las tentaciones del capitalismo, abandonará sus ideales y a

su novia («pobre Ana, en realidad, poco teníamos que ver el uno con el otro»), oímos en el *off* final, de nuevo con *Todo va bien* de fondo), convirtiéndose así en un trepa sin escrúpulos.

La historia desarrolla una perfecta construcción dramática cuyo climax lo constituye la fallida cena a tres. La víctima es Ana, maravillosamente encarnada por una actriz, la Tejeiro, cuyos silencios y miradas dicen más que cientos de palabras. El reparto es, como casi siempre en Diamante, notable: a los actores citados se suman Lola Gaos, Juan Luis Galiardo (en su primer papel cinematográfico), José María Prada, Francisco Valladares y un largo etcétera en el que encontramos incluso a Buero Vallejo, Carlos Muñoz o Lauro Olmo, una manera por parte del director de homenajear a sus autores favoritos. Hasta el propio Diamante, actor ocasional, hace de uno de los colegas de Luis, al enfermar el actor destinado a ese papel. Madrid es también protagonista al utilizarse profusamente los exteriores, como en muchas de estas películas de los sesenta. Una de las características de estas nuevas cinematografías es la de rodar en exteriores, integrar el paisaje urbano en el desarrollo de sus filmes. Esta vez magníficamente fotografiados por Enrique Torán y su cámara, el inolvidable Luis Cuadrado. Como hicieron a su vez con París los cineastas franceses de la *nouvelle vague*, con quienes tienen nuestros jóvenes cineastas más de un punto en común.

Luis es invitado a una fiesta propiciada por la empresa en la que trabaja. Un dúo flamenco, formado por Rafael Romero y Perico el del Lunar, contratado para el evento, ataca la petenera siguiente, que resume a la perfección su pensamiento (otro de los grandes amores del realizador es el cante jondo): «Yo quisiera renegar / de este mundo por entero. / Volver de nuevo a habitar / por ver otro mundo nuevo / donde encontrar la verdad».

#### EL RESTO DE SU OBRA

Es la época de las coproducciones y las dos siguientes películas de Diamante lo son: la primera con Italia, *Tiempos de Chicago* (1969), masacrada por la productora, en la que el tema del ganssterismo le permite abordar la emigración; la segunda con Francia, *Helena y Fernanda* (1970), un *thriller* psicológico, con apuntes feministas, destrozado por la censura.

*Sex o no sex* (1974) es una sátira benévola del destape que fue malinterpretada, por acudir a sus propias palabras. En ella, asistimos a las vicisitudes de un matrimonio pequeño burgués cuyo contexto les lleva al puro disparate. Habrá que llegar, un año después, a *La Carmen* para reencontrarnos con el Diamante de la

trilogía inicial; lo mejor, sin duda, junto a su última y más reciente película, *La memoria rebelde* (2012).

En *La Carmen*, fruto de su pasión por el flamenco, nos da una personalísima lectura de la muy versionada tragedia de Merimée. En realidad, es una *suite* flamenca inspirada en un cante que escuchó «de labios de un viejo cantaor profesional, las coplas de Carmen Vero con son de petenera antigua». Aquí Carmen es una bailaora flamenca que persigue afanosamente la gloria, una fascinante mujer (Sara Lezana) que maneja a los hombres a su antojo. José (Julián Mateos), no don José, como señala Diamante, es un pobre quinto, exseminarista, por si fuera poco, que descubre a la mujer y, tras caer rendido ante ella, se convierte primero en su víctima y después en su verdugo. Repertorio de grandes momentos del flamenco, *La Carmen* es, al tiempo, un valioso documento por el que desfilan figuras como Enrique el Cojo, El agujetas o Enrique Morente. Desgraciadamente, problemas de producción malogran en parte la película y Diamante no vuelve a hacer un largometraje hasta casi treinta años después, *La memoria rebelde* (2012).

Ese largometraje, un extenso documental producido por él mismo, que abarca desde la II República hasta la Transición, nos ofrece una mirada distinta sobre esta última etapa a través de una veintena de testimonios de diversas personalidades que la protagonizaron. «Cabe destacar –puntualiza Larrauri Gárate– que, pese a tratarse de una película fundamentalmente construida por los testimonios de los entrevistados, el autor pone al servicio del relato una estructura en la que las intervenciones de los presentes se solapan, complementan y discuten, según el caso, ofreciendo interpretaciones complejas y distintas de hechos históricos relevantes». Frente al tópico de que la Transición fue modélica e incruenta, se nos muestra cómo ese periodo, por el que alcanzamos lo que ahora llamamos democracia, fue enormemente conflictivo y en absoluto incruento. Testimonian personalidades que abarcan el mundo del derecho, la iglesia, la diplomacia, la política, el sindicalismo, el arte, la milicia, etcétera; entre ellas, Jiménez Villarejo o Martín Pallín, Díaz Alegría o el obispo Iniesta, Puente Ojea, Carrillo, Sartorius, Azcona, Otero. A veces, más que entrevistar, Diamante dialoga con esas personalidades. La tesis fundamental de este imprescindible documento es que nuestra democracia es incompleta al no haberse planteado, desmantelada la dictadura, un referéndum al pueblo español sobre la forma de gobierno: monarquía o república.

–Faltaría recordar los interesantes cortos y documentales, algunos de estos últimos para la recién creada Segunda Cadena

de TVE, que completan su trayectoria cinematográfica: *Antes del desayuno*, *El proceso* (adaptación parcial de la obra de Kafka), *La lágrima del diablo* (versión de un cuento de Gautier), la excelente –y, por desgracia, perdida– *Velázquez y lo velazqueño*, *Vicente Escudero*, donde asistimos a una lección magistral de lo que debe ser el baile flamenco, el *Martín Fierro* y, finalmente, *El obispo leproso*, recreación de la obra de Gabriel Miró. Sin olvidar los numerosos guiones que no pudo filmar por las diversas censuras, por ejemplo, su trilogía *El ángel caído*, *Cuchillo negro* y *La calle de la libertad*. Su labor pedagógica en la Escuela Oficial de Cinematografía se sustancia en su manual *De la idea al film: el guión cinematográfico: narración y construcción*; fruto de su admirable trabajo como director durante dieciocho años de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena es su libro *Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio*.

Diamante, algo de ello hemos comprobado, es asimismo un notable poeta, repentista y letrista. En 1997 publica *Cantes de vida y vuelta*, dedicado a Elena Sáez, e inspirado en su amor por ella y por su ciudad natal, Cádiz, «madre y cuna, blanca nave». Este poemario, dividido en tres partes: *Cantes*, *Jente jonda* y *Sentrañas*, acertado neologismo, es, al tiempo, un cálido y sentido homenaje al flamenco. Ya en nuestro siglo, en 2004, aparece su último libro, *Blues jondo*, con dedicatoria a Sagrario Muñoz, su actual compañera, donde este «Blanco negro», como gusta definirse, fusiona sus dos pasiones musicales, altamente transgresoras, además de populares: el *blues* y el cante jondo.

Recientemente se ha editado *Julio Diamante. Compromiso ético y estético de un cineasta*, del citado Larrauri Gárate. Tesis doctoral que recoge y analiza con detenimiento y precisión la obra cinematográfica, literaria y cívica de tan notable artista.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Diamante, Julio: *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Diamante, Julio: *Cine, cultura, libertad: contra la sombra y el silencio*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Filmoteca de Andalucía, 2007.
- Diamante, Julio: *Cantes de vida y vuelta*, Cádiz, Quorum Libros Editores, 1997.
- Diamante, Julio: *Blues jondo*, Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2004.
- Villegas López, Manuel: *Nuevo Cine Español*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1967.
- Larrauri Gárate, Íñigo: *Julio Diamante. Compromiso ético y estético de un cineasta*, Madrid, Shangrila, 2018.





► Bibliothèque Oscar Niemeyer, Le Havre, Francia, siglo xx

**Simon Schama**

*Ciudadanos. Una crónica de la revolución francesa*

Traducción de Aníbal Leal

Debate, Barcelona, 2019

1018 páginas, 39.90 €, ebook 15.19 €



## Revolución, melancolía

**Por** BLAS MATAMORO

El 14 de julio de 1790 se celebró en las ruinas de la demolida Bastilla de París, la conmemoración de su toma ante un altar proyectado por el señor Palloy, quien justamente había dirigido su derribo. A la vez, Dessault publicó una crónica de la revolución titulada *Obra de siete días*. Fragmentos de la antigua fortaleza y cárcel fueron distribuidos como reliquias en doscientos cuarenta y seis cofres. La Bastilla no aparece hasta la mitad de esta monumental obra y no por casualidad sino por decisión constructiva de Schama. En efecto, el 14 de julio ha quedado como fecha identitaria de la Revolución francesa y su trámite como algo veloz: apenas siete días. Mucho después, la Revolución rusa se mostrará como «los diez días que conmovieron al mundo».

Schama apunta en otro sentido. Ni el 14 de julio fue decisivo ni el proceso revolucionario fue breve ni raudo. Más importante resulta la transformación de los Estados Generales en Asamblea Nacional porque desplaza la titularidad de la soberanía del rey al pueblo francés. Ocurrió el 26 de junio, tras el juramento en el Juego de Pelota —en verdad, una cancha cubierta de tenis— del día 19, favorecido luego por un memorable cuadro de David. Tal vez legendaria resulta la respuesta de Mirabeau al enviado regio que intentó desalojarla porque pone en escena la ruptura que hace a la naturaleza y la forma del Estado.

En este espacio se inscribe el criterio fuerte de Schama. Por una parte, considerar que una revolución no es algo instantáneo sino explayado en el tiempo, evolutivo y

complejo. Ortega ya aludió a la lentitud de estas catástrofes. Los hechos históricos necesitan decantación para devenir tales. No son previsibles pero ello no significa que no estén causados y resulten explicables por la razón histórica, que Schama considera narrativa, por lo cual denomina crónica a su libro. Nos permite leerlo desde el placer novelesco del cuento y el recuento, con abundancia de personajes, escenas, rincones anecdóticos sorpresivamente significativos, tensiones y resoluciones. La habilidad constructiva del autor brilla en abundancia y sólo rescato un detalle estructural que la comprueba. El texto empieza y termina con Talleyrand y Lafayette, dos de los escasos protagonistas sobrevivientes que reaparecen en 1830, con el Rey Ciudadano Luis Felipe Igualdad. Es un enésimo episodio revolucionario de un proceso que la historia francesa —añado por mi cuenta— no absuelve hasta que De Gaulle proclama la independencia de Argelia en 1962. Vaya por lo lento del asunto.

Por otra parte, hay otro componente de fondo que hace jugar Schama y es el conflicto que se da entre dos concepciones radicalmente distintas de *eso que está pasando*, o sea, la materia prima del pasado. Una es la revolución como maduración del tiempo histórico, que proviene de la Ilustración y propone una economía de libre mercado sostenida por la fisiocracia. Otra es la revolución como refundación a cero de la historia, concepción anarcoide que invoca a un precursor del Romanticismo como Rousseau y se vale del mercantilismo proteccionista. Aquélla apuesta por la modernización y un esquema lineal y progresivo del tiempo. Ésta prefiere volver al *arché*, al origen, a la repristinación del tiempo por obra de una asociación de iluminados mesiánicos que lo

depure de sus vicios ancestrales. La erección de un altar en las ruinas de la Bastilla es su emblema: se sacraliza algo profano y a partir del fetiche se funda el Mundo Nuevo habitado por el hombre nuevo.

Como se ve, una de las piezas importantes que hemos heredado de la Revolución francesa consiste en esta proclama que reaparece en prácticamente todas las revoluciones que la sucedieron. A la vez, permite considerar su naturaleza paradójica. La revolución se propone avanzar y acaba retornando como si obedeciera a su étimo: revolución es la vuelta circular que cumple un astro sobre sí mismo o en relación a otro astro. La Tierra, sin ir más lejos, escenario de las revoluciones en sus diversos sentidos, los históricos y los astronómicos. La Revolución francesa destruyó templos para erigir altares y guillotínó a un rey para acabar coronando a un emperador.

Schama propone articularla en etapas: democracia representativa, igualitarismo compulsivo, eliminación de lo privado, militarización de la sociedad, por fin: resistencia al proceso anterior de modernización y retorno al origen nacional y popular. Modernizar significaba tomar el capital como paradigma de todos los valores que sustituye a las costumbres, profesionalizar la función pública, fundar el crecimiento económico más en la industria y el comercio que en la agricultura, situar la ciencia en las academias y la filosofía en los salones, racionalizar técnicamente la vida social, a partir de «minucias» como abolir la tortura y prohibir las inhumaciones en las iglesias.

Estas contradicciones estaban diseñadas en la historia de Francia con anterioridad a la revolución, que tampoco las resolvió. Francia estaba dividida entre un país central, encerrado en sí mismo, agrario y atra-

sado, y un país periférico, portuario, dinámico –París incluido– y abierto al exterior. Aquél fue antirrevolucionario. La revolución fue cosa de las grandes ciudades. Al final del proceso, el comercio total de Francia se había reducido y sólo se repuso y ensanchó gracias a la militarización y las conquistas napoleónicas, que extrajeron contribuciones, a veces en forma de saqueos, de los territorios conquistados.

El aporte neto de la Revolución francesa –enfaticado por cierta costumbre igualmente francesa de hacer pensar a todo el mundo en francés– es la ciudadanía, la igualdad fraterna y equivalente de cada individuo que constituye la voluntad general. Fue un postulado abstracto porque, en concreto, se redujo a los varones propietarios, mayores de edad, en su sano juicio y blancos. O sea: ni mujeres ni negros, ni locos ni impecunes. Pero, en todo caso, diseñó el fundamento del voto universal aunque nunca superase, en los hechos, al diez por ciento del censo. Es decir que nueve décimas partes del electorado pasó de largo.

Tampoco cabe soslayar los elementos puramente míticos de esta categoría. Los ciudadanos lo eran de una nación francesa recién fundada y la fundación requería un rito que la fijase en el tiempo. Se dio en forma de sacrificio, es decir, lo apuntado respecto a la Bastilla: sacralizando objetos profanos. Para el caso, el elemento catártico por excelencia: la sangre. Para verterla en abundancia y ordenadamente, la espontánea violencia popular que clama por pan y ropa se transforma en la violencia organizada de los *sans culottes*, es decir quienes no llevan calzón porque visten el uniforme de los sagrados vengadores, los sacerdotes de la justicia.

Más al fondo, si se quiere –y Schama así lo quiere– hay un triunfo de Rousseau sobre

Voltaire, si cabe la dupla: a la vida regulada por la razón, la luz y la sensatez, la vida entendida como sano instinto popular, pasión y, de nuevo, santa violencia. Tanto, que se acaba por identificar revolución y violencia, como ha quedado fijado en el lugar común. No hay revolución sin violencia y toda violencia se legitima por la invocación revolucionaria. Los revolucionarios eran devotos de la Razón pero como diosa, o sea un mito que poco tenía que ver con Kant o Diderot. Más aún: el extremismo jacobino llegó a decretar el culto al Ser Supremo, abominando del ateísmo y sus fautores corruptos e impíos como D’Holbach y Helvétius, llegando a legalizar la inmortalidad del alma y a discutir si la muerte era un sueño eterno o el acceso a una nueva vida, incluida la de los guillotinos.

En estas dolidas matizaciones, Schama encuentra algunos colores que exceden los tres de la escarapela nacional. Por ejemplo: el carácter masculino de la dirigencia revolucionaria, que se cargó los clubes de mujeres herederos del feminismo ilustrado y salonero del siglo XVIII, y maltrató cuando no ultimó a sus dirigentes/as. Y, con mayor repercusión histórica, la aparición de una clerecía, de *clerc*, que en francés quiere decir clérigo pero luego fue a dar en lo que hoy llamamos un intelectual: un productor de ideología con vocación por la dirección política. Schama esboza, además, una inteligente conversión, la definición del extremista como el sujeto que se aparta de la conciencia de clase típica de su situación social. No son burgueses ni nobles ni curas aunque lo sean en la escala social, sino que piensan en representación del pueblo, una entidad que han inventado y que se convierte en la sacralizadora de sus acciones. *Clerc* es el funcionario, el pequeño profesional, el

pequeño mercader, el cura de barrio y el oficial sin rango que se sube a un banco de su asamblea y exclama *Nous, le peuple!* Es esta clerecía la que abre el sangriento debate que lleva al Terror de 1792 que, según señala Schama, ya está diseñado en 1789: ¿acaba la revolución cuando la república sustituye a la monarquía o la revolución es permanente y también lo es la violencia revolucionaria? Dicho en términos del siglo xx: ¿hay un Estado de Derecho con vocación de permanencia pacífica o el derecho es un perpetuo Estado de Necesidad que exige constantes medidas excepcionales?

En la Asamblea se discutió al respecto y quedó retratada una pregunta dirigida a todas las así llamadas revoluciones posteriores: ¿la voluntad mayoritaria todo lo absuelve o no cabe una dictadura democrática que avasalle los derechos inherentes a la condición humana? ¿Hay derechos del hombre anteriores al Estado, correspondientes a su naturaleza, como quiere el liberalismo, o son mera convención derogable según las necesidades del Estado revolucionario? O, según prefiere Schama: ¿Montesquieu o Rousseau? Piensa el historiador que la Revolución francesa se decantó por el segundo porque ya venía situado en una posición eminente. La dictadura de la virtud de Robespierre, por ejemplo, es una hipóstasis de ese estado infantil de inocencia que, proyectado en la adultez, da como resultado la virtud y la libertad. Desde ellas cabe imponerlas, por paradójico que parezca. La revolución vuelve al estado anterior a la corrupta y opresora civilización, al estado natural del hombre, puro y libre. De tal modo se calmarán las angustias del ego moderno en una sociedad de amigos, acaso lo que, teatralmente, intentó la reina destinada al patíbulo cuando se disfrazó de pastora y dejó el

castillo por los Trianones. O lo que hizo su marido, aprendiendo el oficio de cerrajero. No puo cerrar con eficacia las puertas defensivas ni abrir las de su calabozo para huir por los tejados.

Esta complejidad impide una lectura del fenómeno revolucionario desde la excluyente lucha de clases. Que haber clases las hubo y que el tercer estado era la burguesía que pretendía ser tratada como un estado más junto a la nobleza y al clero, es evidente. Pero que de que allí hayan surgido tres partidos netamente diversos y conflictuados a tal punto que se explique todo por un tripartito convulso, no. Menos si se simplifica con un enfoque marxistoiide como el de Albert Soboul, que entiende como sujeto de la Revolución francesa al pueblo francés, que siempre tiene razón porque siempre quiere el bien, la igualdad y la justicia, y si ha empleado la fuerza lo hizo para defenderse de los enemigos internos y externos.

Uno de los centros de este libro es la muestra de los elementos que juegan en la revolución y que, en realidad, son anteriores a ella. Y uno de éstos es la aparición de personalidades transversales. Una de ellas es la de los nobles que, desde la milicia o la administración, promueven cambios en la estructura de la sociedad, a la vez que renuevan la visión patriótica de Francia a partir de la filosofía prerromántica de Rousseau. En este entretejido es una marca importante la guerra, tanto la derrota de Francia en la de los Siete Años como su participación junto al triunfante independentismo de los Estados Unidos. Si bien la empresa americana fue desastrosa en lo económico, tanto que llevó al Estado francés a la bancarota, sirvió para poner en contacto a cierta oficialidad nobiliaria francesa, o sea de alcurnia y solera, con una realidad naciente, flaman-

te. La posibilidad de empezar de nuevo, de renacer, se pudo constatar concretamente. Además, tenía la forma de una república democrática y constitucional. Regeneración, ejército y patria fueron, años más tarde, fórmulas revolucionarias.

En otro orden, ministros de formación ilustrada como Malesherbes, Turgot y Necker, intentaron, y a veces lograron, atenuar los privilegios señoriales, establecer impuestos a las grandes fortunas y reformar cuando no eliminar los parlamentos regionales que dispersaban el poder estatal como luego ocurriría con la revolución y su maraña de tribunales, clubes, comisiones, asambleas, comunas y convenciones.

La Francia del antiguo régimen, pues, no era una sociedad estabilizada sino, por el contrario, desequilibrada y desordenada. Las revueltas de los hambrientos eran frecuentes y se saldaban con matanzas. La monarquía, inerte y cortesana, no supo arbitrar y moderar los choques entre liberales y proteccionistas, entre centro y periferia, entre conflicto social y poder. Acabó defendiendo su absolutismo y, para ello, acudiendo a fuerzas extranjeras, lo cual enrabió el patriotismo populista y reforzó la aureola de extrañeza y ajenidad de la corona. Es decir: el proceso del desorden revolucionario es anterior a las fechas revolucionarias.

El texto de Schama también afronta en lo teórico un par de cuestiones que interesan a una posible epistemología de la historia: los sujetos del relato y la necesidad del evento. Para Schama, la historia es la de aque-

llos que pueden decir algo de ella, los protagonistas. Como los buenos narradores, han de ser correctamente elegidos. Así sucede que, junto a lo histórico distante, los grandes panoramas de masas en guerras, festivales, motines y celebraciones, hay lo que puede llamarse historia de cerca, la intimidad de aquellos nombres que ejemplifican los grandes vectores del tiempo en las pequeñas cosas de lo cotidiano.

Luego está la gran pregunta metafísica: ¿es necesario todo lo que ocurre en la historia? O, como se preguntaba tempranamente Chateaubriand: ¿fue necesario el criminal terror revolucionario para que Francia se adecuara al cambio histórico? Schama no cree en el determinismo histórico pero sí en lo razonable *ex post facto* de lo ocurrido. No fue fatal que ocurriera ni, por ello, tampoco previsible, pero necesariamente constituye la materia prima de nuestro pasado. No tenemos otro. No tenemos otra. Zambullirse en la torrentera documental y seleccionar guiones es la tarea del historiador. Para Walter Benjamin, es un examen de escombros. Schama se ha debido asomar a un paisaje de ruinas y cementerios. Tras la última página hay un combinado sentimiento de revolución y melancolía. La construcción de una humanidad ideal llevada por un camino que se convierte en un zanjón lleno de sangre. Visto con cierta distancia, el ser humano vuelve a mostrarse como el único animal capaz de deshumanizarse. En este caso, de perder su humanidad en pos de la Humanidad.

**Fernando Pessoa**

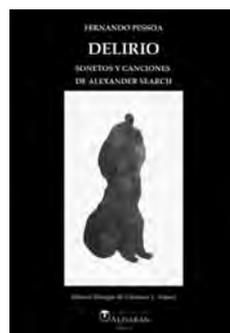
*Delirio, sonetos y canciones de Alexander Search*

Selección, prólogo y traducción de Christian T. Arjona

Ilustraciones de Anxo Pastor

Libros de Aldarán, 2019

112 páginas, 18.00 €



## Pessoa, el inglés

*Por* EDUARDO MOGA

Los primeros poemas que escribió Fernando Pessoa los escribió en inglés. Tras la temprana muerte de su padre, su madre se casó con quien a la sazón era el cónsul portugués en Durban, y a la ciudad sudafricana se trasladó toda la familia en 1895: Pessoa tenía siete años. En Durban recibió una educación británica: fue alumno de las monjas irlandesas y luego de la Durban High School. Y tanto el dominio que adquirió de la lengua inglesa como su minucioso conocimiento de los mejores autores de la literatura en inglés –Shakespeare, Milton, Keats, Shelley, Byron, Whitman, Poe– le permitieron ganar, con quince años, el Premio Reina Victoria de ensayo –fue el mejor entre ochocientos noventa y nueve candidatos– y alumbrar sus primeros heterónimos, ingleses en su mayoría: Charles Robert Anon, Charles James

Search y, sobre todo, el hermano de éste, Alexander Search. Bajo esta personalidad primeriza, Pessoa compuso un centenar de notas y poemas –sonetos, canciones y epigramas– entre 1904 y 1910, la mayoría de los cuales siguen inéditos en español. *Delirio. Sonetos y canciones de Alexander Search* recoge, por primera vez, una muestra significativa de esta producción –veintiún sonetos y doce canciones–, traducida –y muy bien– al castellano. El volumen, que sigue, para la fijación del texto y la atribución de autoría, la edición de la *Poesía inglesa* de Pessoa de Luísa Freire (Lisboa, Assirio & Alvim, 1999), incorpora asimismo un breve apéndice de escritos autógrafos.

Pese al carácter juvenil de la obra de Search –que significa «busca» en inglés–, a su desarrollo tentativo y, a veces, empa-

lagosamente hiperbólico, el traductor y responsable de la edición, Christian T. Arjona, que firma asimismo un clarificador prólogo, propone reconsiderar su figura. De la preheteronimia en que se lo ha situado siempre, integrante, como un planeta secundario, de la galaxia pre-Caeiro, Arjona propone considerarlo el gran poeta germinal anterior a Alberto Caeiro y dejar en su órbita a los demás seudónimos de juventud, incluyendo al que firmaba como Pessoa. El crítico y biógrafo de Pessoa, Robert Bréchon, tiene a Search por «el eslabón perdido de [la] evolución que lleva del poeta clásico-romántico al “modernista”, de la efusión sentimental al lirismo crítico, de la búsqueda ansiosa del yo a la despersonalización sistemática...». Pessoa, añade Bréchon, depositó en la obra de Search «la tempestuosa experiencia espiritual vivida en esta etapa fronteriza entre ambas edades [...]. Search es la crisálida de Caeiro, Reis y Campos». De lo que no cabe duda es de que el proliferar de las personalidades, que eclosionaría en su riquísima heteronimia, se encontraba ya en las primeras composiciones de Pessoa. En un poema de «Relámpagos de locura», escribe Search: «En mi interior hay cosas superiores a mí, / tantas que ya no puedo decir yo». Y en «Dolor supremo», afirma: «Toda tu escritura / de seguro es inventada, fingida, simulada», lo que prefigura ya los famosos versos: «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que llega a fingir que es dolor / el dolor que de veras siente». No obstante, Search sí podía decir yo, y lo diría después con múltiples rostros y sensibilidades, aunque, consciente de su inexperiencia, se lamenta en *Sonetos y canciones* de que nadie le haya enseñado todavía «un lenguaje que dé forma a [su] desasosiego». De hecho, como recuerda Arjona, los

análisis lingüísticos de sus heterónimos han revelado una radical distancia entre todos: cada uno escribe como si fuese una persona diferente. No hay continuidad estilística –ni por lo tanto psicológica– entre ellos.

*Delirio. Sonetos y canciones* despliega una sensibilidad romántica y simbolista que, a menudo, cobra aires *fin-de-siècle*, teñidos de decadentismo. Search, un joven abortado en las complejidades de una conciencia que nace turbulentamente al mundo, se entrega a una impetuosa contemplación de las interioridades de su yo. Como ha escrito Georg Rudolf Lind, Alexander Search es un «poeta de la conciencia, un poeta de ideas, casi sin contacto con el ambiente en el que vive, asensual en grado máximo, preocupado casi exclusivamente por la propia psique anormal y por la metafísica». En esa penumbra del espíritu, Search encuentra, como sus admirados románticos, cultores de un yo desencajado, abismos, tormentos, sueños estériles, lágrimas sin sentido. En «Soneto de un escéptico», escribe: «Yo cierro con dolor mis párpados atribulados / y contemplo el mundo que en mi interior se extiende. // [...] pero en la noche del alma, ¡ay!, ningún sosiego hallo, / ¡cómo medra mi terror en las noches terrestres!», con aliteración de /r/ en el último verso que vuelve audible el miedo manifestado.

La conciencia torturada del poeta adolescente experimenta un sentimiento de inutilidad y desamparo. La sensación de desconcierto vital lo invade todo. En «Muerte en vida», Search lamenta otro día dedicado a la nada y se pregunta si su destino es como el del grano de arena de la playa, siempre a merced del viento, a la deriva. La simbología marina le sirve para abundar en esta imagen de abandono. En «Inacción», leemos: «Me hundo en la apatía: se abisma mi

voluntad / en un humor soñoliento [...]. // Y así, dentro de mi alma habita la tristeza: / como el que ama la belleza y sin embargo es ciego, / soy el hábil timonel de un barco sin timón». La vida, para Search, carece de sentido, al igual que él carece de pensamiento: lo persigue, pero no lo encuentra; le faltan las ideas: le es imposible alumbra-rlas. «¡Es hora de pensar!», se reclama a sí mismo en «Canción», aunque esa reflexión sólo conduzca a la visión del desastre: «¡Piensa, oh piensa, cómo todo se desvasta!», concluye.

La melancolía que este pesimismo, casi nihilismo, insufla en el ánimo de Search se agudiza con la perspectiva de la muerte, que recorre toda su obra. En uno de sus primeros poemas, el poeta se enfrenta a la desalentadora idea de que, aunque hoy viva, pronto será un cadáver. Y en «A mi mejor amigo» compone un soneto prospectivo e irónico, pero de una ironía macabra, en el que anticipa el poema que compondrá a su muerte ese amigo, y que firmará y fechará, satisfecho de su calidad. Sin embargo, Search concibe una angustia superior a la de la muerte: la angustia de la locura. El temor de enloquecer, o el horror que le produce creer que ya ha enloquecido, convierte su poesía en un sobrecogido diálogo con esa demencia que, además de un mal psíquico, es también metáfora de su desarraigo y su confusión existencial. Los títulos que Search barajó para el libro que recogería sus poemas, y que finalmente no vio la luz, son suficientemente reveladores de esta inquietud: «Delirio», «Sinsentido», «*Mens insana*», «Documentos de la decadencia mental». En la selección de Arjona, encontramos «Fragmentos de delirio» y «Relámpagos de locura», entre otros poemas dedicados a la insania. Lo que se aproxima en el

soneto «Aproximándose» es, precisamente, la locura, y lo hace «con paso grave y seguro, como un odio que se encarama / por el silencio negro de mi cerebro consciente». Falta de la luz de la razón, que Search escribe con mayúsculas, la mente se dirige a una noche impenetrable. En otro poema, «Fragmento de delirio», las formas que ruedan por su cerebro son como los gusanos de las tumbas, «raras y grotescas».

Frente a la pesadumbre de una existencia sin sentido y la irrupción de la locura, Alexander Search reclama, en «Nirvana», «un no-existir en el hondón del Ser, / una Nada etérea y sensible. [...] // Ni Vida ni Muerte, ni sentido ni sinsentido, / sólo un sentir profundo de no sentir nada; / ¡qué honda calma! –mucho más honda que el desasosiego, / quizá como un pensar sin pensamiento». Los constantes paralelismos y las antítesis, subrayadas con poliptoton, reclaman una anulación, una paz constituida por opuestos que apague la incertidumbre de la vida, una quietud que subvierta la profunda desolación de la existencia. En «Por la carretera», Search invoca la libertad deseada, que se materializa en un viaje sin restricciones, veloz, con el viento y el sol en la cara, y el alma fresca, en movimiento. Éste es uno de los pocos poemas luminosos recogidos en *Sonetos y canciones*, aunque persista un pesimismo nuclear; desiderativo y exaltado, sí, pero aún consciente de la tenebrosa realidad: «Mas tendremos que llegar a una aldea o poblado / y nuestros ojos ya se entristecen...». El amor, sugerido en unos pocos poemas, ofrece asimismo esperanza o consuelo al poeta, aun en sus tenues manifestaciones: el recuerdo de un beso; la contemplación de unos dedos, una boca o unos dientes; o la de un tobillo, entrevisto bajo una «falda un instante alzada»,

que le sirve no sólo para concebir irreverentes delicias, sino también para fustigar la «mano helada» de los moralistas. Venus, en fin, comparece en varios poemas para recordar la fuerza del amor y de la belleza, cuyo culto constituye una de las pasiones del poeta: «¡Ni una estatua a la belleza he compuesto!», se lamenta, tras un día malgastado, en «Muerte en vida». Pese a la naturaleza abstracta de casi todo lo cantado por Search, en «Para alguien que toca» establece una audaz identificación entre sentidos y conciencia: cierta música que oye le produce «un ensancharse y morir de los sentidos, / que es a mi conciencia de cada día / lo que la Eternidad es al Tiempo». Unos sentidos y una conciencia que, contra lo que pueda parecer, no pretenden adentrarse en la realidad oculta de las cosas, sino que sólo se asombran de que existan: «lo que me obsesiona constantemente / no son las cosas en su ser agotado, / sino el simple estar allí de las cosas», escribe en el poema II de «Relámpagos de locura».

Una mención especial merece la traducción de Christian T. Arjona, extraordinaria. En versos blancos asonantados, que persiguen una musicalidad equivalente en castellano a la que suscita el pentámetro yámbico consonante que suele manejar Search, Arjona firma una versión jugosa y flexible, en la que no se transparenta sombra algu-

na de la sintaxis inglesa. «Sobre la muerte» ejemplifica la naturalidad y la concisión con las que traslada al castellano los a menudo caracoleantes versos de Search: «Nevertheless though sorrow, rage and tear, / my heart, yet I each moment's boon shall seize, / and shape rude laughter from each heart – felt moan: // Not without hope is most extreme despair, / I know not death and think it no release - / the bad indeed is better than the unknown» se convierte en «Y aunque grita mi corazón doliente, / recojo la bendición de cada instante / y esculpo carcajadas con gemidos. // El desespero extremo de esperanza no carece / e ignoro si la muerte pueda liberarme: / lo malo es preferible a lo desconocido». «La muerte del Titán», por su parte, acredita la monosílaba aspereza del inglés, como ya ponderó Borges, y la habilidad de Arjona para transformarla en un castellano asimismo abrupto y convincente: «From night's great womb with pain the horrid morn hath broke, / far o'er the throbbing earth the clattering thunders roar, / the Titan wakes at last, his front begrimed with gore, / his brutal gasp abrupt uproots the rugged oak», escribe Search; «Nace el alba horrible, dolorosa, del gran vientre de la noche. / Sobre la tierra que palpita, ruge estruendosa la tormenta: / ensangrentado el rostro, el Titán al fin despierta / y con brutal zarpazo desarraiga un viejo roble», traduce Arjona.

**Boecio**

*Consuelo de la filosofía*

Traducción de Eduardo Gil Bera

Acantilado, Barcelona, 2019

208 páginas, 14.00 €



## El cielo inmóvil

*Por* DANIEL B. BRO

Un libro del remoto pasado nos puede llegar sin presentaciones, sin cartas credenciales, a cuerpo limpio. Eso nos puede dar la impresión de que acaba de salir, de que el autor es contemporáneo nuestro. Simplemente vamos a una librería y un título nos llama la atención, como éste: *Consuelo de la filosofía*. Puede que, si no hemos hecho un buen bachiller de letras, y sólo habiendo leído narrativa y cosas dispersas, Boecio no diga nada. El libro no tiene prólogo ni epílogo, así que, tras leer la escueta ficha de la solapa, sabemos que su autor lo escribió en el 520 después de Cristo, el mismo año en que murió ajusticiado tras sufrir cárcel, o tal vez muriera un año después. La editorial y el traductor (Eduardo Gil Bera, al que debemos algunos libros y traducciones notables) nos los ofrecen sin ayuda tal vez

porque quieren que lo leamos no históricamente, sino como una obra capaz de dialogar con nosotros en el presente. El presente vivo de Boecio (Roma, 480-Pavía, 520) y el presente vivo de un lector del 2020. Boecio supo pensar con una tranquila exigencia mientras esperaba su muerte (fue decapitado); como su maestro Sócrates, aunque era cristiano no escribió una consolación por la religión, que sería en cierto modo lo más indicado para quien quería salvar su alma, sino que apeló a la reflexión, de fuerte impregnación platónica y aristotélica, para mostrar, no sé si tanto a él como a los otros, un camino de sabiduría. Digo que no sé si para él porque, sin duda, eran cosas que él ya sabía, aunque nunca le había dado una forma así, tan despojada y exacta. De hecho es un diálogo. A Boecio se le

aparece la Filosofía y dialogan sobre las cosas del mundo de abajo y del de arriba, del tiempo y de la eternidad, de los sentidos y de la razón, de las opiniones y reflexiones parciales y de la ciencia divina. Boecio habla en prosa; Filosofía en verso, aunque en la versión, que me suena muy bien, limpia y clara, de Gil Bera, todo está en prosa. Hacía noventa y cuatro años (en 430) que había fallecido otro filósofo singular, alguien que pasó del maniqueísmo al cristianismo y que nos dejó memoria de sus tribulaciones, hasta el punto de que sus *Confesiones* son una suerte de historietas autobiográficas y un libro sapiencial cristiano, inaugural de la teología medieval, como Boecio.

*Consuelo de la filosofía* está dividido en cinco libros, y se trata de una obra relativamente breve, de las que se pueden leer en un día, aunque no hay necesidad de darse prisa. ¿Para qué? ¿Qué vamos a hacer cuando la acabemos? ¿Leer otro libro? Sí, es lo habitual, pero hay obras, entre las que se cuentan ésta de Boecio, que lo que nos piden es lentitud, a pesar de que ya conocemos muchos de los argumentos, tal vez porque hayamos leído algo de Platón, o porque hemos leído a Tomás de Aquino, o porque hicimos bien el bachiller de letras y el profesor era excelente y, hablando, como estos dos personajes del drama, nos dejó algunas ideas e imágenes claras.

Boecio comienza su libro llorando, aunque vivió generalmente alegre. Siente acercarse la vejez (tenía solo cuarenta y cuatro años). Mientras se lamenta ve aparecer por encima de su cabeza a una mujer venerable. Tiene siglos y es siempre joven. Boecio se lamenta en verso de su suerte y la Filosofía, al observar a las musas a su alrededor, se irrita y las echa argumentando que sólo pueden empeorar las cosas. Al fin y al cabo,

sólo ven desde las emociones, y desde ellas matan «la fructífera cosecha de la razón». Pero cómo pueden tratar estas pendonas de seducir a quien ha estudiado a eléatas y pitagóricos... Pues sí, sólo tenemos que acordarnos de cómo Platón y Sócrates expulsaron a los poetas de la República y del conocimiento. Los poetas se disfrazan de todo, hablan de esto y de lo otro y de lo de más allá, y de nada saben en concreto. «La vejez ya toca mis sienes y se adueña de mis huesos, estoy en una cárcel, donde me espera, si nada lo remedia, lo peor por orden de quien fue mi amigo, Teodorico el Grande, rey de los Godos. El mundo me ha engañado o yo me he olvidado de mí mismo. Pero la voz de la Filosofía me sacude, porque no es hora de lamentarse sino de poner remedio». La señora sabe que se le acusa falsamente, que él nunca traicionó. Piensa en Sócrates, que salió airoso gracias a ella antes de morir injustamente. De paso, le aclara que la herencia de Sócrates fue troceada y malentendida (debido a su parcialidad) por las hordas de epicúreos, estoicos y demás escuelas que se sucedieron a su muerte.

Hombre, un poco de Epicuro parece que reivindica cuando le aconseja serenidad y que no espere ni tema nada, porque así desarmará la cólera. Hay que ser dueño de sí mismo, algo que se consigue con una receta reflexión que te conduzca no a conocimientos parciales sino a la contemplación última, no de las Ideas, porque Boecio es, a pesar de todo, cristiano, sino del saber de la providencia. Pero me he precipitado. Tampoco voy a seguir todos los pasos, aunque los he seguido con inocencia y admiración durante la lectura de este libro. No crean que Boecio nos instruye sólo, con una capacidad lógica y reflexiva admirable, en cómo la filosofía, que es introducida en nosotros

por Dios, puede salvarnos al otorgarnos la posibilidad de ser totalmente gracias a la elección del bien, sino que de paso les da un repaso a los godos, con lo cual nos ofrece algunas de sus ideas sociales, que parecen bastante justas, además de mostrarnos muchas trapacerías de sus contemporáneos. No obstante, el asunto es más alto, o mejor dicho, ha de tomar alturas para que sea de verdad una consolación. Saber pensar es imitar a Dios (seguir a Dios era lo que proclamaban los pitagóricos, nos recuerda). ¿Cómo se le puede acusar de brujería por estudiar a los filósofos y científicos? Ah, Boecio, las iglesias y los Estados han perseguido a los pensadores, a los librepensadores y libertarios y libertinos, a cualquiera con cabeza, cortándolas, acusándolas de brujería, de desviacionismo, de herejía; es algo que nunca acaba. Pero escucha, nada ocurre por azar, esto te lo dice la filósofa. Ciertamente, mil cosas y casos parecen afirmar lo contrario, pero fíjate bien a dónde llegan tus sentidos y tu mente. Poco lejos. Todo está en la mente de Dios, que es el saber supremo. Porque sufres y te quejas por lo que te ocurre crees que los criminales son felices. Te has olvidado de quién eres, no de tus antiguos cargos, no, sino de quien eres de verdad, tú y todos. El error viene del olvido, de la pérdida de la perseverancia en el bien, no en el placer. No olvides, Boecio, que eres algo más que un animal racional.

Nada permanece, todo es mudable. ¿Por qué achacas a la realidad lo que en realidad sucede en la naturaleza de la opinión? ¿Por qué buscas en el mundo, en lo mudable e inconstante, la felicidad? Lo supiste y has de recordarlo, la felicidad es el bien supremo que deviene de vivir de acuerdo con la razón. Estás privado de libertad, pero a un alma libre no se le puede imponer nada,

ni siquiera la serenidad. No dudes de que quien hace el bien siempre será recompensado y quien hace el mal será castigado, a pesar de lo que has observado en Roma o en Pavía. No te empeñes en proclamar tu fama, que es nada si la comparas con la eternidad. El renombre siempre es devorado por la muerte. Ah de aquellos a los que les ríe la fortuna, porque nada les advierte del error; en cambio a los que sufren adversidades se les hace evidente la fragilidad de la dicha y así aprenden. El tiempo y sus cosas y procesos móviles pueden ser las ventanas de acceso a la eternidad, el cielo inmóvil, pero no hay que confundir ambas realidades. Sólo quien contempla la perfección inmóvil puede saber el significado de los accidentes. La contemplación está más allá del deseo y de los apetitos, mientras que todo deseo implica una carencia y, por lo tanto, quien desea no es del todo dueño de sí mismo. Y así, paso a paso, en un diálogo bellísimo y de epistemología socrática (perdón por el palabro, pero Boecio no le hacía ascos a inventar términos filosóficos), va conduciendo al preso en que el error humano se basa, sobre todo, en separar lo que por naturaleza es *uno* e indivisible. Al igual que Platón, entiende que la naturaleza se compone de mente, alma y materia, y el fin último, a través del ejercicio perfecto de la razón, no es la reflexión, el mundo de las ideas, sino un paso más allá, la contemplación, en este caso de la deidad, que es el principio, el creador, el guía, el camino y la meta. Une el latino, aunque de manera muy sutil, a Platón y al cristianismo. Al igual que Platón, el bien existe, y es el origen y fundamento de todos los bienes. El bien es lo *uno* (también en Plotino). La felicidad, entonces, es un acuerdo con la razón y, por lo tanto, participa de la divinidad. Entendida

la felicidad en este sentido, «todo hombre feliz es Dios, pues, aunque por naturaleza haya un solo Dios, nada impide que muchos se vuelvan divinos por participación». Ah, esto no lo diría la escolástica, esto es más bien panteísmo, y nos llevaría a pensar en Spinoza, otro que fue perseguido. De que el bien sea lo que se desea, aunque casi siempre erremos por desear de manera errónea, productos que no participan en su naturaleza del bien supremo, se deduce que una beatitud excelsa (alguien que es feliz porque desea ser asistido por el saber) sea la participación del bien en sí, que no es otra cosa que Dios. No se desea adecuadamente una parte, porque a cada una le falta lo que tiene la otra, sino que el deseo perfecto es el que puede desear la unidad, no lo disperso. Así pues, no se puede ser feliz sin aspirar al bien, cuya naturaleza es la unidad. Pero es que la Filosofía también le dice que el mal no existe. En realidad, carece de ser. Y el malvado, el que hace el mal, carece de ser; en cierto modo, no existe, dice literalmente. De nuevo pongo siglos por delante, y le cuchicheo al oído a Boecio que los totalitarismos del siglo xx usaron esta idea para negar el alma de los no-revolucionarios. No serlo, para Stalin, era una falta, en el sentido religioso, una carencia, una falta, sí, de ser. Así que eliminarlos era más fácil para la conciencia. «No niego que los malvados sean malos, niego simplemente que existan». Esto se entiende bien desde la teología de Boecio, pero dicho queda abierto para los que creen que esta idea o la otra es el bien, y los que no participan de ella están equivocados, cometen el pecado de apostar por las partes, de desconfiar de la unidad. El malvado se convierte en animal, deja de ser humano, afirman la Filosofía y Boecio, sin duda pensando (me permito la licencia)

en Teodorico y los suyos. En fin, ¡fuera de la República! Volvamos a la cárcel: los apetitos no son el verdadero deseo, que es el de lo *uno* y, por lo tanto, nunca consiguen lo que creen desear. Sólo el filósofo puede alcanzar su deseo, porque su aspiración nunca es a lo parcial, el placer del cuerpo, sino el de la razón.

Imagino que Boecio, al terminar su *Consolación*, miró hacia los cielos de Pavía, comprendió que en el otro cielo, el que tal vez podía contemplar por un momento con los ojos de la mente, no había azar y todo era providencia. Su vida familiar y de estudioso de la filosofía y las ciencias, su actividad política, las envidias de las que fue objeto, las perversas interpretaciones que hicieron de su trabajo, su cuello inocente expuesto a la espada y el brazo del verdugo, y la voz de quien lo ordena, todo era diverso y *uno*, todo era necesario, no porque debiera ocurrir sino porque en la mente del *uno*, sólo existe el bien, lo demás es poco ser, es ausencia de ser, extravío. Así pues, si pudieras ver el plan de la providencia (Hegel, siglos después que tú, lo vio en el espíritu de la historia como filosofía, un verdadero desastre), dejarías de llorar, de lamentarte, de escuchar a esas musas propicias a los poetas, y recordarías lo que alguna vez supiste: destino es necesidad; necesidad, destino. La forma superior de conocimiento incluye las inferiores, pero no al revés. Tu libertad, pues, no está en la historia sino en la contemplación de lo *uno*. Que el cielo te ayude.

Aunque bien pensado, este libro ha tenido millones de comentarios y anotaciones, lo han destrozado, literalmente; así que editarlo sin prólogo ni estudio ha sido una buena idea, porque toda verdadera obra debe, al menos una vez, llegarnos así.

**Aurelio Arteta**

*La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*

Libros de Fronterad, Biblioteca Anfibia, 2019

325 páginas, 18.00 €



## La compasión, de emoción ambigua a virtud trágica

*Por* JOSÉ LASAGA

Estamos ante la segunda oportunidad de un libro que el autor publicó en 1996. Es probable que el tiempo transcurrido, casi un cuarto de siglo, no le haya hecho demasiada mella. En el breve prólogo que antepone a esta segunda edición no comenta el autor que haya sido revisada: «a lo que entonces escribí, tendría poco que añadir». Son los privilegios de la filosofía en estos tiempos tan cambiantes. Y si hablamos del mundo y de las cosas que en él acontecen y no de las ideas, la compasión parece gozar de buena salud práctica. Me refiero, claro está, al hecho incontestable de que en la vieja y deseada Europa, deseada al menos desde lo que damos en llamar «tercer mundo», existe un consenso casi universal a favor de la necesaria solidaridad con los desfavorecidos, propios o migrantes, como es debido

decir ahora. El gran número de ONG dedicadas a atender toda esa necesidad, nunca tan mostrada como ahora, es una prueba fehaciente de que la compasión es una virtud en forma o, al menos, una emoción compartida y, creo yo, poco sospechosa. Como veremos, otra cosa es la sospecha que pueda recaer sobre su estatuto de virtud, de virtud ética, de hábito virtuoso, más allá del fulminante sentimiento violento que nos provoca la contemplación del mal ajeno –sobre todo, cuando es injusto, caprichoso o azaroso– y la expectativa de que ese mismo mal nos pueda afectar a nosotros. Y antes de entrar en la descripción del libro y en los análisis a que dé lugar, me gustaría señalar un dato biográfico que me parece digno de tenerse en cuenta, aunque sólo sea porque el autor lo menciona en su primer prólogo, fecha-

do en la primavera de 1996. En las últimas líneas del mencionado prólogo, se observa que el libro fue escrito en el País Vasco, de una de cuyas universidades era catedrático de Filosofía Moral y Política; y añade: «una tierra en la que [...] unos pocos muestran a diario su falta de compasión con el resto». La alusión al terrorismo de ETA, entonces perfectamente activo, es, por tanto, evidente. Hoy podría serlo menos y el lector de esta edición preguntarse por qué reclamaba Arteta, además de cordura, piedad para esa parte de España. Dicho esto, el libro se mueve dentro del horizonte de la filosofía moral y se ciñe con ejemplar precisión al tema propuesto a examen: la compasión o piedad en su doble dimensión de pasión o sentimiento, con un calado histórico notable, y su aspiración de virtud fundamental para la convivencia entre humanos, incluso entre humanos y otros animales.

El libro se articula en dos partes de pareja extensión. La primera, titulada «La emoción compasiva», examina la definición de la compasión o piedad, términos que toma como sinónimos, para proceder a continuación a abrir un «proceso», en el sentido de incoar un examen crítico de la compasión, tal y como ha sido sentida, vivida y juzgada en el pasado. El punto de partida es el siempre equilibrado Aristóteles. No se da por sentado que estamos ante una virtud pero el hecho es que ha sido muy atendida por los moralistas en todos los tiempos. Es menester esclarecer, y así lo hace en el primer capítulo, en qué consiste la compasión, verle «las entrañas» al sentimiento. Inevitablemente a dicha presentación del sentimiento «en persona», que diría un fenomenólogo, ha de seguir el avatar histórico de la piedad, pues seguramente hay modas históricas también en los sentimientos

y las pasiones, como las hay en los vestidos o en las formas de diversión. Es fácil asociar la segunda mitad del XVIII con los fervores y las lágrimas en la antesala del Romanticismo. No es casualidad que haya sido entonces cuando se produce el triunfo de la ópera. En el Siglo de las Luces, el racionalismo remite, paradójicamente, así como el cristianismo. Desde Locke, que descubre la inquietud en el centro del corazón humano, y Hume, que declara a voces la incapacidad de la razón para controlar las pasiones, queda expedito el camino para que éstas se conviertan en el principio que incita y dirige la acción humana. Nunca fue tan visible el sufrimiento humano como en los albores de la Revolución francesa. Y no porque se sufriera más. La cantidad de dolor, la inevitabilidad de la muerte suele ser muy parecida en distintas épocas. Pero el cristianismo, que habla de la tierra como de un «valle de lágrimas», con su promesa de felicidad eterna creaba, hay que reconocerlo, un poderoso lenitivo para todo ese dolor y reducía la muerte corporal a un accidente. Por supuesto que el dato no le pasa desapercibido a Arteta. No duda en reconocer que «el hombre religioso no puede ser en verdad compasivo. Para el creyente religioso no hay mal que no vaya a ser redimido ni miseria que no quede finalmente superada». Es justamente el retroceso de la fe cristiana entre las élites intelectuales francesas lo que hizo que el sufrimiento humano resultara tan visible, insoportable por tanto, y la piedad un sentimiento que Rousseau convirtió en el centro de su moralidad y de su ideal educativo. En realidad se cambiaban de dioses y de religión: del cristianismo al humanismo.

Arteta se interesa por la piedad en tanto virtud moderna y laica. Su perspectiva es antropológica y humanista. Y el proble-

ma que justifica la escritura del libro reside, precisamente, en el rango que corresponde a la piedad, si es simple emoción, en cuyo caso nos afecta y nos somete, al margen de cualquier forma de elección o preferencia que revele que es el resultado de nuestra autonomía moral, o es virtud y entonces habremos sido capaces de construir un hábito que nos permite actuar sobre el mundo y transformarlo de acuerdo a nuestras preferencias racionales. Esto es lo que Arteta pone en juego. Adelantemos la solución del dilema. El último capítulo de la primera parte se titula, a modo de introducción a la segunda: «de la emoción a la virtud».

En efecto, Rousseau es el gran campeón de la piedad, quien la funda en «una repugnancia innata a ver sufrir a un semejante». Seguía aquí de cerca a su amigo Hume, quien había fundado la moralidad en un sentimiento de simpatía universal que lleva aparejado un sentimiento de dolor y rechazo ante «el espectáculo» del sufrimiento ajeno. Es por tanto nuestra condición de seres vulnerables, menesterosos, frágiles en la certidumbre de que nos aguarda el dolor y la muerte, lo que, a juicio del autor, da asiento y fundamento a la emoción piadosa. Otros defensores menos conspicuos son algunos pesimistas como Schopenhauer, aunque su piedad se asienta sobre un egoísmo que Arteta halla impuro y criticable.

Frente a Rousseau y sus maestros, aunque luego se alejara de ellos, como Voltaire o el ya citado Hume, el gran enemigo de la piedad y los piadosos es Nietzsche, a quien se le dedica un apartado: «Nietzsche o el fiscal más fiero». Arteta se demora, al igual que en ese otro «fiscal», aunque menos severo, como fue Spinoza, en presentar con detalle sus argumentos para, finalmente, darles la vuelta y convertirlos en agentes de

afirmación de la piedad. Si Spinoza le sirve para mostrar que la compasión sólo es válida cuando trasciende su opacidad de mero sentimiento, rescatada por el trabajo esclarecedor de la razón, Nietzsche le ayuda a prepararse el terreno: es la condición trágica del hombre condenado al sinsentido de la muerte, sinsentido agudizado por el destino de la modernidad: hacerse cargo de que, en efecto, Dios ha muerto. Luego, de ahí se sigue, según Arteta, que en un tiempo en que el hombre se enfrenta solo a la muerte, la piedad resulta más necesaria que nunca: hemos dado con el fundamento *más sólido* de la compasión, escribe, en la marca de la fragilidad humana, en «lo perecedero de la dicha humana», en fin, «en la perspectiva cierta de la muerte». Los últimos entrecomillados son citas de Nietzsche que recoge Arteta, coincidentes con el argumento central que viene desarrollando para dar un sólido cimiento antropológico a la compasión elevada a virtud. Antes ha sostenido que «toda virtud es reconocimiento de lo humano por el hombre. La piedad sería el primer reconocimiento recíproco de lo más humano en el hombre: su miserable contingencia». ¿Por qué «miserable»? Creo que se trata aquí de un recurso retórico para subrayar la «injusticia» que hay en el hecho de que sea el hombre un «ser para la muerte».

Más precisamente, lo que exige y, al mismo tiempo, en lo que se apoya la «necesidad» de elevar la piedad de sentimiento confuso, que, al modo de las cerezas en un cesto, se enmaraña y engancha con otros sentimientos no deseados, la virtud es la doble condición de lo humano como mortal y como sujeto de dignidad, siempre en peligro. La dignidad es la corona que enaltece el ascenso de que el hombre ha sido capaz desde el lecho de sus instintos y pasiones animales

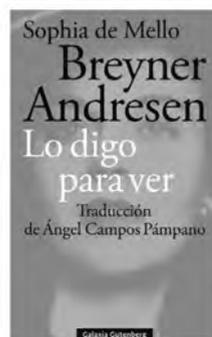
hasta la libertad esclarecida por la razón. Arteta se asume kantiano, a pesar de que éste sospecha de la piedad. Inclínación sensible, al fin y al cabo, puede inducirnos a heteronomía. En efecto, «racionalidad y autonomía moral ponen la diferencia de la humanidad, su notoria excelencia frente a las demás especies animales. Partícipe de aquel valor colectivo, la dignidad del individuo humano (su personalidad) procede además de su carácter de único frente a los otros de la misma especie». Por tanto, la dignidad nos individualiza y, al parecer, nos da ciertos derechos de reclamación contra la muerte. A lo largo de la segunda parte, Arteta insiste muy unánimamente en la «injusticia» de que muramos. Quizá la expresión más radical de esta protesta contra la muerte sea la siguiente afirmación de Canetti, profusamente citado en estas páginas: «Nadie hubiera debido morir nunca. El peor de los crímenes no fue nunca merecedor de la muerte, y sin la *aceptación* de la muerte no hubiera existido jamás el peor de los crímenes [...]. La muerte no sería tan injusta si no estuviésemos condenados a ella de *antemano*».

A la incompatibilidad de nuestra dignidad como especie y como individuos con

una muerte que siempre llega demasiado pronto (Arteta) hay que añadir la frustración de nuestro proyecto felicitarario, originada en esa ya mentada fragilidad que afecta a todos los afanes humanos. Podríamos decir que Arteta construye un potente silogismo para demostrar la necesidad de la compasión como virtud. El teorema de la compasión tendría como premisa mayor: el hombre no ha nacido para morir porque su constitución racional y libre lo convierte en sujeto de dignidad; pero dicha dignidad es incompatible o coexiste en tensión, incluso en pugna, con la finitud. La legítima felicidad a la que todo humano debe aspirar estará siempre amenazada por el mal que invade el mundo y la contingencia que daña nuestras vidas. Por tanto, advertidos de su necesidad, practiquemos la virtud de la compasión, los unos para con los otros.

Reconozco algunas fallas en la argumentación. Pero es preferible que el lector llegue a sus propias conclusiones leyendo el libro y examinando las pruebas y testimonios que ofrece Arteta. Nunca se le podrá discutir que es mejor un mundo habitado por humanos compasivos que lo contrario.

**Sophia de Mello Breyner Andresen**  
*Lo digo para ver*  
Traducción de Ángel Campos Pámpano  
Prólogo de Álvaro Valverde  
Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019  
120 páginas, 11.50 €



## La respiración de las cosas

*Por* PILAR MARTÍN GILA

Sabemos que, para los humanos, el mundo sólo nos es accesible en el lenguaje. La poesía, el arte, nace de una necesidad fuerte de conocimiento, que mantiene, tal como leemos en Nietzsche, un lazo, una relación con la mentira. En *La gaja ciencia*, el arte se denomina «el alegre mensajero» porque anuncia la posibilidad de pensar de otro modo distinto a la lógica filosófica; así aparece la poesía en oposición al discurso lógico, un conocimiento que puede darse más allá de esa forma de pensamiento, un saber fundado precisamente en lo que ante el logos es mentira. Estaríamos ante la apariencia de lo visible, la ignorancia de la esencia, que el arte hace sensible, no sólo inteligible sino visible con los ojos del cuerpo. Ver y pensar están relacionados etimológicamente, la palabra «teoría» se refiere al pensamiento especulativo, que tiene relación con ver, mi-

rar. De aquí, en cierta manera, podemos tomar el título del presente libro: *Lo digo para ver*. Y en esta línea poética podemos leer a Sophia de Mello Breyner Andresen, de cuyo nacimiento en Oporto, se cumplen ahora cien años, que Galaxia Gutenberg celebra con esta antología seleccionada por Álvaro Valverde y traducida por Ángel Campos. En la poesía de Sophía de Mello late el esplendor del mundo, la inspiración en la luz del mar, la luminosidad mediterránea y su pasión por la antigua Grecia, sus mejores ideales que conciben la belleza como justicia y verdad. Y en este sentido podemos situar a Sophia de Mello en la tradición portuguesa de mayor afinidad al verso clásico, medido, de Ricardo Reis, así como a su mirada hacia el paganismo. Quien busca una relación justa, viene a decir Sophia de Mello en su «Arte poética», con el río o con el árbol, con

la piedra, es animado por una voluntad de verdad. Por esto, añadirá que la poesía contiene una ética, una búsqueda de justicia impulsada por su propia naturaleza. Aquel espíritu de verdad despierta cierta añoranza hölderliniana, que nos recuerda, además del aliento griego y su visión pagana, el desencantado llamamiento ante la pérdida esencial, ante el vaciamiento del mundo: «para qué la poesía en tiempos de penuria», preguntará el poeta alemán. Y Heidegger responderá con la poesía como retorno al hogar. Pero los poetas necesitarán audacia para volver a decir la palabra poética.

«Una terrible atrocidad inmensa / Deshonestedad / Cubre la ciudad // Hay un murmullo de pactos / Una telegrafía / Sin gestos sin señales sin hilos // El mal busca el mal y ambos se entienden / Compran y venden // Y con un sabor a cosa muerta / La ciudad de los otros / Llama a nuestra puerta».

El poema tiene, para Sophia de Mello, un orden, una configuración interna donde radica el deseo de verdad. Massimo Cacciari observa que, al fundar su ciudad ideal, lo que Platón reprocha a la poesía no es que imite, sino, por el contrario, la no mimesis. Todo lo que hay es imitación de lo verdadero (desde las cosas que hace el demiurgo a las que hace el hombre imitando a Dios), pero el poeta imita para presentar otra verdad, para hacer pasar su imitación, su sombra, por ella, resultando así la ausencia del objeto, aunque no la del fenómeno; se daría, por tanto, el fenómeno sin la cosa, de forma que quedaría un negativo, un hueco, una falta de lo que no está efectivamente presente. Así, la poesía contradice al logos a la vez que lo constituye. Lo que se denuncia es su condición de juego, de diversión, es la «hybris» que está en el origen de la poesía. En su *Arte poética*, Sophia de Mello cuenta que de niña creía que los poemas, lejos de haber sido escritos por alguien, eran la palabra del universo, el nombre que el mundo pronuncia de sí mismo, la respiración de las cosas.

Algo así como un poema inmanente, según la propia poeta.

«La voz sube las últimas gradas / Oigo la palabra alada impersonal / Que reconozco porque ya no es mía».

Sobre todo, estamos ante una escritora cuya aspiración poética radica en el acceso a lo real. Para ella, la poesía, al nombrar, traza la relación con el mundo, la unión con las cosas. «Todo se muestra mejor porque digo». La poesía puede ser nombrada como «poiesis», entendida ésta, tal como se hace en *El banquete* de Platón, como la causa que hace pasar algo del no ser a la existencia, de modo que los «poietai» serían los artesanos de todas las artes. Sophia de Mello, en otro momento de su «*Arte poética I*», lleva el oficio de alfarero, las cualidades de la artesanía, a su manera de concebir la creación lírica, tanto desde su amor a lo griego como a su personal experiencia creadora. Mira el ánfora en el taller del alfarero, destinada a contener agua, pero ya antes de ser llenada, nos da de beber eso que llama «deslumbramiento de estar en el mundo». Hay una belleza en el ánfora, que es indescriptible. Hay una belleza que es la forma de una verdad de la que no puede separarse el objeto. «No hablo de una belleza estética pero sí de una belleza poética».

«[...] Musa enséñame el canto / venerable y antiguo / para fijar el brillo / de esa mañana lisa / que posaba en la duna / dulcemente sus dedos / y encalaba los muros / de limpia y blanca casa // Musa enséñame el canto / que corta mi garganta».

Sophia de Mello Breyner Andresen fue socia fundadora de la Comisión Nacional de Ayuda a los Presos Políticos y también, miembro del Partido Socialista, por el que fue elegida diputada en las elecciones de 1975. La llamada «Revolución de los clavetes», y su triunfo en el 74, fue algo decisivo en su vida y en su escritura, hasta el punto de vivir ese momento como un hecho luminoso e inolvidable. La vivencia del compro-

miso político deja huella en su poesía, que se hace aún más clara y concisa, sin que estos rasgos sean nuevos en su escritura. Podemos decir que aquí, en esta claridad y precisión con la que se hace más sólida su poesía tocada por la conciencia social, va a encontrar otra forma de poner en juego la tentativa de ingreso en lo real, mediante el nombrar de lo concreto, la tierra como lugar cierto, la patria, la palabra como realidad. Así, se puede afirmar que Sophia de Mello articula dos caminos fundamentales ante el deseo de aproximarse al mundo, de llevar la palabra poética a los límites de lo real y ensayar su acceso: un camino sería la belleza, en el sentido que, hemos visto, se puede extraer del pensamiento griego, y otro estaría aquí, en el compromiso político, en el decir de lo concreto que éste hace. A través de esta escritura comprometida con su momento histórico, Sophia de Mello traza la apertura a lo real, a cuya sombra la poesía da a conocer lo que está construyéndose, una poesía que, en cierto sentido, trata de sobreponerse a la oscuridad de la historia. No se da aquí la formulación del arte por el arte –ese gesto que parece situarse por encima del mundo–, sino que se trataría de mirar mediante esa sombra, esa ausencia, de alcanzar a representar las cosas. El texto se implica con el mundo y éste se presenta con la aparición del otro, con la extensión de la figura del lector, del destinatario.

Hay una obligación ética en el acto de escribir poesía, un compromiso desde la escritura. «El primer tema de la reflexión griega es la justicia», dice en un poema. Se trata de una inalterable estructura que, en cierta manera, obliga al poeta a estar en el mundo. Fuera de su torre de marfil, expuesto a la acción de la verdad y la belleza, desde donde inevitablemente contribuirá a la formación de una conciencia común. La escritura, como viene a decir la poeta portuguesa, es su principal aportación a la política. Aunque el poeta hable sólo de brisas o de piedras, es-

cribe, lo cierto es que la obra hablará como garante de la justicia y la dignidad del ser. Maria Velho da Costa dice en un homenaje póstumo: «Creo que ésa fue la esencia de su vida y obra: usar el borde de la palabra claro y justo contra el horror y el grosor opaco del mundo que nunca dejó de perseguirla».

«[...] En Creta / Los muros de ladrillos de la ciudad minoica / Están hechos de barro amasado con algas / Y cuando me volví hacia mi sombra / Vi que era azul el sol que tocaba mi hombro // En Creta donde el Minotauro reina a través la ola / Con los ojos abiertos completamente despierta / Sin drogas y sin filtro / Sólo vino bebido frente a la solemnidad de las cosas: / Porque soy de la estirpe de quienes recorren el laberinto / Sin perder jamás el hilo de lino de la palabra».

Estamos, en fin, ante una antología que nos permite volar ligeros por la poesía de Sophia de Mello Breyner Andresen, sin apenas notas o datos que interrumpan la lectura del libro. Es un viaje que nos propone, ya se ha dicho, Álvaro Valverde, quien en su prólogo recorre la biografía de la autora según sus diferentes etapas, comenzando y subrayando la enorme importancia que tiene su niñez como una reserva «de creación inagotable» y clave para entender su vida y su poesía. Pasa por sus lecturas de Camões y Antero de Quental; por las casas junto al mar como en Algarve y Grecia («la casa no es margen sino más bien convergencia, encuentro, centro», dice la autora); y pasa también, entre otros, por su momento de compromiso y actividad política que hemos mencionado antes. Así, Valverde nos ofrece un recorrido que trata de implicar la vida de la poeta de Oporto y su escritura, su «escribir», como él lo llama, mediante el que se construye una poética y una existencia enormemente peculiares. Cierro así con lo que Gadamer dice: «Cada poema tiene sus propios lugares, es un mundo propio que nunca se repite, un mundo único como es el mundo mismo».

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

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

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

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

### Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

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

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

### AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en 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 €

