

cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER Cuba en Miami MESA REVUELTA Azorín y Baroja,
Prufrock, de T. S. Eliot, el grupo Nós y Vicente Risco — ENTREVISTA Pablo d'Ors

cuadernos hispanoamericanos

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Redactor

Carlos Contreras Elvira

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

Mª Carmen Fernández

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño original

Ana C. Cano

www.anacarlotacono.es

Imprime

Estilo Estu Graf Impresores, S.I

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García-Margallo

Secretario de Estado de la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracia Aldaz

Director AECID

Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Guillermo Escribano Manzano

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

Cuba en Miami (1959-2015)

- 4 *Rafael Rojas* – La geografía del corazón ausente
 12 *Mabel Cuesta* – Lydia Cabrera entre amigas
 24 *Ivette Leyva Martínez* – Guillermo Rosales y Carlos Victoria: visiones errantes de Miami
 34 *Guillermo Rosales* – Nadie es una isla [Inédito]
 38 *Juan Carlos Castellón* – Recuerdos de un librero de la Calle Ocho
 53 *Gerardo Fernández Fe* – Orlando González Esteva: Miami, pasión razonable

MESA REVUELTA

- 70 *Juan Arnau* – La intrusa. Ecos recientes de una vieja querella: la mente en el laboratorio
 81 *Adolfo Sotelo Vázquez* – El grupo Nós y las letras peninsulares: Vicente Risco
 92 *Francisco Fuster García* – Azorín y Baroja: una extraña pareja
 104 *David Lorente Fernández* – Cerros y halcones en los Andes peruanos
 117 *Javier Arnaldo* – El arte, un lugar de paso. Recordando a Ángel González García
 124 *T. S. Eliot* – La canción de amor de J. Alfred Prufrock

ENTREVISTA

- 129 *Carmen de Eusebio* – Pablo d'Ors: «Toda novela auténtica es una novela de formación»

BIBLIOTECA

- 140 *Juan Ángel Juristo* – Vivo sin vivir en mí
 143 *Eduardo Moga* – El bosque interior
 147 *Julio Serrano* – Del taller al malabar
 151 *Walter Cassara* – Un lector salvaje y exquisito
 155 *Santos Sanz Villanueva* – Del impostor a la impostura
 159 *Ana Rodríguez Fisher* – El bramido del tiempo
 162 *Manuel Alberca* – Costumbrismo marciano
 166 *Isabel de Armas* – Ramón y Cajal en su correspondencia



DOSSIER

Cuba en Miami

Coordina Gerardo Fernández Fe

LA GEOGRAFÍA DEL CORAZÓN AUSENTE

Tres momentos del exilio literario cubano

I

En la crítica literaria cubana e iberoamericana, existen evidentes o sutiles resistencias a aceptar el *status* del exilio en el estudio de la literatura producida por autores cubanos fuera de la isla en los últimos 56 años. Otros exilios, bien establecidos en la historiografía cultural de la región –como el republicano español de los años 30 y 40 o los latinoamericanos durante las últimas dictaduras del Cono Sur– circulan a menudo como evidencias de lo que no ha sido o no es el exilio cubano. En esa fragilidad ideológica no solo pesan las simpatías por la Revolución de 1959 en las izquierdas iberoamericanas, sino también la inexorable desdramatización de la literatura y la política en la era global.

Hasta 1980, aproximadamente, los grandes escritores del exilio cubano –Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, Lino Novás Calvo, Eugenio Florit, Carlos Montenegro, Lorenzo García Vega, Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Severo Sarduy, Nivaria Tejera o Isel Rivero– eran autores reconocidos dentro y fuera de la isla, cuando Fidel Castro llegó al poder. La expatriación fue, para ellos, una experiencia de madurez o vejez en la que debieron oponer, a la política del olvido que emprendió el Estado cubano contra sus obras y autorías, el testimonio de una escritura superviviente que reiteraba el «sigo aquí» de los moribundos, el «resisto y me reservo para días más felices» de Virgilio.

Al salir de la isla, incluso los más jóvenes –Cabrera Infante, Casey, Sarduy, Tejera o Rivero– ya habían publicado en las principales revistas literarias –*Orígenes*, *Ciclón*, *Casa de las Américas* o *La Gaceta de Cuba*–, y sus primeras obras eran conocidas y respetadas en el ámbito de las letras cubanas. El desplazamiento fue un cambio de escenario tan difícil en lo político como en lo estético. Con el traslado de su quehacer literario, todos debieron reinventar sus lugares simbólicos como intelectuales que se identificaron inicialmente con una Revolución que involucionaba ante sus ojos hacia una dictadura comunista. Los últimos poemarios de Gastón Baquero, escritos en Madrid, especialmente *Magias e invenciones* (1984) y *Poemas invisibles* (1991), son buena prueba de aquella resistencia. El poeta se aferraba a sus amigos en el exilio –sobre todo a Lydia Cabrera y a Eugenio Florit– como últimos sobrevivientes de un linaje perdido. Jugaba a la charada con Cabrera: «uno caballo, dos mariposa, tres marinero, / mira el caballo, mira el marino, / mira la mariposa»¹, o rendía homenaje a Florit en una composición justamente titulada «El Poema»: «Y al volver los ojos otra vez hacia el blanco papel, / vio que allí estaba: / como un mirlo en medio de la nieve, / como una estrella sola en el centro del cielo /, allí estaba, sobre el papel inmenso, el Poema»². Los *Poemas invisibles* (1991) de Baquero son un testimonio entrañable de la supervivencia del expatriado y de su fe inagotable en el regreso. No en el regreso físico, sino en el regreso de la lectura, de la comunión entre la palabra escrita fuera de la isla y el lector joven que la habitaba. Por algo la dedicatoria de aquel poemario decía: «A los muchachos y muchachas nacidos con pasión por la poesía en cualquier sitio de la plural geografía de Cuba, la de dentro de la Isla y la de fuera de ella»³. Y, más adelante, citaba a Borges, para dejar claro que, aunque una parte de su poesía escrita en el exilio fuera rescatada editorialmente en la isla, el regreso de la lectura no suponía una repatriación plena: «no he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas»⁴.

No por azar, Baquero, que había constatado el creciente interés que su poesía despertaba en los poetas jóvenes cubanos de los 90, pidió a Florit un prólogo versificado para aquel cuaderno. En aquel prólogo, titulado «A, ante, con, para, según, sobre Gastón Baquero», colocaba al poeta entre preposiciones, con el fin de glosar el cosmopolitismo del exiliado⁵. A Florit le admiraban la «geografía dislocada» y la «historia volante» de Baquero, sus constantes «saltos» de Velázquez y Goya a Bach y Rilke, y a Jean

Cocteau y Dylan Thomas. Aquel era el don del exilio –según Florit–, el don de la errancia y el viaje, aunque practicados desde una ausencia:

*El don de colocar la geografía
en su lugar del corazón ausente–
el don (el donde) estar en cada verso
en su oportuno día conseguido
a través de kilómetros de ensueño;
de haber corrido cielos tan seguros
como éste de posar abiertas páginas
o a ese no sé qué de diamantino
abrir de flor al lado de los nombres
y nos lo deja, fijos,
en versos tan sutiles como luces
dispuestas a vivir entre los árboles⁶.*

La misma geografía del corazón ausente puede leerse en textos en prosa de los grandes exiliados republicanos, como *Teoría de la frontera* (1971), de Jorge Mañach, *Páginas sueltas*, de Lydia Cabrera, *Maneras de contar* (1970), de Lino Novás Calvo, *Cartas a la carte* (1991), de Enrique Labrador Ruiz, o los ensayos posteriores a 1919, reunidos por Leví Marrero en su volumen *Escrito ayer. Papeles cubanos* (1992). En todos estos libros se describe la geografía de un país imaginario que el exiliado, a través de la distancia del origen y del contacto con las escalas de su peregrinaje, traza más allá de los bordes de la nación que dejó atrás.

II

Todo exilio funda un tercer espacio entre el origen y el destino: un país distinto al perdido y al ganado. Cuando, en las intermediaciones de 1980, comenzaron a irse –sobre todo a Estados Unidos– escritores de generaciones posteriores a la republicana –Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé, Antonio Benítez Rojo, Reinaldo Arenas, Carlos Victoria, Guillermo Rosales, Juan Abreu o Néstor Díaz de Villegas–, la literatura cubana empezó a verificar un desplazamiento territorial irreversible que no haría más que acentuarse en las décadas siguientes. Fue entonces que Miami comenzó a funcionar como centro gravitacional del exilio literario cubano, aunque éste nunca –ni siquiera en aquellos años– haya dejado de ser diaspórico.

Con las revistas *Mariel* y *Linden Lane Magazine*, impulsadas por Arenas y Cuza Malé, una nueva generación de escri-

tores cubanos vino a protagonizar la dialéctica de continuidad y ruptura que distingue a todo exilio prolongado. Si en su poema «Exilios», Heberto Padilla había atisbado la repatriación que generó el momento esperanzador de la Revolución, los años 70 y 80 demostraban al poeta que la historia de la isla estaba llamada a reproducir ese perpetuo mecanismo de expulsión cultural. En aquel poema profético, Padilla pedía a su madre que abriera «puertas y armarios / para que estalle lejos esa infancia / apaleada en el aire calino» y para que:

*[...] nunca veas el viejo y pedregoso
camino de mis manos,
para que no me sientas deambular
por las calles de este mundo
ni descubras la casa vacía de hojas y de hombres
donde el mismo de ayer sigue
buscando soledades, anhelos.⁷*

Ahora, de nuevo en el exilio, el poeta se veía como «un hombre junto al mar». Un hombre que no podía ser descrito como «un ahogado» o un «pobre hombre que se muere en la orilla». «Aunque lo hayan arrastrado las olas» –dice Padilla– «aunque la ola más débil / lo pueda destruir y hundir en su elemento», el poeta sabe que ese hombre está vivo, «a todo lo ancho y largo de su cuerpo». El tiempo del superviviente es aquí la sobrevida del poeta exiliado, la prolongación y, a la vez, la multiplicación de una estirpe condenada. A fin de cuentas, la sobrevida –como decía Elías Canetti– es el poder del hombre que sigue de pie frente al prójimo caído⁸.

Una lectura paralela de las primeras revistas intelectuales editadas por cubanos fuera de la isla –*Exilio* o *Escandalar*, entre los años 60 y 80, impulsadas por Víctor Batista, Raimundo Fernández Bonilla y Octavio Armand, en Nueva York, y *Mariel* y *Linden Lane Magazine*, en Princeton, Miami o Houston– arroja que estas últimas poseían un sentido comunitario más pronunciado. Se sabían órganos, no de un grupo o de una generación, sino de una comunidad de exiliados cubanos que, como toda comunidad, acumulaba ya una historia de vida y un relato autobiográfico que intentaba glosar un drama colectivo. *Mariel*, por ejemplo, dedicó homenajes a algunos de los grandes escritores del primer exilio que aún vivían en los 80 en Miami, como Lydia Cabrera, Carlos Montenegro y Enrique Labrador Ruiz. Reinaldo Arenas, uno de los principales artí-

fices de aquellos homenajes, escribiría que cada uno de esos escritores ofrecía un capítulo de la representación de los tres elementos naturales que determinaban la experiencia insular: el monte, la tierra y el mar. La lejanía de las tres escrituras era algo más que un testimonio o una prueba ontológica de Cuba; era la existencia misma de la isla: «imposible enumerar brevemente lo que ellos significan para nuestra literatura; baste afirmar que por ellos –por artistas como ellos– Cuba aún existe. Ardua, desmesurada, terca y heroica tarea esa de recuperar, sostener y engrandecer lo que ya es solo memoria y sueño; es decir, ruina y polvo»⁹.

Esa conciencia del peso y de la historia de una comunidad transterrada se reforzó, desde los 80, con la mayor visibilidad de un creciente grupo de escritores cubanos, descendientes del primer exilio o que llegaron muy jóvenes a Estados Unidos, que desarrollaban sus obras en español o en inglés. Algunos de esos escritores, como Gustavo Pérez Firmat, Cristina García, Lourdes Gil, Oscar Hijuelos, Roberto Fernández o Achy Obejas, llegaron a pensarse como sujetos cubano-americanos. Otros, como los poetas José Kozer y Orlando González Esteva, a pesar de vivir el mayor tiempo de sus vidas y exilios en Estados Unidos, siguieron imaginándose cubanos, con fuertes conexiones con la literatura latinoamericana. La idea del exilio marcó fuertemente las poéticas de unos y otros, como se lee en *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), de Gustavo Pérez Firmat, o en buena parte de la poesía y la prosa de Orlando González Esteva. En *El pájaro tras la flecha* (1988), un cuaderno publicado por la editorial Vuelta en México D.F., este poeta reescribía a su manera la poética del exilio plasmada por el escritor cabalístico Edmond Jabès en *El libro de las preguntas*: «Las palabras son islas / fabulosas, dispersas / en el mar del silencio»¹⁰. Jabès había escrito antes: «haznos mediante una imagen ver el exilio / le pidieron. Y dibujó una isla. / Y explicó: la palabra es una isla, / la isla y la estrella son figuras del exilio». Pero para González Esteva el exilio es también el dilema de un diálogo cada vez más tenue con la civilización de los padres y la desestructuración del sujeto como un rompecabezas deshecho. El exilio es esa puerta a la ficción en la que el escritor debe utilizar la fantasía, no para fugarse de su ser, sino para recuperarlo por medio de la memoria. La Cuba de los padres, la infancia perdida –o recuperada–, el humor, el ingenio y la imaginación, son los motivos recurrentes de una poética que se ofrece como conjuro contra la muerte y el olvido:

*Remontar el olvido,
es decir, los oscuros corredores
donde se han convertido
en puñados de flores
y silencio mis primogenitores,
y volver la cabeza
para verme de pronto confundido
por el tiempo que cesa
con un desconocido
al que Dios le regala, divertido,
casi todas las piezas
de su rompecabezas
destruido.¹¹*

III

Con la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética, se produjo en los 90 una tercera oleada de exiliados intelectuales salidos de Cuba. Artistas, narradores, poetas, ensayistas y académicos de todas las generaciones –Manuel Moreno Fraguas, Manuel Díaz Martínez, Jesús Díaz, Eliseo Alberto, María Elena Cruz Varela, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Francisco Morán, Osvaldo Sánchez, Emilio García Montiel, Damaris Calderón, Iván de la Nuez o Ernesto Hernández Busto– se instalaron, tras una experiencia más prolongada bajo la Cuba posterior a 1959, en ciudades como París, Madrid, Nueva York, México D.F. o Miami. Aunque menos localizada en esta última que en exilios anteriores, esta diáspora se hizo especialmente presente en la esfera pública del sur de Florida, en una época en que la vida cultural cubana e hispana gozaba de un gran dinamismo en esta ciudad. Así como las revistas *Exilio* y *Mariel* personifican los dos primeros exilios cubanos, la publicación emblemática del tercero sería *Encuentro de la cultura cubana* (1995-2010), fundada y dirigida hasta su muerte por el narrador, cineasta y ensayista Jesús Díaz (La Habana 1941-Madrid, 2002). En sus páginas, aquella cultura del homenaje a los grandes creadores de la isla y del exilio –que observábamos ya en *Mariel*– alcanzó su modalidad más plena. Cada número, ilustrado por un gran artista cubano residente dentro o fuera de la isla, rendía homenaje a un creador –exiliado o no– en un gesto de localización de la cultura más allá de sus territorios en pugna. No en vano, los editores de *Encuentro*... eran exiliados, pero con un sentido de la tradición nacional que buscaba contravenir la partición física y política de un legado cultural común. El primer homenaje de la revista

—antes que a Eliseo Diego o a Tomás Gutiérrez Alea— fue al poeta Gastón Baquero, quien salió de Cuba en 1959 y que había concebido la publicación en torno a la idea de la «cultura como lugar de encuentro» para los fragmentos de una nación dividida por la historia. Esta idea de la cultura de Baquero no dejaba de ser exiliada y era la misma voz de un corazón ausente llamando a construir una nueva geografía integradora.

Desde *Encuentro...*, el exilio literario cubano ha continuado reproduciéndose, más o menos, bajo las mismas pautas. Así, desde finales de los 90, nuevas generaciones de escritores se han asentado fuera de la isla. Primero lo hicieron los escritores de la revista *Diáspora(s)* —Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, Rogelio Saunders y Pedro Marqués de Armas—, que se instalaron en diversas ciudades europeas; luego, importantes escritores de varias generaciones —Abilio Estévez, Antonio José Ponte, Amir Valle, Gerardo Fernández Fe, Milena Rodríguez, Camilo Venegas, Waldo Pérez Cino, Yoandy Cabrera, Duanel Díaz, Pablo de Cuba Soria, Javier Marimón, Gleyvis Coro Montanet, Orlando Luis Pardo Lazo o Walfrido Dorta—, que han preservado, a la vez, la dimensión diaspórica del exilio y su mayor permeabilidad a las poéticas producidas en la isla.

En la era global y gracias a la revolución tecnológica, el nuevo escritor cubano exiliado vive la lejanía de otra manera. La isla le queda más a mano y, aunque el origen y el destino de su desplazamiento siguen siendo realidades antitéticas, están más conectadas y yuxtapuestas. Dicho de otro modo: la última emigración intelectual abandona un país más globalizado y se afina en ciudades menos ajenas. Su corazón, sin embargo, sigue estando ausente: ausente de la isla que abandona, pero también de una tradición exiliada que le resulta extraña o irreconocible por su afectado patriotismo o por el *pathos* de la pérdida. En estas circunstancias, el exiliado más joven se siente doblemente expatriado —de la isla y del propio exilio— y las texturas nacionalistas de ambos polos de la geografía política se le muestran amenazantes. Así, el rompecabezas de Orlando González Esteva se deshace de manera más caótica y esparce sus piezas sobre una superficie pulida y fría donde se multiplican las dificultades para retener los trazos de la memoria; así, la joven poeta Gleyvis Coro Montanet, exiliada en España, escribe un soneto-misiva a los poetas cubanos, vivan donde vivan, y se pregunta si sigue siendo cierta aquella creencia de Gastón Baquero de que el árbol de la poesía era una fuente inagotable:

*Que nada quede de Baquero aquí,
me grita que esta España dislocada
también demolerá lo que escribí
y no solo en la arena, sino en cada
omnímodo formato. Tanto así,
tan poco queda de Baquero aquí,
que el árbol, finalmente, se ha secado.
Y si a Gastón Baquero le ha pasado,
resulta una verdad de enciclopedia.
Por eso la pregunta: ¿qué hago aquí?
constante en su goteo, como Pi,
con su golpe de horror, con su tragedia,
como un fátum, que viene desde Heredia,
y sin piedad alguna, llega a mí.¹²*

Si para las primeras generaciones de escritores cubanos afincados en Estados Unidos, Europa y América Latina el exilio fue una alternativa de redención y supervivencia –archivo y reintegración de una cultura fracturada o perdida–, para las últimas será, en buena medida, una prolongación del nihilismo corrosivo de la propia isla. La mezcla de atrofia institucional y revolución tecnológica, entre la isla y el exilio, acelera el deterioro de los archivos culturales, así como la ineficacia de toda política de la memoria, y la voluntad de borrar la frontera entre ambos espacios, presente desde los 90, se acentúa ahora por medio del desgaste irreversible de los mecanismos de preservación de un legado plural. A medida que lo nacional deja de ser un lugar para la cultura, el mapa del exilio se desdibuja y sus poéticas literarias se agotan.

¹ Baquero, Gastón. *Poesía*. Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, p. 178.

² *Ibíd.*, p. 164.

³ *Ibíd.*, p. 195.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*, p. 197

⁶ *Ibíd.*, pp. 197-198.

⁷ Ángel Esteban y Álvaro Salvador, *Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum, 2002, t. IV, pp. 205-206.

⁸ Canetti, Elías. *La conciencia de las palabras*. México D.F., FCE, 1981, p. 35.

⁹ Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Miami, Ediciones Universal, 2001, p. 163.

¹⁰ González Esteva, Orlando. *El pájaro tras la flecha*. México D.F., Vuelta, 1988, p. 107.

¹¹ *Ibíd.*, p. 47.

¹² Coro Montanet, Gleyvis. «Soneto escrito en España o donde digo ¡alerta! a todos los poetas cubanos». En *Diario de Cuba*, 12 de agosto de 2013. Consultado en http://www.dia-riodecuba.com/de-leer/1376300652_4600.html

LYDIA CABRERA

ENTRE AMIGAS:

Un tren de sores para una ciénaga cementada

*Yo no lo había olvidado, y aunque en esta ciénaga
cementada en que hoy nos encontramos justos y pecadores
sin acabar de adaptarnos al american way of life
—God save America—, poco bueno o interesante llega de fuera.*
—Lydia Cabrera, en carta a Octavio Paz (Circa 1976-1977).

La figura de la pensadora cubana Lydia Cabrera viene a sintetizar todo un imaginario de dinámicas de solidaridad entre mujeres que queda expresado tanto en su obra literaria como antropológica, aquella que se produce de manera continua tanto en la isla de Cuba como en París, Madrid y en su largo exilio en la ciudad de Miami. Durante esos extensos períodos aparecen de modo intermitente figuras de la talla de Teresa de la Parra, Gabriela Mistral, María Zambrano, Josefina Tarafa, Amelia Peláez, María Teresa de Rojas o Amalia Bacardí, para mantener alianzas personales con la escritora que derivan en proyectos de creación sostenidos —intelectual y financieramente— por dichas dinámicas de apoyo y diálogo vital.

Este ensayo intentará historiar tanto los intercambios que a lo largo de sus exilios sostuvo la cubana con su red de amigas y compañeras de vida como los frutos de éstos; los que a duras penas facilitan su subsistencia final durante los largos años de estancia obligada en la por ella odiada ciudad de Miami. Asimismo, propondrá una lectura en la que el deseo lésbico y la antropología quedan intersectados, siendo otra vez las solidaridades entre mujeres y los proyectos laborales, formas laterales de decir una identidad en apariencia silenciada.

ANTROPOLOGÍA Y DESEOS PROHIBIDOS: DE PARÍS A LA CIÉNAGA DE MIAMI

Publicado en libro o no, en calificado artículo o no, dicho en cenas de congreso o en e-mails que no serán recogidos por antología alguna, la asociación obvia entre deseo lésbico y antropología en la figura de Lydia Cabrera nos ha rondado a todos con naturalidad. La misma con la que ella, al final de sus días, mirara a María Teresa de Rojas ignorando a la cámara indiscreta que fuera a buscarlas a alguno de sus modestos apartamentos en la ciudad de Coral Gables, del condado de Miami Dade.

Si tomamos esa foto correspondiente a sus últimos años de exilio como el momento en que cristalizan tanto sus relaciones homoeróticas como su trabajo antropológico, convendremos también en que para desembocar en este momento –esa mirada sosegada–, se ha de transitar antes por una serie de escollos de los cuales solo la ponen a salvo las alianzas con amigas y amantes. Alianzas que desde su temprana relación con la artista plástica Amelia Peláez y el modo en que se la lleva a París en 1927 –a través de una gestión personal de Cabrera con el presidente Gerardo Machado– devienen recurso indispensable de supervivencia y vehículo para la materialización de sus proyectos en las misóginas sociedades desde donde trabajó.

En entrevista concedida a Rosario Hiriart, Cabrera nos cuenta el modo en que consiguió salir a París junto a Peláez y el modo en que presionó a Machado para ello:

«Cuando fue elegido presidente –vivíamos frente a frente– y yo tenía mucha confianza con él, le pedí tres “gracias”... La primera, hacer un museo de reproducciones en Cuba –escultura y arquitectura–, con becas de viajes para estudiantes cubanos. De inmediato, una beca para Amelia Peláez, y un puesto para el que había sido secretario y hombre de confianza de mi padre. Las tres gracias fueron concedidas. Me fui a París con todos mis proyectos de museo» (Lydia Cabrera: Vida hecha arte, 149).

El gesto de llevar a Amelia consigo nos habla claramente del modo en que, desde muy tempranamente, la antropóloga concebía como indispensable una cierta formación de Peláez en París para que luego pudiera colaborar, al regreso de las dos, en su proyecto de museo en La Habana. Hay, claro está, un tejido aún más denso –y, sobre todo, tenso– en esta alianza Cabrera-Peláez: un rumor no documentado que asegura un *affaire* entre ambas, quienes necesitaban escapar a París para poner en marcha tanto sus identidades y



Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas

deseos –marginales en cuanto homoeróticos– como sus proyectos personales, estando estos de algún modo inalienablemente interseccionados.

A pesar de la clara dificultad que supone el que la propia Cabrera no enuncie dicho deseo de manera explícita, los muchos recursos o acciones laterales con que apoya el diseño mayor de lo que serían su vida y su escritura en términos de un todo único y continuado, validan, en cierto sentido, lo innecesario de las apuestas verbales.

Otro momento climático en donde *sororidad* y deseo lésbico no expresado se hace huella rastreable es en la correspondencia que sostiene con Gabriela Mistral en los años previos a la muerte de Teresa de la Parra, cuando Lydia se dedica a cuidar de ella, primero en un sanatorio en Leysin (Suiza) y después en Madrid: «La semi-guerra va a dificultar mucho un viaje de mi Teresa y mi Lydia» (*Cartas a Lydia Cabrera*, 44). La correspondencia con Gabriela no solo está transida de momentos de alta tensión erótica sino también de irrefutables pruebas de amistad y cariño para la incestuosa pareja: «No entiendo cómo ha sido eso de mi Teresa [...] / de nuevo malita y menos aún comprendo que se fuese... a París. [...] Necesito que mi Lydia se dé el trabajo de escribirme en detalle. No lo puedo pedir a la enfermita, lo pido a ella» (*Cartas a Lydia Cabrera*, 43).

Mistral, en las seis breves cartas que Hiriart recoge en su colección *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra*. Torremozas 1988), hace uso una y otra vez de las clásicas estrategias diluyentes de la identidad con que las parejas suelen ser representadas desde la mirada del otro, lo cual revisitaré más adelante a través de las cartas que Josefina Tarafa dirige a Lydia y a Titina² durante los años de exilio en Miami-Madrid-Miami. Tarafa las llama «Cabras o Cabritas», como si ignorara que «Cabrita» no era más que el dulce apelativo con que la venezolana Teresa de la Parra, mientras agonizaba de tisis en el sanatorio suizo, llamara en sus cartas a la joven Lydia, quien iba y volvía de París para cuidarla y que escribía *Cuentos negros de Cuba* para entretener a la enferma.

Más allá de la expresa dedicatoria con que Cabrera rinde homenaje a Teresa de la Parra al dedicarle sus *Cuentos Negros de Cuba* (París, 1936; La Habana, 1940) y de las abiertas declaraciones de la cubana sobre cómo había escrito dichos cuentos para entretener a la amiga enferma, en el segmento del epistolario de la venezolana dirigido a Cabrera se verifica el modo en que suele estimularla a que siga la labor; que quiere –acaso necesita– más de sus historias para poder seguir. De este modo, en carta escrita algún martes de 1931, desde Leysin, mientras Lydia está en París, Teresa le celebra y convida: «¡Lindo el cuento de la jicotea! ¿Sabes la música? ¿Podrás cantármelo cuando te vea?» (*Cartas a Lydia Cabrera*, 134).

Sylvia Molloy en su «Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra» asegura que «la experiencia personal de Cabrera por la doble marginalización como mujer y lesbiana la lleva a interesarse en la cultura y folklore afrocubano, otro grupo que ha sido marginalizado y silenciado por la hegemonía patriarcal»³.

Asimismo, la investigadora Vázquez-Vélez identifica el modo en que Cabrera, al conocer a Omí-Tomí («madre espiritual»), quien la deja entrar al mundo espiritual de la santería⁴, aterriza una vez más en la dinámica madre-hija, en donde el primero de estos elementos vendría a constituirlo el conocimiento etnográfico:

«[...] de igual manera que la escritura literaria de Cabrera comienza con la pérdida (muerte) de Teresa de la Parra..., el conocimiento religioso que Cabrera recibe de Omí Tomí marca la recuperación o regreso de la figura de la madre como fuente de conocimiento y saber..., para [la crítica] Luce Irigaray, el establecimiento de una relación simbólica Madre-Hija es esencial en

la construcción de una identidad y autonomía femenina, no solo como madres sino como mujeres» (Vázquez-Vélez, 214).

A través de los vasos comunicantes anteriores, podría quizá tirarse de un primer hilo en el ovillo que constituye el pensamiento de Cabrera. Ese que va a estar casi siempre asociado a un cuerpo femenino, materno, y el modo en que necesita de ellos para sobrevivir a todas y cada una de sus migraciones y exilios. Esos que, sin duda, alcanzan un momento de desgarramiento mayor en los treinta años habitados en Miami –incluida la pausa en Madrid entre 1971 y 1972–, pero que comienzan a cuajar en sus primeras búsquedas y descubrimientos eróticos e intelectuales durante sus estancias intermitentes entre París y Madrid (1927-1936).

Si bien Molloy sugiere que su posible intento de legitimidad como mujer lesbiana en una época y país imposibles queda sustituido o compensado por un establecimiento de su saber etnográfico pionero y Vázquez-Vélez insiste en una segunda sustitución –la del sujeto materno que aun velado se hace posible a través de ese mismo saber– mi posición, que no niega las anteriores, quiere añadir y establecer, junto a la de José Quiroga, que su «decir» y «desear» lésbicos buscan trazar coordenadas en paralelogramos más o menos equivalentes: primero, que raza, sexualidad y culturas están incrustados uno dentro del otro en las narrativas tanto de *El Monte* como de *Cuentos Negros* (Quiroga, 91) y, segundo, que su red de amigas y compañeras, lesbianas en su mayoría, constituyen el más importante apoyo y motivación para ese trabajo que no solo se «dice» o se materializa en los estudios etnográficos y la narrativa de igual aliento, sino también en toda una producción cultural y material que adquiere forma de cartas, fotos, viajes, música o proyectos como el de la Quinta San José en La Habana durante las décadas de 1940 y 1950, cuando regresa a Cuba una vez que ha fallecido Teresa de la Parra e inicia su relación profesional y amorosa con Titina, heredera y dueña de la Quinta San José, que ambas imaginan como museo habitado. La Quinta llegó a convertirse en una leyenda dentro de ciertos círculos de la intelectualidad cubana. Recordemos, una vez más, las sentenciosas palabras de Lezama Lima sobre el lugar:

«Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo solo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir. El que tiene una casa tiene que ser

bienquisto, pues la casa produce siempre la alegría de que es la casa de todos» (Lezama Lima, 309).

Allí, desde ese sitio para combatir el tiempo y los monstruos –homofobia cultural e internalizada, suspicacias de todo tipo en torno a su relación, desmanes de la República repetidos hasta hace tan poco tiempo–, desde allí, y gracias al incansable apoyo de Titina, Lydia pudo conformar buena parte de su obra mayor: *El Monte* (1954), *Refranes de negros viejos* (1955), *Anagó* (1957) y *La sociedad secreta abakuá* (1958). Son los años también de mayor intimidad, tal y como prueba una foto que muestra a Titina peinando a Lydia u otra en donde aparecen disfrazadas para recibir a amigas como María Zambrano.

Son las siguientes dos décadas de deseos consumados y de etnografía fundacional las que permitirán a la pareja viajar por los montes cubanos compilando cánticos, obras de arte, identificando informantes, estableciendo, una vez más, redes de amigas que resultarán tan indispensables a la obra de Cabrera –en tanto que sostenedoras financieras y emocionales– como sus propias amantes. Continuar aquella propuesta de José Quiroga en donde establece que sus prácticas como etnógrafa son su mejor modo de «decir» el deseo lésbico que la acoge, forma parte de lo que este texto quiere también confirmar. Si bien es cierto que en su escritura «[...] evasion, avoidance are all modes of praxis and not necessarily forms of denial. They do not imply failures of utterance but rather particular ways of *saying*» (Quiroga, 80-81), no lo es menos que, a partir de su regreso a La Habana, su posterior salida a Miami en 1960 y hasta sus últimos días de vida, habrá una serie de eventos y personas que, asimismo, le facilitarán modos alternos de «decir» su identidad homosexual.

Si bien resulta indiscutible que con Titina cuaja el amor en sus formas de apacible cotidianidad en la misma medida en que antes le fuera arrebatado (tanto por lo pacato insular –ese *affaire* con Amelia Peláez que no llega a sitio alguno, aunque se escapen a París– como por la muerte de Teresa de la Parra), hay también que admitir que tanto la imposibilidad como la posibilidad amorosas devienen estancias productivas para la ficción y el pensamiento etnográficos en Cabrera y que, en todo caso, la escritora no escatima en sentido de la gratitud para sus colaboradoras. Al preguntarle Hiriart sobre su labor en la Quinta San José, responde: «De mi labor en la Quinta San José no sería exacto. Me ves-

tiría con plumas ajenas. De la labor de María Teresa de Rojas, con la que colaboré, eso sí. Y de todo esto tengo que hablarte en plural» (*Lydia Cabrera: vida hecha arte*, 160).

Entre La Habana, París, Leysin, Madrid y, otra vez, La Habana, que dejará para siempre por Miami, Lydia Cabrera se encargará de sostener y ser sostenida por una red de sores que aseguran que su pensamiento antropológico y sus deseos prohibidos puedan ser dichos de manera central a través de intersecciones en donde consigue dar voz a saberes marginales tan proscritos como la cultura de herencia africana en Cuba y el deseo homoerótico femenino.

MIAMI: DESIERTO Y CIÉNAGA CEMENTADAS

Dos son las amargas metáforas que usa Cabrera a lo largo de su prolífera correspondencia desde Miami para calificar a esa ciudad: ciénaga y desierto. Dos son también las figuras que, concretamente en el ámbito financiero, resultan claves para ese *continuum* de solidarias sororidades que aquí intento establecer y que tienen como receptora a la propia Cabrera y, por contigüidad, a Titina⁶. Me refiero en primer lugar a Amalia Bacardí y en segundo a Josefina Tarafa, a quienes dedicaré sendos apartados. Al leer las cartas que desde Madrid envía Amalia Bacardí a Lydia y a Titina en Miami, se hace especialmente obvio el modo en que la primera no para de inventarse pretextos para apoyar a sus amigas económicamente. La situación de la pareja es precaria. Han salido de Cuba en Ferry hacia la Florida en 1960, en un supuesto viaje exploratorio del que ya no volverían, pues al llegar a la orilla norteamericana se sienten atemorizadas y deciden permanecer. Por otra parte, en entrevista que amablemente me concediera Isabel Castellanos en la primavera de 2014, ésta aseguró que ni Lydia ni Titina aceptaron durante sus treinta años de exilio la idea de solicitar ayuda económica al departamento de la seguridad social de los Estados Unidos. Argüían que no habían trabajado en este país y que, por tanto, no habían cotizado, y en consecuencia nada les correspondía. Es en este marco de elevada catadura moral que la presencia de las amigas y colaboradoras cobra una significación hartó mayor en tanto que recurso de supervivencia y, a la vez, resulta fácil intuir cuánto conflicto interior debió suponer el aceptar pasivamente el apoyo que Bacardí o Tarafa les brindarían. Tampoco existiría ese enorme *corpus* de pensamiento y ficción producidos por Cabrera en el exilio si Amalia Bacardí, amablemente, no hubiera ejercido una discreta presión para ello.

Así lo reconoce Cabrera al rememorar su presencia y pedidos de colaboración:

«Pasé mucho tiempo sin escribir. Un día, una amiga de la juventud, a la que volvió a unirme el exilio y la labor de información que un grupo de cubanos hacíamos en colaboración, se le ocurrió que reeditara El Monte. Fue el año 1967. –No tengo dinero, le respondí. ¡Yo te lo presto!–. El libro cubrió gastos, pero mi amiga se negó a aceptar que lo pagase. Me hizo bien, pues volví a trabajar... Esta buena amiga, “que no se consuela de ser una desterrada”, según me confiesa desde Madrid en su última carta, es Amalia Bacardí, hija de Don Emilio Bacardí [...]». (Lydia Cabrera: vida hecha arte, 96).

Un par de años más tarde, es la propia Amalia quien les solicita que vayan a Madrid, y traza certeras estrategias para ello: «Amalia Bacardí quería reeditar las obras de su padre, Don Emilio, y fuimos a ocuparnos de la impresión y corrección de las pruebas con María Teresa de Rojas» (*Lydia Cabrera: vida hecha arte*, 97). Es gracias a esta invitación que, un poco más adelante en la misma entrevista, nos cuenta “[...] escribí en España *Yemayá y Ochún*, empezada en Miami, y *La laguna sagrada de San Joaquín*» (Ob. Cit., 97). Si se atiende a ambos pasajes en la biografía de Cabrera –el impulso recibido para reeditar *El Monte* y la invitación a Madrid para trabajar en las obras de Emilio Bacardí– no resulta difícil concluir que la presencia de Amalia Bacardí y sus inigualables gestos sororiales pretenden atenuar la apesadumbrada manera en que Cabrera percibe a Miami como lugar con el que solo puede reconciliarse si lo entiende como hábitat para cubanos «Gustarme Miami, no, soy franca, pero no pudiendo vivir en Europa, prefiero Miami porque hay cubanos en Miami. Excelentes, buenos, regulares, malos, peores... pero cubanos (Y se ríen todavía)» (Ob. Cit., 178). A la vez, no se puede desestimar que esos mismos gestos apuntan a proveer unas cuotas mínimas de independencia económica que les permita sobrevivir.

Por otra parte y para seguir con el hilo que se traza en la primera parte de este ensayo, resulta importante destacar que, si bien para el caso de Amalia Bacardí no aplica la variable de deseo homoerótico dicho lateralmente y reinscrito al interior de las dinámicas de solidaridad antes reseñadas –Bacardí era una mujer heterosexual–, no deja de ser un elemento significativo la manera en que, justamente desde su heterosexualidad de tendencia normativa, no cierra las puertas a su amiga y, por el contrario, incluye

a Titina en los proyectos intelectuales en los que hace embarcar a Cabrera para poder compensarla a cambio. Quizá se haga pertinente decodificar aquí el por qué Miami es, a ratos, «ciénaga y desierto cementados» en el imaginario exílico de Cabrera. Se antoja pensar que, a pesar de la esterilidad –grisura y fijeza del cemento– de la ciudad en términos culturales «[...] un buen periódico [...] no tenemos en el exilio». (Ob. Cit., 178), Cabrera, a la par, identifica a personas de cierta movilidad sicosocial. Este sería el caso de Amalia Bacardí, en la medida en que no despliega gesto homofóbico alguno hacia ellas. Bacardí y otros amigos –Eugenio Florit, entre ellos– hacen del lugar un sitio menos estático, acaso acogedor en la belleza de los suaves desplazamientos de fangos o arenas que permanecen intactos una vez que el cemento es excavado, desaparecido...

La constante presencia de Josefina Tarafa, por otro lado, sí respondería enteramente a la lógica antes desarrollada, en donde deseo lésbico no expresado y sororidad desembocan en proyectos profesionales como modos de decir sus respectivas identidades. Regresando por un momento al período en que aún Lydia y Titina no han abandonado Cuba, conviene reseñar cómo al evocar la temporada en que reconectan como adultas Josefina y Lydia –según Natalia Bolívar existe evidencia de que se conocían desde niñas–, Cabrera cuenta: «Para rendir un tributo a Yemayá, la diosa del agua, en el invierno de 1956 nos fuimos al “Central Cuba”, un ingenio hospitalario en el sentido de la vieja tradición criolla, que poseían Josefina Tarafa y sus hermanos en la fértil provincia de Matanzas [...]». A la anterior mención a Josefina –que aparece en la primera página de *La laguna sagrada de San Joaquín* (Madrid, 1973), proyecto en el cual Tarafa participara como fotógrafa–, Natalia Bolívar añade: «Josefina, amable y entusiasta, mujer llena de virtudes, [...] acogió con gran hospitalidad a los investigadores Pierre Verger, Alfred Metraux y Lydia Cabrera para que bebieran la narrativa musical de un pueblo y plasmaran, en 14 discos, un repertorio histórico» (Bolívar, 32).

Esos catorce discos referidos por Bolívar que aunaron para siempre a las amigas se han comercializado en los Estados Unidos, reorganizados en tres discos compactos con los siguientes títulos: *Havana & Matanzas, Cuba, ca. 1957: Batá, Bembé, and Palo Songs* (*Habana & Matanzas, Cuba, ca. 1957: canciones de batá, bembé y palo*); *Havana, Cuba, ca. 1957: Rhythms and Songs for the Orishas* (*Habana, Cuba, ca. 1957: Ritmos y canciones para*

los Orishas) y Matanzas, Cuba, ca. 1957: *Afro-Cuban Sacred Music from the Countryside (Matanzas, Cuba, ca. 1957: Música sacra afro-cubana de los campos)*⁷. En los tres discos puede leerse en la parte baja derecha de la cubierta: *from the historic recordings of Lydia Cabrera and Josefina Tarafa* (de las históricas grabaciones de Lydia Cabrera y Josefina Tarafa).

Me interesa destacar ese paratexto que acompaña la cubierta del disco, juntando los nombres de Lydia y Josefina, porque de algún modo ese último paso –la impresión y comercialización de lo grabado– será lo que esté al centro del epistolario de Lydia, Titina y Josefina durante cierto período de sus exilios. Una vez más, el poder publicar estos discos en Estados Unidos y conseguir de esa grabación ciertas ganancias que ayuden a Lydia y Titina a sostenerse, es la idea central y casi única que recorre la correspondencia del año 1974 de Josefina con sus amigas instaladas en Miami. Les da autorización para proceder a hacer una selección de qué sería o no comercializable y de interés de un público que fuera más allá de los antropólogos. Les deja el derecho de *copyright* solo a ellas, en un gesto que además de simplificar temas burocráticos muestra una vez más gran confianza y urgencia de encontrar medios de vida frente las estrecheces económicas que sufren la antropóloga y su compañera en Miami⁸.

Pero habría que insistir y regresar a 1956 y la compilación de cánticos recogidos en la región Habana-Matanzas –y publicados después en Estados Unidos– para entender en mayor profundidad las hondas raíces de la sororidad Cabrera-Tarafa. Refiriendo este momento, Cabrera detalla exhaustivamente, en *La laguna sagrada de San Joaquín*, todo el apoyo que recibe de la familia Tarafa en general y de Josefina en particular:

«[...] la Srta. Josefina Tarafa, a cuya tesonera y generosa colaboración se debe esta grabación, instalase entre ellos su Ampex 600, mientras entonaban sus cantos y batían sus tambores al aire libre. Al igual que las cámaras fotográficas, estas otras máquinas brujas, que recogen todos los sonidos de la tierra y la voz humana que queda en ellas encerrada [...]» (Bolívar, 33).

Tal y como Natalia Bolívar acota, existe también evidencia de que esos equipos de audio y cámaras viajaron «[...] en un cómodo y espacioso vagón llamado Tarafa, perteneciente al central Cuba, habilitado con aire acondicionado, cocina, baño y dormitorios. En él se trasladó, además, a los técnicos para la grabación, y fue

cedido en múltiples ocasiones para que Lydia y sus invitados recorrieran la Isla [...]» (Bolívar, 33).

Durante los treinta y un años de exilio que sufrió Cabrera hasta su muerte, la relación Lydia-Titina-Josefina se consolida e imagina en un epistolario que recoge las cartas de esta última a sus «cabras». Cartas enviadas desde Roma, Elba o la suiza Gstaad, en donde insiste en ofrecerles apoyo económico y en donde pugna, como recién anuncié, por la comercialización de las grabaciones realizadas en los montes cubanos como un medio que las sustente en Miami, ciudad que se localizaría para Lydia en una región equivalente a las antípodas de La Habana y Matanzas, o al menos de aquellas La Habana y Matanzas en donde fue, junto a Josefina y Titina, inmensamente feliz.

MIAMI SIN ESTACIÓN

Al responder a Hiriart la pregunta «¿Cómo ve a nuestro exilio en general?», Cabrera responde: «No cabe duda que el cubano ha demostrado en el exilio, en muchos aspectos, su capacidad. Creo que Miami les debe mucho... Pienso que esto no los hace simpáticos a los norteamericanos de aquí [...]» (*Lydia Cabrera: vida hecha arte*, 177). En solo estas líneas queda patente la distancia que elige al referir a los cubanos, como si de un pueblo ajeno se tratase. No se reconoce como parte de ese «nuestro exilio» con el que Hiriart la convoca pero, a la vez, cae en la trampa/lugar común –objeto inequívoco de otro ensayo– de establecer esos ciertos sesgos de superioridad con los que la comunidad cubana de exiliados y emigrantes ha tendido peligrosamente a identificarse. Miami es, pues, en este breve fragmento, destino resignado para otros, estación imposible –por distante– para ella, orgullo para todos. Sin embargo, lo que prevalece en su correspondencia y en entrevistas es la noción de «ciénaga cementada» o «desierto de cemento»; «pérdida de la música ancestral» o batalla perdida contra el tiempo en la arrebatada Quinta San José. Esas son las estocadas mayores de las que habla la escritora mientras las experimenta en sus últimos treinta y un años de vida. Solo las cartas de Amelia –con adorables acotaciones en los bordes o directas intromisiones de su hermana Ninita (ya sean enviadas desde la breve temporada que pasa enferma entre Suiza y Francia en 1966, ya desde La Habana)–, la constancia de Josefina Tarafa y Amalia Bacardí –travestidas de mecenas o mujeres de negocios, para protegerla con mayor delicadeza–, la foto de Teresa de la Parra presidiendo cada uno de los apartamentos en los que viviera hasta su muerte, la aparición de Isabel Castellanos como albacea

y celadora de sus documentos en la edad tardía u, obviamente, la compañía de Titina hasta su desaparición en 1987, sostendrán a Lydia Cabrera cuando ese tren imparable y repleto de sores que una vez echara a andar en París y que más tarde descarrilara de las vías centrales que conducen a lo más íntimo del monte cubano, se detuvo a falta de raíles en Miami. Allí en donde, según Oriana Fallaci, apareció el poder, aquel que «te estrangula con lazos de seda».

NOTAS

- ¹ María Vázquez-Vélez (2012) propone en «Sexualidad y raza en la escritura femenina de Lydia Cabrera», que aquella andaba buscando una madre después de la muerte de Teresa de la Parra, quien representó para ella «una madre joven».
- ² María Teresa de Rojas, compañera de vida de Lydia Cabrera durante cincuenta años, será referida como Titina en las sucesivas páginas, apodo con el que la llaman los amigos y la propia Lydia.
- ³ Molloy 251, citada en Vázquez-Velez 26.
- ⁴ Este encuentro se relata Cabrera en *El monte*.
- ⁵ «[...] evasión, anulación, son todas modos de establecer una práctica y no necesariamente formas de negación. No implican fracasos de articulación sino más bien, un particular modo de decir» (traducción de la autora).
- ⁶ Resulta vital hacer la salvedad de que aquí solamente abordaré los apoyos financieros brindados por Josefina Tarafa y Amalia Bacardí en la medida que resultan pertinentes por las dimensiones y propósitos de este fragmento del ensayo enfocado en las relaciones de amor/odio que sostiene Lydia Cabrera con la ciudad de Miami y sus luchas para sobrevivir dignamente. Pero muy larga es la lista de amigas que apoyan a Cabrera y Rojas durante sus años de exilio de los más diversos modos. Destacando entre ellas Isabel Castellanos, quien la cuidara hasta su muerte y que es hoy su albacea.
- ⁷ Los mencionados discos circulan hoy en una edición compilada por el Smithsonian Folkways Recordings, Washington D.C., 2001.
- ⁸ Lo de simplificar burocracias refiere a que para este momento Lydia y Titina son ya ciudadanas norteamericanas, mientras Tarafa permanece establecida en Europa, aunque luego residirá hasta su muerte en Estados Unidos.

FUENTES Y REFERENCIAS

- Bolívar Natalia y Natalia Del Río. *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2000.
- Cabrera, Lydia. *Anafuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá*. Madrid, Ediciones C.R., 1975.
 - *Anagó: vocabulario lucumí* (El yoruba que se habla en Cuba). Prólogo de Roger Bastide. La Habana, Ediciones C.R., Col. del Chicherekú, 1957; Miami, Ediciones Cabrera y Rojas, Col. Del Chicherekú en el exilio, 1970; Miami, 2a. ed., Ediciones Universal, 1986.
- *Cuentos negros de Cuba*. Prólogo de Fernando Ortiz. La Habana, Imprenta La Verónica, 1940.
- *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*. Miami, Ultra Graphic Corp., Col. Del Chicherekú en el exilio, 1983; Miami, Ediciones Universal, 1996.
- *El monte: igbo finda, eweorisha, vititinfinda (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)*. La Habana, Ediciones C.R., 1954.
- *El monte: igbo finda, eweorisha, vititinfinda (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)*. Miami, 2a. ed., Rema Press, 1968.
- «La Ceiba y la sociedad secreta Abakuá». *Orígenes*. La Habana, VII, n.º. 25, 1950, pp. 16-47.
- «La Jicotea endemoniada». *Orígenes*. La Habana, VI, n.º. 24, invierno 1949, pp. 3-9.
- *La laguna sagrada de San Joaquín*. (Fotografías de Josefina Tarafa). Madrid, Ediciones Erre, 1973; Miami, Ediciones Universal, 1993.
- Hiriart, Rosario. *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)*. Madrid, Ediciones Torremozas, 1988.
- *Lydia Cabrera: vida hecha arte*. New York, Eliseo Torres & Sons, 1978; Miami, Ediciones Universal, 1983.
- *Más cerca de Teresa de la Parra*. Caracas, Monte Avila Editores, 1980.
- Lezama Lima, José. «Sucesiva o Las coordenadas habaneras». *Tratados en La Habana*, Departamento de Publicaciones Culturales, Universidad Central de las Villas, 1958, p. 309.
- Molloy, Silvia. «Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra». *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergmann & Paul Julian Smith eds. Duke University Press, 1995, pp. 230-256.
- Perera Soto, Hilda. «Recordando a Teresa de la Parra con Lydia Cabrera». *Romances*. IV, 1967, pp. 64-98.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York University Press, 1999.
- Vázquez-Vélez, María M. «Sexualidad y raza en la escritura femenina de Lydia Cabrera». Diss. Yale University, 2012. *ProQuest Dissertations & Theses*. Web. 2 dic. 2014.
- Zambrano, María. «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis». *Orígenes*. La Habana, VII, N.º 25, 1950, pp. 11-15.

GUILLERMO ROSALES Y CARLOS VICTORIA: Visiones errantes de Miami

*Aferrándose a la diferencia como un arma a ser utilizada
con férrea voluntad, el exiliado insiste celosamente
en su derecho a negarse a pertenecer.*

—Edward Said

I

Antes de que los autobuses de dos pisos pulularan por la Pequeña Habana y el hormigueo de turistas desorientados fuera cosa de todos los días, el popular barrio de Miami amparó a varios escritores cubanos del éxodo del Mariel. Todavía hoy, lejos del trasiego y el bullicio de la Calle 8, arteria principal de la barriada, el paisaje parece brotar de algunas escenas literarias que esos autores crearon en la década de 1980.

Un gallo canta en el portal de una casa de madera derruida, una perra recién parida y flaca corre ufana con el envoltorio de un sándwich, un niño juega con una gran lámina de nylon. Pasando las fachadas decadentes de estuco, las ventanas grotescas, las chimeneas absurdas en casas de madera, se llega al parque José Martí, a orillas del Río de Miami, escenario del relato «La estrella fugaz», de Carlos Victoria. Atardece y, con un poco de imaginación, se pueden percibir los espectros de tres hombres sentados junto al río, observando en silencio las lanchas, los puentes levadizos, la cinta móvil de la autopista.

Y allí, los mismos olores.

«El agua huele a escamas, a tintura de yodo, a sumidero»¹.

Los tres hombres del relato, que transcurre en una tarde de octubre de mediados de la década de los 80, son el propio Victoria –Marcos– y sus dos amigos, Guillermo Rosales y Reinaldo Arenas, identificados como William y Ricardo. En un banco roto bajo un flamboyán, en un pequeño malecón mirando el río, se leen sus textos, se espían, se aguijonean entre sí, ríen.

Los tres escritores tuvieron destinos trágicos y terminaron quitándose la vida. Arenas (1943-1990) es uno de los autores icónicos del exilio cubano, pero las obras de Rosales (1946-1993) y Victoria (1950-2007) son apenas conocidas fuera de la comunidad cubanoamericana. Rosales publicó en vida un único libro, *Boarding Home* (1987), una noveleta con la cual ganó el concurso Letras de Oro que se realizó en Miami el año anterior, y pudo saborear un éxito momentáneo. Póstumamente salió a la luz *El juego de la viola* (1994). *Boarding Home* ya ha sido publicado en francés, inglés, alemán, italiano, portugués, coreano y hebreo, y tuvo una segunda edición en español titulada *La casa de los naufragos* (Siruela, 2003). *El juego de la viola* y el libro de relatos *El alambique mágico* –inédito en español– apareció en inglés como *Leapfrog and other stories* (New Directions, 2013). Victoria fue más prolífico. Publicó en Miami los libros de cuentos *Las sombras en la playa* (1992), *El resbaloso y otros cuentos* (1997), *El salón del ciego* (2004) y las novelas *Puente en la oscuridad* (Premio Letras de Oro, 1993), *La travesía secreta* (1994) y *La ruta del mago* (1997).

Una intensa y compleja amistad unió a ambos autores, quienes nunca publicaron en Cuba. Victoria fue expulsado de la Universidad de La Habana, encarcelado en 1978 y luego enviado a trabajar en una empresa forestal durante una década. Se conocieron en 1983, en Miami, en casa del poeta cubano Esteban Luis Cárdenas. «Fue unos tres meses después que dejé el alcohol. Recuerdo que fui con aprensión, pues me habían dicho en Alcohólicos Anónimos que debía evitar a gente que tomara alcohol o drogas, especialmente si eran amistades con las que uno se reunía», recordó Victoria en conversación el 20 de febrero del 2000. «Yo estaba desbaratado por esa época. Recuerdo que vi a Guillermo allí y no se me olvida que él no quiso tomar, así es que se creó como una especie de primera afinidad»². Durante una década, hasta el pistoletazo final, Victoria fue el lazarillo de Rosales y después su albacea. A ambos los unía una admiración mutua por el talento de cada uno, y a la vez, un profundo desarraigo. Rosales, quien en su juventud fue diagnosticado con esquizofrenia, había

llegado a Miami en enero de 1980, y Victoria durante el éxodo del Mariel, unos meses después. Rechazado por sus parientes en Miami, Rosales comenzó su peregrinar por distintas instituciones, entre ellas «la casa para los escombros humanos»³, que usó de escenario para su novela autobiográfica.

Con apenas 94 páginas, *Boarding Home* se ha convertido en una referencia obligada de la literatura cubana del exilio. No hay asomo de compasión del autor hacia sí mismo o los otros personajes que conviven con él. La historia transcurre de forma vertiginosa y cada frase, precisa y afilada, es un tajo. De los residentes del *Boarding Home* que administra el señor Curbelo y regenta su sádico capataz Arsenio, William es uno de los más jóvenes y sin duda el más cuerdo. La narración termina siendo un compendio de las humillaciones que sufren los inquilinos: alimentación pésima y magra, peste, violaciones, robos y golpizas que se suceden implacablemente en el libro. William conoce a Francis, una loca dulce en la cual se refugia como único asidero de salvación y empieza a tramar un plan para que ambos puedan escapar juntos. Pero, en realidad, William no está preso en el *home*. En la novela describe algunas salidas –con anuencia de Arsenio y sin que medie reprimenda al regreso– y el lector puede preguntarse qué le impide abandonar ese espantoso lugar. William es, simplemente, «un exilado total»⁴, como se describe al inicio del libro. Un exiliado dentro del propio exilio, quizás el más cruel de los designios. Cuando sale de su encierro no se siente mucho más cómodo que dentro del *home*:

«Voy a la calle, donde están los triunfadores. La calle, llena de autos grandes y veloces, con las ventanas cerradas por gruesos cristales ahumados para que los vagabundos como yo no puedan fisgonear [...] Avanzo. ¿Hacia el norte? ¿El sur? ¿Qué más da! Avanzo. Y al avanzar veo mi cuerpo reflejado en las vidrieras de los comercios. Mi cuerpo enteco. Mi boca sucia y estropeada. Mi ropa sucia y elemental. [...] Avanzo hacia el corazón del Down Town [sic]. Hasta que me detengo, cansado, y comprendo que es hora de volver al boarding home»⁵.

La ciudad que acogió a William Figueras–Guillermo Rosales levita sobre el libro. El panorama urbano es solo una referencia de paso, desde el distanciamiento de un visitante apresurado que apenas se detiene a contemplarlo: «Todo pequeño, cuadrado, simple, hecho sin artificios arquitectónicos ni grandes preocupaciones estéticas. Hecho para ganar centavos y poder vivir a duras

penas esa vidita pequeño burguesa a la que el cubano promedio aspira»⁶. Al describir sus salidas, William repite con desasosiego: «Avanzo... avanzo», aunque realmente solo camina en círculos, en torno al *boarding home*. Al narrador le llaman más la atención sus paisanos, pero la representación de estos es tan estereotipada que parecería salida de la boca de uno de esos parientes burgueses que William, a su llegada a la ciudad, conoce y desprecia. Hay un toque de extrañamiento brechtiano en su mirada:

«[...] señalo vagamente hacia un lugar que llaman La Pequeña Habana. Empezamos a caminar. Esta es, quizás, la zona más pobre del guetto cubano. Aquí vive gran parte de aquellos ciento cincuenta mil que llegaron a las costas de Miami en el último y espectacular éxodo de 1980. No han podido levantar cabeza aún y puede vérselos a cualquier hora, sentados en las puertas de sus casas, vestidos con shorts, camisetitas de colores y gorras de peloteros. Llevan gruesas cadenas de oro al cuello con efigies de santos, indios y estrellas. Beben cerveza de lata. Arreglan sus autos semiderruidos y escuchan, durante horas, en sus radios portátiles, estruendosos rocks o exasperantes solos de tambores»⁷.

A pesar de haber residido en Miami más de una década, en *El alambique mágico*, el último de los textos que sobrevivió a las furias autodestructivas de su autor⁸, solo tres de los once relatos transcurren en la ciudad, entre ellos «Nadie es una isla», hasta ahora inédito en español y que se reproduce tras este artículo por cortesía de Leyma Rosales, hermana del escritor. Escrito entre 1988 y 1990, el cuento tiene entre sus protagonistas a Charles Victoria y el negro Cárdenas, en clara referencia a sus amigos escritores y es, probablemente, el más tierno de los textos del hombre que esgrimía como respuesta ante el mundo hostil «la cólera intelectual, que es la que más daño hace»⁹. «Nadie es una isla» es el abrazo literario de Rosales a Carlos Victoria, muchos años antes de que este le evocara a él en «La estrella fugaz». El relato es la historia de la infinita bondad de Charles-Carlos Victoria, quien intercede ante la justicia divina para que se le levante el extraño castigo impuesto a un desamparado. Aunque buena parte de la trama transcurre en la calle, el paisaje urbano recibe en ese texto magros adjetivos: el restaurante La esquina de Tejas –hoy clausurado y abandonado– «es vistoso», mientras que la iglesia de San Juan Bosco es «célebre». La oración final reafirma la inadaptación de Rosales en Miami, donde vivió los últimos catorce años de su vida, y que describe como «ciudad indiferente y superficial».



De derecha a izquierda: Octavio Paz, Guillermo Rosales y Carlos Victoria

Carlos Victoria dio innumerables muestras de su bondad hacia Rosales, quien como parte de su desequilibrio mental podía ponerse violento. En una ocasión incluso le pegó. «Yo me fui», recordó Victoria, «y al día siguiente ya estaba tocándome la puerta»¹⁰. Victoria siguió a su lado y fue de los pocos que visitó a Rosales hasta el final en su apartamento del noroeste de Miami, convirtiéndose en doloroso testigo de su deterioro físico y mental¹¹. Durante meses, el escritor enfermo lo llamó por teléfono anunciándole que se iba a matar. Cumplió su promesa el 6 de julio de 1993.

II

Entrevisté a Carlos Victoria en 1999¹², como parte de mi tesis de maestría, pero nuestra amistad surgió a raíz de una investigación que emprendí meses después sobre Rosales. Todavía entonces, siete años después de la muerte de su amigo, Carlitos –como le llamábamos– sufría al recordarlo. Durante mis pesquisas encontré a Leyma, la hermana de Rosales y a Delia Quintana, la madre, herederas de su obra. En un almuerzo, le presenté Carlitos a Leyma: estuvo más nervioso que de costumbre y se emocionó varias veces al evocar a Rosales. La amistad que entabló con Leyma y con Delia duró hasta el final de su vida.

A la gestión de Carlos Victoria se debe la traducción de *Boarding Home* al francés (*Mon ange*. Actes Sud, 2002), y también la reedición en español, con el título *La casa de los naufragos* (Siruela, 2003). A lo largo de sus 57 años, Victoria gozó de un poco más de reconocimiento literario que Rosales. En 1993 obtuvo el premio Letras de Oro y la beca Cintas y, en noviembre de 2001, *La travesía secreta* fue seleccionada como la mejor novela del mes en Francia por el jurado del Premio al Mejor Libro Extranjero. En 2004, la Asociación Cultural Con Cuba en la Distancia le dedicó un homenaje en Cádiz, España, y la editorial Aduana Vieja presentó *Cuentos (1992-2004)*, una antología revisada por el propio autor. Sin embargo, una década después no es descabellado afirmar que su obra está prácticamente en el olvido.

Victoria fue un escritor peculiar. Su literatura, de fuerte contenido autorreferencial, es la de un autor literalmente excéntrico. Escribió desde la óptica de un hombre de provincia, alejado de la capital –centro de la vida cubana– y marginado por el poder; y a la vez, su condición de exiliado, de intruso permanente, es *per se* carente de centro. Sus personajes suelen ser ambiguos, temerosos, o estar desorientados con frecuencia, confundiendo realidad con ficción, como el Natán de *Puente en la oscuridad*. Igual que la de Rosales, la suya es una literatura del exilio, escrita en casi su totalidad desde el distanciamiento de Miami, pero con una agria y persistente remembranza de los años que vivió en Camagüey, su ciudad natal. Con frecuencia los personajes de Victoria están marcados también por el desapego, no solo hacia su entorno, sino hacia los demás. En «El novelista» (*El resbaloso y otros cuentos*) ese es uno de los rasgos del personaje que César comienza a construir, pero que describe, en realidad, una trinidad integrada por el personaje en proceso de creación, César, el escritor ficticio, y Carlos Victoria, el escritor real:

«[...] un hombre ambiguo, contradictorio, cuya vida amorosa se fraguaba en secreto, protegido por sombras, en ranchos derruidos, cuartos de trastos, esquinas solitarias; un individuo que no quería compartir su existencia, que no sabía lo que era una promesa, ni una entrega, ni el gozo ni la monotonía de despertar cada mañana con otro cuerpo al lado; un hombre apasionado, pero a la vez distante, atraído de la misma manera por personas de uno u otro sexo, incapaz de sostener una relación que no fuera clandestina»¹³.

Entre esa ambigüedad y contención se mueven otros personajes de Victoria en Miami, exiliados como él: C., en «La franja azul»; Julio, en «Liberación» (ambos en *Las sombras en la playa*); Felicia, en «Una faja de mar» (*El salón del ciego*); Abel, en «Pornografía» (*El resbaloso y otros cuentos*) y Natán, en la novela *Puente en la oscuridad*. Los personajes de Victoria son, a menudo, peregrinos en busca de un asidero: C. busca a Susana, la prostituta que le regaló la mejor experiencia sexual en años y le devolvió la esperanza de un vigor que creía extinto; Abel, la cercanía de Sabrina, la bailarina exótica que lo ha encandilado; Natán, al medio hermano misterioso y esquivo. Y otros que sucumben a una vida de excesos, sin rumbo ni propósito, como Julio y Felicia. La marginalidad permea a estos personajes, ya sea porque se desplazan en ambientes sórdidos de Miami, «este sitio raro donde gentes radicalmente distintas entre sí habían confluído desde puntos remotos, determinadas a vivir y morir»¹⁴, o porque exploran esquinas recónditas de la siquis humana. La inmersión de Victoria en ese mundo era completamente intencional.

«Yo encauzo toda una energía negativa a través de mi escritura; vamos a decir que esos demonios con los que yo he tenido que luchar todo el tiempo [...] de alguna manera los exorcizo a través de la escritura, y [...] tienen que ver con problemas de identidad, con la marginalidad, con este sentimiento que yo creo que la mayoría de los seres humanos tenemos [...] de no pertenecer, de toda una serie de experiencias dolorosas y penosas del mundo ese que está en el subconsciente y yo creo que reflejo de alguna manera en todo lo que escribo», reconoció¹⁵.

III

La mirada de Victoria sobre Miami cambió a lo largo de los años. En *Las sombras en la playa*, su primer libro, publicado 12 años después de exiliarse –y en el que seguramente incluyó relatos escritos en la década del 80–, la ciudad todavía le es ajena y le parece una «pradera aceitada donde autos se deslizan con hosca indiferencia»¹⁶. Mientras que Rosales avanza con desazón, atropelladamente, por un Miami extraño que refleja su cuerpo frágil, a Victoria esta ciudad le resulta inaprensible: los autos se deslizan lejos de él, del mismo modo que se evaden el tiempo y las olas de un canal vecino: «Y pasaron semanas, meses. Sin cambios en el cielo ni en las estaciones. Así es Miami. Las aguas del canal frente a mi casa se deslizaban inermes, rizadas de vez en vez por una

leve brisa, como una franja de tela que alguien ha desplegado sin saber por qué»¹⁷.

En sus primeros libros, las descripciones de la ciudad que lo acoge son típicas del exiliado, desorientado y errante en un nuevo mundo donde en realidad quisiera poder acurrucarse, sentirse protegido. La melodía en una radio es «fugaz»¹⁸, el silencio «abismal»¹⁹, la ciudad es una estepa²⁰ cubierta por un «halo incorregible»²¹ y envuelta en una «bruma líquida»²². En ocasiones, «la franja del exilio se abre al pasado como una cortina»²³ y el personaje visita sus orígenes. Quienes han roto las barreras físicas impuestas por la geopolítica doblegan con facilidad otras fronteras, como las de la mente. En «El Repartidor» (*Las sombras en la playa*), Abel se siente extraño en medio del desolado paisaje de los suburbios miamenses y mientras observa los numerosos canales que surcan la ciudad, su mente establece un contrapunteo constante entre ciudad natal y adoptiva. Cruzando una valla gigantesca que le da la bienvenida a Miami, se ve a sí mismo sentado en un bar de Camagüey viendo desfilar una caravana de camiones. En numerosos relatos de Victoria, el narrador oscila como un bote a la deriva, desde una ciudad «al sur de la Florida, o al norte de La Habana»²⁴. Esa dualidad ambigua, sobresale en otros textos. En «Un pequeño hotel en Miami Beach» (*Las sombras en la playa*) las fronteras se difuminan velozmente. Alejandro, un marielito, entabla una relación salvadora con una judía anciana, pero extraña a su mujer en Cuba y a menudo se traslada mentalmente a La Habana. Alejandro, al igual que William Figueras, es un exilado total. Se distancia de los que como él llegaron durante el éxodo del Mariel: «Yo no soy como esos refugiados que conoces»²⁵ –le dice al mánager del hotel donde se hospeda– y le aclara que no recibe ayuda del gobierno. «Y lo que más me revienta es que ahora, en Miami, algunos que cruzaron el mar desde el Mariel, como yo, dicen que la vida fuera de Cuba no es mejor, porque claro, después de tanto tiempo y tanto lavado de cerebro, nadie sabe lo que es mejor ni lo que es peor. Eso es parte de la diferencia: el no reconocer la diferencia»²⁶, le confiesa a su amante judía.

Descentrado, injertado con escaso éxito en otra tierra, el exiliado encuentra su patria en el regazo del mundo onírico. En «Ana vuelve a Concordia» (*Las sombras en la playa*), una mujer de mediana edad desembarca en Miami tras su primer viaje a Cuba al cabo de 15 años. De regreso a su casa, entre las dudas sobre la fidelidad de su esposo, la incomprensión de sus dos hijas jóvenes y la angustia por la situación de sus familiares

en la isla, Ana constata aliviada que Concordia –su pueblo natal en Cuba– y Hialeah –la ciudad de Miami donde vive– son «tierra de nadie»²⁷. La mujer recuesta su cabeza y «poco a poco [penetra] en el único sitio que le [pertenece]: el de su cuerpo protegido por el sueño»²⁸.

IV

Varios sobres de manila apilados en cajas guardan manuscritos de libros publicados y proyectos fallidos, un cuaderno escolar rojo contiene algunos versos y apuntes, un pequeño cuadro de madera muestra la bandera cubana, algunos diccionarios, un VHS con un concierto de Bob Dylan, la taza que siempre tuvo en su escritorio en *El Nuevo Herald*, tres espejuelos dispares, el saco de diminutos cuadros azules y grises que lo acompañaba a cada evento formal, numerosas notas en esquinas de papeles con su letra ovalada... Estos son los objetos que Carlos Victoria quiso que le sobrevivieran²⁹ y que hablan auténticamente de la única pasión persistente en su vida: la literatura. Tras la muerte de su madre, el escritor pareció perder, poco a poco, el ímpetu de escribir. En sus últimos dos años fue diagnosticado con cáncer de colon y sometido a una cirugía que le dejó con dolores agudos y persistentes durante meses. En octubre de 2007 ingirió una sobredosis de barbitúricos para quitarse la vida y falleció días después en el hospital. El trágico final de Victoria y Rosales pone una vez más sobre el tapete la duda sobre si el persistente desdén de las grandes editoriales hacia los escritores de Miami tuvo alguna influencia en la frustración que condujo a ambos a quitarse la vida. «Creo que sí duele un poco y llega un momento en que te crea cierta desesperanza, de decir, bueno mira yo me he pasado toda la vida escribiendo, yo he hecho este esfuerzo enorme y sin embargo, no ha tenido éxito, no he podido ganarme la vida a través de mi escritura», confesó Victoria en entrevista en 1999³⁰. «Yo estoy tratando por todos los medios y eso ha sido una lucha que yo he tenido conmigo mismo todos los años, de tratar de volver a adquirir esa especie de obsesión inicial que tuve de escribir por escribir, sin importarme los resultados».

V

Cuando publicó su último libro, *El salón del ciego*, Carlos Victoria ya había pasado 24 años en el exilio. Según consta en los papeles que dejó, ese era inicialmente el título de una novela que empezó en 1986 y que abandonó al año siguiente. El libro está formado por seis relatos. Dos de ellos, «Una faja de mar» y «Tres citas en

el sur», transcurren en Miami. En ambos, el escenario miamense está más incorporado a la trama y a la vida de los personajes, y su atención se vuelca casi exclusivamente a los dramas humanos. En «Una faja de mar», Felicia, una drogadicta en vías de recuperación, siente un estudio de Coral Gables como su hogar; Marcos, quien acaba de perder a su amigo José Julio en «Tres citas en el sur», visita el cementerio de Miami y tiene ganas de «tumbarse en la tierra y dejar que la hierba creciera en la piel»³¹, fundiéndose con su entorno. Pero el cuerpo de Carlos fue incinerado por su propia voluntad, y sus cenizas esparcidas en el lago que durante años contempló desde su ventana; el lago tantas veces descrito en su literatura. El cuerpo de Rosales también fue cremado. En algunas culturas, la cremación del cuerpo busca inducir una sensación de desapego en el espíritu recién desencarnado, para alentarle a buscar su próximo destino, lejos del recipiente corporal que lo contuvo. Desarraigados en vida, Guillermo Rosales y Carlos Victoria continúan errantes en la muerte.

- ¹ Victoria, Carlos. *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p.12.
- ² Conversación con la autora. Notas de la autora.
- ³ Rosales, Guillermo. *Boarding Home*. Barcelona, Salvat Editores, 1987, p.10.
- ⁴ Rosales, Guillermo. *Boarding Home*. Barcelona, Salvat Editores, 1987, p.7.
- ⁵ *Ibidem*, p. 26-27.
- ⁶ *Ibidem*, p.62.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Leyva Martínez, Ivette. «El azaroso destino de El alambique mágico». En *Encuentro de la Cultura Cubana*, N° 47, invierno 2007-2008, p.47.
- ⁹ Entrevista con Guillermo Rosales». Revista *Mariel*, año 1, Volumen 3, 1986.
- ¹⁰ Conversación de la autora con Carlos Victoria el 20 de febrero de 2000.
- ¹¹ En un texto escrito a raíz de la muerte de Rosales, el periodista Orlando Alomá cuenta que «Sabía a ratos de sus vicisitudes por ese óptimo samaritano de Carlos Victoria, que todavía les da vueltas a sus amigos en desgracia». En *El Nuevo Herald*, 27 de julio de 1993, p.17 A.
- ¹² Leyva Martínez, Ivette. «Carlos Victoria in memoriam: Mi vida en Cuba fue una pesadilla». En el sitio digital *Café Fuerte*, 12 de octubre de 2014.
- ¹³ Victoria, Carlos. «El novelista». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 118.
- ¹⁴ Victoria, Carlos. «La estrella fugaz». *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 28.
- ¹⁵ Leyva Martínez, Ivette. «Carlos Victoria in memoriam: Mi vida en Cuba fue una pesadilla». En el sitio digital *Café Fuerte*, 12 de octubre de 2014.
- ¹⁶ Victoria, Carlos. «El novio de la noche». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 73.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 74.
- ¹⁸ Victoria, Carlos. «El novelista». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 113.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Victoria, Carlos. «El novio de la noche». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 73.
- ²¹ Victoria, Carlos. «Pornografía». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 87.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Victoria, Carlos. «Un pequeño hotel en Miami Beach». En *Las sombras en la playa*. Miami, Ediciones Universal, 1992, p. 50.
- ²⁴ Victoria, Carlos. «El novelista». En *El resbaloso y otros cuentos*. Miami, Ediciones Universal, 1997, p. 113.
- ²⁵ Victoria, Carlos. «Un pequeño hotel en Miami Beach». En *Las sombras en la playa*. Miami, Ediciones Universal, 1992, p. 59.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Victoria, Carlos. «Ana vuelve a Concordia». En *Las sombras en la playa*. Miami, Ediciones Universal, 1992, p. 104.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Tuve acceso a ellos por cortesía de su albacea José Antonio Évora.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ Victoria, Carlos. «Tres citas en el sur». En *El salón del ciego*. Miami, Ediciones Universal, 2004, p. 134.

NADIE ES UNA ISLA

[Inédito]

Charles Victoria y el negro Cárdenas no pudieron desayunar bien ese día en el vistoso restaurante de la Esquina de Tejas. A través de la ventana, del otro lado de la calle, veían a un vagabundo de ropas astrosas que se daba bofetadas en las dos mejillas con una furia bestial. No era la primera vez que Charles y el Negro veían al hombre que se daba bofetadas. Con frecuencia lo habían visto caminar por toda la calle Flagler dándose aquellos tortazos terribles en el rostro, que no era ya un rostro, sino una máscara deforme donde apenas se veían los ojos.

-Ese hombre me duele –comentó Charles Victoria con un tono amargo–. Parece que expía un pecado horrendo.

-Quizás el padre le daba cachetadas desde niño –dijo Cárdenas–. Luego enloqueció y ahora repite el castigo de su padre hasta el infinito. Un superyo (sic) cruel –resumió el Negro–. Un asunto complicado.

-Es posible también que le levantara la mano a su madre alguna vez –dijo Charles–. En mi pueblo, Camagüey, había un caso semejante.

Viraron las cabezas para no ver más al infeliz y apuraron rápidamente sus cafés con leche. Al pagar, Charles dejó un dólar y medio de propina, y la mesera les deseó a los dos que tuvieran un buen día.

Salieron a la calle y desde la acera vieron mejor al hombre que se daba bofetadas. Desde allí siguieron especulando sobre el origen de aquella locura atroz.

De repente, un cojo diminuto que se hallaba arrodillado junto a un parquímetro, abrió la boca para decir:

-Si me pagan el desayuno les hago la historia de ese hombre.

-¿Mató a su padre? –preguntó Charles–.

-¿Le pegaba a su madre? –inquirió el negro Cárdenas–.

-Peor que eso –dijo el Cojo– Ese hombre que ustedes ven ahí se atrevió a robar en la iglesia del Rincón.

Enseguida Charles y el Negro recordaron aquel santuario famoso, situado entre Santiago de las Vegas y Bejucal, en las afueras de La Habana, donde se le rendía culto a San Lázaro, y los pagadores de promesas llegaban arrastrándose durante millas, algunos con bolas de hierro en los pies, para agradecer a San Lázaro milagros, golpes de suerte, alguna imposible curación.

-Quizás ustedes nunca estuvieron en el Rincón –dijo el Cojo–. Era la iglesia más rica y venerada de Cuba entera. Más que la Ermita de la Caridad, allá en Santiago de Cuba. El dinero y las joyas estaban allí en jolongos, quiero decir, abundantes, y la gente no tenía miedo de dejar sus valiosas ofrendas donde quiera (sic), sin protección alguna, porque sabían que a nadie se le ocurriría jamás robar en territorio de San Lázaro, un santo tan dulce como severo. Pues bien, este hombre sin nombre que ustedes ven allí y un ladrón profesional llamado Serapio, famoso en La Habana, se metieron un día en el interior de la iglesia con sendos sacos de yute y, al no encontrar vigilancia, se llevaron miles de pesos en joyas y dinero en efectivo. Putañeros y borrachos como eran, se lo bebieron todo en seis meses, y no salieron en todo ese tiempo de los prostíbulos de Victoria y Pajarito. Vivieron en grande casi un año, renegando de Dios y los santos y cantando a dúo una poesía irreverente a la que le pusieron música con guitarras. Todavía la recuerdo:

*San Lázaro, viejo loco,
Que con tus dos muletas
Das dos mil piruetas
Regando tus espiroquetas
Y tus gonococos*

-Sí, la pasaron en grande. Hasta que se les acabó la plata. Quizás pensaron volver a repetir la hazaña. Es posible que ya estuvieran dándole los últimos toques al plan cuando, de improviso, un negro del barrio de Colón, hábil con el cuchillo, le dio una puñalada a Serapio en la espalda, por un asunto de putas, y lo dejó muerto en la calle Consulado. Quedó éste (sic) con vida. Pero yo él hubiera preferido también una muerte rápida y brutal. De repente se fue haciendo sucio, vagabundo, loco de los que hablan con los postes eléctricos y oyen voces atormentadoras que los martirizan las veinticuatro horas del día. De pronto empezó a darse bofetadas y bofetadas. Ese fue el castigo que le impusieron los santos y todavía paga y pagará por el resto de sus

días. Ahora no habla, no acepta caridad de nadie, no se alimenta, es un verdadero espectro viviente. Esa es la historia, caballeros. Venga ese desayuno que creo merece. ¿Estamos?

Charles Victoria le dio dos pesos al Cojo y luego cruzó la calle que lo separaba del hombre que se daba bofetadas tratando de regalarle un billete de a cinco. En vez de tender la mano para cogerlo, el hombre se dio otro violento tortazo en la mejilla, y salió renqueando rumbo a las calles del Downtown (sic).

Durante muchos días, Charles Victoria meditó en aquel castigo tremendo de los santos. Le pareció abusivo, cruel, bestial, como los castigos que imponía el soberbio Zeus de la mitología griega. Y aunque nunca había sido muy católico que digamos, una de esas noches Charles se arrodilló al pie de su cama y pidió a Dios que levantara la sanción al expiador (sic) de Flagler Street. Aquel hombre le seguía doliendo, aunque se tratara de un vulgar delincuente y estuviera pagando un execrable delito. Quizás esa noche Charles logró desgarrarse en sus ruegos. Es posible que moviera alguna fibra divina. Quizás logró con argumentos llenos de razón y piedad que San Lázaro se conmoviera en su morada celestial. Lo cierto fue que dos semanas después, entró por curiosidad en la célebre iglesia San Juan Bosco, situada en el corazón de la Pequeña Habana, y allí fue testigo de un espectáculo fascinante. Solo, envuelto en una luz extraña, el hombre que se daba bofetadas estaba parado ante el altar con los brazos abiertos, dándole gracias a Dios por algo impreciso que Charles no pudo escuchar con claridad. Luego el vagabundo se sentó en un banco de la primera fila, y hundió la cabeza en sus manos para que nadie lo viera llorar.

Charles Victoria se acercó a él y le dijo, poniéndole una mano en el hombro mugroso:

-¿Te sientes mejor, amigo?

El hombre levantó su cara ennoblecida por el dolor y las lágrimas, y dijo con una voz pausada y triste:

-Hace seis días que no me doy un golpe. Y también las voces han desaparecido. ¿Qué significa eso?

-Que has pagado -dijo Charles-. El buen Dios te ha quitado el castigo.

-¿Qué ciudad es ésta (sic)? -preguntó el hombre-.

-Miami -dijo Charles-.

-¿En qué año estamos?

-En mil novecientos noventa.

-Hace largos años que vivo en el infierno. ¿Qué puedo hacer ahora?

-Trabajar, vivir, descansar –dijo Charles con entusiasmo–.

-¿Crees que me acepten en algún trabajo?

-En Homestead, seguro –dijo Charles–. Allí se recogen fresas y tomates. Pagan a cincuenta centavos la cesta.

-Pues iré a Homestead –dijo el vagabundo–. ¿Queda muy lejos?

-Un poco. Tienes que ir en autobús.

Charles Victoria sacó veinte pesos de su cartera y se los tendió al hombre con mucho más que buena voluntad.

-Toma. Cómprate alguna ropa limpia, aunque sea de uso. Pélate y afeítate en alguna barbería, y con el resto busca la estación de ómnibus y saca pasaje para Homestead.

Charles sacó una libretita de notas y escribió algunos nombres en ella.

-Allá pregunta por Rolo Pineda, un amigo mío que tiene trabajo para ti (sic). Dile que vas de mi parte, de parte de Charles Victoria.

Le dio el papel al hombre.

-Gracias –dijo éste (sic) con voz inaudible–. Se arrodilló nuevamente ante el altar, se dio tres golpes sentidos en el pecho y salió de la iglesia despacio y cabizbajo, como si meditara en algo oscuro y profundo.

Al verlo partir, Charles Victoria también se arrodilló ante el altar y se secó los ojos húmedos con el dorso de la mano.

-Señor –dijo después–, nunca te he pedido nada para mí, a pesar de que ya tengo cuarenta años y todavía soy un escritor inédito. Ahora te pido por este ser, por el hombre que se daba bofetadas. No lo castigues más. Por su bien, por el mío y por el tuyo. Porque si lo castigas otra vez de esa manera, volveré a beber como en mis mejores días, me olvidaré de mi madre enferma, dejaré el trabajo, y ocuparé en las aceras de Miami un puesto de vagabundo parecido al que ocupó durante tantos años el hombre que se daba bofetadas. No me falles, señor. También mi vida está en tus manos.

Se persignó por primera vez en muchos años, prendió un velón de a peso a los pies de San Lázaro, y salió de la iglesia a recorrer las calles de la ciudad. Aquella ciudad indiferente y superficial donde también el ojo de Dios penetra hondo, y juzga, y castiga, y perdona.

RECUERDOS DE UN LIBRERO DE LA CALLE OCHO

UNA CIUDAD, SUS LIBROS Y SUS LIBRERÍAS

Cuando hace algunos años publiqué un libro y me hicieron varias entrevistas, un periodista de un medio difícilmente identificable con la izquierda castrista aprovechó para preguntarme por Miami. «¿Qué aprendió en Centroamérica? ¿Fue esa estancia más productiva que la de Miami?» Entre otras cosas, respondí: «[...] en Miami está la mejor colección de libros cubanos del mundo, incluyendo La Habana, una universidad en la que enseñó Juan Ramón Jiménez –que escribió allí sus *Poemas de Coral Gables*–, varias revistas literarias en las que han ido a colaborar gente que en Cuba participó en las dirigidas por Lezama Lima o Cabrera Infante, una Feria del libro a la que han acudido Paz, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Fuentes». Aun así insistió en la pregunta siguiente: «Pero vender libros en Miami debe ser como predicar en el desierto». Debería haberle dicho entonces que vender libros, en español, en cualquier parte, es predicar en el desierto, y si no me cree puede preguntárselo a cualquier editor o librero de nuestro idioma. ¿Cómo o por qué iba a ser distinta o peor Miami? Todos sabemos la respuesta: Miami no puede tener vida cultural porque es una ciudad poblada por desertores del paraíso que no merecen, aparentemente, disfrutar del beneficio de la duda.

Es curioso, llevo media vida defendiendo el honor de una ciudad en la que no he nacido, pero en la que debo decir que pasé algunos de los mejores años de mi vida adulta, y que además lo hice entre libros. Al contrario que otros españoles, yo no llegué a Miami desde España, sino desde un país en guerra, por lo que quizás viví aquella ciudad con la misma alegría que cualquier otro

fugitivo de un tercer mundo violento, antes de hacerlo como casi cubano honorario, metido en medio del mundo del libro, el único en el que me he sentido feliz.

Mi primera noche en Miami la pasé en el San Juan, un motel de la Calle Ocho, a media cuadra del Casablanca, un restaurante hoy desaparecido. Después de dos años de vivir en América Central, la Calle Ocho del S.W. era vulgar y tranquilizadora. Era el mismo paisaje urbano que ya había conocido en El Salvador, porque pocas ciudades de América Central estaban más americanizadas que San Salvador. Aunque en la Calle Ocho la historia había restado un elemento definitorio del decorado urbano centroamericano: el soldado, policía, guardaespaldas o guardia jurado, portador de un arma larga. El hecho de que los primeros policías norteamericanos que vi fueran dos cubanos que bromeaban con las camareras y los habituales en la ventana de café del Casablanca, me hizo sentirme automáticamente cómodo; estaba en una ciudad en la que no eran necesarios fusiles de asalto para salir a la calle de uniforme. Todavía aquella mañana yo había amanecido en un país centroamericano, en una ciudad construida siguiendo el ajedrezado plano colonial en que, de cuando en cuando, se oía una bomba y donde no había libros en las librerías, transformadas en papelerías o simplemente cerradas.

Yo aún no lo sabía, pero al domingo siguiente los parientes de un amigo de mi padre me llevarían a un *mall*, inmenso y fresco, en el que pude ver mi primera librería americana. Debía ser una Waldenbook, presente en todos los centros comerciales: brillante, llena de libros nuevos a precios bajos –aun así inalcanzables para mí–, con secciones bien ordenadas, junto a aparadores donde se veían cientos de revistas especializadas. Una semana más tarde, recorriendo Coral Gables, descubrí Books & Books, con sus estanterías de madera oscura y su selección igualmente amplia –pero mucho más cuidada– de libros, y me dije que aquella ciudad, a pesar de su horrible sol y de lo monótono de sus calles, podía llegar a ser mi ciudad. Aunque claro, por entonces yo sólo leía en español. Y allí, en Estados Unidos, pude volver a hacerlo. Buena parte de las propinas que gané en mi primer trabajo miamense como lavaplatos –pronto ascendido a camarero– acabaron en Libros Españoles, la librería más próxima a mi lugar de empleo, pero no la única. La primera en que después trabajaría.

Cuando llegue a Miami existía una Librería Interamericana, no especializada, pero que ponía particular énfasis en los libros bautistas; estaba Flagler, casi enfrente de la rama hispánica de la

biblioteca pública, de la que pronto fui asiduo, y a unas pocas cuadras por encima de la localización original de la Librería Cervantes. La misma Cervantes que después se mudaría a la Calle Ocho, pero que en aquellos tiempos aún era una tienda pequeña y abarrotada en la acera sur de Flagler. Al Bon Marché, católica, también estaba sobre Flagler y la Doce. En la Calle Ocho del South West, el otro eje de Little Havana, bajando desde Coral Gables hacia el Downtown, estaban SIBI –que tenía sala de teatro, club de ajedrez e imprenta–, La Moderna Poesía, la Universal, Alpha y Libros Españoles. En Ponce de León Boulevard estaba Agartha Secret City. A lo largo de los años surgirían y desaparecerían otras. Poco antes de que me fuera se inauguraron Impacto, una librería cubana, y Revistas y Periódicos, que recibía lo último de la abundante producción de libros colombianos. En el centro de la ciudad, Downtown Bookcenter, sin ser una librería hispana, era propiedad de un asturiano cubano y tenía libros en español.

Después descubrí otras cosas sobre mi ciudad y su aparentemente oculta relación con los libros: que Juan Ramón Jiménez había dado clases en su Universidad, que había escrito allí su último poemario, que es en la biblioteca de la Universidad de Miami donde, junto a Eugenio Florit, fijó la que iba a ser su *Antología* –con J, como es sabido–; que Isaac Bashevis Singer, el último escritor de la tradición literaria yiddish, se retiró allí y escribió algunos de sus libros –eso son ya dos premios Nobel para una ciudad que muchos creen virtualmente iletrada– y que la Otto Richter Library de la Universidad de Miami tiene la mejor colección de libros y revistas cubanos existente fuera de Cuba, o quizás del mundo, porque allí no solo está lo publicado en la Isla, sino también lo que en ella fue prohibido.

Con el paso de los años pude ver los esfuerzos de Miami para ser tomada en serio. Cada cierto tiempo, la ciudad trata de demostrarle al resto del mundo que es un centro cultural importante. Así ha logrado tener por muchos años un buen Festival de Cine internacional, una Feria del Libro a la que han acudido algunos de los mejores autores latinoamericanos –desde Donoso hasta Vargas Llosa, pasando por Paz, Uslar Pietri o Carlos Fuentes– e incluso, por breve tiempo, un premio literario de nivel nacional, el mejor dotado de los Estados Unidos para la literatura en lengua española. Letras de Oro –que así se llamaba– lo tenía todo para triunfar: participación del mundo académico, el respaldo de *American Express*, un jurado serio –Octavio Paz en el primer año–, y la atención del gran público. Pero claro, a simple

vista, lo único que yo pude ver cuando llegué allí es que volvía a tener librerías alrededor mío.

Tardé tiempo en darme cuenta –para hacerlo primero había que comprender Miami y a los cubanos–, pero algunas de esas librerías eran más una declaración de principios que un negocio. Tanto Alpha como Agatha eran librerías esotéricas y de auto ayuda, y hubieran podido existir en cualquier otra ciudad con una gran población hispana, de la misma manera que Al Bon Marché e Interamericana eran librerías religiosas por su contenido, aunque cubanas en su espíritu y administración. Libros Españoles representaba una apuesta del gobierno y los editores españoles, quienes trataron de crear un escaparate del libro español y acabaron creando una librería que perdía dinero a pesar de cobrar más caro que las demás, pero el resto de las librerías de la Calle Ocho, incluso cuando sus dueños no se daban cuenta, eran declaraciones políticas.

Es difícil recordarlo hoy, pero en un principio los cubanos pobres no eran los que se habían quedado en la isla en 1959, sino los que se iban abandonándolo todo. Y, aunque las cosas cambiaron pronto y los exiliados pasaron a ser los primos ricos –o al menos los primos que podían comer tres veces al día– seguían siendo tan solo un grupo pequeño, no necesariamente unido, frente a un gobierno que se lo había quedado todo, incluidos todos los libros, todas las bibliotecas públicas y privadas, todas las librerías y todas las prensas; todo menos la capacidad para crear de forma independiente.

Eso otorga más mérito a las primeras librerías que se fundaron en Miami; crear una bodega, un supermercado, una farmacia, un restaurante –negocios que dan dinero y que todo el mundo visita necesariamente– es una muestra de iniciativa económica, pero crear un negocio como el de los libros, en el que es difícil hacer dinero, implica algo más que la necesidad de ganancias.

Una librería colombiana como Revistas y periódicos es solo otro ejemplo de que los colombianos residentes en Miami son parte de una comunidad rica y educada. Pero todas esas otras librerías llenas de libros sobre Cuba eran un recordatorio: un recordatorio frente al gobierno de la isla –*vamos a contestarte, no nos vamos a callar*–; un recordatorio frente a los norteamericanos, e incluso frente a los cubanos del exilio, de que los cubanos no habían llegado voluntariamente y no deseaban, al contrario que otros grupos, integrarse completamente en el *mainstream* cultural norteamericano; una muestra, en fin, de que –como los

colegios privados, los periodiquitos gratuitos que podían recogerse en farmacias y restaurantes o las tiendas con el nombre de otras tiendas abandonadas en la ciudad perdida, aunque no olvidada— los cubanos deseaban recordar, volver. Para otros grupos llegados a Estados Unidos el destino definitivo se había alcanzado; para los cubanos exiliados, durante mucho tiempo, Miami fue una etapa, como podía serlo Madrid o Caracas con Carlos Andrés.

Cuando yo llegué a Miami, Fidel Castro llevaba 25 años en el poder. Era una generación entera, pero quedaban suficientes cubanos adultos que recordaban cómo había sido la vida sin Fidel y la habían reconstruido en Estados Unidos. Para ellos desayunar en la Esquina de Tejas, vestirse en la Casa de la Guayabera, o incluso enterrar a un pariente con Rivero o Caballero era seguir estando en Cuba. Una Cuba chiquita, que a menudo tenía más de caricatura involuntaria que de retrato realista, pero también una Cuba libre. Y las librerías eran la memoria de esa Cuba, no solo un sitio en el que se vendían libros, sino también un lugar en que la gente se reunía para hablar, se formaban peñas, se abrían viejas heridas o se producían reconciliaciones.

Aquellas librerías eran el sitio en que mucha gente que no había podido leer libremente conocía por primera vez a los autores del exilio, recuperaba las lecturas dejadas en la biblioteca paterna en la primera juventud, reencontraba aquel libro dejado a medio leer cuando lo mandaron a la cárcel, *a la agricultura* o a África para hacer de soldado. Eran el sitio donde el lector cubano recién salido de la Isla, que sabía de la existencia de Borges solo a través de terceros, compraba su primer *Aleph*, o se enfrentaba con los autores del *boom* latinoamericano que no eran del gusto del Censor en Jefe.

Algunas de ellas eran, finalmente, una continuación de algo iniciado del otro lado del mar. La topografía de Miami está llena de lugares que reproducen una topografía ajena, que recuerdan otros lugares de otro país: una Bodeguita del medio, una Esquina de Tejas, un Floridita, una Casa de los Trucos, una Funeraria Rivero y un Gato Tuerto —en Miami era una licorería y no un bar—. Por ello, es normal que tuviera también una Moderna Poesía, que durante largo tiempo fue la principal librería de Miami, como antes lo había sido de La Habana. Había desde luego una gran diferencia entre ambas. He visto fotos del edificio original de la Moderna Poesía de La Habana, una bella construcción Art

Decó, sólidamente construida, que ni siquiera la incompetencia y la desidia de más de medio siglo ha logrado destruir.

La mayor parte de aquellas librerías ya no existen. Alpha cerró y donde estuvo primero Libros Españoles y después Cervantes, ahora hay un descampado. SIBI creo que desapareció –pero me gustaría estar equivocado–, La Moderna Poesía, Universal e Impacto fueron las últimas en cerrar.

LITERATURA DE LA EMIGRACIÓN Y LIBROS DEL EXILIO

Pero aquellas librerías eran también el sitio ideal para distribuir una literatura que nadie más podía entender fuera del círculo de los exiliados. La ausencia de censura, la progresiva facilidad y el abaratamiento de los trabajos de imprenta hacían que muchos que en Cuba no hubieran podido llevarlo a cabo, al llegar a Miami, editasen sus memorias, sus poemas, su historia, en libros que después vendían –cinco ejemplares consignados a la vez–. Esos libros difícilmente salían de Little Havana, pero eran los testimonios con los que una comunidad –pequeña, pero libre– trataba de contestar al aparato del Estado que les había expulsado de su país. Eran libros escritos en un español y con unos temas que a veces no podían ser comprendidos sino por aquellos que compartían con el autor origen y vivencias. ¿Qué otro pueblo de lengua castellana puede declinar los verbos *siquitrillar* y *parametrizar*? Eran títulos que no podremos ver en el catálogo de las grandes editoriales ni en las estanterías de las librerías de los *malls*, que nunca veremos en Amazon.com, pero sin los que Miami o los cubanos de Miami no serían lo que son.

Cada país tiene la literatura que se merece. Por eso en México existe una Novela de la Revolución, que tiene obras tan notables como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, e Hispanoamérica, por encima de sus fronteras nacionales, tiene un género que es la Novela del Dictador, que va desde el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán hasta *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa. Y, por ello, en Estados Unidos existe una literatura de la inmigración como género dotado de reglas propias. Se trata de un género que es intercambiable de un grupo a otro. No importa que el autor/a sea un judío-americano de Nueva York o un cubano-americano de Miami, sus temas coinciden: el abandono de la sociedad tradicional del país de origen, el viaje al nuevo mundo, el choque cultural, la resistencia de la vieja generación a perder sus costumbres, la asimilación a la cultura dominante, la pérdida de identidad y, finalmente, el redescubrimiento y reafirmación de esa identidad,

aunque sea de forma parcial, en la siguiente generación. Incluso los desarrollos son idénticos: historias de hijos casándose fuera del grupo para sorpresa y, a menudo, disgusto de los padres; el pariente, ya mayor, que se niega a cambiar las reglas con que ha vivido toda su vida; la tensión generacional; la figura del abuelo/a, depositario de una sabiduría ancestral que escapa a la generación de los padres y el recuerdo idealizado del lugar de origen, un paraíso perdido que a menudo se abandonó a toda prisa y sin mirar hacia atrás para salvar la piel o al menos la libertad, y que es recobrado tirando dardos en el pub irlandés, jugando dominó en un parque de la Calle Ocho o *mahjong* en un club de Chinatown, pero sobre todo en las reuniones familiares en que se canta «Oh, Danny boy», en Boston, y la «Guantanamera», en Miami.

Existe una literatura escrita por hijos o nietos de inmigrantes cubanos que publican en inglés, gente que está ya no solo física, sino espiritualmente, en los Estados Unidos. Es la literatura de Oscar Hijuelos, *The mambo kings play songs of love* –en realidad *Our House in the Last World* es más representativa de la literatura de la emigración–, de Achy Obejas, *We came all the way from Cuba so you could dress like this?*, o de Gustavo Pérez-Firmat, *Life on the hyphen*. Es una literatura de vencedores, a pesar de que sus historias incluyan el conflicto y el rechazo, porque al final de libro, aunque los personajes del mismo no puedan haberse integrado plenamente en su nuevo país, los autores lo han logrado, son parte del mundo académico o cultural de su nuevo mundo.

HAN LLEGADO Y TRIUNFADO

Pero, junto a esta, existe otra literatura a la que me refería más arriba, que también tenemos que llamar «cubanoamericana», porque se practica en Norteamérica por cubanos, pero que no podemos encontrar en los grandes catálogos editoriales o ver llevada al cine. Es la literatura de lo que muchos llaman *ghetto* –un término que aborrezco–, y no tiene nada que ver con la de los triunfadores. Esa narrativa cubana no se corresponde a la emigración triunfante, sino al exilio, o por lo menos a un destierro no deseado, y está llena de textos que se dicen *historia* y no son sino memorias personales, que se dicen *biografía* o *autobiografía*, pero a menudo quedan en ajustes de cuentas, que se dicen *novela* sin rebasar los ataques personales en clave, y en una clave rara vez sutil. No seré yo quien critique a sus autores. Han sufrido, tienen derecho a chillar y negárselo sería inhumano. Además, algunos de esos libros son buenos, más de lo que deja suponer

mi comentario anterior, y en su día serán incluso necesarios para comprender la intrahistoria de Cuba y su exilio. Son libros de quinientos ejemplares –o menos–, publicados a veces por editoriales mercenarias, a veces por el mismo autor, destinados a un público que comparte las referencias de este. Se trata de una literatura escrita en el idioma del país abandonado, que es cultivada a veces por escritores que en otro lugar, en otras circunstancias, también hubieran escrito –y no faltan buenos autores entre los que la cultivan–, pero también por gente que ha vivido una experiencia traumática y necesita contársela a alguien. En muchos de esos libros abundan las muestras de gratitud al nuevo país, porque pocos patriotas americanos son más patriotas que aquellos que llevan un guión delante de la palabra americano. Sin embargo, incluso entre los agradecidos se nota que el autor no está allí, en su nuevo país, por propia voluntad, sino que se ha tratado de una decisión forzada. Es literatura necesaria, puede ser interesante, y algún día, cuando se escriba la historia del exilio, será útil, pero no siempre suele ser gran literatura. Conozco de cerca esa literatura: tengo una estantería llena de libros firmados sobre el mostrador de la librería en la que trabajé muchos años.

ESCRITORES CON E MAYÚSCULA

Junto a los amateurs forzados por la historia a sentarse frente a la máquina de escribir hay autores de verdad que han hecho de la literatura el principal objetivo de sus vidas. Son muchos y variados, y por más que cite dejaré a alguno fuera de la lista. En Miami había gente que recordaba *Orígenes* –Monseñor Gaztelu, Armando Álvarez Bravo, Lorenzo García Vega, Carlos Martínez Luis–; autores que habiendo salido en su adolescencia de Cuba habían decidido permanecer fieles a su idioma de origen, como Manuel Santayana, Amando Fernández, Orlando González Esteva; autores posteriores a *Orígenes*, que vieron truncada su carrera literaria por la revolución y el presidio –Ángel Cuadra, Jorge Valls–; autores salidos poco antes del Mariel, junto a los presos políticos sacados por Carter –Nestor Díaz de Villegas–, y evidentemente los autores del *Mariel*, que fue un puerto pero también una revista literaria –Reinaldo Arenas, Carlos Victoria, Luis de la Paz, los hermanos Abreu (son tres y los tres son buenos escritores), René Ariza–; por no hablar de gente inclasificable, como Eugenio Florit, español, pero tan cercano a la cultura cubana, o Enrique Labrador Ruiz. Cuando me fui de Miami a principios de siglo continuaban llegando, incluso en balsa, escritores –recuerdo a

Germán Guerra—. Algunos llegaron con la obra hecha, otros la desarrollaron en Miami; algunos vinieron a morir mientras escribían libros sin saber si alguien alguna vez se los publicaría, otros pudieron escribir por primera vez en libertad. Y todo esto sin entrar en los que, habiendo llegado cuando eran niños, escribieron en inglés, después de haberse educado en ese idioma, como Carolina Hospital, Nilda Cepero, Achy Obejas o Gustavo Pérez Firmat. Entre todos han escrito todos los géneros: poesía, como González Esteva; novela, como Rosales; han hecho estudios destinados a mantener vivo el léxico cubano, como las doctoras Teresa Alzola y Gladys Zaldívar; han entrado en el mundo académico y realizado, como Enrico Mario Santí, ediciones críticas de Octavio Paz o de Neruda.

Entre las ventajas de haber pasado demasiado tiempo detrás del mostrador de una librería está que conocí a muchos de los que escribían en Miami. Con unos me llevé mejor que con otros. Para algunos fui un amigo, para otros solo un mercenario que estaba del lado equivocado del mostrador e intercambiaba algo tan bonito como un libro lleno de ideas por algo tan feo como un billete. Así conocí a parte de los autores que pueden aparecer en este Dossier de *Cuadernos*, a los supervivientes de *Orígenes*, a la mayor parte de los arriba citados. De muchos tengo anécdotas, de otros sólo recuerdos, con algunos no pasé del hola y adiós, otros me regalaron sus libros.

MIS ENCUENTROS CON ESCRITORES

Guillermo Rosales: Este número habla de su novela, que para mí es una de las mejores escritas en el exilio cubano. No insistiré en el tema. No puedo presumir de haber conocido a Guillermo Rosales como a otros autores, y mucho menos como lo conocieron sus amigos de Cuba. Solo lo traté como librero y mi recuerdo es el de un hombre callado y desconfiado que, como tanta gente que ha pasado media vida recibiendo golpes injustos, parecía siempre en guardia. El negativo exacto del cubano expansivo y dicharachero que te encuentras diariamente en la Calle Ocho. Un hombre difícil de tratar pero, por la fidelidad que hasta el final le guardaron sus amigos, sé que en algún momento de su vida anterior tuvo que ser un buen amigo, además de un escritor de talento. Vine a conocerlo después de que ganara el Premio Letras de Oro con *Boarding Home*, un libro que fue desgraciado incluso en la victoria. Como ya dije antes, Letras de Oro era un premio que lo tenía todo para triunfar. Todo, menos un editor para los libros

vencedores: los libros premiados el primer año no fueron publicados sino hasta un año más tarde, cuando nadie o casi nadie los recordaba, y entonces mal distribuidos. Por ello, la publicación del libro que debería haber cambiado la vida del autor y haberle abierto las puertas del mundo editorial quedó limitada a la experiencia de una cena de gala, junto a un futuro Premio Nobel y un cheque. Después Rosales regresó a un anonimato que era más cruel porque era inmerecido. Déjenme incluir a Rosales dentro de un grupo de autores –Campa, Victoria, Guillen, Díaz de Villegas– aparentemente distintos entre sí, que nos ofrecen una visión no siempre amable pero, pese a ello, justa, de lo que ha sido el exilio en Miami para muchos cubanos.

Eddy Campa: Eduardo Campa tuvo menos suerte aún que Guillermo Rosales. A este no lo conocí en la librería; en realidad, lo conocí a duras penas, aunque compartíamos las mismas calles. El nuestro era un barrio de casas de madera chatas que había visto tiempos mejores y del que muchos viejos cubanos habían huido. Nos cruzamos muchas mañanas. Él estaba en una de las esquinas que rodeaban un parque cercano; parecía –no sé si lo era– un sin techo, hablando con otros sin techo, tan delgado que incluso lucía alto sin llegar a serlo, vestido, incluso en el asfixiante verano miamiense, con una chaqueta gastada de cuero descolorido, fumando en pipa. A veces le veía leer. Eso por lo menos debería haber despertado mi curiosidad. Casi siempre llevaba un libro bajo el brazo, y no eran lecturas fáciles. Juraría que más de una vez le vi con una edición en rústica, maltratada, de Nietzsche. Creo que nunca pasamos del saludo rápido. No se habla con la gente que está en las esquinas. No en los barrios peligrosos y aquel lo era.

Al fin conocí a Campa, no en mi barrio, sino en Coral Gables, cuando Néstor Díaz de Villegas hizo una lectura en una Feria del Libro de Miami. Acabamos de madrugada un montón de aspirantes a escritor, comiendo pizza y bebiendo ron en el apartamento de Coral Gables, que Díaz de Villegas compartía. Hablamos de los libros que habíamos leído, pero sobre todo de los que escribiríamos. Bebimos y reímos hasta tarde, porque todos los allí presentes éramos gente de talento e íbamos a ser grandes escritores –algunos ya han llegado a serlo–. Incluso el repartidor de pizza que apareció era un balsero, recién llegado, ex-alumno de la Escuela de Arte Dramático de la Habana.

En un momento de la noche –estaba yo acorralado en una esquina de la que no podía escapar sin ser visto– alguien le pidió a Campa que recitara sus poemas; pronto hubo un pequeño

coro de voces haciéndolo. Entonces le vi, por primera vez aquella noche, y por un momento –injustamente– esperé lo peor. Ese tipo de invitaciones solo tiene dos opciones: el poeta es realmente grande, o el público es realmente cruel y busca de quién reírse. Poetas grandes hay pocos, pero no era un público cruel. Debajo de aquella chaqueta gastada de cuero salió entonces un legajo disparejo de hojas. Era un largo poema épico sobre la gente que deambulaba alrededor de su esquina: putas piedreras que lo hacen por los cinco dólares que cuesta un pedazo de crack, policías corruptos, usureros, apuntadores de bolita, pequeños vendedores de droga y sus clientes, retratados de forma tan realista a pesar del lenguaje épico empleado que me dijeron que el poeta dudó en volver al barrio tras ser publicado. No tuvo, sin embargo, ningún problema. Al final, todos perdonaron al que les había inmortalizado. La cita inicial es de Edgard Lee Masters, el autor de *Antología de Spoon River*, y el poema inicial recupera el estilo de aquel otro libro:

*luna donde Reina era Reina,
gaviotas, el Parque Martí,
almendro, la incierta mañana,
quicio de los atardeceres
la desesperante noche, son hoy
voces que animan estas páginas.*

Antología de Spoon River es una serie de poemas epitafio sobre las tumbas de los ciudadanos de una ficticia ciudad de provincias norteamericana del siglo XIX. El desarrollo de unos poemas se superpone al de otros, contándonos historias de las que los mismos protagonistas no son a menudo conscientes. También aquí las voces nos llegan desde el más allá y los poemas son parte de un todo, pero ese todo es la vida en la calle, a finales del siglo XX, en un mal barrio. Era/es genial.

Carlos Victoria: Tuve un libro de cuentos de Carlos Victoria –creo que era *El resbaloso y otros cuentos*–, estaba dedicado y me encantaría recuperarlo porque a lo largo de los años y los viajes he perdido demasiados libros firmados. Conservo otros libros suyos, pero no ese. En él figura un cuento que comienza con un diálogo a tres bandas entre Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales y el autor. Eran ellos, aunque los nombres estuvieran cambiados. Junto a otras posibles lecturas, era el retrato de tres desterrados que se sentían acorralados por una sociedad en la que no se in-

tegraban, perdidos en la orilla norteamericana de un mar que conocían demasiado bien como para poder amar, hablando con crudeza de sus cosas, hiriéndose a pesar de sus afectos mutuos. O tal vez todo eso lo recuerdo mal, porque hace años presté el libro, y al final de lo único que estoy seguro es de la crudeza. Era un cuento crudo, y en su día me sorprendió la poca compasión que el autor parecía mostrar por sí mismo o por sus amigos en la descripción. Sin embargo, eran buenos amigos. Carlos lo demostró cuando murieron. Carlos fue su albacea literario. Fue a Carlos a quien Guillermo Rosales dejó sus libros por publicar, aunque no le fueron entregados por la familia del muerto, y fue Carlos quien se ocupó de las primeras ediciones de los textos póstumos de Arenas publicados en Miami. Carlos era un Max Brod miamense que a la amistad unía talento. El cuento fue escrito cuando los tres escritores estaban aún vivos. Ahora están los tres muertos. Señalaré solo lo obvio: los tres escritores que lo protagonizaban han muerto, todos fuera de su tierra, todos antes de tiempo, todos después de mostrar su calidad de autores; ninguno de muerte natural y ninguno después de haber alcanzado un éxito al que tenía derecho por la calidad de su obra: el libro de Arenas que fue llevado al cine y todo el mundo leyó –incluso quienes no leen nada– apareció después de su muerte. La edición española, bonita, de tapa dura, del último/casi único libro de Rosales apareció mucho después de muerto su autor. Victoria pasó con sus ediciones de la Calle Ocho a París, de la autoedición a Actes Sud y a la Librarie Espagnole, la misma en la que Severo Sarduy presentó su último libro, sin detenerse en las grandes editoriales de su idioma. Debió haber sido más conocido: lo merecía. Los tres lo merecían. *Puente en la oscuridad*, la novela con la que Victoria obtuvo el premio Letras de Oro –el mismo ganado años atrás por Guillermo Rosales–, era un libro en que la búsqueda de un hermano desconocido conducía a una serie de reflexiones sobre la identidad, la soledad y el anonimato, en medio de una ciudad en la que el protagonista no se reconocía, donde vivía sabiendo que nunca llegaría a ser su ciudad. Era la novela sobre un personaje con empleo fijo que no era feliz en el mismo y, al mismo tiempo, la crónica de una ciudad de solitarios. De aquella novela recuerdo varios detalles que me tocaban de cerca: un restaurante al que va a cenar el protagonista y en donde no saben su nombre, pero sí lo que va a comer y cómo lo va a pedir. Esa experiencia de solitario de costumbres fijas que creía propia me sorprendió al verla reflejada en un libro ajeno. Era la novela de un solitario contra el que todo se conjuraba para

convertirlo en perdedor, pero que, por el simple hecho de saber escribir como lo hacía, no lo era. Nadie que escriba como Carlos Victoria, con su talento, es un perdedor; no importa lo solo que esté o lo mal que se sienta. Donde otros se hubieran dejado derrotar por circunstancias que quebraron tantas promesas, Victoria encontró temas sobre los que escribir. Esa fue su grandeza.

Nicolás Guillen Landrián: Miami no conoció a Guillén. Allí fue tan solo el sobrino del otro Nicolás Guillen, el poeta; este era el cineasta nunca visto, del cual el común de los exilados lo único que sabía es que una vez había colocado «El loco de la colina», de los *Beatles*, como fondo musical de una escena en la que se veía a Fidel Castro, precisamente subiendo una colina. Toda su disidencia quedaba así reducida a una anécdota, achacable a su desconocimiento del inglés, que privaba a Guillén de su carácter de auténtico opositor del sistema que lo destruyó. Guillén consiguió sacar de la isla algunos cuadros. Pero, aunque pintase, no era un pintor: era un documentalista, formaba parte de un arte que es también industria. Y parte de una industria que exigía unos medios de los que él carecía. Otros artistas pueden viajar con su arte. Es tan fácil viajar sin nada cuando se es escritor... Se puede escribir en cualquier lugar, puede uno pasar las tardes enteras en una biblioteca de barrio, puede materializar las ideas en cualquier máquina de escribir, comprada en una tienda de segunda mano, a la que un orfebre cubano ha añadido una ñ a golpe de soldador, pero ser documentalista, en solitario, antes de la llegada de la era digital, era complicado, casi imposible. Mis recuerdos de Guillén tienen que ver con dos recortes: primero, la portada de un *Guámgara Libertaria*, una revista anarquista de Miami, obra suya; el otro, una nota del interior de la misma, que acaba con el detalle optimista de que Guillen ha salido de la isla y está vendiendo sus cuadros. Efectivamente, Guillen salió, expuso, vendió y fue olvidado. Vendió sus cuadros porque era el disidente del mes, pero al mes siguiente ya había sido olvidado por una sociedad y una ciudad excesivamente competitiva y de corta memoria. Después de su primera exposición pasó a vivir a Coral Gables, pero algunos meses después era prácticamente un sin techo. Yo lo traté de pasada, y vi su decadencia, lo vi pasar de disidente de moda recién llegado al que todo el mundo busca y saluda, a artista pobre al que todo el mundo elude. La última vez que hablamos fue en su apartamento, cerca de la estación del Metrorail de Brickell, a pocas cuadras de la Calle Ocho. Necesitaba ayuda con una computadora que le acababa de regalar un admirador y nos bebimos unas cervezas con su esposa mientras yo bromeaba sobre el historial del

navegador: al anterior propietario le gustaban las brasileñas porque la mitad de sus *bookmarks* se correspondían a páginas de contacto de aquel país. Después se murió, y solo después de su muerte supe que había hecho un último intento de regresar a sus orígenes cinematográficos con un corto sobre el Downtown de Miami.

Néstor Díaz de Villegas: Néstor es un gran poeta y un viejo amigo. Nos conocimos en la primera librería en que trabajé, *Libros Españoles*. Por aquel entonces él había ahorrado un dinero que dudaba acerca de cómo emplear: comprando un coche –una necesidad básica en una ciudad como Miami– o editando un libro de poemas. Nunca le pregunté qué hizo, pero sé que tuve durante un tiempo ese libro. Cuando conocí a Néstor trabajaba en una mueblería, pero hiciera lo que hiciera para pagar sus facturas diarias, era ya un poeta. Lo que le definía era su poesía, por aquel entonces dos libros autoeditados, en que los poemas se veían interrumpidos por las biografías de Nitza Villapol o el Indio Naborit. Su poesía y Salvador Allende le habían llevado a prisión –constato tristemente que los únicos regímenes que se toman en serio la poesía son aquellos que la odian–. El régimen castrista le acababa de quitar su calle a un rey de la Casa de Borbón para dársela a Salvador Allende, y Néstor dedicó un poema a reírse del trueque: «Oda a Carlos III». Un conocido, que afirmaba ser su amigo, le denunció, y la policía y el sistema judicial premiaron el poema con una estancia en una granja-prisión que tenía más de prisión que de granja. Néstor no entendió que aquella estancia en medio de ninguna parte, lejos de cualquier librería e incluso de cualquier libro, era una invitación a dejar de escribir. Y, si lo entendió, no hizo demasiado caso a la advertencia y siguió escribiendo, porque años después sigo leyendo sus poemas. Sus poemas son retratos, instantáneas. Muchos de esos retratos –no todos, quizás solo los que más me gustan– lo son de la marginación urbana, las drogas, la sexualidad prohibida, los ambientes menos gratos de Miami, esa ciudad frita por un sol que es demasiado a menudo una ciudad llena sombras. Solo Néstor ha sabido dedicarle un poema a McCrory, una tienda barata ya desaparecida, o a la biblioteca del downtown de Miami, siempre llena de vagabundos. Solo él un poema al crack:

*Cocaína en factura tetraedra
vuelta en un humo consuetudinario
que se agarra al pulmón como la hiedra.*

Ahora ya no está en Miami, sino en Los Ángeles, California. Bajo un cielo igual de duro que el de esa ciudad que fue su escenario, el Miami que no conocen los turistas. Junto a *Boarding Home*, de Guillermo Rosales, *Little Havana Memorial Park*, de Eddy Campa, y casi toda la obra de Carlos Victoria, los poemas de Néstor son la meditada instantánea de lo que ha supuesto el exilio para tantos cubanos. En pocos sitios como en esos autores puede entenderse lo que es estar perdido en medio de esa ciudad sin sombras, de soles aplastantes y omnipresentes, privado de toda referencia histórica y vital, en medio de calles que invocan otra historia, con los nombres de otros próceres, lejos de la familia y de lo familiar. Una ciudad en que una ventana de medio punto solo puede verse en la tienda de un anticuario, y donde las rejas no son obras menores del arte colonial, sino indicaciones claras de que no eres bienvenido, en una Little Havana que tan poco se parece a la Habana real, o en aquel Miami Beach de principios de los años ochenta, que aún no era un lugar de moda lleno de tiendas caras y modelos de lujo.

Todas esas obras –sin embargo tan originales, tan distintas entre sí– están unidas no solo por su pertenencia a una misma generación, o su retrato de una misma realidad, sino por lazos más personales. No solo fue en el apartamento de Néstor donde oí recitar por primera vez el poemario de Campa, sino que fue en otra residencia de Néstor donde se puso punto final a la versión definitiva de aquel mismo libro. De la misma manera que fue Néstor quien compró en Libros Españoles *El tiempo de los asesinos*, de Henry Miller, que regaló al también poeta y narrador Esteban Luis Cárdenas, que es el personaje llamado sencillamente El Negro en *Boarding Home* y uno de los raros personajes positivos de ese libro. Después, Cárdenas escribió un libro, *Cantos del Centinela*, a partir de su lectura de Miller, y ése es el libro que El Negro le regala al álgter ego de Rosales en la novela de este. Tuve así la suerte de ser no solo un librero –un vil mercenario del mundo del libro–, sino también un espectador de primera fila, e incluso un personaje –secundario y prescindible, pero personaje al fin– de esa trama, y poder ver cómo se movía toda una generación de autores que por primera vez en su vida era libre para crear y para hacer literatura. Desde luego, estas no son todas las vivencias de un librero en Miami. Hay otras muchas, pero al menos ya tengo algo que contestarle al próximo periodista que me pregunte si en Miami se lee.

Orlando González Esteva: MIAMI, PASIÓN RAZONABLE

Si existe una rara avis en el complejo mundo de las letras cubanas en la ciudad de Miami, esa criatura lleva el nombre de Orlando González Esteva, un santiaguero devenido casi Caballero de la Orden de Malta, sin que ningún ente superior le haya otorgado el grado. Porque aquel apelativo de Caballeros Hospitalarios, que en un inicio ostentó la cofradía, bien se aviene a este personaje, un poeta que ha manejado las formas clásicas y el poema en prosa con maestría y cuya conversación refleja una paciencia y bondad –y a la vez una distancia– propias de un patricio cubano del siglo XIX, cuya única posesión, tras cincuenta años de exilio es, sobre todas las cosas, la memoria.

Como en capas superpuestas de una misma cebolla, intensa y urticante, esta ciudad se ha ido forjando a partir, tanto de oleadas, como del goteo pertinaz de cubanos en fuga. Lo singular es que cada momento –los 60, los 70, el Mariel, los balseros– reclama para sí un nicho de poder simbólico y una cota de sufrimiento que los diferencia de los otros. ¿Cómo ve este fenómeno alguien que ya cumple 50 años en la ciudad?

Más que verlo, lo siento. Siento la legitimidad de esos reclamos. Pero si de ver se trata –algo mucho menos invasivo que *sentir*–, puedo afirmar, no sin melancolía, que he sido testigo de la aparición de varias ediciones de Miami, ninguna exacta a la anterior, y que, en lo que a la comunidad cubana se refiere, he visto a la ciudad degradarse, incapaz de permanecer a salvo de la degradación que ha sufrido y sufre la propia Cuba: ¿por simpatía o fatalidad? Cada una de esas oleadas que mencionas ha supuesto que el Miami al que arribaba era el mismo al que arribaron sus antecesores, que hubo o hay un Miami

perenne, sin saber que entre el Miami de los años sesenta y el Miami de los años ochenta se abre un abismo no menor que el que acabó abriéndose entre ese segundo Miami y el Miami de los años noventa y, luego, entre este último y el actual. No hay un Miami perenne a no ser el balneario, que nos antecedió y será el único que nos sobreviva. De cada Miami cubano sólo van quedando ruinas, pero invisibles, porque el tiempo y la naturaleza misma de este país son hostiles al pasado. El día en que desaparezcamos los que aún tenemos memoria de esas ruinas, nada quedará, y ya son más los que ignoran que los que recuerdan, y más los indiferentes que los que, por razones obvias, no podemos dar la espalda a esa ciudad fantasma a la que no tardaremos en incorporarnos. Cada una de esas desbandadas o infiltraciones de compatriotas nuestros, expuestas a formaciones y circunstancias diversas, cada vez más enconadas contra el país natal por la debacle en la que vieron naufragar su niñez, su adolescencia y buena parte de su juventud, se ha creído capaz de rehacer a Miami, de rectificarlo, porque el Miami anterior a ellas se les ha antojado insuficiente o deleznable, y Miami ha acabado rehaciéndolas o deshaciéndolas a ellas. Quienes llegaron en los años ochenta dieron por sentado que Miami era una ciudad inculta y se propusieron cultivarla: nada queda de aquel propósito a no ser el recuerdo, también evanescente, de su presunción y su buena voluntad.

¿Cómo recuerdas el Miami de los años setenta?

Si lo comparo con el actual, lo describiría rico en tertulias, lecturas de versos, charlas, buen teatro y esperanzas en torno al futuro de Cuba. Se echaba pestes de Miami, ¿yo, el primero? No lo creo: por razones de cronología y de exilio, no había participado en la vida cultural de La Habana y otras ciudades extranjeras como algunos de mis mayores, de modo que no podía establecer comparaciones, pero era testigo de su inconformidad, de su desdén por el nuevo entorno y de su añoranza. Sin embargo, en aquellos pequeños actos públicos y tertulias hogareñas, muchas de ellas organizadas por mujeres enamoradas de la literatura y de la música –recuerdo a Josefina Inclán, Amelia del Castillo y Margarita Machado, espléndidas anfitrionas–, tertulias que se prolongaron hasta la década siguiente, podían coincidir desde Lydia Cabrera, Eugenio Florit, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, la familia de Juan J. Remos, con sus guitarras, y hasta algún compositor o intérprete cubano de renombre que, si había piano, no dudaba en sentarse a él y alegrar o acentuar el regusto tristón de la velada. El recuerdo constante de la realidad cubana –esa catástrofe en cámara lenta– gravitaba sobre todos. Había cuatro

o cinco librerías donde solo se vendían libros en español, ¿cuántas hay hoy? Pero el poder de la Librería Universal para atraer cubanos procedentes de todas partes del mundo no tenía rival. Las mañanas de los sábados eran abundantes en café, guayaberas y conversación, pero no era raro que cualquier día de la semana aparecieran, entre los anaqueles, para deleite de los amantes de la filosofía, Humberto Piñera Llera o las hermanas García Tudurí, o para beneplácito de los historiadores –¿qué cubano no cree serlo?– figuras de la talla de Leví Marrero, tan afables como dispuestas a matar cualquier curiosidad de un joven desconocido como yo.

Ningún Miami posterior a los años setenta ha tenido una vida nocturna comparable a la del Miami de aquellos años e incluso a los de la segunda mitad de la década anterior y principios de los ochenta. No solo abundaban los bares y restaurantes donde pianistas, guitarrista y cantantes cubanos y españoles aplatanados recreaban el ambiente de La Habana bohemia, La Habana del *flin*: también había varios centros nocturnos donde podía aplaudirse a los principales intérpretes de la música hispanoamericana y española de entonces: desde Lola Flores hasta un joven llamado Julio Iglesias; desde Celia Cruz, Olga Guillot, Rolando Laserie y La Lupe, hasta Luisa María Güell; desde Libertad Lamarque, Pedro Vargas y el trío Los Panchos, hasta Armando Manzanero y José José, que a veces optaban por los grandes auditorios y los abarrotaban. En aquel Miami de los años setenta lo mismo podían disfrutarse las representaciones mensuales de *Cecilia Valdés*, *La viuda alegre* o *La verbena de la paloma*, que durante tres días convocaban a más de siete mil espectadores, como aplaudirse a Leopoldo Fernández y su compañía de teatro bufo en distintos escenarios de la ciudad o producciones de teatro clásico español o hispanoamericano y norteamericano contemporáneos. Recuerdo algunas representaciones memorables de *Electra Garrigó*, *Aire frío*, *Dos viejos pánicos*, *La valija*, *La fiaca*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Un tranvía llamado deseo*, *El zoo de cristal*, *Las sillas*, *Don Juan Tenorio* y hasta algunas obras musicales traducidas del inglés: *Gigi*, *El rey y yo* y *La novicia rebelde*.

¿Qué queda de aquel Miami?

Nada. Y lo más grave es que a nadie le interesa saber que existió. A nadie. ¿Qué va quedando de los posteriores? Poco. Cada una de esas oleadas que mencionas, sobre todo las más recientes, dieron la espalda a las anteriores, apenas saben de ellas, y aunque acabaron fraternizando y hasta confundándose con lo que de aquellas persis-

tía, ellas también fueron y continuarán desvaneciéndose. Si llamar «Pequeña Habana» a una zona de la ciudad me pareció siempre una soberana insensatez, insistir en llamarla así, como pretenden algunos, es vergonzoso. La persona que arriba al sur de la Florida, procedente de la isla o de cualquier otro lugar del mundo, y busca una realidad urbana y humana que responda a esa frase, pensará que todos los exiliados que residieron en la zona o sus alrededores son unos tontos, sobre todo ahora, cuando lo que permanece, que es escaso, es pura decrepitud. Recuerdo mi primera y única visita a Tampa hace más de veinte años, en compañía de Mara, mi esposa, en busca de los restos de la ciudad que fue a finales del siglo XIX y principios del XX, donde lo cubano gozaba de una efervescencia similar a la que gozó ese Miami de décadas pasadas. No encontré más que desolación: ni los restos, insignificantes, justificaban la visita. Entreví, abismado, el futuro del Miami cubano, del que el actual ya es asomo. Aunque sobra quien alardea de nuestra preponderancia en esta ciudad, lo cierto es que ese Miami está en vías de extinción, que lo norteamericano nos asimila y que mucho hijo, nieto y biznieto de cubanos ya solo chapurrea el español, si lo habla, y siente a Cuba como una realidad distante, a la que solo se siente tentado a acercarse, momentáneamente, a través de la música y la gastronomía.

He podido intuir la idea de que Miami Beach, más conocida como «la playa», no es incluida en el mapa mental que nos hacemos de esta ciudad. No pocas veces he escuchado: «la playa no es Miami». Ese connotado pedazo de tierra quedaría entonces como un espacio caro e inusual que no todos visitan un par de veces durante el verano.

La playa no será Miami, pero es lo único de Miami que sobrevive intacto la erosión del tiempo. Y cuando hablo de playa no me refiero a Miami Beach, la ciudad, sino a la arena, el mar, las gaviotas, los cocoteros y, claro está, la juventud, que no cesa de renovarse ni de buscar, dichosa, esa meca erotizada. La ciudad que conocí en los años sesenta y setenta desapareció a principios de los ochenta a manos de otra, lamentable, que a su vez desaparecería para abrir espacio a la ciudad actual, dinámica y encantadora en más de un aspecto. Los cubanos de los años sesenta y setenta íbamos con frecuencia a la playa; en el caso de mi familia y de varias familias amigas, exiliadas también, casi todos los domingos. Abordábamos nuestros cacharros rodantes, donde las altas temperaturas sofocaban, ávidos de escapar de la rutina laboral y de aquellos hogares plagados de añoranzas y preocupaciones. Era la única diversión

asequible a nuestra precaria situación económica. Allí se comía y se bebía, se tocaba la guitarra y se cantaba, se recordaba y se esperaba que la historia de Cuba recapacitara y decidiera ser más amable con todos, los que permanecían en la isla y los que sufríamos destierro. No era raro que muchos otros cubanos fiestearan, chapaleando, en la orilla y, armados de radios portátiles o instrumentos de percusión, acabaran organizando congas a las que también se incorporaban algunos norteamericanos. La playa no fue ni es Miami porque toda playa es siempre otra cosa, afortunadamente. De ahí que solamos escapar a ellas: ni uno es el mismo cuando las visita.

Pero tampoco me arriesgaría a aseverar que Miami es una ciudad que se americaniza, que «se hace gringa»... Todo lo contrario.

Miami no se reamericaniza, al menos por ahora, pero ¿quién les iba a decir a los cubanos que hace más de un siglo abarrotaron Cayo Hueso y Tampa, que gozaron de bienestar y poder político, que entrevistaron en esas ciudades prolongaciones perdurables de su patria, que nada iba a quedar de ellos? Estados Unidos puede asimilarnos y hacernos desaparecer aun sin proponérselo, por la propia dinámica del país, como desaparecen en un guiso las especias molidas que por un instante flotaron en su superficie. La latinoamericanización de Miami –su cubanización mengua, insisto, por más que un obtuso rehúse aceptarlo– puede ser un episodio más en la historia de esta ciudad cuya juventud no debe pasarse por alto –la juventud de la ciudad, quiero decir, porque si a algo están sujetos los jóvenes es precisamente a la transformación voluntaria e involuntaria de sí mismos–. Los cubanos que residimos en Miami desde los años sesenta y setenta no vislumbramos el Miami actual. Yo, adolescente iluso, que iba y venía entre mis mayores y mis compañeros de generación como si éstos fueran una garantía de que todo iba a continuar siéndome familiar, incluso en medio de la extrañeza que suponía vivir en un país tan distinto al mío, supuse que de impedírseme regresar a Cuba acabaría encontrando en aquel Miami que se cubanizaba vertiginosamente un consuelo a la pérdida de mi ámbito natal. No creo haber sido el único en equivocarme. Y no hay consuelo posible.

¿No crees que esta pudiera ser una ciudad que se «haitianiza» igual que ocurre con La Habana? ¿O es esta una visión demasiado pesimista?

Es demasiado pesimista. Además, debo confesarte que no me gusta el término «haitianizar». Ese país, donde hay tanta gente buena, tanta gente merecedora de un destino mejor, no merece que se le

escoja como emblema de la devastación que asola otros lugares; devastación por la que no se sabe a quién responsabilizar más, si a la naturaleza o al hombre. ¿O son uno los dos? El sismo que ha sufrido y sufre Cuba y los temblores que desquician a Miami son de origen estrictamente animal, y aunque a éste animal suela identificársele como «humano», sabemos que el calificativo es demasiado ambiguo –y hasta hermoso– para dar la oportunidad de que lo exhiban, sin ambages, algunas de las criaturas a las que aludo. Pero mi percepción de Miami, la ciudad de todos y quizás de nadie –a no ser de Estados Unidos– no solo está condicionada por mi edad, mi procedencia y los hechos más o menos particulares que han ido moldeando mi vida, sino por mi forma de ser, una forma que siempre ha rondado la marginalidad, aunque esta última, en mi caso, nada tenga que ver con lo que suele tenerse por tal. Hay más de un Miami cubano y, ahora, latinoamericano, quizás tantos como personas –procedentes de otros países o estadounidenses– han residido y residen en él; barriadas predominantemente nicaragüenses, haitianas, puertorriqueñas, venezolanas y, dispersos en entre todas, un sinnúmero de argentinos, colombianos y brasileños. El Miami al que yo me refiero no aspira a coincidir con todos y cada uno sus sucesores, pero no ha sido ni es un espejismo.

En una de tus evocaciones de Octavio Paz te has referido a tu determinación de vivir en esta ciudad y de escribir en castellano, lo que, sumado a tu oposición a la revolución cubana, te convirtió durante años –como a otros escritores contemporáneos– en «el leproso de turno», de cara a la difusión de tu trabajo en Hispanoamérica. Ser escritor en esta ciudad de tráfico imponente muchas veces ha sido considerado como un estigma.

Quizás se impongan algunas precisiones. La revolución cubana fue una cosa; el castrismo, otra; solo que el segundo dio al traste con lo que encarnó y prometió la primera, y lo que es más grave aún, envileció, para el cubano que buenamente había creído en aquella, el sentido que la palabra *revolución* –tan ligada a los astros y a la música y, en consecuencia, a la libertad– puede irradiar. Me crié en un hogar que creyó en la Revolución y vi a más de uno de mis mayores arriesgar su vida por lo que ésta significaba. También los vi percatarse, en medio del entusiasmo y la torpeza que sucedieron al triunfo de aquella, del error que habían cometido, abismarse ante la magnitud de ese error y, en más de un caso, volver a arriesgar la vida, ahora para enmendarlo, para hacer la revolución contra la Revolución (la mayúscula inicial no es obsequiosa: se propone recordar cuán

improcedente puede ser una inicial inflada). No sé si un niño de nueve o diez años puede merecer el calificativo de *opositor* de algo que no sea el aburrimiento, los estudios ajenos a su vocación y ciertas reglas de conducta cuyo beneficio tardará en comprender, pero a mi llegada a Miami, a los doce años, yo tenía muy claro –como lo tenían mis compañeros de generación– lo que había sucedido en mi país y no cuestionaba la decisión de mis padres de rescatarnos, a mi hermano y a mí, de la debacle en desarrollo. Todo, medio siglo después, continúa dándoles la razón. Había respirado la alegría del 1 de enero de 1959; había jugado con banderitas y brazaletes del Movimiento 26 de julio; podía cantar, y aún puedo, el himno del Movimiento; había extraído balas incrustadas en las paredes de mi barrio y recolectado casquillos dispersos por las aceras; había visto a mi abuelo materno regresar barbudo y vestido de verde olivo de la Sierra Maestra; había contemplado los rostros arrobados de algunos miembros de mi familia al escuchar al nuevo caudillo pronunciar discurso tras discurso ante las cámaras de televisión; había descubierto cómo sus antiguos simpatizantes comenzaban a objetar sus planteamientos atrabiliarios y había oído decir que algunos de ellos ya conspiraban contra él; había memorizado canciones contra Estados Unidos y parodias de canciones que denunciaban la soviétización del país; había oído hablar de arrestos, juicios sumarios y fusilamientos; había visto a algunos de nuestros vecinos, indiferentes ante los desmanes del gobierno de Fulgencio Batista, revelarse más patriotas que quienes habían intentado derrocar a ese gobierno e incluso espiar y delatar a estos últimos para gozar de prebendas con los recién llegados al poder.

Y, con esas «maletas», llegas a los Estados Unidos.

A mi llegada a Miami, ya había visitado muchas veces la cárcel donde se confinó a mi abuelo; había visto a varias familias del pueblo huir a Estados Unidos o enemistarse; estaba al tanto del terror y las represalias que padecían quienes no militaban a favor del nuevo régimen o intentaban hacerse la vista gorda ante algunas de sus exigencias; había contemplado a una turba armada de machetes, que regresaba de un corte de caña, arrojarse de los camiones, treparse a las ventanas de la iglesia del pueblo, golpearlas con esos machetes y gritar improperios contra la congregación. Mi madre, mi hermano de apenas cinco años de edad y yo estábamos entre esa congregación. El adolescente que sobrevino a aquel niño y el adulto que sobrevino al adolescente siempre supieron de qué lado estaban, y en función de ese saber se comportaron. Me comporto. Ahora, el

hecho de haberme iniciado en el verso en Miami, en medio de un grupo de escritores que no se hacían ilusiones en lo que a la crítica y las editoriales hispanoamericanas y españolas se refería, porque se sabían políticamente despreciados por ellas, execrados por su oposición al régimen cubano –aunque algunos de esos escritores se hubieran solidarizado con los objetivos originales de la gestión revolucionaria–, y mis dudas ante la autenticidad de mi vocación, a la que durante muchos años vi –y aún suelo ver– como una posible impostura cuya primera víctima pudiera ser yo, me educaron en la edición de autor. No había otra alternativa en Miami. La mayoría de los escritores con los que departía –y a cuyo estímulo debo el haber continuado escribiendo– costeaba la publicación de sus libros, los distribuía personalmente o por correo en la medida en que sus finanzas se lo permitía, y sabía que solo se lo agradecería unos pocos colegas cubanos, exiliados como ellos y, muy de tarde en tarde, algún escritor extranjero que había caído en la cuenta de lo que realmente sucedía en Cuba y no temía el repudio de otros escritores y editores reacios –por falta de luces, resentimiento contra Estados Unidos u oportunismo– a aceptar su equivocación.

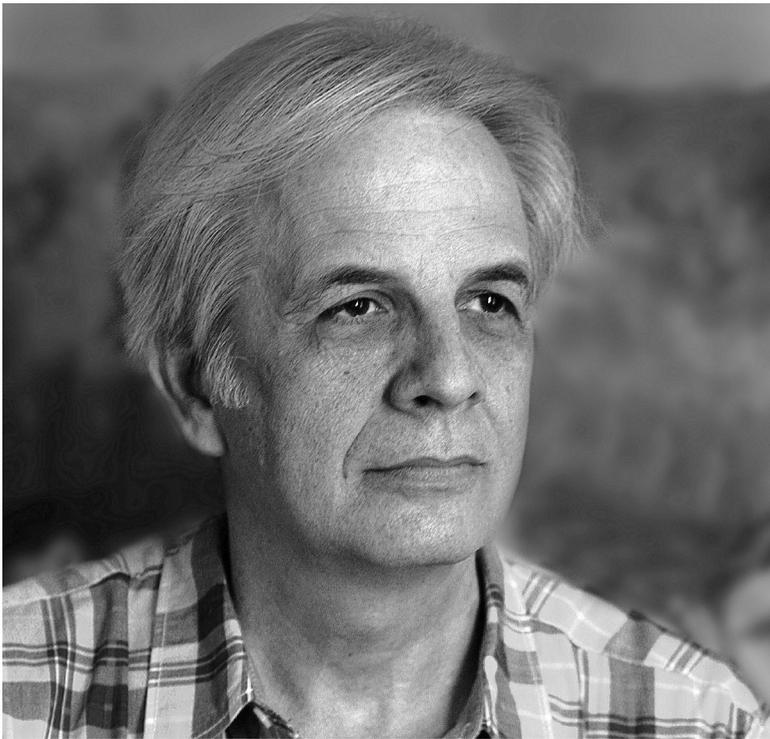
Luego apareció la lectura y la persona de Paz...

La lectura de *El arco y la lira* y mi necesidad de encontrar a alguien –de la mayor autoridad imaginable en el mundo de las letras y lo más distante posible de mi círculo– que me dijera si debía o no debía continuar escribiendo, fueron los responsables del envío de *Mañanas de la poesía* –aquel cuaderno editado con mis ahorros en una imprenta local– a Octavio Paz. Una nota suya acusando recibo de ese cuaderno e indicándome qué hacer era cuanto esperaba. El aislamiento era tal que cualquier señal de humo, por efímera que fuese, era para cualquier escritor cubano exiliado en Miami un motivo de celebración, y esa celebración no estaba injustificada: un sobre cuyo remitente exhibiera la palabra «Miami» era un sobre maldito; que alguien prestara atención a lo que contenía, un milagro; que se refiriera públicamente a ese contenido, dos. Era mucho pedir. De ahí que jamás supusiera que aquella audacia de enviarle mi cuaderno a Paz tuviera las consecuencias que tuvo: esta conversación es una de ellas. La estigmatización de los escritores cubanos exiliados en Miami puede haber socavado la fe de algunos de ellos en la razón de ser de sus obras e incluso el potencial originario de éstas –una habitación atestada de cajas de libros sin destinatario desconcierta: su silencio es atroz–, pero esa estigmatización nunca fue motivo de vergüenza, sino de orgullo, porque todos –no importa la generación a la que perteneciéramos– es-

tábamos convencidos de que la razón no estaba de parte de quienes arruinaban a Cuba o hacían la vista gorda ante la catástrofe, sino de quienes, contra toda esperanza, preferíamos el arrinconamiento a la complicidad franca o secreta con los responsables.

He sabido que hubo un momento medular en aquellos primeros años de tu vida de exiliado, cuando tomas un curso de historia, geografía y cultura cubanas fundado por Juan J. Remos en Miami Senior High School...

Sí, el momento abarcó desde finales del verano de 1969 hasta la primavera de 1970. No alcancé a conocer a Juan J. Remos, pero sí a su familia, y estoy en deuda con ella: fuera de mi hogar, es el ámbito humano donde me he sentido más cerca de Cuba; un palomar minúsculo y humilde, situado en el suroeste de Miami, en el cruce de las Calles Siete y Ocho y Beacon Boulevard, donde apenas se hablaba de política y todo era hospitalidad, evocación, anécdota, alegría, música y verso. Remos, con la autoridad que le conferían sus libros y su trayectoria de educador y diplomático, se las ingenió para incorporar ese curso al programa de estudios de Miami Senior High School, —¡un colegio estadounidense!— donde cursé mis años de bachillerato. Su propósito: recordarnos nuestros orígenes, afianzar nuestra cubanidad y, en consecuencia, interesarnos por el destino del país. Pero mi matrícula coincidió con su jubilación: moriría poco después. El curso, sin embargo, no desapareció. Otros profesores lo continuaron y se repartieron fraternalmente las asignaturas: Martha de Castro enseñaba artes plásticas; Félix J. Vizcaíno, geografía e historia, y Mercedes Suárez, literatura. Los jóvenes cubanos tomaban aquel recinto por asalto, eran los días posteriores a la estampida por el puerto de Camarioca, y en aquella aula, cinco años después de mi partida de Cuba, yo volví a sentirme yo. La muchachada se divertía y enamoraba, pero también escuchaba, durante una hora diaria, hablar de los patriotas, artistas y escritores de su patria. El reencuentro con muchos de ellos y el descubrimiento de otros debe de haberme insinuado que solo rodeándome de sus fantasmas, familiarizándome con sus biografías y obras, y escribiendo versos cuya temática, lenguaje y musicalidad me emparentaran con la realidad que todos habían encarnado o soñado, podría aspirar a ser feliz en el extranjero, mientras aguardaba el día del regreso. Aunque había escrito versos galantes para impresionar a las jóvenes y dar cauce a una inconsciente vocación creadora que alguna vez había ensayado en el dibujo, debo a ese curso la corazonada de que solo a través de la palabra, es decir, de la poesía, podría escapar de Miami y permanecer en mí mismo.



© César Santos

Me consta que eres una persona de memoria profusa y que crees en el don de los objetos, de la memorabilia. Orhan Pamuk ha querido representar a los objetos como aves migratorias que viajan «por rutas misteriosas». Esto conecta con una realidad palpable: que en varios puntos de Miami hay focos riquísimos que dan fe de la vida cultural, aunque breve, de esta ciudad.

Una confesión: la memoria profusa es la involuntaria; la voluntaria es un desastre. Si comparo mi memoria voluntaria con las de Félix Cruz-Álvarez y Manuel J. Santayana, dos poetas cubanos residentes en esta ciudad, cuyos talentos, erudición y estrecha amistad me han beneficiado durante décadas –a Manolo lo conocí en 1968, siendo ambos estudiantes de bachillerato, y a Félix a principios de los años setenta–, casi me avergüenzo. Y digo «casi» porque es una limitación que acepté desde muy temprano, aunque muchos supongan, cuando la subrayo, que miento o exagero. Más que recordar, olvido; no sé si para imaginarlo todo después. Pero creo, como bien señalas, en el valor humano de los objetos, en la conservación de aquello que retrata a una persona, una época, un país. En Miami hay un espacio encantado para cualquier cubano que desee sumergirse en lo suyo, conocerlo y conocerse mejor; un espacio que, hasta donde alcanzo a ver, sobrevivirá a estos años difíciles y será lugar de peregrinación

para muchos cubanos futuros, ávidos de asomarse al pasado de Cuba, y hasta de tocarlo y olerlo, porque los libros, los periódicos, las revistas, los epistolarios inéditos, los documentos más personales de un autor, acaban apelando a más de un sentido. Y ese lugar es la Colección Cubana de la Biblioteca de la Universidad de Miami. Un proyecto iniciado por Ana Rosa Núñez y Rosa M. Abella, dos bibliotecarias exiliadas desde principios de los años sesenta; dos de esas miles de mujeres a quienes muchos compatriotas suyos, fanatizados por el castrismo o cortos de luces, identificaron como «gusanas», cuando eran todo decencia y amor a Cuba. Ambas, a las que luego se sumarían otras bibliotecarias más jóvenes e igualmente comprometidas con su cruzada –destaco a dos: Esperanza y Lesbia de Varona– comenzaron a recoger y guardar todo documento de valor, por insignificante que se antojara, para el conocimiento no ya del exilio cubano, sino del proyecto de nación que veían desaparecer. Su meticulosidad no tenía límites: abarcaba desde un volante, un afiche o el programa impreso de una representación teatral y un semanario de corta vida hasta toda la papelería de autores como Lydia Cabrera, Eugenio Florit y Gastón Baquero. Quien visita la Biblioteca de la Universidad de Miami y, dentro de ella, ese apartado hermoso –ambientado con pinturas, vitrinas que muestran documentos de valor, mecedoras y motivos cubanos, y donde la hospitalidad es notable–, puede darse a sí mismo la impresión de estar en otra dimensión de la isla: en una dimensión ideal. Ahí están las colecciones completas –o casi completas, en algunos casos– de las revistas *Bohemia* y *Carteles* y del *Diario de la Marina*, por mencionar solo tres publicaciones emblemáticas. Hojearlas es ver a la República resucitar, con sus luces y sus sombras, pero con un vigor, una capacidad de auto cuestionamiento y una voluntad de salir adelante que, comparados con la Cuba actual, nos recuerdan cuánto y cuán lamentablemente nos hemos alejado de quienes fuimos o de quienes un día aspiramos a ser. Otro espacio admirable es la Colección de Música Cubana y Latinoamericana donada por Cristóbal Díaz Ayala a la Universidad Internacional de la Florida: miles de grabaciones y documentos que este hombre adquirió, catalogó, estudió y volcó por cuenta propia en libros tan amenos como útiles, sin ningún apoyo institucional, con su peculio y la sola ayuda de su mujer; grabaciones y documentos que ha compartido desinteresadamente, durante décadas, con investigadores y coleccionistas de todo el continente y España. Cristóbal, que también abandonó Cuba a principios de los años sesenta, pero cuyo exilio ha transcurrido en Puerto Rico, fue y sigue siendo visita frecuente en Miami: aun octogenario, no cesa de buscar

y conseguir piezas que no tardan en incorporarse a ese caudal de maravillas que un día colmó su hogar; ni cesa de investigar y escribir. Entre los cubanos futuros que crucen el Estrecho de la Florida para hurgar en la Colección Cubana de la Universidad de Miami no faltarán los musicólogos, cuyo destino será la Colección de Música Cubana y Latinoamericana de Cristóbal Díaz Ayala. No solo se trata de legados perdurables, sino de testimonios de actitudes que abundaron en ese Miami cubano donde transcurrió mi juventud y que imprimían a esta ciudad –desacreditada por la ignorancia y la mala fe, motivo de burla de intelectuales y artistas comprometidos con la dictadura cubana o mitómanos encandilados por el discurso de su cabecilla– una belleza de orden moral que hoy escasea.

Hablabas de periódicos de la etapa republicana. ¿De qué manera crees que haya evolucionado o involucionado la prensa cubana en Miami en las últimas cinco décadas?

Ninguno de los dos diarios en español que ha tenido esta ciudad ha sido cubano. Horacio Aguirre, director y dueño de *Diario Las Américas* desde su fundación en 1953 hasta hace pocos años, es nicaragüense, pero estuvo tan atento a la realidad cubana como cualquiera de nosotros, se solidarizó con nuestras esperanzas y angustias, abrió las puertas de su publicación a las sucesivas generaciones de periodistas y escritores procedentes de la isla, y la clase artística exiliada, una de las más desvalidas, tuvo en él a su aliado más generoso. *El Nuevo Herald* es norteamericano. Nunca pude explicarme cómo era posible que una comunidad tan económicamente exitosa como la nuestra y tan aferrada a una causa mayor no tuviera su medio de prensa, cubano desde el cogollo hasta la inflorescencia. Es probable que la existencia de *Diario Las Américas*, tan solidario, nos bastara. Lo que sí tuvimos, y en abundancia, fueron semanarios. Estaban dondequiera, representaban las distintas vertientes del exilio; la multitud de anuncios que publicaban permitía a sus dueños darse el lujo de regalarlos, y algunos gozaron de larga vida. Podían recogerse a la entrada de restaurantes, farmacias y mercados, y aunque el lector acababa con las manos manchadas de tinta, los empuñaba y hasta enarbolaba para encender las conversaciones que se improvisaban dentro y fuera de esos establecimientos. No hay medio de prensa cubano escrito, radiofónico o televisado de Miami que, en estos momentos, no revele un lamentable estado de involución; el mismo que revelan nuestras formas de hablar, vestir, comportarnos y relacionarnos con Cuba, la nación. La radio, que llegó a ser estu-

penda, es, en lo esencial, un desastre; la televisión, una vergüenza. Aunque subsisten algunos espacios dignos, lo que prevalece aconseja esperar lo peor.

¿Cómo de manifiesta crees que es la diferencia entre la actitud de aquel joven que empezó a escribir en Miami a finales de los sesenta y la de quienes llegaron después?

La mayor diferencia radicó –y aún radica– en nuestra idea de Cuba. El Miami donde comencé a escribir abundaba en ilusiones. El regreso a la isla no debía demorar, y muchos de los miembros pertenecientes a las generaciones anteriores a la mía, a quienes el exilio había obligado a reflexionar y a admitir los errores cometidos durante la República, se sentían ansiosos de colaborar en la reintegración del país a la vida constitucional, de serles útiles al país, quién sabe si ansiosos de compensarlo por haber contribuido a su desgracia. No es, como subrayaban y aún subrayan los cínicos, que se identificara a la Cuba anterior a 1959 con el paraíso: Miami estaba lleno de ex revolucionarios, y si esos ex revolucionarios hubieran creído que habitaban el paraíso, ¿por qué ser parte de una revolución, por qué trastocar el epítome de la dicha? En lo que sí se creía era en la posibilidad de que la mejor Cuba no estuviera distante, y para algunos era obvio –hoy sabemos que tampoco ellos se equivocaban– que el país tomaba una dirección contraria a la que conducía a ella. A ese Miami esperanzado en el que transcurrió mi adolescencia y cuya fe en las reservas morales del pueblo cubano respiré y, por tanto, incorporé, se sumaba una percepción más amable de la realidad física e incluso moral del país. Los exiliados de los años sesenta no habían sido testigos de la magnitud de los estragos causados por el nuevo gobierno y, aunque sabían que todo andaba mal –todo menos la aspiración de su caudillo a perpetuarse en el poder–, no tuvieron plena conciencia del alcance de esos estragos hasta la crisis del puerto de Mariel, cuando una nueva oleada de compatriotas arribó a Miami, y algunos viejos exiliados que jamás habían regresado a la isla la visitaron. La desolación que esos recién llegados, además de describir, encarnaban, reveló a sus antecesores hasta qué punto el daño infligido al país podía ser irreversible y cómo su condena de la dictadura incluía un visión amarga y colérica de Cuba, una visión donde al dolor había acabado imponiéndose, en más de un caso, el desprecio a todo lo que la nación personificaba. Muchos habían crecido escuchando echar pestes de la Cuba anterior a ellos. La posterior, aquella de la que ahora huían, los había atropellado,

empobrecido. ¿Cómo suponer que pudiera existir una Cuba distinta, y si existía, cómo perder su juventud, o lo que conservaban de ella, aguardándola? Esos sentimientos, lejos de desaparecer, se exacerbarían, serían más obvios aun a partir de los años noventa, al extremo de que para muchos hoy resulta un anacronismo –cuando no una ridiculez– hablar de Cuba en términos amorosos. Un número considerable de cubanos recién llegados a Miami no abraza ninguna ilusión en lo que al destino de la nación se refiere, y aunque anatematiza el sistema de gobierno e ingresa en Estados Unidos como perseguido político, admitiendo que abandona un país arrasado y despótico, apenas tiene otro anhelo que no sea el de la holgura material; una holgura que apenas acariciada aprovecha, en numerosos casos, para volver de vacaciones a la isla, poniendo en entredicho la autenticidad de la persecución aludida y la integridad de su postura. El regreso por razones de carácter estrictamente familiar es irreprochable; cualquier otro, un prueba más de la abrumadora insuficiencia moral que padecemos.

¿Responde tu escritura, entonces, a todo esto?

Mi escritura respondió durante muchos años –y quizás todavía responda, aunque cada vez menos– a mi experiencia primordial de lo cubano, y esa experiencia tuvo dos escenarios: la Cuba donde transcurrió mi infancia, una Cuba de provincia, algo al margen todavía de la destrucción en ciernes, y el Miami de mi juventud, donde Cuba no era un desengaño sino una pasión razonable, un motivo de orgullo y una razón de júbilo inminente. Los escritores correspondientes a mi generación, que llegaron una década y media después, y los más jóvenes que continuaron y continúan llegando a esta ciudad, no comparten mi experiencia, es más, se sitúan en sus antípodas, y no puede ser de otra manera: de Cuba solo han vivido la pesadilla. Lo que para mí es fuente de entusiasmo muy íntimo –una danza de Ignacio Cervantes o Ernesto Lecuona, unos versos de José Martí o Eliseo Diego, un dato curioso sobre cualquier aspecto de la isla– es para muchos de ellos recordatorio de un tiempo y un país hostiles, incluso sombríos. Eso no ha impedido que el diálogo con algunos de ellos me haya proporcionado ratos de auténtica alegría, que algunos figuren entre mis amigos más cercanos, que me interesen y entusiasmen algunas de sus obras y que les deba más de una gentileza; gentilezas que agradezco encarecidamente porque intuyo que han debido de hacer un gran esfuerzo para no rechazar, al menos de inicio, la forma de escribir y de ser de un contemporáneo que parece afincado en una realidad y una época abolidas.

¿Y qué lugares te vienen a la mente cuando recorres tus cincuenta años de vida en esta ciudad? ¿Acaso alguno que te guste especialmente mostrar al recién llegado?

Si éste es cubano, un cementerio: Woodlawn Park. No solo está en plena Calle Ocho y a pocas cuadras del restaurante más popular de Miami, sino que ofrece más de una ironía aleccionadora y de una curiosidad. Cerca de la tumba de Carlos Prío Socarrás (1903-1977), último presidente constitucional de Cuba, rodeada de hierba y, aunque sencilla, decorada con una reproducción de la bandera cubana, se alza un enorme mausoleo de mármoles blancos y vidrios de colores en cuya segunda planta, en un rincón en penumbra, hay dos nichos que guardan los restos mortales de Gerardo Machado (1869-1939) y su esposa. Las fechas de nacimiento y de muerte de ella sorprenden: 1868-1968. Sobrevivió a la Guerra de los Diez Años, a la Guerra de Independencia, al machadato, al batistato y alcanzó el castrismo. ¿Quién les iba a decir a Gerardo Machado –presidente electo de Cuba en 1925, devenido en dictador en 1929– y a Carlos Prío Socarrás –secretario general del Directorio Estudiantil Universitario en 1930, organización que contribuyó a la defenestración del primero– que ambos morirían en el exilio y serían sepultados a pocos pasos el uno del otro? ¿Intercambiarán saludos? Y si conversan, ¿qué dirán del destino de Cuba? ¿Le recordará Machado a Prío la puntualidad de la frase que, según algunos, pronunció el 12 de agosto de 1933, al verse forzado a abandonar el poder y abordar un avión? «Después de mí, el caos». Sospecho que Prío, jovial siempre, no dudaría en señalarle que lo mismo podría haber dicho él veintiún años más tarde, al verse compelido a renunciar a la presidencia y marcharse del país. Quizás no esté de más señalar que en aquel Miami de mi adolescencia, los antiguos simpatizantes y hasta funcionarios del gobierno de Fulgencio Batista y sus opositores más fervientes, es decir, los ex revolucionarios recién llegados al exilio, no eran renuentes a departir e incluso a bromear entre sí. Lo hacían, entre otros, Carlos Prío Socarrás y Rafael Guas Inclán, vicepresidente de Cuba durante el batistato. Guas Inclán, por cierto, también está sepultado en Woodlawn Park, que es un buen sitio para descansar. Me encantaba recorrerlo en bicicleta, con un par de amigos, durante los fines de semana. Lástima que la mejor pastelería cubana de la ciudad, cercana a él durante décadas, tuviera que trasladarse a un local distante cuando el dueño del terreno decidió venderlo y derribar el mínimo centro comercial que la flanqueaba. Un tipo de pastel característico de Santiago de Cuba atraía a exiliados de

todas partes. No olvido la reacción de Lichi (Eliseo Alberto), la primera vez que visitó Miami y le invité a visitar a Florit, recorrer el cementerio y saborear algunos de estos pasteles. Apenas se llevó el primero a la boca y comenzó a masticarlo rompió a sollozar. Las empleadas del establecimiento, algún cliente y yo no sabíamos qué hacer. Entre lágrimas, con las manos y el rostro húmedos, manchados de harina, me confesó que ese sabor olvidado lo había devuelto a su infancia. No podía creer que aún existía. Curiosidad: encima de los nichos del matrimonio Machado están los de Desiderio Arnaz y su esposa, padres de Desi Arnaz, el actor cubano cuyo éxito en la televisión norteamericana de los años cincuenta, junto a Lucille Ball, su mujer, lo convirtió en un personaje emblemático de la época; un personaje que tan pronto cantaba «Babalú» como revolucionaba el modo de filmar en este medio. Ningún cubano gozó ni ha gozado de tanta fama en los medios de comunicación de Estados Unidos. Desiderio (padre) había sido alcalde de Santiago de Cuba en los días de Machado y se trasladaba a La Habana para incorporarse al Congreso de la isla cuando el gobernante fue derrocado. Todos abandonaron el país y es probable que, desde muy temprano, ambas familias escogieran el sitio idóneo para, aun muertas, continuar juntas. Algo más alejada de todos, en un panel de nichos a la intemperie, inadvertida casi, sonrío, sabia, Lydia Cabrera.

¿Qué otros personajes de la cultura te vienen a la mente cuando recorres tus cincuenta años de vida en esta ciudad?

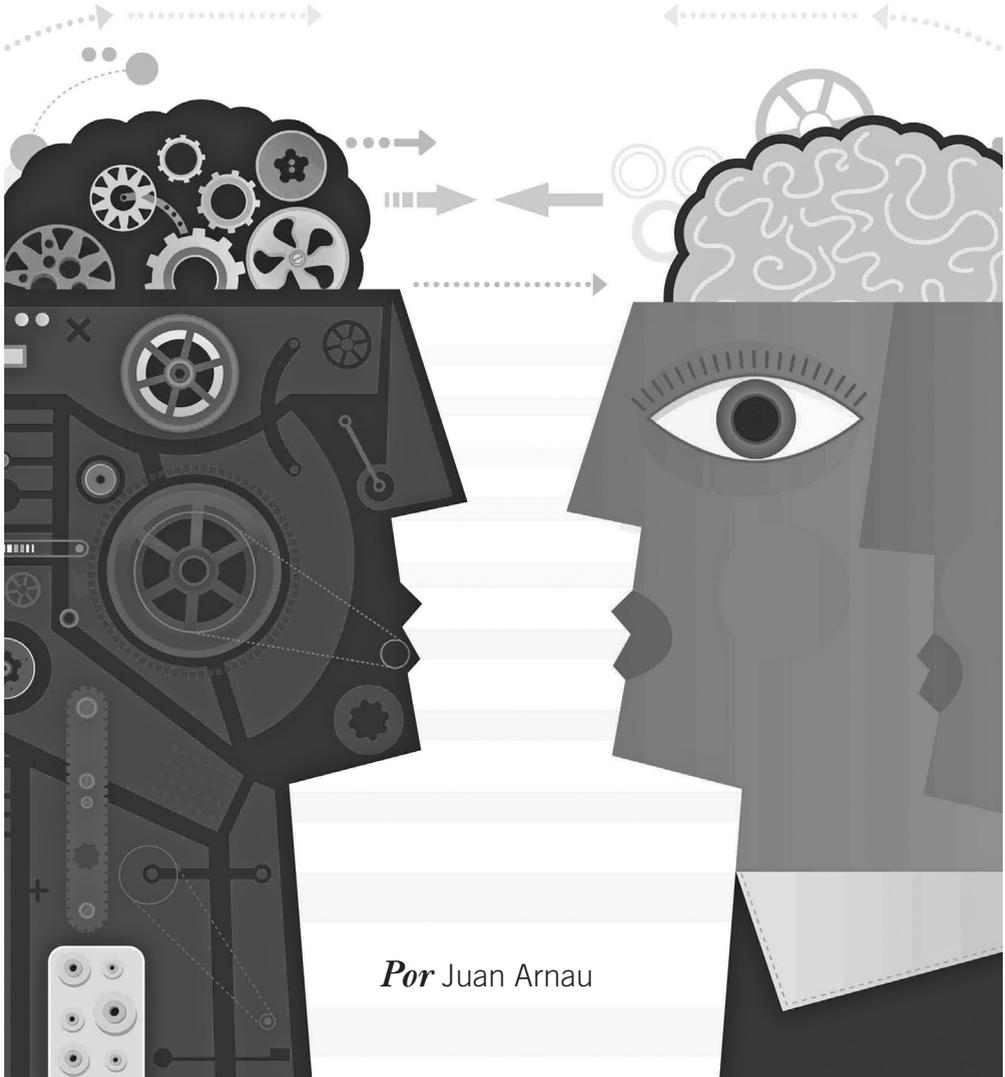
Muchos. Un grupo de mujeres que, además de escribir versos, eran grandes promotoras de la cultura cubana en todas sus manifestaciones y que me animaron, con generosidad, a insistir en mi vocación: Ana Rosa Núñez, Marta Padilla (hermana de Heberto), Teresa María Rojas –quien, además de escribir poemas y ser una destacada actriz, fundó y dirigió el grupo de teatro estudiantil Prometeo– y Pura del Prado, que no residía en Miami en los años sesenta y principios de los setenta, pero que lo visitaba con asiduidad y acabó trasladándose a él. El pintor José María Mijares, un garbato vivo y flexible que tomaba café en la esquina de la pastelería de marras. Y, años más tarde, Cundo Bermúdez, que procedía de Puerto Rico, y Ramón Alejandro, que desertaba, provisionalmente, de París. El primero era poco menos que invisible; el segundo, que hoy reside en Miami Beach, un centro de atracción a quien tan pronto se le descubría bajo un sombrero alón, calzando sandalias y dentro de una camisa de flores, paseando entre el bochorno del

mediodía, como en cualquier acto público o reunión privada donde su elocuencia, anecdotario, conocimientos y sentido del humor lo convertían en el vórtice de la velada. Pero quiero hacer énfasis en el más anciano de todos: Agustín Acosta (1886-1979), el poeta de *La zafra*, *Los camellos distantes*, *Los caminos de hierro*, *Las islas desoladas* y otros. Un posmodernista que en 1931 publicó una «Carta abierta al general Machado», sufrió tres semanas de cárcel y a quien aún me pregunto cómo alcancé a conocer. Llegó a Miami del brazo de su esposa, octogenario y ciego, en 1973. No tenía ni tendría un centavo, ni conocería más hogar que un apartamento modestísimo en el suroeste de Miami, donde las altas temperaturas se combatían con un ventilador gigante que se situaba justo delante de su mecedora y que le revolvió el cabello. Ni pizca de amargura, al contrario: todo cordialidad, placidez, aceptación de su destino. Tampoco era reacio a conversar y decir algunos de sus versos si alguien insistía en que los dijera: la popular décima a la bandera, el soneto «Mi camisa». Creo conservar un casete donde se le escucha recitarlos. Había sido nombrado Poeta Nacional en 1955, título del que luego se le despojó para otorgársele a Nicolás Guillén, a quien nunca dejó de estimar y quien nunca dejó de estimarle. Recuerdo haber sido invitado a algunos de sus cumpleaños, haber llevado la guitarra, que apenas sabía tocar, y haber entonado y hasta exhortado a entonar, entre gente que me doblaba y hasta triplicaba la edad, con el propósito de alegrarle, algunas canciones cubanas de principios del siglo XX. También recuerdo haberle invitado a uno de los cursos que impartí en el Programa Bilingüe del Miami Dade College antes de que mi mujer y yo decidiéramos levar anclas y probar suerte con la música en los cruceros que recorrían y aún recorren el Caribe. Los estudiantes, conmovidos, lo rodearon: no hubo pregunta que no contestara, ni rostro más risueño que el suyo, ni comentario que no aprovechara para ser cortés. No parecía estar en un aula de Estados Unidos, sino en un parque de Matanzas, su ciudad natal, o en un portal de provincia, rodeado del paisaje que rodeó su infancia, que invadió su obra y que debió arropar su vejez.

En uno de sus certeros poemas, Raymond Carver confiesa tener miedo «a que el pasado regrese» ¿Coincides con el poeta? Tienta coincidir. Solo que el presente de Cuba no inspira menos miedo que su pasado, inspira más.

La intrusa

Ecós recientes de una vieja querrela:
la mente en el laboratorio



Por Juan Arnau

La psicofísica está abocada a un círculo vicioso. Pues el postulado sobre el que descansa la obliga a una verificación experimental y esa verificación no puede realizarse si no se admite el postulado. No hay punto de contacto entre lo inextenso y lo extenso, entre cualidad y cantidad. Se puede interpretar una mediante la otra, pero sólo convencionalmente. [...] La física se preocupa lo menos posible por esos estados y los confunde con su causa. Alienta esa ilusión del sentido común, la confusión de la cualidad con la cantidad y de la sensación con la excitación, y fatalmente pretende medir una como mide la otra.

—Henri Bergson

¿Es la mente el invitado sorpresa en la fiesta de la evolución? ¿Son los deseos, los valores y la imaginación efectos colaterales en la evolución cósmica? ¿Es la conciencia una intrusa en el mundo natural? En la consideración misma de lo mental como adventicio resuena cierto extrañamiento del mundo. Un eco del viejo temor gnóstico, actualizado no hace mucho por el existencialismo europeo, tan bien alimentado, tan refinado y sensible. La pregunta lleva planteándose desde que una relativamente nueva filosofía de la conciencia renegara del reduccionismo fisicalista, paradigma dominante en la filosofía de la mente angloamericana. Y la pregunta funciona como una sirena: en cuanto se plantea, los dos bandos se apresuran a armarse de munición. Las respuestas, como veremos, son más ideológicas que de sentido común.

Thomas Nagel (Belgrado, 1937) es un filósofo bien pensante de origen judío conocido por sus contribuciones a la ética y a la justicia social. En 1974 publicó un artículo ya clásico en los estudios sobre la mente: «¿Qué se siente siendo un murciélago?», y desde entonces ha sido una inteligencia críti-

ca contra el reduccionismo de lo mental que domina la disciplina. Tras retirarse como profesor de la Universidad de Nueva York, Nagel publicó su canto de cisne académico, un libro que lo ha convertido inmediatamente en hereje. El título, *La mente y el cosmos*, es clásico y neutral; el subtítulo, un desafío que discurre entre la pregunta y la posibilidad: *Por qué la concepción neo-darwinista materialista de la naturaleza es, casi con certeza, falsa*. La obra es contundente y, al mismo tiempo, tímida. La edición española se debe a la colección *Fronteras* de Biblioteca Nueva (Siglo XXI), dirigida por Juan Arana, que ofrece genuinas novedades en el debate entre las neurociencias y la filosofía de la mente. Arana está convencido —como este reseñista— de que Kant cerró el paso a unas relaciones fructíferas entre filosofía y ciencia, y en la reapertura de esa vía habría que situar el libro.

La obra se propone mostrar algo a la vez muy sencillo y muy enrevesado: que la existencia de la conciencia parece implicar que la descripción física del universo es solo una parte de la verdad. O dicho de otra manera, que el orden cósmico se encuentra lejos de ser tan

simple como lo sería si la física y la química lo explicaran todo. El filósofo neoyorquino toma la cuestión seriamente y advierte que las alternativas viables al modelo estándar amenazan con desmontar completamente la imagen naturalista del mundo. Quizá sea ésta la razón por la que combina, a lo largo del volumen, la audacia con la cautela.

La pregunta que Nagel implícitamente sugiere y que no acaba de formular es por qué la esperanza de que todo sea explicado en el nivel más bajo debe tener mayor legitimidad y peso que la explicación desde el nivel más complejo. La queja no es nueva, pero en el debate contemporáneo entre el materialismo científico y el antirreduccionismo raras veces se saca a colación. A principios del pasado siglo, William James protestaba contra la visión deprimente y apocada de la ciencia hegemónica, que «convierte a los ideales en productos inertes de la fisiología y donde lo elevado es explicado por lo inferior», pero Nagel no se sitúa en esa línea dura y asume una postura más conciliadora.

Una de las primeras cosas que hay que agradecer es que se nos recuerde que el llamado problema mente-cuerpo no es un problema particular de una disciplina filosófica o científica, ni se localiza en un ámbito definido del conocimiento, sino que incumbe a la comprensión global de eso que llamamos existencia. Se trata de una cuestión que afecta tanto a las humanidades como al resto de las ciencias abstractas o de laboratorio. El punto de partida de Nagel es el fracaso del reduccionismo psicofísico y de la esperanza en que las ciencias físicas puedan proporcionar

una «teoría del todo». Una obsesión –la de la solución total– muy americana y muy en sintonía con la revolución tecnológica.

Entre los candidatos tradicionales para entender las relaciones entre lo mental y lo físico, Nagel descarta el materialismo, el idealismo y el dualismo, y se sitúa en el llamado monismo neutral. La propuesta pluralista se descarta de entrada. El monismo neutral se diferencia del monismo materialista –llamado también fisicalismo o, simplemente, materialismo– en que no considera que todo lo real sea material y no reduce lo mental a lo material (el materialismo puede tomar dos formas: o bien considera que lo mental no existe, y entonces se llama materialismo eliminativo, o bien considera que lo mental es un aspecto de lo físico, y entonces se denomina fisicalismo reductivo). Todas esas posibilidades son rechazadas por Nagel, y también el otro extremo, el monismo idealista –también llamado monismo fenomenalista o mental–, que sostiene que todo lo real es mental y reduce la materia a la mente. En una vía media entre ambas posibilidades se sitúa el monismo neutral, que ha sido atribuido a filósofos como Spinoza o Hume, aunque ellos nunca utilizaron el término, acuñado por Wolff. Según el monismo neutral, la mente y la materia serían aspectos complementarios de una misma realidad –que en principio no estaría a nuestro alcance conocer–, y en este sentido no es necesario plantearse su interacción. De hecho, al diferirse el problema, el monismo neutral funciona como un dualismo y se mantiene fiel a la idea de Bergson de que

no hay un punto de contacto entre lo inmaterial y lo material.

En este punto Nagel es un filósofo audaz, como Spinoza. Pero Nagel es también un ciudadano moderno que ha visto crecer a la biología, que ha podido percibir sus logros, así como los de la física, y que asume, como cualquier persona sensata, que un fenómeno como el de lo mental depende del surgimiento y evolución de los organismos vivos, que a su vez son el resultado de la física y la química del universo. La conciencia ha de depender de la aparición de la vida –en la Tierra o en otros lugares– y no a la inversa. Es decir, la conciencia es un invitado tardío en la fiesta creativa de la evolución. Y, en este sentido, Nagel es cauto. Como también lo es al no plantear, como se ha hecho en otras tradiciones, si la respuesta que demos a la cuestión sobre las relaciones entre lo mental y lo físico puede influir en la evolución misma del cosmos.

Pero ya es bastante que Nagel tenga la osadía de denunciar el fracaso en la reducción de lo mental a lo físico, hecho que anticipó Bergson hace ya casi un siglo. Porque hacerlo es como ir contra el mundo y uno se expone a que lo retiren apresuradamente. Hay –dice nuestro filósofo– «razones empíricas independientes» para dudar del reduccionismo en biología (algo se está moviendo entre los biólogos angloamericanos), a pesar de que la biología dominante siga entregada a la física y que la visión reduccionista físico-química sea el punto de vista ortodoxo. El rechazo de este planteamiento no solo es políticamente incorrecto, sino que directamente se considera «no científico». Y hemos de

agradecer que alguien en ese medio se atreva a decir que le resulta difícil creer «la explicación materialista de cómo nosotros y el resto de los organismos llegamos a existir, incluso la versión estándar del modelo evolutivo». Aunque luego baja la voz: «esta es solo la opinión de un lego que lee toda la bibliografía que explica la ciencia contemporánea a los no especialistas». El oráculo del laboratorio sigue intimidando a los humanistas.

El libro de Nagel puede verse como un ejercicio de sano escepticismo respecto a dos conjeturas básicas de la versión neo-darwinista de la evolución: la combinación de accidentes azarosos y la mecánica de la selección natural. La evidencia respecto a ambas posibilidades es indirecta y, a pesar del consenso de la opinión científica, Nagel considera legítima la reticencia. Dentro del mismo campo de la biología se han escuchado voces que plantean serias dudas sobre la explicación mecanicista de la vida. Y, como sabe que cualquier atisbo de duda respecto a esta cuestión sonará a beatería para una cultura científica fundamentalmente laica y atea, Nagel se apresura a declararse ateo y falto del *sensus divinitatis* que al parecer poseía a Spinoza, uno de los inventores del monismo neutral. Todos sabemos que la ciencia hegemónica ha sido durante los últimos dos siglos el dique de contención de las avalanchas teológicas y abrir una brecha en este muro podría resultar peligroso. Así están las cosas: el sacrosanto programa reduccionista es incuestionable.

¿Por qué negar lo accidental? Porque es una explicación que no explica nada.

Una explicación es precisamente una manera de sortear lo accidental, una identificación de causas. Y aquí la causa es una no causa, una casualidad. Este tipo de explicación tiene el mismo valor que un «porque lo digo yo!». Además, lo relevante no casa con lo accidental. Apelar a un fundamento casual de la vida, a un azar, a algo que no estaba previsto, es apelar a la propia sorpresa, al asombro, a lo milagroso. Algo muy poco científico. ¿No sería mejor ver en este planteamiento una reacción apresurada de quitarse de encima a Dios y desarticular cualquier propuesta que vaya en la dirección del diseño inteligente? Las dudas de Nagel permiten formular la pregunta decisiva que él no termina de formular: ¿son realmente estas dos las únicas alternativas posibles (aun asumiendo la muerte de Dios)? Aunque no se hacen explícitas, el intertexto sugiere que podría haber otras alternativas: como la de Bergson, que equiparaba el mecanicismo materialista y el finalismo creacionista, dos caras de una misma moneda, de un mismo universo completamente hecho en el que nada sucede y en el que el factor tiempo ha desaparecido. O la de que sea un falso problema, como mostró el pragmatismo de James. O la propuesta de Whitehead, a la que hace referencia en una nota y que no se detiene a considerar. Nagel tiene demasiado respeto a los popes de la evolución –Dennet y Dawkins– y no sabe ni suficiente física ni suficientes matemáticas para reconocer las lagunas de estas disciplinas a la hora de abordar la percepción consciente. ¿Cómo una ciencia incolora como las matemáticas podría decirnos

algo relevante sobre la percepción? Sería como pedirle a un ciego que nos explicara a Turner.

Es verdad que los programas reduccionistas –materialistas e idealistas– han fracasado. Pero hay una diferencia fundamental entre ambos: el primero se ha venido desarrollando desde la revolución científica, mientras que del segundo solo se desarrolló una variante. La ilustración escocesa e irlandesa fue sacrificada en aras del idealismo alemán. Kant abortó el empirismo radical de Berkeley, de modo que llamarlo idealismo puede llevar a confusión, pues Berkeley no está en la tradición platónica, sino en la aristotélica, algo que supo ver Borges¹. Una vez desestimada la crítica de Berkeley a las concepciones del espacio y del tiempo formuladas por Newton, el empirismo radical quedaría arrumbado en el trastero de las ciencias². William James, Bergson y Whitehead trataron de revivirlo: los dos primeros tuvieron cierta influencia, aunque su éxito fue efímero; el tercero solo repercutiría en círculos más esotéricos³. Sea como fuere, ese descarte resultó fundamental para el desarrollo de la física y la biología, ambas impulsadas por el desarrollo tecnológico. Pero lo descartado –la mente– volvería como convidado de piedra con el auge de la física cuántica. La mente, que antiguamente había sido lo fundamental, ahora se convertía en un incordio para los físicos, un espectro que ronda los laboratorios y se inmiscuye en los experimentos.

La tónica dominante en el fisicalismo ha sido una retórica de lo elemental, que sostiene que todo puede explicarse

desde el nivel más bajo. Pero algunos humanistas alzaron su voz de protesta: había cosas irrenunciables –significados, propósitos, valores– a las que el lenguaje de la física no podía llegar. Y si había dudas respecto al reduccionismo de la física, éstas podían extenderse a la biología. Esto es una manera de decir que aquello que explica la existencia de los organismos también debería explicar la existencia de la mente. Pero hete aquí que la biología evolutiva era una teoría física y el paradigma hegemónico seguía sosteniendo que la mente era un efecto colateral de una evolución regida por leyes físicas. Una estrategia para salir del atolladero es poner en duda que la biología deba reducirse a la interacción física: «Si la mente es un producto de la evolución biológica, si los organismos con vida mental no son anomalías milagrosas, sino parte integral de la naturaleza, entonces la biología no puede ser exclusivamente ciencia física». Hay otras vías más radicales para escapar de la falsa prisión del fisicalismo, como la budista o la de Bergson, que no se consideran aquí. Como buen ciudadano angloamericano, Nagel ve la conciencia como un asunto cerebral. Sin cerebro no hay conciencia y lo mental debe ser, en parte, un proceso físico, pero al menos reconoce que no es completamente física, como cree el reduccionismo, y prefiere dejar la cuestión abierta. Y, de nuevo, se siente obligado, quizá por cortesía académica, a recordar que sus dudas acerca de la física como teoría del todo «no invocan en absoluto a un ser trascendente, sino que se orientan a resolver las complicaciones surgidas dentro de la inmanencia del orden na-

tural». A diferencia de los tres filósofos citados anteriormente, Nagel no llega a poner el dedo en la llaga y acepta platónicamente la ley intemporal de la física. No se plantea la posibilidad pagana de un animal cósmico, de un universo cuyas leyes tengan una holgura tal que sea mejor considerarlas hábitos.

Parapetado en una cierta cautela, Nagel repetirá que no se propone argumentar contra el reduccionismo –aunque se ocupa de mostrar sus deficiencias–, sino tratar de averiguar qué se seguiría si se lo rechaza. No busca una solución, sino formular una pregunta. ¿Qué caminos se abrirían a la ciencia si se abandonara el paradigma reduccionista? El empeño es loable y, para este reseñista, fundamental, pero el planteamiento sigue siendo insuficiente. Una de las convicciones que guían este trabajo es que la mente no puede ser meramente un accidente, ni siquiera un añadido o un vapor epifenoménico. Lo mental debe ocupar el centro del escenario de la vida, no puede reducirse a una eventualidad, sino que debe ser un aspecto fundamental del mundo natural. La ciencia supone el mundo inteligible, supone un orden. El mundo no solo puede describirse, también puede comprenderse, y esa comprensión es un fenómeno mental. Suponer la inteligibilidad del orden natural es acercarse ya a cierto idealismo, sea platónico o germánico. Por un lado se considera que «la inteligibilidad del mundo no es ningún accidente» y por el otro que «el empirismo puro no basta». Surgen dos preguntas: ¿cuánta inteligibilidad puede ser subsumida bajo leyes matemáticas universales que rijan el es-

pacio-tiempo? y ¿hay otros modos de comprensión que expliquen lo que la física no explica? Se pretende ampliar la imagen materialista del mundo. La física no yerra, simplemente es sólo parte de la verdad.

*

La historia oficial es bien conocida. La aparición de la vida fue el resultado de ciertos procesos químicos regidos por leyes físicas y en su evolución posterior influyeron tanto las mutaciones químicas como la selección natural, procesos que, a su vez, son altamente complejos en términos físicos. La evolución de los organismos vivos daría lugar a la conciencia, la percepción, el deseo, la acción y las creencias. Eso es lo que se nos pide que creamos si no queremos ser expulsados de la congregación. Hay aquí cierta alergia compartida respecto al tono dogmático de la ortodoxia científica: «Todo el mundo reconoce que hay cantidades ingentes de cosas que no conocemos y que ante nosotros se extienden enormes posibilidades para progresar en su comprensión. Pero el científico naturalista reclama saber cuál será el camino de ese progreso y saber en particular que la inteligibilidad mentalista, teleológica o valorativa han sido superadas por mejores formas de comprensión».

Pero el polo opuesto tiene sus peligros, el teísmo sitúa en la base de todo alguna clase de mente o intención responsable de tipo divino, y lo que Nagel busca es una alternativa laica que reconozca los derechos de la mente sin recurrir al *Deus ex machina* de lo trascendente. Nagel parece sugerir que la validación teísta cartesiana de la percep-

ción y el razonamiento es la otra cara de la moneda de la validación naturalista de la percepción y el conocimiento desarrollados mediante selección natural y mutaciones fortuitas. Simplemente, lo que cambia de nombre es el *ex machina*. Una busca la inteligibilidad fuera del mundo; la otra la convierte en azar. Ambas extravagancias dejan a la razón en una posición débil.

Aunque la presencia de la razón en el mundo sea un enigma, el hecho es que podemos disponer de ella, utilizarla. No es necesario conocer el origen de algo para servirse cabalmente de ese algo. Esa sería la respuesta de William James a las inquietudes de Nagel. La cuestión es cómo vivir, no conocer el marco general de la existencia desde fuera. Pero el filósofo demanda un punto de vista más comprensivo, y en este sentido no acaba de renunciar a la visión desde fuera –trascendente, de tipo platónico– que él mismo denuncia. Hay tres posibles narrativas de la evolución: la causal, que apela únicamente a la causalidad eficiente gobernada por leyes; la teleológica, que sostiene que además de estas leyes que gobiernan los elementos hay también principios de auto-organización que se van creando sobre la marcha y que no se explican mediante dichas leyes y la intencional, que percibe la intención de un ser detrás de la unión de los elementos constitutivos que dan lugar a la conciencia. La opción laica más congruente con su ateísmo es la segunda: un retorno a la concepción aristotélica de la naturaleza. «Estoy persuadido de que la idea de leyes teleológicas es coherente y completamente diferente de la idea de explicación por

propósitos de un ser intencional». Pero dado que vivimos en un rincón del universo y solo conocemos un ejemplo de aparición y evolución de la vida, no nos es posible encontrar leyes teleológicas universales.

No descartar *a priori* la teleología significa, básicamente, que el universo está gobernado también desde arriba –por utilizar el símil de James– y no sólo mediante la causalidad eficiente de lo elemental. Las cosas ocurren porque están en camino hacia su maduración, hay atracción, seducción, deseo de lograr cosas. El hombre mismo es el mejor ejemplo de la condición física y mental del universo, y quizá haya otros «hombres» por ahí fuera. Descartar esta posibilidad supone una traición a la vida y la libertad.

Esto nos lleva directamente a la cuestión del conocimiento. Cualquier explicación evolutiva del lugar de la razón en el mundo presupone la validez de la razón. Caemos entonces en un argumento circular. La teleología puede toparse con graves problemas, pero no menores que sus alternativas. Nagel se abre a una idea que ya sostuvo Whitehead: la teleología significa que las leyes naturales son temporalmente históricas en su operación. Las leyes se transforman conforme avanza el mundo. Esto va en contra de la forma acreditada de explicación científica utilizada desde el siglo XVII. Una teleología natural requerirá al menos dos cosas: que las leyes no teleológicas y atemporales de la física no sean completamente deterministas –teniendo en cuenta el estado del universo, en un momento dado estas leyes deberían posibilitar una serie de esta-

dos posibles consecuentes con ellas– y que entre los futuros posibles habrá algunos más idóneos que otros para la formación de sistemas complejos. En esta segunda es donde se percibe más claramente la «atracción» hacia la maduración del ser. Pero Nagel sigue fiel al racionalismo clásico cuando dice que la razón nos conecta directamente con la verdad, mientras que la percepción lo hace sólo indirectamente. Por ese camino abandona la senda que apunta hacia el mundo como apariencia verdadera. Una senda que propusieron Berkeley, Goethe y, en cierto sentido, William James y Bergson, y en la que yacen las fuentes para una crítica radical de la modernidad⁴.

*

Si la realidad de la conciencia y del conocimiento no puede reconciliarse con la teoría neo-darwinista, el golpe de gracia lo dan los valores. Los neo-darwinistas han afirmado que el realismo moral es incompatible con la evolución que llevó a los organismos unicelulares a convertirse en seres inteligentes capaces de juicios de valor. Nagel le da la vuelta al argumento y, dado que considera verdadero el realismo moral, concluye que el neo-darwinismo es falso. Los seres humanos tenemos valores; la vida, como decía Whitehead, es un «huerto de valores», y negar esto sería amputar lo mejor de nosotros mismos. Nagel defiende un realismo del valor sin lastre metafísico. El valor es lo más objetivo que hay: «La maldad real del dolor y la capacidad para reconocer esa maldad son completamente superfluas en la explicación darwinista». Desde la

perspectiva darwinista, nuestras impresiones de valor resultan infundadas. Y se apoya en un argumento empírico y antrópico para rechazarla: «los juicios morales y de valor son parte de la vida humana y, por tanto, parte de la evidencia fáctica». Esto tiene importantes consecuencias para la evolución misma, pues el realismo de los valores exige que la conciencia no sea pasiva o epifenoménica, sino que participe de forma activa en la evolución de las cosas⁵. El valor no puede ser meramente un efecto colateral o accidental de la vida, los valores no pueden ser efectos fortuitos de la selección natural o de una deriva genética ni determinarse meramente por una química y una física libres de valor, sino que debe haber también una «predisposición cósmica a la formación de la vida, la conciencia y el valor, inseparable de ellos».

La exclusión de lo mental del ámbito de la física ha dado grandes resultados, pero el jueguito parece agotado. Pese a ello, se sigue investigando y becando en esa dirección, y se actúa como si la física fuera una verdad completa. No se puede estar eternamente negando que los hombres somos parte del mundo, que imaginamos, soñamos y concebimos, y que cuando elucubramos sobre física teórica diseñamos *Gedankenexperiments* que clarifican nuestras ideas. Sin embargo, la esperanza de incluir la mente en una concepción física ampliada parece inviable –Descartes ya dijo que no podía hacerse, que mente y materia son ambas totalmente reales y completamente irreductibles– y el monismo neutral por el que apuesta Nagel no deja de ser un cartesianismo camuflado.

La física sigue pensando que carece de problemas filosóficos y no admite su incapacidad para comprender los centros subjetivos de conciencia, o lo hace de la forma más burda: negando su existencia. Para una gran parte de la comunidad científica somos zombis. Si es así, cabría preguntarse qué credibilidad merece un zombi o una comunidad de ellos, aunque sean los que forman los comités que deciden a qué líneas de investigación va a parar el dinero del ciudadano. En el mundo anglosajón la física ha seducido a los filósofos de la mente, y una amplia mayoría sigue comprometida con el proyecto reduccionista. Nagel, como otros antes que él, se ha dado cuenta de que el reduccionismo es falso, aunque sigue sosteniendo que la conciencia es un fenómeno biológico. Ahí radica su audacia y su timidez. En las conclusiones del libro reconoce que a su búsqueda de alternativas al *establishment* científico le falta imaginación y que «una comprensión del universo como fundamentalmente propenso a engendrar vida y mente requerirá un punto de partida mucho más radical». Al menos hemos de agradecerle el coraje de señalar el problema –ahora que está retirado puede hacerlo– mientras sus enemigos le reprochan que no haya mencionado la Biblia en su trabajo. El propio ataque da idea de la naturaleza de la querrela en un país que sigue siendo esencialmente puritano, una querrela en la que la ideología predomina sobre el sentido común y en la que los neo-darwinistas se arman hasta los dientes contra los ataques de la religión. Nagel no tiene que convencer de las lagunas del materialismo a quie-

nes están familiarizados con aquellas tradiciones de pensamiento que integran la experiencia consciente de los seres vivos como eje vertebrador del devenir del mundo. Como él, estamos persuadidos de que «el consenso bien

pensante será risible en una generación o dos», de que algo fundamental debe cambiar en el paradigma hegemónico y que descartar el reduccionismo psicofísico alterará completamente nuestra visión global del universo.

¹ Véase su prólogo a *Pragmatismo* de William James.

² El rosario Newton (1642-1727), Kant (1724-1804), Darwin (1809-1882) es el artífice del sentido común moderno.

³ Fundamentalmente a través de Henry Nelson Wieman, uno de los pocos que entendió en un primer momento la filosofía de Whitehead. En 1927, Wieman fue invitado por la Divinity School de la Universidad de Chicago para exponer el pensamiento de Whitehead: su intervención fue tan brillante que fue contratado de inmediato como profesor de teología. Durante décadas, la Escuela de Teología de Chicago quedaría asociada al pensamiento de

Whitehead. Para Wieman Dios no era una entidad sobrenatural, sino un proceso natural que podía ser objeto de la experiencia de los sentidos, una idea en la que resuena el *Deus sive natura* de Spinoza y del neo-panteísmo moderno.

⁴ En este punto el planteamiento de Nagel sigue preso del deseo ciego por una teoría del todo (*la solución total*), una huella bastarda que, a través de la física, ha dejado la matemática en la filosofía.

⁵ La pregunta es si el valor entra en el mundo con la vida o podría ser anterior a ésta.



El grupo Nós y las letras peninsulares: Vicente Risco

Por Adolfo Sotelo Vázquez

*O esencial era sempre, para nós,
a superioridade do espirito.*

—Vicente Risco, 1933

*A las ciudades sin memoria se las llevan los ríos
para siempre, sin que dejen imagen perdurable de sí.*

—José Ángel Valente, 1989

El presente relato de historia literaria y cultural tiene dos partes diferenciadas: la primera gira en torno a los preludios del grupo Nós, a sus aprendizajes, centrados en Vicente Risco; la segunda —o, por mejor decir, los corolarios— tiene la voluntad de incidir en las relaciones entre las diversas letras y culturas peninsulares. La aventura y el itinerario, demasiado largos y, como en todo tiempo histórico, prolijos, densos y complicados, quedan aquí esbozados con el trazo más preciso posible. Debo advertir al lector que el narrador del relato procede siempre bajo la moneda de hierro de la historicidad y con la divisa que con precisión acuñó uno de los mejores libros de pensamiento del siglo XX, *Verdad y método*, de Hans-George Gadamer: «En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella».

I

Las personalidades decisivas de Nós —Risco, Castelao y Otero Pedrayo— nacieron respectivamente en el 84, 86 y 88 del siglo XIX. A su lado trazaron sus órbitas Azaña (1880), Pijoán (1880), Eugeni d'Ors (1882), Ortega y Gasset (1883), Josep Carner (1884), Américo Castro (1885), Madariaga (1886), Ara-

quistain (1886), López Picó (1887), Marañón (1887) o Gaziél (1887). Intelectuales que promovieron empresas periodísticas, editoriales y políticas que se pueden concretar en *España (semanario de la vida nacional)*, nacido el año 15 a la sombra de Ortega y dirigido sucesivamente por Araquistain y Azaña; *La Revista*, que a la vera de la *Lliga* puso en marcha López Picó en compañía de Joaquim Folguera en el año 17, año que conoce el nacimiento de *Hermes. Revista del País Vasco* y también de *La Centuria. Revista Neosófica*, pórtico primero de la magna empresa de Nós (1920), que surca sus primeros años acompañada de la empresa literaria por excelencia de Manuel Azaña, *La Pluma* (1920). El abanico de intelectuales y plataformas culturales que he mencionado queda a menudo anudado por el marbete de generación del 14 o bien por el de Novecentismo, tomado de un veterano estudio de Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español* (Madrid, 1975), donde se trasladaba el término orsiano *noucentisme* al castellano. Por otra parte, el abanico reconoce una España poliédrica que no ha tenido suficiente espacio y tiempo en los estudios de las culturas peninsulares, quizás porque la comunicación pública o priva-

da entre ellas brilla por su ausencia. Es difícil encontrar testimonios epistolares entre D'Ors y Risco o Gaziél y Otero Pedrayo similares a los que se cruzan entre Galdós y Narcís Oller, Pardo Bazán e Ixart o Unamuno y Maragall.

No obstante esta alarmante incomunicación de las Españas —o bien de las diferentes culturas peninsulares— conviene situar los quehaceres de Risco y el grupo *Nós* en la encrucijada del novecentismo, tal y como lo formula Díaz Plaja, quien escribía en 1975:

«*La figura de Vicente Risco, por otra parte, debe ser considerada en relación con la gran revista Nós, que abre el paso a la generación subsiguiente*»¹.

El lugar estético e ideológico común de las distintas culturas peninsulares de los años de la Gran Guerra y de los años veinte es el novecentismo. Ese es el escenario de Risco, Castelao y Otero Pedrayo. Ese es su contexto. La experiencia madrileña de Otero, como la que vivieron años después Gaziél o Risco con sus lecturas del Modernismo, no autoriza a considerar a estos intelectuales gallegos como equivalentes del 98. En consecuencia, creo errónea la apuesta de Craig Patterson en su apasionante *O devalar da idea. Otero Pedrayo e a identidade galega* (Vigo, 2008) cuando afirma:

«*Un dos obxetivos de maior alcance del libro é convidar os lectores a que pensen en Otero como o equivalente da Xeneración do 98 nos estudos culturais ibéricos, posto que contempla a moderna condición humana desde una perspectiva europea*»².

Los tiempos de Risco, Castelao y Otero Pedrayo son los de la generación del 14

o los del *noucentisme*. Es más fácil seguir los tanteos periodísticos del joven Vicente Risco en el periódico *El Miño* hasta la revista *La Centuria* (de 1960 a 1918) o la formación de Adrián Solovio, protagonista de la emblemática *Arredor de si* (1930) en el contexto y a la luz de los quehaceres del joven Ortega de *Faro* (1908-1909), la nueva revista que buscaba una juventud intelectual, o de *Europa* (1910), primeras señas de identidad del 14, o bien desde las glosas de D'Ors en *La Veu de Catalunya* a partir de 1906, que desde los paradigmas noventayochescos o incluso, aunque con más reservas, desde la carga de profundidad que en la vida cultural española llevaba dejando la Institución Libre de Enseñanza desde 1876. Con buen criterio, Ramón Villares ha discrepado de Ricardo Gullón³ en la influencia de la Institución en la atmósfera madrileña de *Arredor de si* y ha citado una sentencia definitiva de Adrián Solovio:

«*Os de a Istitución sempre pensan en Marburgo cando cruza una real muller*»⁴.

Debemos establecer una breve pausa en el relato. Para sintonizar y poder armonizar etapas comunes convendría detenerse en el paralelismo que ofrecen estas notas madrileñas —y, por extensión, españolas (por vía epistolar o de menudas impresiones)— de Otero Pedrayo o Risco con las más detenidas y reflexivas de Salvador de Madariaga en *Memorias de un federalista* (1966) o en las admirables memorias de Gaziél, *Història d'un destí, 1893-1914. Tots els camins duen a Roma* (1958).

Por si fuera poco, no cabe duda de la sintonía que se puede encontrar en esa

España plural –en donde se caminaba desde la provincia a la nación o bien desde la nación envejecida por la vieja política a la nación moderna– entre los esfuerzos de la intelectualidad catalana que forja el Institut d’Estudis Catalans (1907), de los intelectuales que desde la Institución Libre de Enseñanza cumplen sus empeños en la Junta para la Ampliación de Estudios (1907) y el Centro de Estudios Históricos (1910) y de los intelectuales gallegos que construyen antes y después del nacimiento de *Nós*, las Irmandades da Fala (1916) o el Seminario de Estudos Galegos (1923) que, por cierto, recoge en su estructura y programas la herencia de la Institución y que tuvo como primeros presidentes de las secciones de Arte y Letras, Etnografía y Geografía a Castela, Risco y Otero Pedrayo. El alma mater, en un papel equivalente en las instituciones barcelonesas y madrileñas al de Pijoán, fue Antón Losada Diéguez, recordado por Otero Pedrayo en una estupenda semblanza de *O libro dos amigos*. Gadir, seudónimo tras el que se esconde el catedrático de Historia de la Universidad de Santiago formado en Barcelona, Alberto del Castillo Yurrita, escribía una serie de artículos en el año 32 para *La Vanguardia* a propósito de Galicia, y en uno de ellos afirma:

«¿*Seminario de Estudos Galegos!*” ¿No os recuerda este nombre el de nuestro “Institut d’Estudis Catalans”? Pues no es sólo el nombre, sino su espíritu, su organización, las fichas mismas de su repertorio lo que le ha servido de modelo. Es por ello la institución gallega una cosa algo nuestra. Por la especial idiosincrasia de Galicia es aquella institución más

*popular y extendida que la nuestra. Los gallegos están orgullosos de su “Seminario”; y tienen razón sobrada de estarlo»*⁵. El colaborador del diario barcelonés –residente en Santiago desde mediados de 1931– resumía los trabajos y los días del *Seminario de Estudos Galegos* y no tenía ninguna prevención para asegurar que, a partir de 1923, «El segundo renacimiento del espíritu gallego se iniciaba potente».

II

En un breve texto de 1963 escrito con motivo del fallecimiento del maestro Vicente Risco y recogido en *Olladas no futuro* (1974), Ramón Piñeiro define las tres épocas de la trayectoria de Risco: la primera, de formación, hasta 1918; la segunda, de identificación y plenitud galleguista, de 1918 a 1936, y la tercera, del 36 al 63, de evasión defensiva. Nos ocupamos aquí de la primera, que lleva subsumida su estancia en Madrid de 1913 a 1916, donde participó y coqueteó en la tertulia del café de Pombo, como acredita Ramón Gómez de la Serna en su espléndida *La sagrada cripta de Pombo*: «Na primeira época –teosofismo, exotismo, orientalismo, decadentismo, etc.– domina a xuvenil vaidade ego-látrica de Risco *inadaptado*»⁶.

Tiempo clave de esa etapa es, como ya he indicado, el que ampara sus colaboraciones en *El Miño*. Carlos Casares advirtió, ya en 1981, que «a través destes artigos publicados en *El Miño* podemos reconstruir o pensamento do Risco xuvenil»⁷. Corre el mes de enero de 1910 cuando Vicente Risco entra a formar parte de la redacción del periódico que dirigía Francisco Álvarez de Nóvoa. Se-

rán dos años fundamentales que desembocarán en una revista literaria ilustrada, *Mi Tierra*, en la que compartió colaboraciones con Castela. Pero vayamos a la descripción de los artículos de Risco en *El Miño*. En primer lugar, quiero indicar que, si no voy errado, el tomo V de las *Obras Completas* (Vigo, 1994), al margen de otras lagunas, no recoge todas las colaboraciones de Risco, puesto que Carlos Casares, en el epígrafe «Redactor de *El Miño*» de su *Vida y obra de Vicente Risco* (1981), emplea textos no recogidos en el tomo V –ya mencionado– de las *Obras Completas*. Dos marbetes genéricos agrupan las colaboraciones: «Filosofía arbitraria» y «De mi retablo». En general, responden a una dirección más doctrinal las primeras y a unas preocupaciones más circunstanciales y ligadas a la actualidad las segundas. Sin embargo, las enlaza un ademán siempre brillante y ególatra, lúcido y orisano. El propio Risco, en la que estimo su primera colaboración en el periódico orensano –«Futurismo» (25-01-1910)–, descubre el magisterio que D’Ors había ejercido sobre él: «Desde muy antiguo –desde que llegó a mis manos *La muerte de Isidro Nonell*– allí bastante cerca de comienzos de siglo, lo tuve por maestro»⁸. Importan de esta confesión varios aspectos y algunas prolongaciones. El primer aspecto es la referencia a la obra de Eugenio d’Ors *La muerte de Isidro Nonell. Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a madona Blanca María* (Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1905), traducida por Enrique Díez-Canedo y decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín,

Luis Bonnin y Octavio de Romeu. La traducción es excelente, como ha documentado el profesor Marcelino Jiménez León en su tesis doctoral *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo* (UB, 2001), que en su día dirigió con mucho entusiasmo. Los papeles o «arbitrariedades» que se añaden a lo que es propiamente el texto *La fi de l’ Isidre Nonell* nos descubren la arbitrariedad que será centro de la filosofía del joven Risco y los grabados nos ofrecen un personal retablo del también joven D’Ors. Habría que profundizar en la ansiedad de las influencias, pero debe quedar constancia de su impacto.

Téngase en cuenta, a modo de pincelada, lo que D’Ors escribió en la glosa dedicada a *Enllà* de Maragall y la generación *noucentista* (*La Veu de Catalunya*, 29-06-1906). Ors estaba empeñado en afirmar la contradicción entre la estética de la «*paraula viva*» y la «estética arbitraria», «novetat espiritual esencial a la generació noucentista» y, a propósito de la Estética Arbitraria, tan afín a la Filosofía Arbitraria de Risco, escribe:

«*En això s’expressa en una nova forma la caracterització principal d’una raça, mai com ara tan nombrosa i activa, com va escriure l’Alomar en un estudi sobre cert llibre de narracions arbitràries, molt amat meu, i que va traduir al castellà l’Enric Díez-Canedo*»⁹.

El quehacer de D’Ors al que se refiere Risco es anterior al inicio en 1906 del *Glosari* y en castellano, porque habría que esperar a 1994 y gracias a los trabajos de Jordi Castellanos¹⁰ para conocer el océano de comentarios, reportajes, narraciones y glosas anteriores a 1906 que D’Ors esparció por diversas publi-

caciones periódicas, especialmente *El Poble Català*. Ahora bien, aunque desconozco los entresijos de la relación entre el joven Risco y el joven D'Ors del *Glosari* –es decir, cómo y dónde leía Vicente Risco las glosas de *Xènius en La Veu de Catalunya*–, lo cierto es que los artículos de *El Miño* dejan bien claro el impacto de las ideas programáticas que D'Ors estableció para su *Glosari*, y que se contienen en algunos de los primeros artículos, recogidos todos ellos en *Glosari 1906, ab les gloses a la Conferència de Algeciras i les gloses del Viure a Paris* (Barcelona, Llibrería de Francesc Puig, 1907). El tomo es la primera edición del *Glosari* en forma de libro. Las glosas aparecen ordenadas según los doce meses del año, pero no respetan en modo alguno la cronología de su publicación en *La Veu de Catalunya*, gracias a silenciar la fecha de publicación en el periódico. Al margen de la caricatura del autor firmada por Apa y del prólogo de Raimon Casellas, llama poderosamente la atención la dedicatoria a Erasmo, que seguramente fascinó al joven Risco, pues como ustedes adivinan creo firmemente que don Vicente leyó detenidamente esta primera edición de las glosas orsianas. Las palabras de la dedicatoria son las siguientes:

«A la memoria i glòria de Desideri Erasme, gran vividor de les idees del sis-cents, dedica aquest primer volum del glosari el petit vividor de les idees del nou-cents. Xènius»¹¹.

En efecto, Risco se sintió acomodado como vividor de las ideas. Precisamente ese es el lugar común de sus trabajos para *El Miño* y una invariante de toda su

obra. Por otra parte, Erasmo era uno de los prototipos de humanista. Recordemos a este propósito que, en el artículo «El Politiquismo» (11-12-1910) y despreciando la visión político-social de la realidad, Risco sostiene: «mientras ellos se nutren de un extraño idealismo y de razón práctica, nosotros estamos en la verdad superior: el humanismo»¹².

El *Glosari* era un trabajo periodístico, pero abonado por una gran cultura, como reconoció de inmediato otro extraordinario escritor en los periódicos, Joan Maragall. El *Glosari* era también, en su vocación sucesiva y dinámica, la forja de un ideario, el ideario *noucentista*, cuya compleja naturaleza no cabe en el presente relato, aunque debo advertirles que los postulados orsianos de «Hores inquietes de l'avui» –la glosa del 4 de enero de 1907– que abre la mencionada primera edición del *Glosari* es una buena carta de mear para perfilar las ideas del joven Risco de *El Miño*.

Sostuve más arriba que la confesión de Risco de comienzos de enero de 1910 tenía varias prolongaciones. Me referiré a algunas que constatan el hosco acontecer del siglo pasado. Desde las páginas del diario falangista *Arriba*, el maestro D'Ors, acompañado muchas veces en la partitura por Laín Entralgo, Ridruejo, Tovar o Torrente Ballester –y también, con cara de niño malo, de Camilo José Cela–, se refirió en varias ocasiones al dios sentado en un sillón azul. En la glosa del 27 de marzo del 46, D'Ors confiesa que Risco le escribe acerca de los lobos y de Galicia, mientras que el 24 de mayo del 47, escribe en *Arriba*: «Debe hoy el *Glosario* preciosos detalles a Vicente Risco, como otrora se los debió tocante a lobos y a licantropía»¹³.

Unos meses después, el 27 de diciembre del 47, dedica su glosa al triunfo del diablo. Como si la historia no existiese, Eugeni d'Ors hace filigranas para mantener la estética de la arbitrariedad y elogiar los quehaceres del intelectual orensano:

«Don Vicente Risco no ha evitado enteramente el riesgo de barajar, con los dogmas de más gravedad, las hipótesis teológicas más aventuradas, y hasta las consejas del vulgo y hasta las fantasías humorísticas de narradores y poetas. “El que no cree en el Diablo, le pertenece”, dice en algún pasaje de su libro, enunciando con esto una profunda verdad»¹⁴.

En abril de 1960 y en la revista *Vida Gallega*, Risco permite que vea la luz una «Autobiografía confidencial». En el epígrafe «Cómo soy» recoge un retrato lacónico que de él había escrito D'Ors: «una breve figura con gafas, de aire cansino y estudioso»¹⁵.

III

La orbita de los trabajos de Risco en *El Miño* está centrada por la personalidad de D'Ors. A esta luz se impone una breve revisión de lo que entiende por futurismo, marbete que nombra sus anhelos de futuro, de porvenir colectivo en el camino del humanismo, hacia «un porvenir de fraternidad y de humanismo»¹⁶, según expresión del propio Risco. Dicho de otro modo: el futurismo es el progreso del espíritu, y en la circunstancia española dicho progreso o triunfo conlleva dos caras de la misma medalla. La primera es crítica y de combate; crítica, porque, a juicio de Risco, la generación del 98, tras un ensueño quijotesco, ha

desembocado en la cobardía de Sancho y en el canto de las glorias que pretendió combatir:

«Hace años combatía aquí una generación demoledora, pensadores y artistas, que abrevados en las más puras fuentes del pensamiento contemporáneo, dirigían sus esfuerzos a la obra de la renovación. En su noble fanatismo no vacilaban, muchos de ellos, en dirigir sus iras iconoclastas contra las más respetadas tradiciones, ni en golpear con sus desprecios los mejor cimentados prestigios, y Quevedo y Cervantes no se libraron de sus ataques. Reconociendo, que el progreso no tolera obstáculos, libraban quijotesca la batalla a los imponentes cachivaches de antaño. Después la cobardía de Sancho Panza ganó sus espíritus, y abandonando el ensueño de la ínsula Barataria, volvieron al hogar donde habían dejado a su discreta Teresa Panza, que aún hoy los nutre con sus máximas y consejos. Y ahí los tenéis, pensadores o poetas olvidados de lo que de ellos exigen, la patria y la humanidad cantando en su torpe lirismo, las añejas glorias de la exhausta Castilla»¹⁷.

Risco, que conoce bien las obras unamunianas *En torno al casticismo* (1902), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y *Mi religión y otros ensayos breves* (1910), y que leía con asiduidad los ensayos de conciencia de comienzos de siglo en *La España Moderna* o *Nuestro Tiempo*, comparte los severos análisis unamunianos de la realidad personal y colectiva, pero descrece de los corolarios negativos con los que el maestro salmantino suele concluir. Para Risco hay un ideal de futuro en el que afirmarse:

«Cuando uno considera esto, piensa que Unamuno pudo tener razón al afirmar que somos los españoles incapaces de cultura científica, de arte y de moralidad.

Perdidos estaríamos, si creyéramos semejante absurdo. Pero no hay que parar mientes en ello; el espíritu ha de triunfar en todas partes, todo camina a su perfección»¹⁸.

Ahora bien, bueno será recordar que la crítica que el joven intelectual orensano realiza desde la atalaya de 1910 al itinerario de la generación finisecular será compartido por el adalid de esa generación, Miguel de Unamuno, a la altura de 1916, en un formidable ensayo titulado «Nuestra egolatría de los del 98», ajuste de cuentas con las quimeras frustradas de una generación.

Decía hace unos instantes que el futurismo que predica Risco tenía en una de sus caras un aire de crítica y combate. Combate contra los prejuicios y combate por la cultura y el libre examen:

[...] ahora nuestra acción ha de ser la lucha contra la ignorancia, contra el miedo a lo nuevo, contra la pereza mental, contra todos los prejuicios y exclusivismos. En suma: queremos la europeización de España. Queremos destruir las viejas cosas, que son obstáculos porque sabemos que en España no hay nada autóctono que deba conservarse. Queremos humanizarnos»¹⁹.

No olvidemos que el futurismo es definido en otra ocasión como una filosofía de combate y, al aire del *noucentisme*, como una filosofía de los medios con entera conciencia de los fines. En este punto, la deuda orsiana de Risco es evidente.

La otra cara de la medalla futurista propone los medios, dice cuáles son los instrumentos, perfila el camino de la acción futurista. Las notas y comentarios de Risco son amplios y tienen notables matices; sin embargo, creo que el denominador común radica en la educación y en la europeización:

«El futurismo quiere pues, educar al pueblo, que nos eduquemos todos. Quiere también la europeización porque la europeización es perfeccionamiento, es imitar lo mejor, es ponerse a tono con los pueblos más cultos»²⁰.

Al mismo tiempo a la recomendación tan querida de su paisano Eloy Luis André de «hacer política» al modo y manera en que la hacía Ramiro de Maeztu, opone una dimensión ética de la política –que ha expuesto con energía Carlos Casares– y una renuncia –amparándose en alguno de los ensayos unamunianos de *Mi religión y otros ensayos breves* (1910)– a la política profesional, a la política pragmática. Una buena síntesis de la posición de Risco se ofrece en «El politiquismo» (*El Miño*, 11-12-1910):

«No combato la política; no hago más que dejarla a un lado, recobrar mi libertad de aislamiento, de refugio de mi mundo subjetivo [...]. Detesto la política y la sociología y estoy dispuesto a cerrarles las puertas de mi ciudad interior [...]. Es locura pensar en destruir el Estado y pensar en suprimir las leyes; pero se les puede volver la espalda y sobre todo separar de esas cosas la vida del espíritu, la verdadera vida, para la cual la otra es sólo un pretexto, como dice muy inspiradamente Unamuno y por esto me atacan los nervios los que como Maeztu aplican a todo la vi-

sión político-social, los que hacen depender de la política todo estado de cultura, los defensores del arte social, que no es más que una degradación del Arte [...]. Que los dejen vivir solos como aconseja Ibsen, y ya que ellos han encontrado tan fácilmente su orientación desenterrando a Kant y construyéndose un ideal que lleva todo lo más de lo vulgar caótico a lo definido y bien ordenado, practiquen su política más o menos democrática y liberal, pero que no nos perturben con su vocerío, que no nos tomen por público suyo, porque vivimos bien sin mítins y sin artículos de fondo. Que se convenzan si quieren de que la política excluye el arte e impide mirar sobre los tejados (véase el ensayo Política y cultura de Unamuno), de que el arte es una actividad superior, que tiene mucho de religiosa, y no puede, sin dejar de ser lo que es, ponerse al servicio de ninguna otra»²¹.

De nuevo introduzco una pausa en mi relato, a modo de conclusión provisional. En el conjunto de artículos de *El Miño* donde Risco articula el ideal futurista, ideal de humanismo e ideal impregnado de la ética-estética orsiana, hay un abanico amplio de notas interesantes en las que habría que profundizar. La primera tiene que ver con la concepción de la política pragmática por parte de intelectuales como Maeztu. El joven Risco parece haber estado muy atento a la polémica entre Ortega y Maeztu en la revista *Faro*. Ciertamente que de esa polémica derivó la conversión del ideario de Maeztu a las nuevas propuestas políticas de Ortega, pero también es constatable que el silencio del joven Risco sobre Ortega se traduce en palabra discrepante al escribir sobre Maeztu:

«No sólo repugno en Maeztu su manera de ser intelectualista [...] aborrezco también la orientación de todo su espíritu hacia la política, de que quiere hacer participar a cuantos le escuchen, y a la rigidez casi subhumana de su criterio»²².

La segunda nota tiene que ver con el posible magisterio de Eloy Luis André en las andanzas juveniles de Risco. Su sola mención debe ponernos en guardia respecto del conocimiento de la obra de este profesor, que aspiró sin conseguirlo a la cátedra de Ortega, por parte de Risco. Parece a todas luces sensato sostener que Risco había leído con atención el libro de André, *El histrionismo español. Ensayo de psicología política* (1906), publicado en la benemérita «Biblioteca de Escritores Contemporáneos» de la editorial barcelonesa Henrich, donde habían visto la luz los ensayos *En torno al casticismo* y sendos libros de Urbano González Serrano, Rafael Altamira y Gómez de Baquero, y donde se esperaba –aunque no llegó nunca a puerto– un tomo de Maeztu titulado *Crítica militante*. Refiero estos datos porque creo que en los años 10 y 20 del pasado siglo la relevancia de este catedrático nacido en Ourense en 1876 era mayor que la que podemos dibujar un siglo después. André guardaba mucha distancia con respecto a los profesores de la Institución Libre de Enseñanza, luego frente al Instituto Escuela, y a mayor pecado, fue germanófilo acompañando a Baroja y a Benavente desde la revista *Renovación Española* (1918). Quizás tenga que ver con el respeto que le guarda el joven Risco el balance que el propio André hizo de su trayectoria en 1931: «Para los del 98 fui un disidente, para los novecentistas un

solitario amargado, para la nueva generación, un desconocido». Son reflexiones sintéticas, pero algo dicen de los agujeros del discurso histórico que hemos construido sobre esa época, en la cual la luz orteguiana ensombrece lo restante.

La tercera nota gira alrededor de la crítica literaria en una dimensión amplia, casi heredera de Taine. Es decir, con encargos con la lengua, la raza, el momento y el medio. Es difícil transitar por los albores del siglo XX sin notar la omnipresencia del positivismo hegeliano de Taine. Desde esa óptica, Risco cree que los poetas más exquisitos de Castilla —por ejemplo, Antonio Machado, que avanzaba poemas de *Campos de Castilla* en *La Lectura*— «están contagiados de casticismo, de tradicionalismo castellano»²³, mientras que los que otean nuevos horizontes son mal leídos y mal interpretados. Tal ocurre con Valle-Inclán, en el que sólo saben apreciar el estilo, «pero no advierten que en su ídolo hay mucho más que estilo, es decir, cáscara, antes bien, con sus escritos el espíritu se manifiesta inquieto y multiforme: unas veces es perversidad, otras orgullo, otras idealismo, otras misterio»²⁴. Por otra parte, el joven Risco combate decididamente lo que llama «el cangrejo literario» o las letras anacrónicas: «Son numerosos, porque el cuidado del estilo y la limpieza de su castellano, los relevan de tener ideas, y con cualquier manoseado pensamiento lanzan sus sargas de redondeadas cláusulas cadenciosas a las que llaman obras artísticas»²⁵.

La cuarta y última nota es la más importante. Y la que a buen seguro abre las puertas de sus reflexiones ideológicas y estéticas de años después en *La Centu-*

ria, colofón de la andadura juvenil de Risco. Me refiero a los contactos de su modo de entender el futurismo con alguna otra construcción similar en las letras peninsulares, y también a su desafección por el futurismo canónico fundado por Marinetti en 1909. Empecemos por la desafección. El movimiento fundado en 1909 por Marinetti se conoció ese mismo año en España gracias a Ramón Gómez de la Serna y a su revista *Prometeo*. En el número 6 de la revista correspondiente a abril de 1909 Ramón publicaba la «Proclama futurista a los españoles», escrita expresamente por Marinetti para *Prometeo* y traducida por el propio Gómez de la Serna. La proclama iba acompañada de un texto, «El Futurismo», donde Ramón sostenía:

*«El Futurismo proclama la libertad sin dogmas, se refiere más al esfuerzo, al desnudo, a la entereza y por eso no merece que recelemos de él, como todos esos partidos y esas softlamas liberales que son un ritornello de las tiranías, pues vienen precedidas de dogmas cerrados, que ruegan el silencio y la mediocridad»*²⁶.

Risco conoce los quehaceres de Marinetti, Gómez de la Serna y *Prometeo*. Y desapruueba tajantemente los del italiano: «Cuando creíamos que el futurismo consistía en acabar con la guerra, con la tiranía capitalista, con el grosero industrialismo, nos salen ellos con que el porvenir presenciara la apoteosis de las máquinas, de los cañones, del salto, la carrera y el puñetazo»²⁷. Bien es verdad que esta cuestión concreta plantea derivaciones que no podemos atender aquí y ahora.

Nos acercamos al principio del final de este relato inacabado. Risco no

compartía la órbita del movimiento vanguardista italiano, pero, en cambio, no sólo compartía con agrado los *obiter dicta* orsianos, sino que sintió afinidad y complacencia con las propuestas que Gabriel Alomar, el ensayista y crítico literario mallorquín que el 18 de junio de 1904 pronunció en el Ateneu Barcelonés una conferencia titulada *El futurisme* y que puso en marcha en 1907 –aunque sólo salieron tres números– la revista *Futurisme*. La conferencia, editada al año siguiente por *L'Avenç*, fue traducida al castellano en 1907, en dos entregas sucesivas de *Renacimiento*, la revista de Martínez Sierra, fundamental en la edificación de puentes entre las letras castellanas y catalanas en la primera década del siglo pasado. En la conferencia de Alomar, las reflexiones sobre el hombre y la naturaleza, sobre el genio y la poesía y sobre la cultura catalana dejaban abierto el camino del futurismo, como ideal de luz y libertad. Alomar, tras disertar sobre los equívocos del nacionalismo, concluye:

«Después del ideal clásico de Patria, que perpetúa el amor adorativo a los padres, el cristianismo instauró el ideal de Patria, de fraternidad, que confunde a los humanos en una sola plegaria y en una sola vida ante el Padre común. La

nueva orientación del mundo se constituirá, dejádmelo creer, sobre el ideal que podríamos llamar de Filia, el ideal de los hijos que vendrán, que duermen todavía esperando la hora de aparecer sobre el Oriente en una mañana de luz y vida»²⁸.

Conclusión que se aproxima mucho a las consideraciones desgranadas aquí y allá por Risco en las páginas de *El Miño*. Con respecto a *Futurisme*, la revista catalana de 1907, simplemente quiero anotar que Cebrià de Montoliu traducía a Walt Whitman como horizonte futurista. Baste señalar a continuación que el texto de mayor envergadura del joven Risco, publicado por entregas en *La Centuria* (1917-1918), tras un análisis riguroso del realismo y del naturalismo, afirma «el arte futurista de Whitmann»²⁹ como camino opuesto al realismo.

Termino. No está concluido el relato, tan sólo he narrado algunos contactos imprescindibles de Risco con las letras peninsulares, al tiempo que he palpado su enciclopédica capacidad de lector y su oceánica curiosidad intelectual. Entiendo mejor ahora la calificación de José Ángel Valente en 1992 acerca de Vicente Risco: «Su impalpable magisterio envolvente»³⁰.

¹ Díaz Plaja, Guillermo. *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 294-295.

² Patterson, Craig. *O devalar da idea. Otero Pedrayo e a identidades galega*. Vigo, Fundación Otero Pedrayo, 2008, p. 32.

³ Cf. Villares, Ramón. *Fuga e retorno de Adrián Solivio. Sobre a educación sentimental dun intelectual galeguista*. A Coruña, Real Academia Galega, 2006, pp. 47-51. Y Ricardo Gullón, «Relacións intertextuais en *Arredor de si*», *Actas do Simposio Internacional*

Otero Pedrayo no panorama literario do século XX. A Coruña, Consello da Cultura Galega, 1990, pp. 201-214.

⁴ Otero Pedrayo, Ramón. *Arredor de si*. Vigo, Galaxia, 1970, p. 15. La ironía de la sentencia no solo compromete a Ortega, sino a muchos textos del Juan Ramón Jiménez de 1902 a 1905, en íntimo contacto con Simarro, Giner y otras personalidades de la Institución.

⁵ Gadir. «Por tierras gallegas». *Seminario de Estudos Galegos*. *La Vanguardia* (4-09-1932).

- ⁶ Piñeiro, Ramón. «As tres épocas de Vicente Risco». *Olladas no futuro*. Vigo, Galaxia, 1974, p. 170. En realidad, es un fragmento del canónico prólogo de Piñeiro al libro de Ramón Lugrís, *Vicente Risco na cultura galega*. Vigo, Galaxia, 1963, pp. 7-15.
- ⁷ Casares, Carlos. *Conciencia de Galicia. Risco, Otero e Curros. Tres biografías*. Vigo, Galaxia, 2004, p. 87.
- ⁸ *Ibíd.*, p. 86.
- ⁹ Cito por Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1907* (ed. Xavier Pla). Barcelona, Quaderns Crema, 1996, p. 171.
- ¹⁰ d'Ors, Eugeni. *Papers anteriors al Glosari* (ed. Jordi Castellanos). Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- ¹¹ Cito por Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1907*, p. 743.
- ¹² Risco, Vicente. «El politiquismo» (*El Miño*, 11-12-1910). *Obras Completas*. Vigo, Galaxia, 1994, t. V., p. 412.
- ¹³ d'Ors, Eugeni. *Último Glosario (II). De la Ermita al Finisterre* (ed. Alicia García Navarro y Ángel d'Ors). Granada, La Veleta, 1998, p. 169.
- ¹⁴ *Ibíd.* pp. 386-387.
- ¹⁵ Risco, Vicente. *Últimas páginas sobre Galicia. Artículos olvidados en Vida Gallega, 1919-1962*. Santiago, Alvarellos, 2005, p. 128.
- ¹⁶ Risco, Vicente. «España y el futurismo» (*El Miño*, 6-03-1910). En *Obras Completas*. Vigo, Galaxia, 1994, t. V, p. 323.
- ¹⁷ Risco, Vicente. «España y los espanyoles» (*El Miño*, 27-II-1910). En *Obras Completas*, t. V, p. 322.
- ¹⁸ *Ibíd.* p. 321.
- ¹⁹ Risco, Vicente. «España y el futurismo». En *Obras Completas*, t. V., p. 322.
- ²⁰ *Ibíd.* p. 324.
- ²¹ Risco, Vicente. «El Politiquismo». En *Obras Completas*, t. V, pp. 411-412. El texto lo cita más ampliamente Carlos Casares, *Conciencia de Galicia*, pp. 89-90.
- ²² Risco, Vicente. «Habla Polichinela» (*El Miño*, 16-09-1910). En *Obras Completas*, t. V, p. 410.
- ²³ Risco, Vicente. «El alma de Castilla» (*El Miño*, 10-04-1910). En *Obras Completas*, t. V, p. 366.
- ²⁴ Risco, Vicente. «Un rato de crítica» (*El Miño*, 16-08-1910). En *Obras Completas*, t. V, p. 392.
- ²⁵ *Ibíd.* p. 393.
- ²⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *Prometeo, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, *Obras Completas*. Barcelona, Galaxia Guternberg / Círculo de Lectores, 1996, t. I, p. 300.
- ²⁷ Risco, Vicente. «Delenda Venetis» (*El Miño*, 24-06-1910). En *Obras Completas*, t. V, pp. 386-387.
- ²⁸ Gabriel Alomar, «Futurismo». En *Verba*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1917, p. 131.
- ²⁹ Risco, Vicente. «Preludios a toda estética futura». En *Obras Completas*, t. V, p. 439.
- ³⁰ Valente, José Ángel. «Figura con un lugar al fondo». En *Obras Completas, I. Ensayos*. Barcelona, Galaxia Guternberg / Círculo de Lectores, 2008, p. 1480.

Azorín y Baroja:

una extraña pareja

Por Francisco Fuster García



Si nos atenemos a lo que contó Pío Baroja en varias ocasiones, el inicio de su amistad con José Martínez Ruiz dataría del año 1900. Fue entonces cuando se publicó la *opera prima* del novelista vasco, el volumen de cuentos *Vidas sombrías*, y cuando se supone que se produjo ese primer contacto, directo y personal. Sin embargo, y a la luz de la investigación sobre la correspondencia entre ambos escritores realizada por María Dolores Dobón hace ya algunos años, parece que esta antigua versión, aceptada durante décadas como válida, no es del todo exacta, y que, probablemente, el encuentro tuvo lugar algo antes, quizá en 1897 o, como muy tarde, en 1898. En cualquier caso, y al margen de la exactitud de la fecha, lo que parece desprenderse de todos los testimonios consultados es que ese primer acercamiento entre Baroja y Azorín fue un caso típico de lo que André Breton llamaba «azar electivo», definido como una variante de la casualidad en la que, por un capricho del destino, la suerte coincide con nuestra voluntad previa y manifiesta de que un determinado acontecimiento suceda. En el caso de nuestros protagonistas, es evidente que tenían ganas de conocerse en persona, entre otras cosas porque ya se conocían de oídas y compartían una historia personal más o menos común: los dos eran jóvenes escritores procedentes de provincias de la periferia española que coincidían en el efervescente ambiente literario del Madrid finisecular. En este sentido, ese encuentro fortuito en el Paseo de Recoletos, recreado por Baroja en *Juventud, egolatría*, fue menos aleatorio de lo que podría parecer en

principio. Quizá por esto mismo –por la buena predisposición con la que uno y otro iniciaron una relación basada–, desde el principio, en el respeto mutuo, Azorín y Baroja congeniaron desde el primer momento y forjaron una amistad que, pese a las evidentes diferencias de criterio y opinión sobre muchos temas, iba a prolongarse durante más de medio siglo, justo hasta la muerte del segundo en 1956.

AZORÍN VISTO POR BAROJA

En comparación con el número de artículos y ensayos en los que el autor de *La voluntad* habló de él y de su obra, los escritos dedicados por Baroja a Azorín fueron más bien escasos. Ahora bien, se trata en todos los casos de textos muy significativos, no solo desde el punto de vista sentimental o emotivo –en ellos vemos algunas de las pocas muestras de afecto que el vasco profesó por un compañero de gremio–, sino también desde la perspectiva del lector que hace un análisis crítico de la obra azoriniana, de sus defectos y de sus virtudes. Además, se da la circunstancia de que los tres textos de los que me voy a valer para construir este retrato barojiano de Azorín fueron publicados en etapas distintas de la trayectoria vital del retratado; tres momentos concretos, distanciados en el tiempo por varios años, en los que, por un motivo u otro, Baroja se vio «forzado» a decir públicamente lo que pensaba de su amigo.

La primera vez que Baroja escribe sobre Azorín –o, mejor dicho, sobre José Martínez Ruiz, porque no es hasta 1904 cuando el monovero adopta el seudónimo por el que después será co-

nocido-, es en 1901. Dicho año, y con motivo de la publicación de *La fuerza del amor* (tragicomedia), se presta a prologar esta obra de teatro –primera de la producción azoriniana dedicada a este género– con unos breves comentarios sobre la misma y, lo que resulta más interesante, con unas impresiones de mayor profundidad sobre la personalidad de su joven autor y sobre los principales rasgos de su estilo literario. Baroja empieza su prólogo estableciendo una clara diferencia entre los autores de su generación y «los de hace treinta o cuarenta años». Según él, los jóvenes escritores que empiezan a despuntar durante el cambio de siglo son superiores a los más mayores, no tanto por la calidad literaria de su obra, cuanto por el hecho de que reúnen un par de rasgos que no encontramos en sus predecesores: el «ansia indeterminada a la idealidad» y la predisposición a absorber «las ideas ambientales» que proceden del exterior. En el caso concreto de Martínez Ruiz, y por lo que dice Baroja en el resto del texto, estas dos características se cumplirían solamente en parte, pues, aunque sí habla de él como de un idealista, destaca también que en su persona, esta tendencia al idealismo va unida a un grado de españolidad que, a su juicio, lo vuelve más impermeable a esas influencias procedentes del norte de Europa, si no en la mentalidad, sí, al menos, en las formas:

«Martínez Ruiz es un idealista algo extraño, idealista como puede ser un espíritu genuinamente español. En él todo es rectilíneo; su simpatía y su odio van en línea recta, tropezando aquí, cayendo allá, sin doblarse nunca. En su alma no

hay curvas, en sus sentimientos no hay matices, todo en él es claro y algo geométrico. [...] Martínez Ruiz es un espíritu esencialmente español, seco, amargo, sin ese soplo de poesía panteísta que agota las obras de las almas del norte. Como nuestros místicos, mira el ideal lejano, pero afirma bien los pies en la tierra (Baroja, 2013: 21-23).

Desde el punto de vista literario, lo primero que le llama la atención es la ausencia de ternura en los libros publicados por el alicantino hasta la fecha. La producción de Martínez Ruiz –precisa Baroja– es una literatura de los extremos en la que no existe el término medio. Hay emoción y sentimiento, pero no hay esa atención a las cosas pequeñas y cotidianas que, paradójicamente, será la característica fundamental –o una de ellas– por la cual se conocerá la obra azoriniana en el futuro:

«Hechos, líneas, colores, pensamientos, contrastes, formas bruscas de las ideas, y en sentimientos, odios y cóleras, desprecios y admiraciones, todo eso se encuentra en las obras de Martínez Ruiz; pero no busquéis en ellas una nube que os haga soñar, una ternura grande por una cosa pequeña, una vibración misteriosa que llegó sin saber cómo; no, en sus obras todo es claro, definido y neto» (Baroja, 2013: 23).

Como es sabido, en torno al año 1904 se produce un punto de inflexión en la trayectoria vital de nuestro autor, que abandona tanto los seudónimos que había utilizado en su juventud como su nombre de pila, y pasa a firmar sus colaboraciones en la prensa y sus libros con

el seudónimo de «Azorín». Sin embargo, cuando Baroja lo retrata en 1901, Martínez Ruiz todavía es el escritor en formación que atraviesa por esa etapa juvenil y anarquizante, y que aún no ha experimentado la evolución estética e ideológica que afectará a su estilo literario y le hará abandonar un ideario progresista para abrazar, ya para el resto de su vida, un credo político claramente conservador. A partir de este momento, y como señaló con acierto Ortega y Gasset, lo que más definirá su producción literaria será, precisamente, su especial habilidad para fijarse en esos pequeños detalles de lo cotidiano que Baroja echaba en falta en sus primeros escritos. Con respecto a la personalidad de Martínez Ruiz, Baroja pone el acento en su inquebrantable independencia y en su decidida voluntad de ser un hombre coherente consigo mismo, aunque esto le suponga, a veces, no serlo con el resto del mundo:

«Martínez Ruiz, como todos los hombres que no se dejan llevar por supersticiones religiosas o sociales, es consecuente consigo mismo, pero no con los demás; y la inconsecuencia aquí es un crimen que no se perdona. Martínez Ruiz cree, indudablemente, como creo yo, que el plan espiritual de nuestra vida depende de nuestras ideas y de nuestros sentimientos, no nuestros sentimientos y nuestras ideas de un plan preconcebido. Esta idea impulsa a la inconsecuencia; el medio cambia, las representaciones intelectuales cambian también; ¿por qué no ha de cambiar el plan y la orientación de nuestra vida, si lo que hoy nos parece bien nos puede parecer mal mañana?» (Baroja, 2013: 22).

Entre la publicación de este prólogo de 1901 y el segundo texto barojiano en el que quiero reparar transcurren un total doce años, durante los cuales la amistad entre Azorín y Baroja se va consolidando, sin llegar a ser nunca una relación íntima o de trato diario. El 23 de noviembre de 1913, y a iniciativa de José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, los amigos de Azorín organizan una fiesta en su honor que se celebra en Aranjuez con la asistencia de multitud de escritores y artistas. Baroja, que no pudo asistir al homenaje por encontrarse en ese momento en París, envió una emotiva carta para que fuese leída en el acto, en presencia de un probablemente emocionado Azorín. Es en este texto donde Baroja describe el primer encuentro físico entre ambos, y es también aquí donde el novelista se sincera para admitir la honradez con la que Azorín siempre ha hablado de él y de su obra, desde aquel primer juicio sobre *Vidas sombrías*, emitido trece años antes:

«Tenía entonces Martínez Ruiz, en el pequeño círculo literario de Madrid, fama de hombre mal intencionado y punzante, aspecto, para los demás, de estudiantón, libelista y mordaz. Mi editor, amigo suyo, le envió mi primer libro. Martínez Ruiz leyó un cuentecillo de los míos y escribió una carta al editor dando su opinión acerca de la obra; pero luego, sin duda, volvió a leer otros cuentos, rectificó su opinión y escribió al siguiente correo una carta larga analizando la obra, estudiándola y comparándola. Me asombró, me chocó esta probidad intelectual, este respeto a la verdad. Hoy no me hubiera chocado, por que esa ha sido una

de las características de Azorín. Después, en el tiempo ya largo que ha transcurrido desde entonces, y que hemos sido amigos, le he visto a Azorín siempre sincero, siempre alentador para los demás, en absoluto desprovisto de tristeza del bien ajeno, cosa rara en un escritor, y, sobre todo, en un escritor español» (Baroja, 2013: 24-25).

En esta sentida misiva, el autor de *El árbol de la ciencia* tiene también un recuerdo para esos proyectos en común que aquel grupo de escritores del cambio de siglo –la después llamada Generación del 98– emprendieron durante la juventud de todos ellos, allá por los primeros años del siglo XX. En su caso particular, esta solidaridad generacional tomó su forma más conocida en la creación del autodenominado «grupo de los tres», una pequeña «sociedad limitada» integrada por Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu y el propio Baroja que se dedicó a encauzar la preocupación regeneracionista de sus miembros a través de una serie de iniciativas voluntarias que, si bien alcanzaron algún éxito relativo, no resultaron en la práctica muy efectivas, por lo que el grupo acabó disolviéndose al poco tiempo de haberse formado. Pocos años después de compartir estas aventuras, se produce el primer y único distanciamiento entre nuestros dos protagonistas, coincidiendo con la entrada de Azorín en la órbita de influencia de Antonio Maura, primero, y del ministro Ricardo La Cierva, después. Al hacerlo, el escritor pasaba de ser un mero espectador de la política española a ser partícipe de ella, no solo como cronista parlamentario

del diario *ABC*, al que se incorporó en 1905, sino como miembro del Partido Conservador, por el que llegó a ser diputado en varias ocasiones durante estos años, entre 1907 y 1919. Fue este paso al frente el que le granjeó las críticas de aquellos intelectuales que no sucumbieron a la tentación del escaño y de algunos de sus compañeros de generación que, habiéndole conocido durante su juventud anarquista, ahora le reprochaban esta adhesión incondicional a unos hombres que participaban de aquel sistema político corrupto que había traído la ruina al país. Incluso el propio Baroja, al repasar sus amistades literarias en *Juventud, egolatría*, quiso dejar constancia de su desacuerdo con esta actitud de su amigo:

«[...] Azorín se hizo partidario entusiasta de Maura, cosa que a mí me pareció absurda, porque nunca he visto en Maura más que un comediante de grandes gestos y de pocas ideas; después se ha hecho partidario de La Cierva, cosa que me parece tan mal como ser maurista; y no sé si pensará hacer alguna otra evolución. Hágala o no la haga, para mí Azorín siempre será un maestro del lenguaje y un excelente amigo, que tiene la debilidad de creer grandes hombres a todos los que hablan fuerte y enseñan con pompa los puños de camisa en una tribuna» (Baroja, 1999: 409).

A pesar de este pequeño reproche, lo cierto es que el escritor vasco jamás dio la espalda a Azorín y siempre antepuso el afecto personal a las discrepancias de tipo ideológico que ambos mantuvieron. Tanto es así que la sólida

relación entre los dos despertó el recelo de quienes no se terminaban de creer esta amistad desinteresada. Un ejemplo evidente de este tipo de acusaciones es el artículo «El crítico y el novelista», publicado en julio de 1913 en *El País* y firmado por Arturo Mori, donde este periodista culpaba a Baroja de profesar una amistad excesiva –y por tanto sospechosa– hacia Azorín, a pesar de sus diferentes opiniones políticas, y acusaba con sarcasmo a ambos escritores de cebar cada uno la vanidad del otro con un lanzamiento de flores recíproco y, por ello mismo, poco creíble:

«De lo único que culpo yo a Baroja es de profesar una amistad oficial excesiva hacia Azorín. Dos hombres que piensen de distinto modo, pueden, ¿cómo no?, quererse hasta rabiar, que el amor entre los hombres es cosa santa; pero hay que huir, en literatura y en política, del abuso de ciertas amistades oficiales. Martínez Ruiz pudo ser un admirable compañero en ideas de Pío Baroja: pero hoy viven Baroja y Azorín en los dos polos del mundo filosófico y político. Y es altamente ridículo, por muy literario que sea, que, en sus trabajos, cuente Baroja gracias de Azorín, con entusiasmo, rindiéndose a sus teorías en general, y Azorín, al hablar de hombres de talento, no sepa apartarse de Baroja. [...] esta amistad, elevada al más franco oficialismo, les perjudica. En el Madrid intelectual, Sr. Baroja, hay alguien más que Azorín, y no es sólo el Sr. Baroja, amigo Azorín, el único novelista español contemporáneo. Bien que sean ustedes el uno para el otro, pero en los artículos que lee y comenta el Madrid intelectual, ¡moderarse un poco, por el Dios Alah! (Mori, 1913).

Justo el día siguiente a esta denuncia aparecía en *ABC* la réplica de Azorín, que en una breve nota respondía a las alusiones de Mori argumentando que, si su amistad con Baroja sorprendía a propios y extraños, se debía, únicamente, al hecho de que la gente no veía normal que dos amigos con distintas ideas políticas pudieran continuar siéndolo. A diferencia de otros muchos que lo habían abandonado por este mismo motivo –decía para cerrar la polémica– Baroja se había mantenido siempre leal a su persona, situando su amistad por encima de todo y de todos:

«Arturo Mori, cronista de El País, ha dedicado en este periódico un artículo a hablar de la amistad que une a Baroja y a Azorín, el uno revolucionario, conservador el otro (Baroja se encuentra desde hace mes y medio en su casa de Navarra). Peregrina debe de parecer esta amistad colocada por encima de la política. Peregrina debe de parecer en un país en que hombres, no de distinta comunión política, sino religiosos de la misma idea, asestan puñaladas por la espalda al amigo querido y aun al jefe. Juntos hemos viajado Baroja y yo por España, estudiando el paisaje, en una época en que el paisaje –al menos tal como lo entendemos hoy– era cosa insólita en la literatura. Juntos hemos intentado reaccionar contra una estética –la anterior a 1898– que reputábamos absurda y ridícula. Juntos hemos pretendido llevar al arte un poco de vida y de realidad. Y hay algo más, por parte mía. Y es que cuando, recientemente, he realizado enérgicas campañas políticas, y cuando con motivo de ellas muchos de mis antiguos compañeros y amigos han

llegado hasta a negarme el saludo, a Baroja le he encontrado siempre el mismo, sincero, leal, desapasionado, bondadoso» (Azorín, 1913).

Y es que, más allá de las diferencias, Baroja descubrió en Azorín a un hombre honesto, amigo de sus amigos, y a un escritor excepcional, capaz de ejercer su magisterio sobre los miembros de su generación y de mostrarse siempre generoso con los jóvenes aspirantes a alcanzar la gloria literaria. Basta con leer la apasionada defensa de su persona y de su obra que hace en la carta enviada a Aranjuez para comprobar hasta qué punto consideraba que, si alguien merecía aquel justo homenaje de la intelectualidad española, ese era, sin duda alguna, el autor de *Castilla*:

«Azorín, como escritor, tiene la gran importancia de haber sido el maestro de su generación. Él ha conseguido llevar el idioma a ese punto en que lo viejo y lo nuevo se encuentran, dando carácter de actual a la tradición y al porvenir. Su prosa es la más clara, la más lúcida, la más flexible de los escritores contemporáneos; ha hecho de un instrumento decorativo y tosco un instrumento de precisión. [...] Como crítico, ha llegado a la serenidad más noble; agudo y claro para los antiguos, benévolo con los modernos. No ha tenido la tendencia de otros, como el mismo Clarín (que Martínez Ruiz tanto admira), de ensañarse con los principiantes; por el contrario, Azorín ha sido de los que han elogiado con entusiasmo los autores noveles, siempre el primero en lanzar nombres al público, pensando con orgullo que nada

ni nadie podía hacerle sombra» (Baroja, 2013: 25-26).

En 1947, y tras más de tres décadas sin escribir nada sobre él, Baroja volvió a tomar la pluma para dedicar unas líneas a Azorín. Lo hizo, una vez más, con motivo de un nuevo homenaje brindado al alicantino por parte, en este caso, de la Hemeroteca Municipal de Madrid. En el pequeño opúsculo publicado con ocasión de este reconocimiento, se incluyeron unas cuartillas del propio Azorín y otras de Baroja, a quien se le pidieron –como ya había sucedido en 1913 en Aranjuez– unas palabras sobre el homenajeado. Pese a tratarse, como digo, de un texto menor, posee el indudable valor de ser, si no me equivoco, el último de los publicados por el novelista vasco sobre su amigo.

De la breve nota redactada para la ocasión, quisiera rescatar aquí una idea que, desde mi punto de vista, resume bastante bien el porqué de esta admiración que Baroja profesó por la literatura azoriniana. Para el autor de *La busca*, si por algo debía ser valorado el monovero a esas alturas del siglo XX, era por su contribución revolucionaria a la renovación del lenguaje literario y por su silenciosa pero persistente labor de depuración de la lengua española, solo comparable a la realizada por los pintores impresionistas:

«Lo que hace Azorín en la literatura española lo hicieron los impresionistas en la pintura mundial; pero en éstos la obra era quizá menos ardua: primero, porque eran muchos, de varios y de distintos países, y después, porque la pintura es un arte universal, y la literatura

es en gran parte nacional. [...] Cuando Azorín trataba de dar fluidez y precisión al idioma, no llevaba tras de sí a nadie. Estaba solo, en una tierra desmantelada, ante un público sin curiosidad y sin pasión, que lo más que podía concederle era una sonrisa de ironía» (Baroja, 2013: 27-28).

BAROJA VISTO POR AZORÍN

Exceptuando el caso de Cervantes, Baroja fue, quizá, el escritor al que más páginas dedicó Azorín a lo largo de su carrera como periodista y crítico literario. Entre el primer artículo publicado en diciembre de 1900 y el último, aparecido en mayo de 1960, transcurren seis décadas, ni más ni menos, durante las cuales Azorín escribió sobre Baroja con una regularidad inalterable. Prácticamente cada nuevo libro del vasco era saludado en la prensa –a veces incluso por partida doble, en la prensa española y en la argentina– con una reseña del autor alicantino, unas veces más elogiosa, otras con más matices o reservas, pero siempre con un cariño de fondo y una generosidad fuera de toda duda. Huelga decir que de todos los críticos eventuales –algunos tan eminentes como Unamuno u Ortega y Gasset– que tuvieron los libros de Baroja, Azorín fue el más tenaz y el único pendiente de cada novedad. Y es que hablar de Baroja desde la perspectiva azoriniana es hacerlo de las sensaciones que la lectura de su obra despertó en el joven Martínez Ruiz desde que este leyó los primeros cuentos barojianos y supo que estaba ante un autor diferente a lo que había conocido hasta entonces. En el prólogo que escribió para

las *Obras Completas* de Baroja, Azorín explicaba que el descubrimiento de la obra barojiana había representado para él un auténtico «cambio de valores»; un cuestionamiento total de los principios literarios y estéticos aceptados como válidos hasta la fecha:

«Leí un día, en una revista, un artículo firmado por un escritor que yo desconocía; no he retenido la fabulación del cuento, puesto que se trataba de un cuento. [...] El autor de ese cuento era Pío Baroja. Representaba ya, desde este instante, para mí, Pío Baroja, todo un mundo de sensaciones que no me habían hecho vibrar nunca. El pasado literario que representaban mis lecturas, lecturas de clásicos, no conectaba con esta literatura de Pío Baroja. La tradición era lo circunscrito, y esto era lo indeterminado: lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone» (Azorín, 2012: 64-65).

Este descubrimiento accidental de la obra barojiana tuvo como consecuencia la adicción del monovero a la obra de un autor heterodoxo que siempre navegó a contracorriente, de espaldas a la moda o tendencia imperante. De hecho, si existe un rasgo de la obra de Baroja subrayado de forma insistente por Azorín en todos sus escritos, ese es sin duda alguna su incuestionable originalidad. Esta originalidad de la obra barojiana con respecto al tipo de literatura dominante en la época se basaba, entre otras cosas, en el hecho de que Baroja se había creado una filosofía, una forma de ver y de narrar el mundo personalísima, irrenunciable, que lograba captar la atención de un lector

que se identificaba con este enfoque de la vida innovador, desacostumbrado:

«[...] ¿por qué interesan las novelas de Baroja? En esas novelas no existe un interés dramático; no hay en ellas una fábula regular, ordenada, con iniciación, desenvolvimiento y fin; lo que se expone en esos libros es vulgar, corriente, prosaico, inconexo, sin plan ni método; los personajes hablan de cosas vulgares, cotidianas, van, vienen, desaparecen y no hacen nada de particular (nada de particular al uso de las demás novelas). Sin embargo, el lector se interesa profunda, íntimamente en la lectura de estos libros. ¿Por qué causa? La causa es, principalmente, que en estos libros todo responde a una filosofía que no es la filosofía de las otras novelas, a un sistema de ideas generales que no son las ideas generales de otros libros. Baroja es un innovador, y esas sus ideas innovadoras él las infiltra en los hechos y pormenores de la vida corriente. Es la vida corriente, sí, la que vemos en sus novelas; pero esa vida está reflejada, interpretada, valorada por un espíritu antitradicionalista. Y de ahí el que, pensemos o no como el autor, no podamos dejar de interesarnos en sus libros» (Azorín, 2012: 142-143).

Para Azorín, esta originalidad residía, fundamentalmente, en ese estilo que la crítica de todas las épocas ha coincidido en señalar como uno de los rasgos más característicos de la inconfundible prosa barojiana. Ya en un capítulo de *La voluntad*, nuestro autor dedica unas primeras palabras a ensalzar la sencillez de la escritura de Enrique Olaiz, *alter ego* de Baroja en la novela. Aunque to-

avía estamos en 1902 y Baroja aún no ha publicado ninguno de sus libros más conocidos, resulta muy llamativo que el personaje de Antonio Azorín ya destaque la modernidad de su forma de escribir y, sobre todo, el hecho de que la crítica del cambio de siglo no haya sabido apreciar y valorar la brillantez de ese estilo barojiano que, según el narrador de la novela, tiene la enorme virtud de no envejecer nunca:

«Y véase la contradicción: este hombre tan complejo, tan multiforme, es sencillo, sencillo en su escritura. Escribe fluidamente, sin preparación, sin esfuerzo; y su estilo es claro, limpio, de una transparencia y de una simplicidad abrumadoras. Acaso por esto sus libros no son admirados, plenamente admirados, por la crítica. Es natural que suceda esto en un medio literario en que sólo alcanza admiraciones lo que se suele llamar el estilo “brillante”, y que es en realidad una moda momentánea de retórica y de sintaxis» (Azorín, 2012: 72).

Si damos un pequeño salto en el tiempo y pasamos de 1902 a 1917, nos encontramos con un artículo publicado en el periódico *La Vanguardia* en el que Azorín se queja con tristeza de que la originalidad de la obra de su amigo era negada por lo que hoy llamaríamos el *establishment* literario de la época. Si en los medios populares y para las clases medias Baroja era un autor querido y respetado, en los círculos oficiales se le negaba el pan y la sal, escamoteándole cualquier reconocimiento público; podía ser leído y valorado en privado, pero se le ninguneaba de puertas –de puertas de la Academia– afuera. Con-

secuencia de todo ello, se resignaba Azorín, es el hecho de que a la altura de 1917 y después de haber publicado la mayoría de sus obras maestras, Baroja era todavía un autor que «oficialmente» no existía:

«El literato X (Pío Baroja, por ejemplo) ¿tiene o no originalidad, fuerza, ingenio? Indudablemente que sí; Baroja es un originalísimo novelista; convienen en ello gentes de letras, poetas, críticos, pensadores. Pero toda esta gente que considera a Baroja, si nos paramos a examinarla, ¿es la gente consagrada, la que pesa en la literatura oficial, la que llena las asambleas y las congregaciones literarias de carácter histórico y dogmático? [...] Digámoslo terminantemente. Baroja hoy oficialmente no existe. Baroja, en la literatura consagrada, no es valor, no tiene realidad. [...] los que componen esta reducida y selectísima sociedad literaria leerán algún libro de Baroja; hasta es posible que encuentren placer en ello; acaso en la conversación familiar se dejen arrastrar hasta el elogio de tal o cual página de Baroja. Pero desde luego se comprende que eso (es decir, los libros de Baroja) no es serio, ni merece fijar la atención de las personas serias» (Azorín, 1917).

En 1925, Azorín repetía que el estilo barojiano, claro, sencillo y directo, no pasaría nunca de moda porque es inalterable; «se leerá la prosa de Baroja –insistía el alicantino– lo mismo dentro de tres siglos que ahora» (Azorín, 2012: 177). La obra barojiana no podrá envejecer porque, más allá de su trama, sus novelas interesarán al lector de todas las épocas por su acción, por su ritmo

narrativo y por la agilidad de sus diálogos:

«Y la ventaja mayor del procedimiento de Baroja es que no envejece. Dentro de cien años, de doscientos, se podrá leer una novela de Baroja del mismo modo, con el mismo gusto, que ahora. [...] La influencia de Baroja es ya considerable; lo será cada vez más. Hay autores, como Baudelaire, como Stendhal, en Francia, que se hallan por encima de todas las incidencias y los viceversas de las modas literarias. El prestigio de Baroja en España es del mismo orden; aun los más jóvenes que puedan renegar de él –no ha llegado todavía ese caso– le deberán lo mejor, lo más íntimo de su personalidad» (Azorín, 2012: 192-193).

Muchos años después, en un capítulo de su libro de memorias *Madrid*, Azorín condensaba con estas palabras su opinión sobre el porqué del éxito cosechado por la obra barojiana: «El secreto de Baroja es un secreto a voces. Todos lo saben y no lo sabe explicar nadie. Tienen la clave de ese misterio muchos, y son pocos los que la tienen. El secreto de Baroja es su estilo. No se ha dado tal estilo nunca en ningún gran escritor español» (Azorín, 2012: 215).

Cuando falleció el novelista vasco, el monovero publicó un sentido obituario sobre el que había sido su amigo durante más de media vida. Del texto de esta necrológica, con el que se cierra el círculo abierto nada menos que en 1900, al publicar aquella primera crítica de una novela barojiana, extraigo unas palabras que me sirven para poner el broche final a estas semblanzas recíprocas que he tratado de trazar valiéndome de

las reflexiones de ambos escritores. En el momento de darle la última despedida a su amigo, Azorín destacaba, por encima de cualquier otra de sus cualidades, la misma que el propio Baroja le había atribuido a él en aquel prólogo a *La fuerza del amor*, fechado en 1901. En efecto, si a principios del siglo XX y cuando apenas hacía dos o tres años que se conocían, Baroja ponderaba en el joven Martínez Ruiz su sentido de la independencia, a la altura de 1956 y tras más de cinco décadas de relación, Azorín hará lo propio al poner el acento en ese «fondo insobornable» –como lo llamó Ortega y Gasset– del que hizo gala Baroja a lo largo de su vida:

«Se hablará de las influencias en Baroja, como se habla de las influencias en cualquier autor. La mayor influencia en un escritor es la del escritor mismo. Las lecturas no tienen nunca la eficacia de las consideraciones que el autor hace de las propias obras. Baroja ha escrito, gramaticalmente, como ha querido. No ha sido esclavo de su propia prosa. Es sencillo y natural. Como escritor –y como persona– ha seguido siempre, con su sinceridad, el consejo de Gracián: “Nunca perderse el respeto a sí mismo”» (Azorín, 2012: 282-283).

LOS POLOS OPUESTOS

Sin que ello signifique en absoluto que Baroja fuese descortés, parece obvio que en la relación que unió a estos dos escritores, Azorín fue quien más puso de su parte, como prueba la multitud de textos –críticas de libros, semblanzas, recuerdos– que dedicó a su amigo, con una admiración y un sentimiento que ni pudo ni quiso disimular. No obstante

esto, y más allá de esta desproporción en las muestras de afecto, lo que quizá más ha llamado la atención de la crítica en esta amistad literaria es la tremenda disparidad de caracteres entre los dos miembros de esta extraña pareja. Uno de los primeros en detectar esta asimetría fue Ortega y Gasset, quien en un célebre ensayo sobre la estética azoriniana –«Azorín o primores de lo vulgar»– reparó en lo inusual de este vínculo entre escritores «unidos por la amistad de dos poetas de musa contraria» (Ortega y Gasset, 2004: 311). Más recientemente, Andrés Trapiello reconocía que Azorín y Baroja fueron, tal vez, los dos únicos compañeros de generación que mantuvieron su amistad a lo largo del tiempo:

«Y no sería extraño que en esas personalidades tan asimétricas fuese donde radicase el secreto del buen entendimiento que existió toda la vida entre Azorín y Baroja, personas por lo demás que no creo que pudiéramos considerar amigos en el sentido que ha de darse a esta palabra de personas afines, que se ven, que salen por ahí una noche juntos, que van a hacer juntos un viaje, al menos después de ser jóvenes. Es cierto que Baroja y Azorín sí viajaron juntos, y salieron algunas noches, y hablaban de los asuntos, pero todo eso parece haberseles agotado muy al principio. No sé habrá visto obras e intereses más opuestos entre dos escritores.»

La palabra que resumiría a Baroja sería la vida. La de Azorín, la literatura. Uno es un hombre de acción, o seducido por ella. El otro es persona contemplativa, de lecturas. Uno es hombre

del norte, de brumas y sombras, de lluvias perennes y tormentas. El otro, por el contrario, es hombre de Levante, de pueblos encalados y luz cegadora. Uno es un anarquista vocacional; el otro, un burgués constitutivo. Tal vez fuese esa la razón por la que Baroja y Azorín formaran una pareja artística peculiar, de las que duran toda la vida y, hasta donde sabemos, sin dejar de tratarse de usted jamás hasta que se murieron» (Trapiello, 1997: 170).

Aunque es verdad que los lazos que les unieron durante los primeros años de su juventud se fueron distendiendo con

el tiempo, no lo es menos que el vínculo entre ambos fue lo suficientemente fuerte como para sobrevivir al paso de los años, contra la opinión de quienes apostaban por su fracaso. Que Azorín y Baroja fueron dos personalidades antitéticas es algo que admite pocas dudas. Sin embargo, también es posible, y hasta probable, que el secreto de esta amistad *contra natura* que unió a dos de los escritores más grandes que ha dado la literatura española contemporánea radicara, precisamente, ahí: en esa ley no escrita según la cual, los polos opuestos no solo no se repelen, sino que, muy a menudo, se atraen.

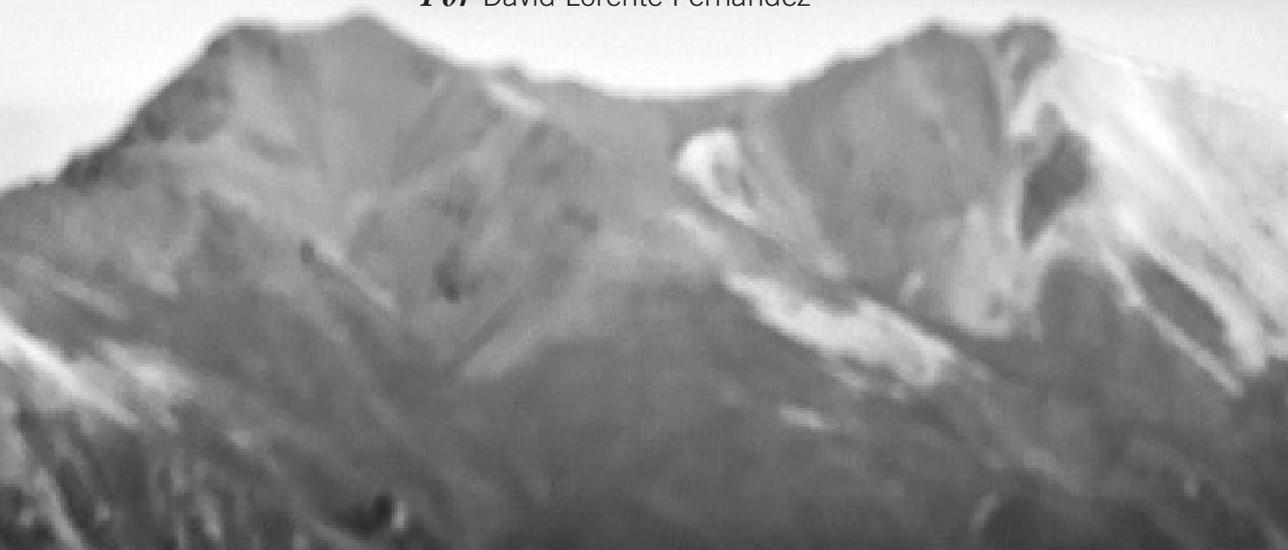
BIBLIOGRAFÍA

- Azorín. «Para alusiones – Sin nema», *ABC*, 12-VII-1913.
- «Cervantes no era serio». En *La Vanguardia*, 24-05-1917.
- *Ante Baroja: edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*. Edición y estudio introductorio de Francisco Fuster García. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012.
- Dobón, María Dolores. «Correspondencia inédita del encuentro y amistad entre Azorín y Baroja». En *Bulletin Hispanique*, T. 97, N° 2, 1995, pp. 605-629.
- Baroja, Pío. *Juventud, egolatría* (1917). En *Obras Completas* (Dirección de José-Carlos Mainer), Vol. XIII, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
- *Semblanzas*. Edición y prólogo de Francisco Fuster García, Caro Raggio, Madrid 2013.
- Mori, Arturo. «El crítico y el novelista». En *El País*, 11-07-1913.
- Ortega y Gasset, José. *El Espectador II*. En *Obras Completas*, Vol. II. Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2004.
- Trapiello, Andrés. *Los nietos del Cid: la nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona, Planeta, 1997.



Cerros y halcones en los Andes peruanos

Por David Lorente Fernández



En ciertas novelas minuciosamente documentadas aparece un motivo que impresiona a los campesinos y pastores de los imponentes nevados y cordilleras andinas: los dioses de las montañas, en forma de poderosos falcónidos, halcones, águilas y cernícalos, o del majestuoso e inquietante cóndor que planea detenido en el aire. Encontramos, por ejemplo, descripciones evocadoras en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, donde el niño Ernesto, al enfrentarse a una pelea con un compañero de colegio, piensa para sí:

«Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen del Apu K'arwarasu. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa, cuando tenían que luchar o competir en carreras y en pruebas de valor. [...] —¡Apu K'arwarasu, a ti voy a dedicarte mi pelea! Mándame tu killincho [cernícalo] para que me vigile, para que me chille desde lo alto. [...] Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, dirigiéndome a la gran montaña [...] El K'arwarasu es el Apu, el dios regional de mi aldea nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. Le rodean varios lagos en que viven garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo del K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de Cuaresma sale como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando, relampagueando sobre los sembrados por las estancias de ganado, y luego se hunde en la nieve. Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los

grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece» (Arguedas 1972 [1958], cap. VI, p. 87).

En palabras de Vargas Llosa, *Los ríos profundos*, «más que un libro autobiográfico» en el que se manifiesta «un mundo —medio real, medio inventado—», otorga en sus páginas un papel primordial al paisaje andino, convirtiéndolo en el «protagonista de mayor relieve»; al respecto, en la novela se habla «de campos, piedras y pequeños ríos antes que de seres humanos». La perspectiva de las descripciones suele ser la de los campesinos quechuas, y en este sentido encontramos, como sucede en este pasaje, aspectos verdaderamente etnográficos que parecieran extraídos del diario de campo de un antropólogo. Se sabe que Arguedas alternó la escritura de ensayos etnológicos con obras de ficción durante toda su vida, lo que condujo a que terminaran «inseminándose unos a otros de manera recóndita y, a veces, explícita», como señala Vargas Llosa en su obra crítica *La utopía arcaica*¹. Este paisaje real, que refleja las concepciones de los quechuas, «entraña en germen» —en palabras del citado autor— «una concepción animista del mundo». El pensamiento de Ernesto trasluce el de los habitantes de su aldea y los otros niños del colegio —en Apurímac— y el de amplias poblaciones andinas. El elemento predominante son las montañas habitadas por espíritus tutelares. Los *Apus* o dioses-montaña se manifiestan en ocasiones en forma de rapaces o aves de presa². En este caso, aparece un cernícalo de fuego que se impone a los cóndores. Las lagunas con garzas rosadas —seguramente flamencos

de los Andes o parihuanas— trascienden la descripción estética, pues para indicar simbólicamente que una montaña es poderosa, el pensamiento andino suele enfatizar la presencia de varias lagunas. En cuanto al vuelo sobre los sembrados y estancias, el *Apu*, encarnado en cernícalo, sobrevuela y reconoce desde el aire los dominios territoriales de la montaña, para volver a ocultarse, de golpe, en la nieve y en el interior de la cima. Así custodia y vigila su jurisdicción regional.

El aspecto principal del pasaje es la fortaleza que manifiesta el *Apu* K'arwarasu. Tiene la capacidad de transferir esta potencia a aquellos que lo invoquen y se sometan a su tutela. En su dimensión orográfica, el *Apu* está provisto de tres cimas nevadas —se trata, pues, de un *nevado*, un monte de alta jerarquía—. Manifestándose como cernícalo, somete y humilla a los cóndores. Cerniéndose desde lo alto, comunica a Ernesto ánimo y coraje para vencer en la pelea. Se atribuye a menudo a los *apus* el poder de incrementar la resistencia e intensidad del alma humana —que entre los quechuas encuentra un equivalente en la noción de ánimo— confiriéndole así a la persona una mayor potencia física y psicológica para el combate. Otro tanto se sabe que ocurría durante el tiempo de los incas cuando, en situaciones de intenso riesgo y particularmente para enfrentar la guerra, se acostumbraba a invocar o a llevar consigo ciertas representaciones de una montaña, la *waka* Wanakauri, al salir del Cusco o al emprender una campaña bélica³. La magnitud de la fuerza del K'arwarasu hace que su invocación se reserve a «los grandes peligros» y que con ella el temor a la muerte desaparezca. La no-

ción de «fuerza» no es simple: implica una carga psíquica, un mayor potencial físico y considerable inmunidad ante las afecciones e influencias nefastas.

La transferencia de poder anímico-energético del *Apu* aparece ampliamente ilustrado en un conocido cuento de Arguedas: «La agonía de Rasu Ñiti». De hecho, constituye, cabría decir, la clave de lectura del cuento. Un anciano bailarín o danzante de tijera, llamado Rasu Ñiti («Que aplasta la nieve»), se dispone a esperar la muerte en su humilde vivienda, mientras se viste el atuendo de *dansak'* y acomete su último y frenético baile al son de dos músicos con arpa y violín. El danzante ha recibido la pericia y la agilidad, los secretos de su arte, considerado como difícil y peligroso, a la vez que inquietante por lo que hay en él de iniciático y de contacto con los dioses-montaña, de una de estas entidades, tal y como nos lo explica Arguedas:

«El genio de un *dansak'* depende de quien vive en él: ¿el “espíritu” de una montaña (Wamani) [...]? “Rasu Ñiti” era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. Él, a esa hora, le había enviado ya su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando» (Arguedas 2005 [1961], p. 139).

Sus hijas, desprovistas por su juventud de «fortaleza» suficiente, no logran ver al cóndor aleteando sobre la cabeza del bailarín, pero sí la mujer, los músicos y el discípulo de Rasu Ñiti, Atok' Sayku («Que cansa al zorro»), que observan cómo el *Wamani*-cóndor desciende aleteando de la cabeza a la frente, y de ahí al corazón, momento en que Rasu Ñiti cie-

rra los ojos y Atok' Sayku salta danzando y elevándose junto al cadáver:

«-¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho! ¡Aleteando! -dijo el nuevo dansak'. Nadie se movió. Era él, el padre "Rasu Ñiti" renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego de Wamani, su corriente de siglos aleteando. [...]

-¡Dansak' no muere! -le dijo. Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani» (Arguedas 2005 [1961], p. 144).

La muerte del danzante Rasu Ñiti implica, en realidad, un renacimiento; el mismo espíritu *Wamani* sigue vivo en otro cuerpo, animando y transmitiendo su «fuerza» al *dansak* recién investido, al sucesor. Un eco, o tal vez un complemento de los pasajes de las obras de Arguedas parece encontrarse en la novela *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa, que se halla ambientada en una comunidad campesina del departamento de Junín, en los Andes centrales del Perú. El paisaje de la cordillera es descrito en ella a partir del *leitmotiv* de los espíritus tutelares que residen en las montañas, y de su jerarquía:

«Estas montañas están llenas de entierros antiquísimos. Sin esas presencias, no habitarían en esta comarca de los Andes tantos espíritus. Relacionarnos con ellos nos costó mucho trabajo. [...] Pasó mucho tiempo, hizo falta enorme esfuerzo para que se manifestaran. Para reconocer cuándo el cóndor que aparecía era mensajero y cuándo simple animal hambriento en busca de su presa. Ahora yo no fallo, a la primera ojeada distingo a uno del otro y, si lo dudan, pónganme a prueba. Sólo los espíritus de los cerros más altos y fuertes, los que tienen nieve todo el año, los que perforan las

nubes, se encarnan en cóndores; los pequeños, en cernícalos o halcones, y algunos cernitos enclenques en zorzales. Esos espíritus son flacos y no pueden provocar catástrofes [...]. A éstos les bastan las ofrendas de licor y comida que les hacen los indios cuando cruzan las abras» (Vargas Llosa 2010 [1993], pp. 270-271).

Una vez más, encontramos informaciones que pudieran proceder perfectamente de informes etnográficos, por su rigor y por su apego a las concepciones quechuas. En el pasaje se desvela la gradación de poder que establece significativas correspondencias entre aves y *apus*. A mayor altura y presencia de nieve en la elevación orográfica, de mayor envergadura y poderío es el ave involucrada, y viceversa. Grandes nevados, montes pequeños y cerros enclenques: cóndores, cernícalos o halcones, y zorzales, respectivamente. Sin embargo, la identificación no es unívoca y existen variantes de este esquema según las regiones, como se vio en la cita de Arguedas donde son los cernícalos, espíritus de los altos nevados, quienes vencen a los cóndores.

AVES RECADERAS Y AVES DIOSES

Las fieles referencias de la literatura, fascinantes en sí mismas, son sin embargo sólo una parte del imaginario mitológico quechua que aflora a través de los testimonios de los pobladores andinos cuando se emprende un estudio etnográfico. Abelino Quispe, un especialista ritual de alta jerarquía, me contaba sentado al pie de un conjunto de sillares de piedra en los vestigios arqueológicos de Sacsayhuaman, en Cusco:

«Digamos que el Apu Ausangate, que es el más importante de acá, de la región, tiene cóndor. El Apu Wayna Ausangate, un cerro menor, hermano del Ausangate, tiene águila; entonces águila y cóndor casi son iguales, poca diferencia hay. El cóndor es más grande, más alto, con más fuerza; los apus más altos tienen cóndor, pues. El águila se parece al cóndor. Waman, halcón, es más pequeño».

Picchando, es decir, mascando hojas de coca durante una pausa en la realización de una ofrenda a la Tierra el día primero de agosto, cuando se considera que la Pachamama «se abre» para recibir, durante todo el mes, los alimentos necesarios con los que regenerar su fertilidad, Abelino reflexionó algunos segundos, pensativo:

«Todos los animales son del Apu. Pero no todos son igual. Digamos, por ejemplo, el águila; hartas águilas hay, 20 o 30 águilas. Pero hay una que es el Apu. Las demás, no. Se sabe cuándo el águila es el Apu y cuándo son sus mensajeras. Algunas, de acá de las alturas o las montañas, bajan al pueblo; en las alturas viven junto con el Apu. De allá bajan, se paran en un árbol, vuelan de casa en casa. Después regresan a las alturas, o de repente duermen ahí, en un tejado, en un árbol del pueblo; pero siempre regresan al Apu. Igual que nosotros, mira: tenemos nuestra casa, aunque sea alquilada: a las tardes regresamos, de nuestra responsabilidad nos regresamos. Así, igualito, los pájaros del Apu vuelven a su casa. De repente los manda el Apu: haz la compra, anda compra esto, así dicen. Y otras aves no, están con los Apus, nomás viven en las alturas. Esos pájaros son los Apus. No bajan».

Según Abelino, que concluía en aquel momento su ofrenda a la Tierra bajo un cielo de un azul intenso poblado de nubes blancas, no todas las aves mantienen idéntica relación con el Apu. Ciertas aves son los apus, es decir, la encarnación del espíritu tutelar o principio vital del cerro en un águila, un halcón, un cernícalo o un cóndor específicos, que residen permanentemente en las alturas de las cordilleras, sin descender en ningún momento al espacio habitado, pese a ser visibles desde él, a lo lejos. Pero hay también aves itinerantes que visitan las poblaciones humanas o frecuentan sus inmediaciones; éstas, perteneciendo al Apu, no son propiamente encarnaciones del espíritu tutelar, sino mensajeros o ayudantes que hacen «los mandados», las compras o los encargos del Apu, que se encuentra sujeto a iguales necesidades y motivaciones que los seres humanos. Dichas aves mensajeras pueden indicar puntualmente que la ofrenda dirigida a una montaña fue aceptada exitosamente, sobrevolando algunos segundos el lugar; representar, para el caminante o pastor que la vea en el cielo, un augurio de buena suerte o de protección del Apu, o constituir el ave una suerte de «cartero» que lleva al Apu-montaña información o recados de otras elevaciones vecinas. Con frecuencia, empero, esta distinción no es sencilla y depende de los contextos del avistamiento y de la situación en que se manifieste, así como de las evoluciones que ejecute, volando, el ave en cuestión.

Al parecer, pocas veces estas aves son únicamente aquello que aparentan ser: aves, pájaros. Quizá por ello se considere siempre más adecuado dirigirles

un tratamiento ritual equivalente al que se brinda al *Apu*-deidad, lo que sucede en efecto en el sur de los Andes cuando los pobladores de las comunidades campesinas levantan su *chuspa* o morral de lana con hojas de coca y soplan sobre él, a manera de ofrenda, en la dirección en que vuela en el cielo un halcón, un cernícalo o un cóndor, o les dedican aspersiones ceremoniales, llamadas *ch'allas*, agitando botellas y haciendo saltar y precipitarse hacia el cielo libaciones de vino, cerveza o alcohol de caña⁴. En ciertas comunidades, lo que no deja de resultar significativo, dichas *ch'allas* se llevan a cabo utilizando cascarones de huevos de cóndor ya eclosionados, a manera de vasitos.

AVES, CERROS TUTELARES Y PRESAS

Un aspecto central permanece aún, no obstante, enigmático: ¿por qué cóndores o falcónidos? ¿Qué hace que estas aves representen seres idóneos en las tradiciones culturales andinas para constituir manifestaciones de los *apus*? La tradición quechua supone un contexto cultural distanciado del de la heráldica europea y las convenciones metafóricas sobre los valores sociales atribuidos tradicionalmente a los animales. Desde esta perspectiva, fiereza, fuerza o nobleza convendrían quizás a un halcón o a un águila, representados en blasones y escudos de armas, pero resultarían disonantes con un cóndor. Adscrito a la familia de los catártidos, «los que limpian», también denominados «buitres americanos», el cóndor da muestras de hábitos principalmente necrófagos y carroñeros, lo que explicita su cabeza car-

nosa desprovista de plumas. Ni etología ni semblanza ni fisonomía hermanan, desde un punto de vista occidental u ornitológico, a dichas aves.

Durante un estudio etnográfico realizado al sur del Perú, en Sicuani, la capital de la provincia cusqueña de Canchis, afloró un planteamiento sugerente⁵. Lo esbozó en su conversación una especialista del lugar, que tenía al *Apu* Jururu, el cerro tutelar de la ciudad, como uno de sus espíritus auxiliares. Luisa Tairo explicó que dicho cerro, una elevación pardo-amarillenta libre de vegetación y en cuyas faldas se asientan numerosas viviendas de la urbe, se manifestaba en efecto como un ave, como cualquiera de las tres aves rapaces características del área: «pájaro halcón, al que le dicen *waman*. *Anqa*, que en quechua es águila, y cernícalo: *quelinchicho* o *quelinchu*» —un polimorfismo que alude en parte a lo descrito anteriormente: la ausencia de concepciones unívocas en el pensamiento indígena, pues, en este caso, el mismo cerro es susceptible de asumir la figura de tres aves distintas para manifestarse, independientemente de la jerarquía intrínseca de ellas—. Luisa no me explicó el motivo por el que el cerro Jururu aparecía en forma de ave, pero lo sugirió de manera indirecta con la siguiente explicación:

«Tres son esos pájaros: el águila, que es el anqa; el waman, que es el halcón, y el quillinchu, al que le dicen cernícalo. Y los tres son, fíjese, animales que comen carne. El águila come, por ejemplo, palomas, pichicanquitos; igualito el waman, de eso mismo se alimenta, de carne. Y son wayquilladores, es decir, que de dos siempre ataca uno, siempre van a cazar

con su pareja. Los wamanes, los halcones, siempre van en pareja, cada uno con su par».

El testimonio destaca que las tres aves constituyen «animales que comen carne». Apresan y devoran los cuerpos de otros animales mediante un acto de depredación; capturan presas. Los identifica entre sí la composición de su dieta –carne, vísceras y sangre–, y la manera en cómo se la procuran, lo que apunta a la lógica inherente, a la clasificación indígena que delinea conjuntos y agrupaciones de seres considerados comunes atendiendo a su alimentación compartida; desde un punto de vista ontológico, consumir sustancias semejantes engloba en una misma categoría. Probablemente, la afirmación enunciada por Luisa resulta extensiva a los cóndores, animales que, aunque carroñeros, manifiestan una delectación por la carne, y en ocasiones la propensión a rematar ganados débiles o moribundos, pequeños corderos o terneras. El testimonio alberga una referencia implícita, sobreentendida: como los falcónidos y los cóndores, la preferencia de los *apus*-montañas por la carne es, entre los pobladores andinos, bien conocida.

Como ocurre en numerosas regiones centro y sur-andinas, en la ciudad de Sicuani y las comunidades de sus inmediaciones se celebra la más importante fiesta de los *apus* en Carnavales, en el denominado «jueves de compadres». Cuan-tiosos pobladores acuden entonces a las viviendas de los especialistas rituales de mayor jerarquía, los denominados *altomisayoq* («quienes poseen la mesa alta»), a los que se concibe capacitados para establecer una comunicación directa, *hic et nunc*, con los *apus* o espíritus tutelares

de las montañas. La «mesa alta» a la que alude su título distintivo y definitorio, incluye una serie de objetos ceremoniales y de «poder», como piedras de rayo, un crucifijo y campanillas ocultos en una servilleta de lana, que el especialista recibió al ser «señalado» o elegido por un cerro-deidad. Este reclutamiento ocurre al recibir el neófito la descarga de tres rayos sucesivos atribuidos a un *Apu* determinado, que de tal manera designa al especialista como su servidor (*wayniyoq*). Mediante el repiqueteo ceremonial de las campanillas y las llamadas invocatorias, se afirma que el *altomisayoq* convoca a los *apus*, por lo común en la oscuridad de la noche, y que éstos descienden a manera de aves de presa o espíritus volátiles para consumir y recrearse con el banquete ritual que se les destina. Según se explica, a cambio de estos ágapes, los *apus* brindarán protección, salud, prosperidad y suerte a sus generosos comensales. Pero ¿qué es exactamente lo que degustan los *apus* en tales ofrecimientos succulentos destinados a su delectación? Alejandra Tintaya, una vecina de Sicuani, me explicó de manera esclarecedora al respecto:

«A los apus tengo que llevarles wilancha en Carnavales; ese jueves voy a casa del altomisayoq y llevo un asado de cordero enterito para que se puedan deleitar los apus. Ésa es la wilancha: el cordero asado; también llevo vino y una caja de cerveza. Hartos clientes van también y ponen la wilancha ahí a las doce del día, la ofrecen calientito, para que todo el olor se lo lleven, y con la cerveza, con vino, ¡a ch'allar pues! Arrojan la espuma de la cerveza, salpican el vino, allí bajan los apus aunque no los vemos. Y, cuando les

llevas eso, la comida se vuelve desabrida, porque todo su sabor se lo saborean ellos. Huelen, todo el sabor lo sacan. Y ese día es su fiesta de los apus, su cumpleaños mejor dicho. El día de compadres es la fiesta de los apus».

Alejandra hizo una pausa y, ahondando en su explicación sobre los regímenes alimenticios de los *apus*, agregó:

«Y el otro jueves preparé un almuerzo con los chicos que ayudan en mi trabajo, me hicieron cocinar pollo. Y, aprovechando que preparé pollo, me dije: voy a ofrecerle a mi Apu padrino. Y así le he soplado, recordé a mi Apu y le he soplado el vapor: “Sírrete esto”. Están de hambre los apus en esta temporada. Y después, cuando les serví a los chicos, estaba desabrido el pollo... ¡Estaba desabrido! Su olor nomás lo sacan los apus; eran las doce del día, esa es su hora de ellos».

Tal preferencia por las *wilanchas*, por los guisos de pollo y cordero asado que constituyen su alimento predilecto, la ofrenda más preciada y disfrutada, es afín a la dieta carnívora de las rapaces. Difiere en que los *apus* consumen únicamente la esencia nutritiva de la carne como vapores, olores, sabores evanescentes a los que los quechuas designan el “*sami*”, la sustancia o esencia vital que los alimentos emanan cuando son cocinados⁶. Las *ch'allas* o libaciones de vino son congruentes con el banquete, pues en diversos rituales andinos el vino tinto se emplea, considerando su cuerpo denso y cromatismo rojo oscuro, como evocador sucedáneo de la sangre. Las ofrendas de Carnaval incluyen carne y sangre.

En ocasiones destacadas, las ofrendas de los *apus* conforman sacrificios cruen-

tos—oblaciones de ovejas o llamas— que el *altomisayoq* o especialista ritual degüella hábilmente y sin agonía, para rociar con la manante sangre caliente —portadora de *sami* por excelencia— sus objetos rituales. Este tipo de convites ostentosos —y, en gran medida, onerosos, pues los animales involucrados son varios— que se celebran cada tres años, contribuyen a reactivar y a prolongar, satisfaciendo y nutriendo poderosamente a los *apus*, la vitalidad de la «alto mesa», renovando así el poder del *altomisayoq*. Y siguiendo una lógica semejante, aunque a escala siempre menor, los pagos u ofrendas personales, como la de Abelino Quispe, ofrecidas por campesinos y habitantes de las ciudades en los cerros, aderezadas con hojas de coca, figuras de estaño, galletas y dulces, incluyen como ingrediente principal y destacado pequeños fetos secos de auquénidos —llamas y alpacas, principalmente—, a los que se considera una deleitable vianda del gusto y apetencia gastronómica de los *apus*. El campo semántico resulta patente.

En su análisis de la significación del sustantivo *wilancha*, procedente del aymara, Gerardo Fernández Juárez y Xavier Albó Corrons sostienen que los sacrificios cruentos de animales constituyen, en última instancia, únicamente un sucedáneo, debido a que «la ofrenda ceremonial es el sustituto de la propia vida humana», siendo ésta «el principal objeto de deseo» y el manjar culinario más cotizado, aunque difícilmente conseguible, por los cerros y montañas-deidades del altiplano⁷.

El aspecto carnívoro, predatorio, devorador de los *apus* los identifica estrechamente, aunque su apetito se mues-

tre extraordinariamente amplificado –llegando, en ocasiones, a devorar seres humanos⁸ y a satisfacer sus genuinos deseos provocando, como describen los relatos populares, caídas y accidentes mortales–, con la apetencia de presas y carne manifestada por falcónidos y cóndores. La altitud y dimensiones de las montañas, así como la envergadura alar de las aves, están en directa proporción con su glotonería y apetito, con el tamaño de sus presas y su capacidad predatoria. Si los grandes nevados requieren de una dotación importante de alimento –al igual que los cóndores– y tienen la capacidad de procurársela desencadenando accidentes, los cerros enclenques, como revela la cita de Vargas Llosa antes referida, tienen espíritus «flacos y no pueden causar catástrofes. [...] A éstos les bastan las ofrendas de licor y comida que les hacen los indios cuando cruzan las abras».

VOLAR DE NOCHE

Existe, en diferentes regiones andinas, quechuas y aymaras, cierto tipo de rituales nocturnos que tienen como propósito poner en contacto a los pobladores legos con la presencia numinosa de los *apus* ornitomorfos. En ellos, los fieles se encuentran en condiciones de exponer sus preocupaciones, problemas y anhelos a la consideración directa del *Apu*. Dichas sesiones, denominadas en el área de Sicuani *waxyana* («llamada») han cobrado tal popularidad que hoy no se celebran únicamente en las comunidades más remotas o colindantes con la puna –la región inhóspita de las alturas–, sino en una serie de poblaciones medianas, cabeceras distritales y ciudades sur andinas, e incluso también costeras⁹.

En la oscuridad de su vivienda, y en el interior de un pequeño cuartito o tabuco habilitado a tal efecto, el especialista ritual de mayor jerarquía, el *altomisayoq*, dispone de un altar donde reposa la *alto mesa*, la servilleta de lana cerrada que, como un bulto sagrado, contiene los objetos rituales. Interceder ante entidades semejantes requiere –afirman los quechuas– revestirse de considerable fuerza y adquirir una potencia anímica fuera de lo común, lo que el elegido, para desempeñarse como *altomisayoq*, logra de manera nutricia. El *altomisayoq* en ciernes deberá, según se dice, compartir cierta esencia vital con el *Apu* en cuestión. Para ello consumirá, bajo estrictas reglas de aislamiento y la supervisión de un especialista consagrado, un preparado con la sangre y el corazón de un cóndor cazado en las alturas. Una mujer señalada para convertirse en especialista me confió: «Yo he tomado en vino la sangre fresca y el corazón de un cóndor, traído de la puna. Un poquito cuesta, caro es... fuerte. Del *Apu* es ese animal. También tomé hierbas del cerro, sangre de vicuña y tierras minerales». Estos preparados persiguen asimilar ontológicamente al neófito a la naturaleza del *Apu*, someterlo a un proceso de, por así decir, «apuización», es decir, de consubstancialización o transferencia de propiedades y atributos esenciales del *Apu* en su propia persona. El estatus del iniciado al consumir el corazón (*sunqu*) del cóndor –el receptáculo y la sede del principio vital del ave y, por tanto, del *Apu*–, así como la sangre que irriga dicho principio por la totalidad del cuerpo, lo sitúa en una categoría intermedia y ambivalente, proclive a la mediación, entre los seres humanos y las deidades montaña. En cierto modo, una dimensión del *altomisayoq* se transforma en *Apu* y, por lo tanto, en ave. Llama la atención

que, en numerosos motivos de la cerámica precolombina, así como en algunas sagas y tradiciones centro-andinas, se presenta la imagen de ciertos hechiceros transformándose en aves¹⁰. En la provincia cusqueña de Chumbivilcas, especialistas semejantes al *altomisayoq*, llamados *auki rimachiq* («que hace hablar al *auki*») reciben el poder del *Auki* o *Wamani*, la montaña-deidad, durante la iniciación. «La montaña se presenta, entonces, en forma de cóndor, con un hermoso ropaje de oro y plata, y se posa en el pecho del *auki rimachiq*, a quien sostienen dos forzudos acólitos, porque el *auki* pesa mucho»¹¹.

La capacidad de mediar ante las deidades-montaña, adquirida en su iniciación, se pone en práctica paradigmáticamente durante las ceremonias nocturnas de llamada a los *apus*. En el interior del cuartito mencionado, donde reposa la *alto mesa*, el *altomisayoq* recibe a sus clientes. Cuando se trata de sesiones en áreas rurales, la parafernalia ritual suele ser más sobria y el escenario lo conforma una dependencia de adobe con techo de paja (*wayllas* o gramíneas andinas). Los clientes, miembros por lo general de la misma comunidad, o de poblaciones vecinas, acuden por la noche con los productos necesarios a casa del *altomisayoq*. En las zonas urbanas, los especialistas disponen de pequeños consultorios adecuados ex profeso, así como de reducidas salitas de espera donde se congregan los clientes. Indefectiblemente, las sesiones tienen lugar todas las noches, ocultas a los ojos extraños y en la clandestinidad de las viviendas.

Gracias al trabajo de campo que realicé, además de en diferentes poblaciones campesinas, en la ciudad de Sicuani, me

es posible describir una de las sesiones acontecidas en el domicilio del *altomisayoq* Serapio Mamani durante el año 2009. Una pareja de campesinos vecindados en la ciudad acudió al consultorio preocupada por la salud de la mujer, que padecía de continuos malestares. El *altomisayoq* pidió a la pareja las hojas de coca que llevaban consigo para efectuar una lectura de adivinación. Dejó caer las hojas varias veces sobre una tela y observó sus configuraciones. Determinó que se trataba de una enfermedad y que debía consultar a los *apus*. Preparó entonces la ofrenda que la pareja traía envuelta en papel; ordenó de forma estratificada los ingredientes: dulces, galletas, figuras de estaño, caramelos, hojas de coca, una mazorca y un feto de alpaca, y salió al patio a quemarla, asumiendo que el *sami*, en forma de humo, alcanzaría a las deidades-montaña. De nuevo en el interior, abrió la servilleta de lana que contenía la *alto misa* y extrajo su contenido: la *altobala* o piedra de rayo, varias piedras llamadas *juyas*, tres campanillas doradas y un pequeño crucifijo. Dispuso estos objetos sobre un papel blanco y en el centro deshojó pétalos de clavel blancos y rojos y dejó caer hojas de coca. Puso a un lado dos botellas de vino. Prendió incienso aromático en un brasero y el humo, considerado un reclamo para los *apus*, llenó la estancia. Apagó de un soplo la llama de la vela que iluminaba el recinto. En la oscuridad –pues la estancia, estancia, no presentaba grietas ni fisuras– comenzó a rezar una versión del Padrenuestro en quechua. Profirió un agudo silbido, seguido de exhalaciones, y reanudó el silbido de llamada. El techo del recinto se estremeció con un

golpe seco. A continuación, se oyó el aleteo de un ave que revoloteaba golpeando los objetos. Los *apus* descienden a la *alto misa*, se dice, bajo la apariencia de aves de rapiña y anuncian su arribo con el batir de sus alas. Cesó el aleteo y el *altomisayoq* saludó con respeto: «¡Bienvenido, *papay*, papito!». Una voz estentórea clamó: «*Apu Waman Jururu. Ima motivo waqachimanki. Ima motivo wawallay waqachimanki!?*» («Mi nombre es *Apu Waman Jururu*. ¿Cuál es el motivo y por qué me estás haciendo llamar! ¿Cuál es el motivo, hija, y por qué me haces llamar!?»). La mujer explicó sumisa sus síntomas, como un ruego. «Hija mía, no tengas preocupación. Tu salud regresará», sentenció el *Apu*. «Debes rezarte el Credo y pagar a la Pachamama una ofrenda bien servida, la tienes descuidada. También necesitas medicina, te voy a dar un remedio con plantas del cerro. ¡Ayudantes!». Sonó un tenue aleteo que evocaba aves de menor envergadura. «¡Traigan la medicina para esta hija!» Las aves menores, auxiliares del *Apu Jururu*, recitaron un listado de ingredientes con voz aflautada. Agregó entonces el *Apu Jururu*: «Tu suerte va a estar bien, voy a bendecirte, hija mía», y las plumas de un ala rozaron la cara de la mujer. Se oyó deglutir las bebidas y mascar la coca, el *Apu Jururu* ordenó irse a sus auxiliares. Se despidió entonces rápido, bebió del vino y mascó la coca sin pausa, y se perdió en la distancia. Algunos segundos después, el *altomisayoq* encendió la vela. Con las piernas recogidas bajo el cuerpo y los ojos cerrados, aparecía visiblemente exhausto sobre las pieles de oveja donde se hallaba sentado. Despereándose, se acercó al papel des-

plegado sobre la servilleta de lana y se dispuso a interpretar los signos de esta mesa de adivinación ornitomante. Indicó a la mujer que los *apus* habían *picchado* la coca, que aparecía en desorden sobre el papel, y revuelto los pétalos. Interpretó las intrincadas configuraciones y diseños de las hojas y los pétalos, y corroboró que la receta de remedios herbolarios le haría bien. Además se aprestó a mostrarle a la mujer ciertos signos fidedignos de la presencia de los *apus* que contribuyen a dotar a la sesión de «autenticidad» y «veracidad»: las botellas desplazadas por los *apus* en el acto de beber de ellas –aunque se considera que su contenido no ha disminuido, dado que consumen su *sami* o aroma–, y unas arrugas llamativas, resultantes de la presión ejercida por un peso recalca-do sobre el papel: las pisadas de las aves, explica, producidas supuestamente por las «patas» de los *apus*-pájaro al posarse entre los objetos de la *alto misa*.

En su faceta de antropólogo, José María Arguedas recogió, de manera sintética y evocadora, la descripción de la dinámica de una sesión nocturna celebrada en la ciudad de Puquio, provincia de Lucanas, Ayacucho, que revela, grosso modo, la estructura básica de estas «llamadas» destinadas a convocar, en la oscuridad y manifestándose como aves de presa, a los cerros tutelares:

«*El Pongo [especialista ritual] pidió una serie de ingredientes para preparar la «mesa» y llamar a los aukis o wamanis. Conseguidos los ingredientes, el Gobernador y el Pongo se encerraron en una habitación a oscuras. El Pongo tendió la «mesa» y llamó a los wamanis; ellos se presentaron. Volaron en la habitación,*

haciendo gran ruido de alas. Nos dijo el Gobernador que pudo ver a uno, pues había dejado una ventana entreabierta. Que el wamani tenía la figura de un águila pequeña, de aspecto increíblemente imponente. Dijo que los wamanis hablaron con majestad y enojo. Que azotaron al Pongo. Que el más bravo, el más insolente era el Qarwarasu. Los wamanis le predijeron su porvenir al Gobernador; dieron recetas para curarle de todas sus enfermedades; y le hablaron. Cada wamani tenía una voz diferente. [...] [Los wamanis] cuando son llamados por los pongos, vuelan y toman la forma de un ave» (Arguedas 1956, pp. 199-200).

LECHUCEROS Y PICAFLORES

Un *altomisayoq* explicó la jerarquía de los *apus* o montañas tutelares atendiendo a las aves rapaces cuya figura adoptan para manifestarse. Presentó la lista de la siguiente manera: «*Kuntur*, *waman*, *anqa*, *quellinchu*, lechucero. El más poderoso de todos, cóndor; debajo, halcón, debajo, águila, debajo cernícalo, y debajo, el último, lechucero». El curioso término de lechucero alude, para los quechuas, en primer lugar a la lechuza (*ch'osej*), y de manera indirecta al búho (*huqu*). Se dice que éste es grande y provisto de «orejas», y la lechuza igual pero más pequeña. Generalmente, no se habla de estas dos aves, de las que se dice que viven en las alturas y se identifican con los *apus*. Se les atribuye una dimensión de mal augurio y maléfica, ya que se considera que se acercan a las viviendas «a recoger y llevarse el alma o ánimo de las personas al *Apu*, una vez que las han asustado». Contó una señora: «Es que mi hija está en casa sola a veces, y le pue-

de hacer asustar y llevarse su alma para allá, al *Apu*, y se enferma pues mi hija. ¡Y para curar, cuánto voy a gastar! Hasta se puede morir. Tienes que hacer buen despacho, tienes que pagar una ofrenda. Haces cambio, pues: pagas y suelta. Por eso cuando te haces curar dicen en quechua: “*Apu*, papito, suéltalo, déjalo”. ¿Qué olfato tendrá el búho, no? El alma la huele». Sin embargo, se le atribuye, asimismo, una dimensión benéfica: la carne del lechucero es medicina, y sirve para sanar sustos severos. De igual modo, los *apus*, de los que no se habla casi nunca, que tienen como ave al lechucero proporcionan al oferente plata –dinero– y prosperidad para emprender negocios. Al mismo tiempo, se dice que los *altomisayoq* que tienen como padrino a un *Apu*-búho se identifican estrechamente con los brujos.

En una categoría distinta se encuentra el colibrí o picaflor (*quenti*), al que se identifica en ciertas ocasiones con la encarnación ornitomorfa del *Apu*. Se destacan, en este sentido, tres características principales: su color metálico e iridiscente, identificado con la riqueza y los minerales preciosos; su velocidad vertiginosa y, en menor medida, su dieta que, además de néctar, incluye la depredación de insectos. José María Arguedas registró en Puquio la descripción de una ofrenda a los cerros *Wamanis* que era depositada en el interior de una tumba antigua. Anota que, en el momento en que el especialista se encontraba dentro de la construcción, «aparece un picaflor (según cuentan), de vistosos plumajes, y luego desaparece». Los versos cantados en la ceremonia incluyen, entre otros, los siguientes: «Padre montaña / no has de

enojarte. / Dentro del pukullu / picaflor, esmeralda verde / [...] / en el corazón de la montaña / tú creciste»¹².

Continuando con la información etnográfica que recogí en diferentes poblaciones campesinas de Sicuani y de Cuzco, el *altomisayoq* Sixto Quispe me refirió significativamente acerca de su investidura:

«En el cerro Ausangate, ahí quedan tres lagunas: roja, verde, azul, juntas están las tres. Cuando atendemos bien los *altomisayoq*, vamos a bañarnos ahí,

pasando de laguna en laguna, para renovar los votos. Tomamos licorcito, pero del frío estamos tiritando. Cuando estamos saliendo del agua, aparece un ave, según sea el espíritu de cada curandero. Si tú eres el mejor, el mejor que atiende, se te sienta el cóndor. Viene, pues, de donde sale el sol, y en tu hombro se sienta el cóndor, si es que eres el mejor. O bien, también, el picaflorcito. A mí se me apareció un picaflorcito, no el cóndor; eso quiere decir que es el mensajero de Dios. Eso es mejor, siempre mejor».

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Catherine. *La coca sabe. Coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 2008.
- Arguedas, José María. «Puquio, una cultura en proceso de cambio». En *Revista del Museo Nacional*, 25, 1956, pp. 184-232.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Losada, 1958 [1972].
- Arguedas, José María. «La agonía de Rasu Ñiti». *Agua y otros cuentos*. Lima, Literatura Peruana, 2005 [1961], pp. 135-144.
- Cayón Armelia, Edgardo. «El hombre y los animales en la cultura quechua». En *Allpanchis Phuturinga*, 3, 1971, pp. 135-162.
- Fernández Juárez, Gerardo y Xavier Albó Corrons. «Pachjiri. Cerro sagrado del Titicaca». En *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1, 2008, pp. 239-255.
- Lorente Fernández, David. «Apu Jururu: presidente, médico y justicia. La vida ritual de un cerro sagrado del sur del Perú». En Margarita Loera Chávez y Peniche, Stanislaw Iwaniszewski y Ricardo Cabrera (coords.), *América Tierra de Montañas y Volcanes: Voz de los Pueblos*, Tomo II. México, INAH-ENAH, 2013, pp. 273-320.
- Lorente Fernández, David. «El vuelo nocturno de los cerros-pájaro. Ceremonias de llamada a los *apus* en el Sur del Perú». En Francisco Gil y Óscar Muñoz Morán (coords.), *Tiempo, espacio y entidades tutelares. Etnografías del pasado en América*. Quito, Abya-Yala, 2014, pp. 229-272.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María. *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlín, Gerb Mann Verlag, 1978.
- Millones, Luis. «Maestros curanderos». En Luis Millones, *El rostro de la fe. Doce ensayos de religiosidad andina*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, Fundación El Monte, 1997, pp. 59-68.

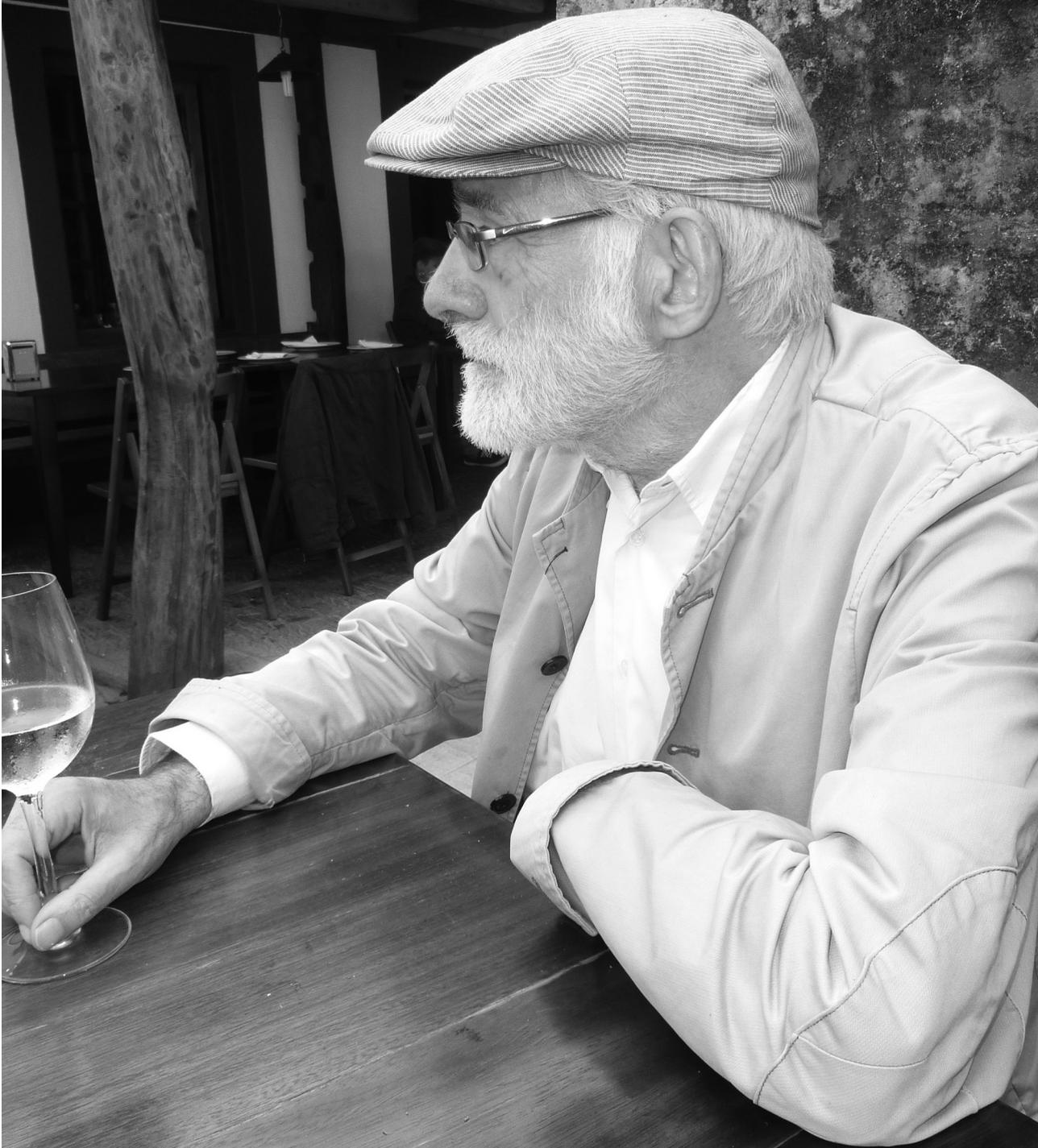
- Oblitas Poblete, Enrique. *Cultura Callawayana*. La Paz, 1963.
- Reinhard, Johan. *The Ice Maiden: Inca Mummies, Mountain Gods and Sacred Sites in the Andes*. Washington, D. C., National Geographic Society, 2005.
- Ricard Lanata, Xavier. *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate (Andes surperuanos)*. Lima, Cuzco, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 2007.
- Sánchez Garrafa, Rodolfo. *Apus de los cuatro Suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Cuzco, Instituto de Estudios Peruanos, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 2014.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, FCE, 1996.
– Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. México, Planeta, 2010 [1993].

NOTAS

- ¹ Vargas Llosa (1996, pp. 176-194)
- ² Arguedas (1956, pp. 189, 199, 200, 206, 207), Mariscotti de Görlitz (1978, pp. 193-194), Millones (1997, p. 64).
- ³ Allen (2008), Sánchez Garrafa (2014).
- ⁴ Cayón Armelia (1971, p. 144)
- ⁵ Véase, sobre dicho estudio, Lorente Fernández (2013 y 2014)
- ⁶ Allen (2008, pp. 56-58), Ricard Lanata (2007, pp. 78-90).
- ⁷ Fernández Juárez y Albó Corrons (2008, pp. 249-251).
- ⁸ Véase, al respecto, Reinhard (2005).
- ⁹ Acerca de las «llamadas» a los *apus* en la ciudad de Sicuani, así como para una revisión de ceremonias análogas en otras regiones sur andinas, véase Lorente (2014).
- ¹⁰ Mariscotti de Görlitz (1978, pp. 132-133).
- ¹¹ Oblitas Poblete (1963, p. 340).
- ¹² Arguedas (1956: 206-207).

El arte, un lugar de paso

Recordando a Ángel González García



Por Javier Arnaldo

Ser él mismo consistía en vivir como quería y no dejarse condicionar. Lo hizo, desde luego. Nunca he conocido ningún profesor tan desinteresado por su carrera académica en la universidad y que, al tiempo, tan sincera e intensamente se ocupara de los estudios que enseñaba –los de historia del arte–. Es mezquino el precio que se paga por ejercer el librepensamiento, pero pocos se distinguen por hacer su abono a diario con un gesto tan felizmente desprendido. Ángel González García, nacido en Burgos en 1948, murió el 21 de diciembre de 2014, el día más corto del año, con los rayos del sol haciendo por colarse en su cuarto. La literatura artística salía perdiendo con aquella despedida. Para empezar, sus escritos han marcado a toda una generación de historiadores del arte que en España le extrañarán. Dirigió muchas tesis doctorales, se le conoció por su compañerismo, por su hermosa, larga –o larguísima– generosidad intelectual y contó con no pocos lectores pendientes de sus nuevos textos. A quien no haya tenido el placer de leerlo le conviene empezar con uno de los dos gruesos volúmenes titulados con rebeldía *Pintar sin tener ni idea* (2007) y *El resto* (2000), que le valió el Premio Nacional de Ensayo. Muy probablemente, sus otros libros y, sobre todo, los últimos *La arquitectura nunca duerme* y *Religión arte pornografía* (2014) se disfruten más con la lectura entrenada en sus entregas más extensas. Un sinnúmero de temas se tratan e hilvanan en los ensayos de Ángel, que toman la forma de un epistolario continuo. Este queda al cuidado de destinatarios personales, como las obras de

un artesano, que con sus manos teje y apaña algo para alguien. El apego al lenguaje privado fue uno de los distintivos en su decir sobre los asuntos del arte que trató y, correlativamente, el lector del ensayista se siente siempre acompañado por la persona. Un poco de ambas cosas –de la persona y del ensayo– también se hablará aquí.

Durante muchos años lo tuvo ocupado el periodismo. Reseñó libros y exposiciones y rememoró personas en *Cambio 16* y *El País*, también en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Esa labor de crítico, importante en su trabajo desde mediados de los años setenta hasta finales de la década de 1980, se rescatará previsiblemente algún día no muy lejano. Una de las últimas intervenciones públicas de Ángel González fue precisamente la presentación de una antología de los escritos críticos de Quico Rivas, algo más prematuro que él en morir. Junto a Quico y otros de su misma generación, Ángel dejó rastro como mentor de la nueva pintura y de las nuevas búsquedas por aquella época de mucha movida y digna memoria, cuando, por ejemplo, la galería Buades sacaba el homónimo periódico de arte que aún hoy da gusto releer y cuando se publicaba la revista *Comercial de la Pintura*. El retrato del escritor ante la vida que pasa se estiliza elocuentemente en los ensayos, pero tiene su reflejo más descarnado en el ejercicio de la crítica, al que Ángel González se entregó por un tiempo, y más por encontrárselo de camino que por haber andado en su busca. Precisamente la publicación de sus dos trabajos sobre tratadística clásica –la edición del *Tratado de Pintura*

de Leonardo (1976) y la de *Da pintura antiga* de Francisco de Holanda, tema con el que se doctoró en 1977, aparecida en Lisboa en 1984— coincide con la franja temporal en la que desplegó una actividad de crítico de arte que ponía a prueba lo que Leonardo y Miguel Ángel soplaban al analista de tratados. Se significó, eso sí, como crítico afín a la constelación de artistas que se conoció como Nueva Figuración o simplemente «pintura de los ochenta», a la que tanto aportó la obra de Carlos Alcolea, el extraordinario pintor de corta vida de quien escribió lo principal que de él se ha dicho. Poco después se hallará Ángel González en una escritura más propiamente ensayística, con la que cosechó obras de otra naturaleza y muy cardinales, como precisamente lo fue «Vida y obra de Carlos Alcolea», redactada y publicada ya seis años después de la muerte de este, en 1998, y recogida poco más tarde también en *El resto*.

La transición de su trabajo hacia el ensayo pasó más o menos inadvertida hasta que en el año 2000 el mencionado libro *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, cuya edición corrió a cargo de Miguel Ángel García, reunió buena parte de los trabajos que Ángel había ido publicando, diseminados por catálogos y revistas, a lo largo de la década de 1990. Aquel volumen de casi seiscientas páginas, tomaba su título del de su primer capítulo, precisamente un escrito sobre la crítica de arte que había publicado en 1990 para cuestionar los límites funcionales de esta. En el artículo «El resto», aparecido inicialmente en forma de separata como edición de la donostiarra Arteleku, y notable por

muchas razones, se despedía de la crítica quien por amor al arte había sido encasillado en esta. Caracterizaban la crítica de arte aquellas páginas como una práctica de artes defensivas: defender al público de los artistas, a los artistas del público, o a cualquiera de ellos e incluso a los aficionados y a los propios críticos de las corporaciones, de la Administración, de las galerías, de los coleccionistas y hasta de los medios de comunicación. Todo ello para concluir lo siguiente: «Se habla de arte para no hablar de aquello de lo que el arte habla». El término «resto», que aparece en la escritura de Ángel tanto como equivalente de «residuo» como ocupando el lugar «de lo que falta», se refiere a la forma en la que se refugia lo excluido, rechazado o expulsado de la cultura como dispositivo de subordinación; a los remanentes de órganos devastados, como el ojo y el arte, entre cuyos desprendimientos y sombras aún podría hablarse de lo que el arte habla. Consecuentemente, los capítulos que siguen en el libro al de «El resto» hacen por indagar entre las ruinas del proyecto moderno, por poner de relieve los residuos testimoniales del arte que la crónica de una edad tenebrosa aún debe describir erguidos, más o menos —por indicarlo comparativamente— al modo de lo que son las luces en la metáfora sobre los trabajos de Pasolini que Georges Didi-Hubermann recoge en su relativamente reciente libro *La supervivencia de las luciérnagas*. Los siglos XIX y XX, «tiempos de ocultación del arte», ocupan al autor de *El resto*, atento a los procedimientos de escamoteo, ocultismo, privación y apropiación con los que ha tenido que

vérselas la cultura artística e igualmente proclive a destapar lo que en todo ello se echaba en falta. La secuencia de ensayos historia entonces un arte de la Edad Contemporánea que se ha hecho invisible por efecto del ocultamiento, lo que equivale a decir: porque el arte se ha convertido en un extraño para la comunidad social, porque lo «común» ha sido «expulsado». Como si se tratara de episodios poéticos en franjas horarias hostiles al arte, las historias del arte en edad de hacerse contemporáneo nos son contadas en este libro con ejemplos múltiples, tan pronto atentos a los trabajos de André Derain como a los de Joseph Beuys y Joan Miró. La tesis de la expulsión de lo común en la vivencia artística, tan pasoliniana, fue muy bien formulada por Georges Duthuit, cuyo recuerdo evoca Ángel repetidamente en términos como los siguientes: «nuestra incapacidad para pensar el arte popular», esa gran víctima de la civilización contemporánea. De este modo, las claves dialécticas de esa historia invisible están tanto en la paradoja extrema como en los desajustes de un arte sin sociedad y de un Estado sin buenas artes y armado en demasía. Así, la supresión de la historia se ha convertido en un objetivo común del entusiasmo creador y de la barbarie en los siglos de Manet y de Malevich. Puede servir de ejemplo icónico de los temas de este libro múltiple el cuadrángulo negro, que estudia con insistencia. Aparece en muy distintas ocasiones, entre las que cabe destacar el «espejito negro» de Manet y el cuadro negro de Malevich: el *Autorretrato con paleta* de Manet, obra de 1879, y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* pin-

tado por el Malevich supremático en 1913. Uno y otro son asunto de sendos capítulos. El autorretrato de Manet con la paleta en su mano derecha y el pincel en la izquierda tiene el efecto de un espejo para el espectador, habitualmente diestro. Una compasiva invitación a la pintura sobre el fondo de un espejo negro como la ceguera hace aquí al autorretrato. El *Cuadrado negro* de Malevich es también una llamada silenciosa a la pintura, pero como pura presencia y puro enigma, negra como la nada. En la cercanía del espejo negro de Manet y en la lejanía del negro espejo de Malevich se corrobora una misma ley: «las metáforas se nos oscurecen».

En la recordación de la pintura sobre una superficie negra se alude al arte mediante su negación, esbozando, por así decir, lo que no es o la presencia de lo que no es. Omitir, en lugar de liberar conocimiento, es tarea moderna de la pintura según esa heurística que podríamos llamar apofática, por su parecido con la teología negativa. Esa poesía sin objetivar, perentoriamente romántica, hace su aparición de múltiples formas en el quehacer artístico en «tiempos de la ocultación», y en tiempos también de represión del arte y excitación por las mercancías. Los ensayos de este libro establecen el diagnóstico discontinuo de una pintura que pugna por la supervivencia en el espacio de su confinamiento. Una comparación elocuente a este respecto viene dada en la secuencia del libro en la que se siguen *El dormitorio* de Van Gogh en Arlés y un espacio Proun de El Lissitzky, más aún, una unidad proletaria de habitación en la Unión Soviética.

Las pinturas objetivas o no objetivas evocan lo condenado a la invisibilidad en unos espacios de confinamiento que hacen habitables. Se reduce el espacio vital del arte, y en ese retenimiento leemos sus desposeídas metáforas. Una visión extemporánea contempla en *El resto* decenas de imágenes –dibujos, pinturas, fotografías, carteles, portadas, fotogramas, instalaciones, estampas, esculturas, objetos, apuntes– como los restos arqueológicos de una modernidad siniestrada, a la que el arte hizo por conjurar.

Un libro que, aunque de menor extensión, está estrechamente relacionado con este, es el que Ángel González publicó en 2008 con el título *Arte y terror*. Apareció en Mudito & Co., el casi clandestino sello editorial de Juanjo Lahuerta, ensayista y coincidente, además, en muchas de sus inquietudes con las de Ángel. Los seis capítulos de *Arte y terror* compendian peripecias de una cultura artística cuyo rasgo distintivo es la delectación en el exterminio y que da para cubrir el arco cronológico de dos siglos ciertamente tenebrosos, a los que asisten, entre otras, las tecnologías del espectáculo, la voluble omnipotencia de la moda y las *linee forze* futuristas como agentes estéticos de un terror humanamente gobernado por lo que denomina «la risa demoledora». Al enunciar ese humor de la cultura establece la diferencia entre la risa que inaugura la modernidad, «la risa demoledora» o «descacharrante», y «la cualidad antigua de lo riente», a la que se opone. Encuentra, como Benjamin, las antítesis y las paradojas encarnadas en la propia realidad civilizada que hace de ellas ins-

trumento de su aterradora ignorancia de sí misma.

Aunque por tantas razones se confirma el parentesco entre *El resto* y este otro libro, el decir de *Arte y terror* es muy diferente. Pues, mientras que en el anterior los ensayos llevan aún un estigma formal que recuerda el estilo helenista, con su voluntaria oscuridad y con el que compone crónicas o practica algo así como un ensayo crónico, este otro libro está escrito en un estilo transitivo y epistolar. Cuanto su escritura clarifica lo hace en lenguaje privado, necesariamente elaborado con sencillez, que da a su castellano la elocuencia de la proximidad, incluso sin transmitir impaciencia. Esta característica podrá reconocerse también en la confidencialidad jovial de los escritos que reúne su libro de 2007, *Pintar sin tener ni idea, y otros ensayos sobre arte*. También aquí el título del todo está tomado del rótulo de su primer capítulo, dedicado a una pintura «sin literatura» (Apollinaire) o «sin ideas» (González), al modo de la del Aduanero Rousseau y de tantos autores anónimos o conocidos, fuera de prisión o privados de libertad, sanos o dementes, pero que toman de la pulsión de juego y de la compulsión por expresarse la causa de su arte, y no de las ideas. Este asunto de la expresión, tratado, reflexionado y, sobre todo, observado en la naturaleza del trabajo artístico, se reparte por todo el libro. En *Pintar sin tener ni idea* no hay nada de lo que pueda prescindirse sin perder buenas lecturas. El capítulo «Isótopos de azul» identifica el color de la pulsión expresiva moderna, cuyo padecer se llama *indigomanía*. Otro ensayo, «Evidentemente»,

nos conduce hasta un vestido de novia tejido con hilos sacados de trapos viejos por una mujer confinada en un manicomio, Marguerite S. En el trance de la tejeduría, aludida aquí, se entrevera una sensación de estar corporalmente en el mundo, algo que no nos separa, ni mucho menos, de lo que explica la importancia de lo artístico. En fin, el último de los catorce capítulos, «La cabeza entre los árboles», es con toda probabilidad la mejor invitación que se haya escrito nunca a incluir el Museo del Prado en el itinerario de cualquier paseo personal, por no decir la presentación más sensata de ese establecimiento museológico, que es mucho.

Implícita y explícitamente los libros de Ángel González incluyen también lecturas recomendadas. Es irrepetible el recorrido literario de quien supo inacabable el encadenamiento y la repetición de lecturas y poseyó una biblioteca muy extensa, pero algunos autores, como Jünger, Duthuit y Bataille, y algunos títulos, desatendidos por casi todo el mundo –*La imaginaria de los enfermos mentales*, de Prinzhorn o *El arte en el adorno y el vestido*, de Charles Blanc–, no agotan nunca la curiosidad de quien los interpretó con la fruición más duradera. Pero lejos de jactarse de una compulsión lectora, Ángel González se coloca en el oficio de escritor como tejedor compulsivo de nuestra propia curiosidad pura y simplemente por *el esplendor de la materia*, del que también hablan, nos dice, otros libros.

Publicó en 2011 *Roma en cuatro pasos, seguido de avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, libro de bolsillo literalmente delicioso

que nos sitúa en dos extremos: por un lado, la contemplación de las pinturas parietales de Villa Livia, hoy en el Palazzo Massimo alle Terme, y de otras pinturas murales romanas, como las de la Villa Farnesina; por otro, la imaginación sobreexcitada por el acopio coleccionista, propia de lo que denomina *bibelotismo* moderno. En una y otra experiencias nos ocupa el arte y la decoración de interiores, pero, contradictoriamente, hasta el punto de que la naturaleza de un extremo se siente escarnecida en los materiales visuales del otro. Ni son cuatro pasos ni simplemente avisos ni tampoco lo que acabo de resumir lo que toma realidad en ese volumen tan rico como breve, que responde a la versión del ensayo que Ángel González cultivó en sus últimos años. Cabría identificar su modo –por mucho que no contenga aforismos, pero sí prosa didáctica– con lo que llamaríamos con Baltasar Gracián un «oráculo manual». La rabia se pone de manifiesto una y otra vez, ahí y en otros lugares de su obra, en las advertencias y avisos. La mirada humilde no supera la prueba de la comprensión en tiempos en los que el arte ha sido robado a los pobres, circunstancia que denunció Pasolini y en la que Ángel ahonda como en la mayor de las verdades. Los ojos miran con rabia porque también han mirado con placer.

Religión arte pornografía, último de sus libros, que antes mencionaba a propósito de lo que publicó en el año que le tocó fallecer, volvía sobre la pericia apofática de su historiografía. La forma alargada de ese volumen y su color negro recuerdan demasiado a un ataúd

como para no entenderlo como oráculo docente del irónico. El arte, ese ente del que bien se sirvió su autor en vida, dice de sí solo lo que no es: ni es religión, ni es pornografía. Nada tiene que ver con lo que lo persigue. Y, sin embargo, apodícticamente se expone en las páginas de ese libro lo que une a religión y pornografía que, contra todo pronóstico, han formado y forman un matrimonio duradero en el universo de las imágenes.

Una permanente llamada a los sentidos parte de la literatura artística negativa que cultivó. Por lo demás, Ángel habló de Manet, Grandville, van Gogh, Duchamp, Brancusi, Miró, Giacometti –sobre quien publicó una monografía en 2006 con ediciones Polígrafa– y otros sobre los que enseñó y escribió sin atender a nada que no fuera verdaderamente importante para una conversación fecunda. En su propia mesa de trabajo imitaba la «melancólica reconstrucción del tiempo que lentamente transcurre en el taller del artista», como dijo sobre el de Alberto Giacometti, con lo cual solo daba buena conversación. Y cuando escribió sobre sus amigos artistas – Carlos Alcolea, Carlos Franco, Juan Navarro Baldeweg o Stephen McKenna–, una mirada comprensiva por todo su derredor hilaba sus frases. El fraseo de las artes, esa vida en tránsito que pasa como la crónica de los días y las estaciones de las plantas, puso letra a su canción de amante de lo que merece ser atendido. El deno-

minador común de todo eso sobre lo que escribe es, aproximadamente, «la modernidad», o las aceleradas zozobras de la modernidad. En el libro de Lucrecio (versos 1380-1435) puede leerse una crónica sobre la invención de la música, desde su goce –«cuando la silvestre musa florecía»– hasta su difícil sino posterior –«cuando cayeron en desuso los lechos de césped y de hojas»–. La modernidad de la que Ángel cuenta con la frecuencia ronca de su lenguaje privado sigue a aquel momento en el que, según Lucrecio, «se empezó a aborrecer las bellotas», pero se sitúa ya en los siglos XIX, XX y nuestro, más proclives a inventarse y ser cómplices de su miseria que a ratificar con la voz o con las manos lo que Michel Serres denominó «el contrato venéreo», solo respetado por los artesanos. Según ese protocolo de Venus, recordado por Ángel de mil maneras, la naturaleza es siempre armónica a los sentidos que la suscriben. Contra la épica de la modernidad y contra el apego a la pedantería se aconsejan en sus ensayos lecturas, fruición, ojos, sentido y juicio.

¿Historiador, ensayista, lector, crítico, escritor, maestro? Quizá el arte de la vida fuese la ocupación principal de quien hizo del arte tema persistente de sus estudios. Un amante, un *amateur* del saber ser, se nos ha ido humildemente. Y, a propósito del amor –permítanme apuntarlo– los poemas de la compañera de su vida, María Vela Zanetti, le bastaron en sus últimos meses de única lectura.

La canción de amor de J. Alfred Prufrock (1915)

Por T.S. Eliot
(Traducción de Álvaro García)



*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona que mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'ìodo el vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.*

Vámonos tú y yo, pues,
cuando se extiende contra el cielo el anochecer
como un anestesiado en una mesa;
vámonos, por algunas calles medio desiertas,
los refugios que cuchichean
en las noches inquietas en hoteles baratos para una noche sola,
tabernas de serrín con conchas de ostras:
calles que continúan igual que una tediosa discusión
de insidiosa intención
que lleva a una pregunta abrumadora...
ah, que «esto qué es» no digas
y vámonos a hacer nuestra visita.

Las mujeres deambulan por la sala.
De Miguel Ángel hablan.

La niebla amarilla que se frota la espalda en el cristal de las ventanas,
el humo amarillo que se frota el hocico en el cristal de las ventanas,
metía la lengua en las esquinas del anochecer,
en charcos de desagües se espaciaba,
dejaba que el hollín de chimeneas le cayera en la espalda,
corría en la terraza, daba de pronto un brinco,
y al ver que era una noche silenciosa de octubre,
rodeó una vez a la casa y se quedó dormido.

Y en verdad habrá tiempo
para el humo amarillo que corre por la calle
rozándose la espalda en el cristal de las ventanas;
habrá tiempo, habrá tiempo
de disponer un rostro a que conozca los rostros que uno halle,
tiempo para crear, para el asesinato,
y tiempo para todos los trabajos y los días de las manos
que alzan y te sueltan una pregunta en el plato.

Para ti y para mí habrá tiempo,
y tiempo aún para cien indecisiones,
y para cien visiones y revisiones,
antes de una tostada con té luego.

Mujeres van y vienen por la sala.
De Miguel Ángel hablan.

Y habrá tiempo en verdad
de preguntarse: «¿Me atrevo?» y «¿Me atrevo?».
De volverse y bajar la escalera habrá tiempo,
con una calva en medio de mi pelo...
(Dirán: «¿Cómo se va quedando calvo!»).
Mi chaqué, mi cuello duro hasta el mentón de alto,
mi corbata discreta y elegante, con alfiler pelado.
(Dirán: «¿Pero qué flaco de piernas y de brazos!»).
¿Me atrevo
a molestar al universo?
Hay tiempo en un minuto
para decisiones y revisiones a las que un minuto hallará el reverso.

Porque ya las conozco, todas ellas...
Las noches, las mañanas, las tardes me las sé,
he medido mi vida con cucharillas de café;
ya sé qué voces mueren con agonía lenta
bajo la música que de algún cuarto llega.
¿Cómo iba a abusar, pues?

Y ya sé de los ojos, todos ellos...
Los ojos que con frase formulada te fijan,
y una vez formulado yo, ensartado,
pinchado en la pared con pataleo,
¿cómo iba a empezar en ese caso
a escupir las colillas de mis usos y días?
¿Y cómo iba a abusar?

Y ya sé de los brazos, todos ellos...
Brazos pulsereados y blancos y desnudos
(¡pero bajo la lámpara velludos de pelo casi oscuro!).
¿Es perfume de un traje
lo que hace que divague?
Brazos sobre una mesa, o con un chal envueltos.

¿Y abusaría entonces?
¿Y cómo empezaría?

¿Diré: he atravesado de noche callejuelas
y he mirado el humo que sale de las pipas
de solitarios en mangas de camisa que se asoman a las ventanas?
Yo debería haber sido un par de pinzas rotas
que recorriera el fondo de mares silenciosos.

Y la tarde, la noche, ¿tiene un sueño tan plácido!
mientras que dedos largos la sosiegan
dormida... fatigada... o se hace la enferma,
estirada en el suelo, aquí a nuestro lado.
¿Debería yo, después del té con helados y pastas,
ser fuerte y llevar el instante a su encrucijada?
Pero pese a mi llanto, mi ayuno, llantos, rezos,
y ver traer mi cabeza (ya algo calva) en bandeja,
no soy profeta – y no es que esto sea de una gran trascendencia;
he visto que mi instante de grandeza vacila
y sujeta mi abrigo el eterno Lacayo aguantando la risa,
y, en pocas palabras, me asusté.

Y habría merecido la pena, después de todas las cosas,
después de tazas, tés y mermeladas,
entre la porcelana y algo de ti y de mí en la charla,
habría sido algo que valiera la pena
haberle hincado el diente, sonriendo, al fin, al tema,
apretar hasta hacer del universo una bola
y que rodara hasta una pregunta abrumadora,
decir: «Soy Lázaro, que de los muertos llega,
de regreso a contaros todo, os contaré todo»...
Si alguna, poniéndose una almohada en la cabeza,
dijera: «No es lo que pretendía de ningún modo;
no, no, de ningún modo».

Y habría merecido la pena, después de todo,

habría sido algo que valiera la pena,
tras los atardeceres y los patios y las calles regadas,
después de las novelas y las tazas de té, y faldas que se arrastran por el suelo al pasar...
¿y todo esto, y tantas cosas más?...
¡Imposible decir justo lo que pretendo!,
salvo que una linterna mágica proyectase en pantalla la forma de los nervios:
habría sido algo que valiera la pena
si alguien, con una almohada o quitándose un chal,
y volviéndose a la ventana dijera:
«No, no, de ningún modo,
no es lo que pretendía de ningún modo».

¡No! No soy el príncipe Hamlet, ni nunca fue la idea;
soy un noble que ayuda, uno que vale
de enlace argumental o para que una o dos escenas arranquen,
o aconsejar al príncipe; herramienta indudablemente fácil,
deferente, encantado de ser de utilidad,
diplomático, cauto y minucioso,
sentencioso pero un poco calamidad;
sin duda, alguna vez, casi irrisorio...
A veces, Bufón casi.

Envejezco... Envejezco...
Llevaré el bajo de los pantalones vuelto.

¿Me peinaré con raya y hacia atrás? ¿Me atrevo a comerme un melocotón?
Andaré por la playa y blanco y de franela el pantalón.
He oído a las sirenas; entre ellas mismas era su canción.

No creo que a mí me vayan a cantar.

Las he visto montar mar adentro en las olas,
peinando el pelo blanco de las olas revueltas por el viento
cuando sopla en el agua en blanco y negro.

Nos hemos rezagado en cámaras del mar,
junto a chicas marinas coronadas con algas de color rojo y pardo,
hasta que voces humanas nos despiertan y nos ahogamos.

Pablo d'Ors:

«Toda novela auténtica es, necesariamente, una novela de formación»

Por Carmen de Eusebio

Pablo d'Ors (Madrid, 1963) es novelista, traductor, sacerdote, fundador de la asociación Amigos del Desierto, dedicada a la profundización y difusión de la meditación y el silencio y, por nombramiento expreso del papa Francisco, consejero cultural del Vaticano. Es autor de *Sendino se muere* (2012), *Trilogía de la Ilusión* –formada por *Andanzas del impresor Zollinger* (2003 y 2013), *El estupor y la maravilla* (2007) y *Lecciones de Ilusión* (2008)–, *Trilogía del silencio* –compuesta por *El amigo del desierto* (2009), *Biografía del silencio* (2012) y *El olvido de sí* (2013)– y *Trilogía del fracaso*, articulada por *El estreno* (2000), *Las ideas puras* (2000) y *Contra la Juventud* (Galaxia Gutenberg, 2015).

Recientemente ha publicado en Galaxia Gutenberg su último libro, *Contra la juventud*, novela en la que nos cuenta la estancia en Praga de un joven aspirante a escritor, Eugen Salmann. Vivirá momentos de gran sufrimiento y aprenderá a ser él mismo. ¿No es un título un poco provocador? ¿Por qué lo eligió para hablarnos de una etapa esencial en la vida?

Los títulos de mis libros me asaltan antes de escribir una sola línea de los

mismos, mientras estoy en faena o al término de la misma. Pero, en cualquier caso, deben convencerme y, más que eso, entusiasmarme. Busco el entusiasmo, siempre busco el entusiasmo; sólo el entusiasmo me parece la medida del hombre. Me gusta titular, que para mí es algo así como una síntesis o condensación del concepto sobre el que trabajo en el texto. Salvo alguna excepción, los títulos de mis libros –*El estupor y la maravilla*, *Las ideas puras*, *Lecciones*



de ilusión— son más filosóficos que artísticos. Por titular —aunque esto no lo sepa el lector— yo titulo cada capítulo, y hasta cada uno de los párrafos de mis libros. En el título de mi última novela hay, evidentemente, dos planos: el de la cuestión en juego —«juventud»— y el del tono o talante que quiere tener en esta ocasión mi prosa —«contra»—. Por supuesto que se trata de un título provocador, pero es que en realidad toda la prosa literaria debería tener esta impronta desestabilizadora.

En algún lugar he leído que usted ha necesitado cuatro décadas para llegar a comprender que el hombre empieza a vivir en la medida en que deja de soñar consigo mismo. ¿Cuándo cree que dejamos atrás la juventud?

La juventud queda atrás cuando, tras el primer desencanto importante de la vida, logramos encantarnos de nuevo ya no con un ideal, sino con la realidad. Soñar no es malo, sino necesario, pero siempre que tras el vuelo volvamos a poner los pies en la tierra. Es legítimo y hasta conveniente volar todo lo alto y lejos que se quiera, pero para acabar aterrizando y enraizándose en lo concreto. Las quimeras o utopías nos destruyen porque nos sacan de la realidad, que es donde está la única fuente de las posibilidades que se le ofrecen al hombre. La auténtica madurez se juega en el cultivo de la ilusión: mantenerse ilusionado sin ser un iluso.

Eugen Salmann es un muchacho confundido en los sentimientos, es enamorado y, en muchas ocasiones, cruel en las relaciones. Usurpador de identidades, inconstante, soñador, egoísta y egocéntrico. Salvo por ser un soñador, podría ser la descripción de muchos adultos de nuestra sociedad. ¿Tanto nos diferenciamos los adultos de los jóvenes?

Por desgracia, no. Vivimos en una sociedad de adolescentes perpetuos, pero la responsabilidad de este hecho no es fundamentalmente de los individuos, sino de la propia sociedad, que dificulta estructuralmente la madurez. Ser un adulto es hoy un logro prácticamente heroico. Tras escribir en *El olvido de sí* sobre una personalidad magnánima y desinteresada, con un altísimo nivel de realización espiritual —Charles de Foucauld—, he sentido la necesidad de abordar la personalidad de un tipo egoísta e inmaduro —Eugen Salmann—. Por mi parte, me identifico con los dos; soy los dos, todos lo somos de algún modo. Podría decir que he reescrito la parábola del hijo pródigo, sólo que no he contado la fiesta final, que me reservo para otro libro. Contarla habría sido demasiado moral, casi moralista. Y el libro habría tenido un tono aleccionador del que la novela, como sabiduría de la incertidumbre, debe rehuir. Lo que me gustaría que se entendiera —y no es fácil— es que el mismo joven que a los veintitantos es tan egocéntrico como Eugen Salmann puede a los cincuenta

y tantos ser tan abnegado y generoso como Charles de Foucauld. Algo así nos escandaliza porque solemos tener una visión muy simplista: blanco o negro, bueno o malo, santo o pecador. Pero la realidad es, por fortuna, mucho más rica y polivalente. Y no cabe en un esquema. Los adultos de hoy son los jóvenes de ayer, es obvio; pero lo que no parece tan obvio –y por eso hay que recordarlo– es que los grandes sabios son quienes más errores han cometido, pues todos aprendemos casi exclusivamente de nuestros tropiezos. La naturaleza humana es errática, y la tarea de la novela es mostrarlo con la mayor expresividad y vivacidad posibles.

¿Cree que los adultos hemos realizado una exaltación frívola del valor «juventud», como si esta no estuviera sujeta al paso del tiempo?

Es evidente. La frivolidad es hoy una moneda común; la profundidad, por contrapartida, un estado de excepción. Las prisas y la ansiedad con que vivimos en nuestras «sociedades occidentales / desarrolladas» nos incapacitan para el pensamiento, para el silenciamiento, para la espiritualidad. Vivimos huyendo permanentemente del tiempo, o intentando aprovecharlo y exprimirlo como si se tratase de un limón, pero el tiempo no hay que explotarlo, sino, sencillamente, vivirlo. Lo cierto es que no debe ser tan sencillo cuando hay tan pocos seres vivos a nuestro alrededor. Sólo la conciencia del tiempo nos hace mirar a nuestros semejantes con misericordia y respeto; sólo desde el cultivo de la atención es posible esa dignidad a la que estamos llamados.

Usted se ha interesado por la novela europea de formación, en la que uno o varios personajes se despliegan en su evolución desde la juventud. ¿No le parece curioso que esa tradición sea tan escasa en España?

La literatura que se hace hoy en España, como la que se ha hecho casi siempre y salvo las contadísimas excepciones que todos conocemos, es en realidad bastante deficiente. La calidad literaria, es decir, el arte, no abunda. Abunda, en cambio, el entretenimiento, la evasión, los sucedáneos. Se habla de novela de formación como si se tratase de un género, pero la verdad es que toda novela auténtica es necesariamente una novela de formación. Eso es lo que pienso.

Franz Kafka y Milan Kundera son dos autores que toman bastante protagonismo en su novela. ¿Qué les une a ellos y a usted con ellos?

Entre sí les une su grandeza como escritores, y a mí con ellos, mi admiración por su obra. Ante algunos textos de estos autores me he rendido literalmente de admiración: por su capacidad compositiva, por su rechazo del costumbrismo y del psicologismo, porque ofrecen una visión del hombre y del mundo que sólo la literatura puede ofrecer. La obra de Kafka rezuma verdad por todos sus poros. Todas sus palabras están habitadas; todas tienen vida detrás. Es una prosa creíble. No hay técnica, sólo arte; no hay concesiones, sólo autenticidad. Los diarios de Kafka son para mí como los Evangelios: textos inagotables en los que siempre encuentras alguna perla en la que no habías reparado antes. Kundera, por su parte, es un maestro

del sarcasmo, del distanciamiento, de la arquitectura narrativa. Sólo Murakami puede compararse en cuanto a su capacidad para unir lo culto con lo popular. Sin Hermann Hesse, Kafka y Kundera yo no sería definitivamente el escritor que soy.

¿Cómo conjuga la realidad en la que vive y la ficción que escribe?

La realidad excede siempre –y con mucho– a la ficción. Si yo contara tal cual lo que he vivido, por ejemplo, durante el día de ayer –las personas con quienes me he encontrado, lo que me han dicho, sus reacciones ante las mías, la contradicción y ambivalencia de lo que he sentido– todo el mundo pensaría que no es posible, que tengo mucha imaginación, que estoy exagerando, que hago caricaturas. La realidad no es realista, sino expresionista, y la ficción no es en general más que un pálido reflejo de la realidad, tan tierna como brutal. Conjugar los hechos con la imaginación es el arte de la vida. Sólo accedemos a una mínima parte de lo que realmente está ante nuestros ojos; casi todo sucede sólo en nuestra cabeza y en nuestro corazón. Pensamos que la realidad es la configuración personal de unos cuantos hechos que seleccionamos y manipulamos con nuestros sentidos y con nuestra razón, pero la realidad es infinitamente más honda y rica, infinitamente más palpitante e intensa de lo que solemos creer o pensar. No concibo la tarea artística sino desde la mística. La mística es el arte de la unidad, y eso es lo que, de un modo u otro, busco en todos mis libros: unirme con el lector por mediación de un libro; unirme conmigo mismo por medio de unas palabras, con

las imágenes y sentidos que contienen; unirme con el mundo con una obra y unirme con el Creador con mi creación, por pequeña y torpe que sea.

En sus libros hay bastantes ideas sobre el yo y su descubrimiento, el ruido y la soledad. A veces es difícil distinguir las ideas de las ideologías. ¿Usted cree que sus libros son libros de ideas y no de ideología? ¿Dónde está la línea que las separa?

Las ideas son puras, no quieren nada para sí. Las ideologías esconden una intencionalidad detrás: todas quieren adeptos y hacen proselitismo, no puede ser de otra manera. Un artista de verdad nunca quiere llevar al receptor de su arte a su propio huerto. La línea que separa las ideas de las ideologías, como la que separa el arte de la industria, es la pureza de corazón. Todo se juega en la rectitud de intención, en la fidelidad a la propia conciencia, en el respeto a la realidad. Las ideas, como las imágenes, son hermosas en tanto en cuanto nos relacionamos con ellas gratuitamente, sin pretensiones. Empiezan a pervertirse, en cambio, cuando buscamos alguna utilidad y nos relacionamos con ellas de forma pura o fundamentalmente pragmática.

En usted se pueden percibir –junto a un cristianismo muy sostenido en la cordialidad y la compasión– elementos propios de la meditación budista que, por otro lado, también se apoya en la compasión. ¿Relaciona ambas corrientes?

Por lo que yo sé, lo que el budismo llama compasión es lo que en el cristianis-

mo llamamos caridad. Pero la caridad es un término que ha perdido prestigio entre nosotros, lo que en mi opinión es una pérdida fatal. Gracias por decir que puede percibirse en mí, ojalá que sea así. A las religiones las separan sus ritos y sus mitos; las unen, por contrapartida, sus experiencias místicas. Como dice Evelyn Underhill, hay un profundísimo eslabón que une a Blake, Plotino, Juana de Arco y San Juan de la Cruz, por citar cuatro nombres de místicos del arte, de la filosofía, de la acción y de la religión. Buda y Cristo, allí donde estén, para mí que se están dando un abrazo. Yo soy cristiano por la gracia de Dios, pero sería budista si no fuera cristiano. Con Cristo tengo una relación de amor, de auténtico amor, mientras que con Buda sólo de respeto y veneración. Pero, siempre que voy a ellos, me devuelven a la humanidad: eso es lo que tienen en común, que son seres vaciados de sí y para los demás. Procuró que mi acercamiento a la realidad sea cordial y mental, con pensamientos y sentimientos, pero fundamentalmente contemplativo, esto es, respetuoso y receptivo.

Usted ha dedicado mucho tiempo a la meditación. Ha creado Amigos del Desierto, un grupo de personas con las que se sienta a meditar. ¿Qué diferencia existe entre meditar y pensar? ¿Qué nos proporciona la meditación? Pensar es reflexionar, es decir, jugar con las palabras. Meditar es acallarse, es decir, recrearse en los silencios. Intento dedicar tanto tiempo a una actividad como a la otra, al negro como al blanco. Por eso escribo diariamente una hora y media, y ese es el tiempo,

en tres periodos, que también consagro diariamente al silenciamiento. Soy muy disciplinado, es decir, soy un buen discípulo. Lo que llevo años queriendo ser es un buen discípulo. Amigos del Desierto es mi hijo espiritual, así como *El estreno* o *Andanzas del impresor Zollinger* son mis hijos literarios. Amigos del Desierto quiere ser una respuesta, humilde pero decidida, al hambre de espiritualidad que hay en nuestros contemporáneos. Muchos europeos –incontables– han tenido que emigrar espiritualmente al yoga o al zen porque no han encontrado en la tradición cristiana una fuente de la que beber para crecer interiormente. Amigos del Desierto pretende retomar la dimensión contemplativa desde una cepa cristiana y ofrecérsela actualizada a nuestros buscadores de hoy en día. Emigrar ha sido necesario: yo mismo he sido un emigrante espiritual. Pero también es necesario volver al hogar. Porque hay que volar por todos los cielos, cierto, pero también es cierto que sólo puede procrearse en un nido.

En su libro *Biografía del silencio* nos habla de la forma y el modo en que deberíamos prepararnos para la meditación, así como del tiempo. Usted le dedica tres espacios al día y un día completo al mes. ¿Realmente no es el mismo método que muchas órdenes religiosas utilizan?

Los monasterios no tienen realmente una espiritualidad, sino un ritmo vital para santificar la jornada, para vivir en clave sagrada, con recordatorios permanentes –las horas litúrgicas o rezos– de la dimensión trascendente del ser



humano. Los conventos, en cambio, que no son sino convenciones, sí que tienen espiritualidades: la franciscana, la dominica, la foucouldiana... Las espiritualidades no son más que determinados subrayados en algunos aspectos de la vida interior. Yo soy un extraño monje misionero. Voy de aquí para allá, predicando sobre las bondades de la meditación y de la escritura, al tiempo que me reservo amplios espacios para la creación y para la interioridad. Soy un hombre de mundo y, al mismo tiempo, de Dios; un pontífice entre las dos orillas, como he apuntado en alguna ocasión. Iluminado algunas veces, torpe la mayoría. Voy encontrando mi lugar, es decir, lo voy creando. La señal de que estamos vivos es sólo la creati-

vidad. Rito y rutina, esas son las dos posibilidades básicas de la existencia. Me gusta vivir ritualmente, esto es, consciente y ordenadamente. El orden y la consciencia me hacen bien. Quiero hacer de cada uno de mis días un acto sagrado y a veces, milagrosamente... ¡lo consigo!

En la lectura de su libro *Biografía del silencio* encontramos algunas afirmaciones que resultan difíciles de comprender. Nos dice: «El mal debe aceptarse, lo que significa ser capaces de ver su lado bueno y, en definitiva, agradecerlo»; o «Actuamos siempre conforme a la sabiduría que tenemos en cada momento, y si actuamos mal es porque, al menos en ese punto, ha-

bía ignorancia. Es absurdo condenar la ignorancia pasada desde la sabiduría presente». ¿Perdón, resignación y agradecimiento ante el daño recibido, son las claves para un verdadero saber, personal y social?

Perdonarnos y perdonar a los demás es, desde luego, capital. Perdonar es tanto como reconciliarse, y no hay posibilidad de plenitud sin reconciliación. Una persona sabe que está con Dios si está reconciliada consigo misma –con lo que ha llegado a ser– y con los otros, sus prójimos. No hay posible relación con Dios y con el misterio de la vida que no pase por el perdón a uno mismo y a los demás. Pero perdonar no es fácil, es un proceso, casi nadie nos enseña a hacerlo. Hemos de aprender solos, nos tropezamos, nos enquistamos, nos endurecemos... Crecemos en madurez en tanto en cuanto crecemos en vulnerabilidad. La resignación, por otro lado, tiene muy mala prensa, lo que hace que me ponga inmediatamente a su favor. Resignar, como la propia palabra indica, no es más que dar un nuevo signo a una determinada realidad. Me gusta resignarme, es decir, dar un nuevo signo a las personas y a las cosas con las que me encuentro. El agradecimiento, por último, junto con el asombro y la admiración –las tres «A» de mi ética personal–, son claves para una vida cumplida. En tanto que agradeces, entras en el círculo virtuoso de la gracia. Tanto más agraciado serás cuanto más agradecido seas, por decirlo más sencillamente. Lo contrario al agradecimiento, por contrapartida, es la queja y la crítica. Los quejumbrosos y críti-

cos se recrean en el lado oscuro de la realidad. Los asombrados y agradecidos, por el contrario, en el luminoso. Todos mis libros quieren ser una patente o discreta acción de gracias.

El catolicismo nos enseñó a meditar sobre Dios y lo que Dios quiere de nosotros. En ese sentido, Dios actúa de guía, de maestro, y sabemos qué buscamos. En el tipo de meditación que usted propone no hay maestros ni guías. ¿Qué busca y quién lo guía?

El maestro exterior despierta o debe despertar al maestro interior. Todos necesitamos un guía; si no lo tenemos, lo mejor que podemos hacer es salir en su busca. Nadie se engendra a sí mismo ni al arte ni a la fe ni a la vida. No hay hijos sin padres: esta es una ley biológica que funciona también en el plano espiritual. El drama de Occidente es hoy precisamente este: que hemos matado a nuestros padres y que, en consecuencia, estamos huérfanos. Somos por ello vagabundos, no tenemos un hogar al que volver. Pero estamos llamados a ser peregrinos, es decir, a tener una patria, un padre y una madre a los que regresar. Reconciliarse con el Dios católico es para la mayoría de los europeos de hoy tan difícil como reconciliarse con los propios progenitores. Pero hay que hacerlo. Renegar de nuestro pasado es tanto como autodestruirse. La meditación silenciosa y en quietud es una escuela para esta reconciliación.

La meditación es la base de todas las religiones; también el proselitismo. ¿La meditación nos tiene que llevar

a un arrepentimiento y propósito de rectificación como conocemos de los retiros espirituales católicos?

Ojalá que la meditación fuera la base de todas las religiones; no creo que sea así. La religión se sustenta en una determinada cosmovisión, expresada en una serie de mitos y en una serie de prácticas para vincular al hombre con lo sagrado, que es lo que conocemos como ritos. Es de desear que esos mitos y ritos expresen y vehiculen la experiencia interior, pero no siempre es así. También los mitos y ritos, como todo lo humano, se desgastan, y al final los repetimos sin entenderlos y sin renovarlos insuflándolos de vida. La meditación conduce, desde luego, a un proceso de purificación, pero no por la vía moral del arrepentimiento, sino por la espiritual del paulatino descubrimiento de la luz. Si una espiritualidad es auténtica conduce, necesariamente, a una vida moral y hasta ejemplar. Ese es precisamente su criterio de verificación o autenticidad: si Dios no te lleva a los hombres, no es el verdadero Dios.

El silencio ya parece algo del pasado y, con el ruido inventado por el hombre, la meditación y la contemplación se han convertido en valores que las agencias de viajes ofrecen en sus paquetes vacacionales. ¿Cómo ve el futuro de nuestras sociedades?

Tengo mucha esperanza. Veo ruido, imbecilidad, explotación, por supuesto. Y muchas otras sombras más: miedo, violencia, estupidez, ignorancia, maldad. Pero debo decir que veo más bien que mal, de ahí mi esperanza. En cualquier colectivo en el que estoy,

veo muchas más personas buenas que malas. Basta poco para sacar el mal de cualquiera, pero tampoco hace falta demasiado para sacar su bondad. Esa es al menos mi experiencia. Creo firmemente que cosechamos lo que hemos sembrado, y que si lo vemos todo negro es que lo que está negro es nuestro corazón. El silencio es hoy una necesidad estruendosa. La contemplación es la meta de la humanidad; todos, sin excepción, estamos llamados a ser contemplativos. Nuestras sociedades futuras serán místicas o no serán. Creo en el poder destructor del hombre, desde luego, pero creo más que esta historia no está sólo en sus manos, sino en las de Dios.

Usted es sacerdote y el año pasado fue nombrado Consejero Cultural del Vaticano por el papa Francisco. ¿En qué consiste esta tarea?

Es un cargo fundamentalmente honorífico, pues no es mucho trabajo el que supone. Puntualmente, a los consejeros nos piden opinión sobre algunas cuestiones candentes que están sobre el tapete, y debemos ir a Roma de vez en cuando para algunas plenarios o reuniones. Recibir este nombramiento ha sido para mí algo completamente inesperado. Cuando me llegó, mis amigos se dividieron en dos bandos: los que pensaban que en el Vaticano lo sabían todo sobre mí y los que sostenían que no tenían ni idea. Yo estoy con estos últimos. Soy un hombre de iglesia, por supuesto, todo sacerdote lo es por definición. Pero también soy un novelista, y los novelistas somos siempre demasiado ambiguos e inaprensibles como para que una institución, cualquiera, se

sienta a gusto con nosotros. Yo me he casado con la Iglesia como la mejor manera para casarme con mi conciencia. Sé que esta afirmación sorprenderá a muchos, pero es exactamente así. La cosmovisión cristiana es el horizonte más hermoso que conozco para pensarme y construirme. Y para que en ese pensamiento y construcción deje este mundo un poco mejor de lo que me lo he encontrado.

El papa Francisco acaba de cumplir dos años como máximo jerarca de la Iglesia Católica Romana. Muchos cambios se han producido en ella durante este tiempo. ¿Qué otros le gustaría que se produjeran en un tiempo breve?

El papa Francisco es un hombre extraordinario. Tuve la oportunidad de conocerle en persona el pasado 7

de febrero y ante él sentí lo que no he sentido nunca ante nadie: la necesidad de arrodillarme. No se trata sólo de que sea un hombre franco, cordial y creíble, sino que para mí, como seguramente para incontables creyentes, es una mediación o puente a lo divino. Por lo que se refiere a los cambios que está introduciendo en la iglesia, diré que en el gesto simbólico por el que el jueves santo lavó los pies a una mujer, musulmana para más señas, está el embrión de todo lo que este pastor quiere hacer durante su pontificado. Si los cristianos, y en particular los sacerdotes, fuéramos un poco más como él, nuestra iglesia se parecería más al proyecto de fraternidad que Jesús de Nazaret soñó para nuestro mundo.

BIBLIOTECA

^[01] **Vivo sin vivir en mí**

^[02] **El bosque interior**

^[03] **Del taller al malabar**

^[04] **Un lector salvaje y exquisito**

^[05] **Del impostor a la impostura**

^[06] **El bramido del tiempo**

^[07] **Costumbrismo marciano**

^[08] **Ramón y Cajal en su
correspondencia**

[01]

Pablo d'Ors:

Contra la juventud

Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015

417 páginas, 22.50 €



Vivo sin vivir en mí

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Considero la obra de Pablo d'Ors una de las más apasionantes que nos ofrece la literatura española actual. Deudor de un imaginario cultural centroeuropeo, D'Ors ha sabido cumplir con tremenda seriedad con los retos de su época y, así, se ha enfrentado desde sus primeros libros –a mí modo de entender, de manera feliz– con el fenómeno del posmodernismo. De aquí ha sabido exorcizar los fantasmas, a veces tiránicos, de las vanguardias y la Modernidad, y eso le ha permitido volver a interpretar ciertos dones del pasado desde una óptica no necesariamente moderna, en el sentido de progresista, pero tampoco reaccionaria. Esa ventaja, en su caso, no lleva aparejado el relativismo inherente a dicho fenómeno, aunque sí la pasión por la cita, por ejemplo, amén de

otras cualidades, como el saber ofrecer sabidurías antiguas en odres nuevos. Las sucesivas reediciones, de enorme éxito, de un libro suyo editado en 2013, *Biografía del silencio*, es sintomático de lo dicho: en él, D'Ors vuelve a reivindicar la ausencia de distracción en contra del ruido, es decir, la presencia del yo diluido y abrumado en un medio hostil al conocimiento de uno mismo. La tradición de la que bebe D'Ors es antigua, tanto como la cultura del hombre, y aquí se halla Sócrates, la tradición órfica y la pitagórica, sí, pero sobre todo la cristiana, con sus inmensidades reflexivas sobre el yo, desde San Agustín a la mística. No olvidemos a Santa Teresa, la escritora que hablaba de sí misma o a Hildegarda de Bingen, que anhelaba sobremanera la luz.

Ni que decir tiene que la enorme influencia del Oriente es presencial y con una intensidad nada buscada.

Pablo d'Ors se doctoró en Roma con una tesis dirigida por su maestro Elman Salmann, *Teopoética. Teología de la experiencia literaria*. Es probable que ya en aquellos años desplegara su idea de la luz y la redención como portadora de valores preteridos en el arte moderno, que es tomado por D'Ors como un arte de sombras, de desesperación: sus maestros Kafka y Milan Kundera en cierta manera lo son, y tengo para mí que D'Ors se sintió fascinado por la dimensión teológica de Kafka, su afán por hacer de la literatura una extensión de la experiencia religiosa desde el instante mismo en que lo leyó. Todo esto lleva a la consecución de anclarse en metáforas e imágenes caras a nuestro inconsciente: presenté, junto a Andrés Ibáñez, la novela de D'Ors, *El amigo del desierto*, en 2009, y de su lectura saqué felices conclusiones, desde luego la alta calidad de lo escrito, pero también la idea, en cierta manera pedagógica, que mueve a la literatura de Pablo d'Ors: el desierto, morada de la luz enorme, también del obligado silencio y, por tanto, del descubrimiento de uno mismo. En este sentido, hay momentos de Pablo d'Ors que me recuerdan a los mejores de Hermann Hesse, cuando el matiz afortunado vuela por encima de la enseñanza. Sin embargo, conviene afirmar que esa idea pedagógica de D'Ors poco o nada tiene que ver con doctrinas; antes bien, se basa en la vieja idea de la comunión entre maestro y discípulo, en el intercambio de experiencias donde aquello que se enseña está basado en el ejemplo. ¿Hay algo más incrustado en la tradición?

Desde ópticas de este tipo, desde estas maneras de mirar y de vivir, se enfrenta

Pablo d'Ors a las fantasmagorías de nuestro tiempo. Una de ellas, presente desde el Romanticismo, es la de la juventud como portadora de valores en sí misma, y que las vanguardias del siglo XX elevaron a categoría esencial, todo ello por no hablar de la cultura pop. D'Ors, educado en la tradición clásica, romana, considera ésta una etapa de formación un tanto titubeante que termina desembocando en la edad adulta, que cree es la culminación de la vida del hombre porque es cuando se reconocen los propios errores, vale decir, cuando los desencuentros se acumulan sin necesidad de destruir el devenir de una personalidad que, más bien, afianzan. Su última novela, *Contra la juventud*, es, en cierta manera, un alegato contra esa falsa idea de esta etapa de la vida como valor propio, y como nuestro autor, al modo de sus maestros Kafka y Kundera, no puede dejar de construir historias que sirven como metáforas, nos zambulle de pleno en una Praga un tanto extraña –no podía ser menos– donde un joven escritor Eugen Salmann –apellido que se corresponden con el del monje que dirigió la tesis de D'Ors– intenta vivir experiencias sin saber en realidad calibrarlas, de tal manera que el aprendiz de escritor, que se desconoce aún, vive en el paisaje de Kafka una novela que parece sacada del autor checo. Esto podría dar lugar a actitudes próximas a la farsa, cuando no al sarcasmo. Sucede que Pablo d'Ors es escritor que otorga a la compasión un lugar que le ha sido arrebatado desde hace tiempo, pues, como hombre cristiano que es, vive de manera intensa la redención. De ahí que este libro contenga enormes dosis de humor, que es el modo común de exorcizar lo terrible. A mí, en cierta manera, mientras leía la narración –que puede ser tomada como una novela en

la tradición de la *Bildungroman*–, me recordó por muchas razones a *América*, de Franz Kafka –me resisto a llamarla *El desaparecido*, que es como se la conoce ahora–, y no sólo por la experiencia de los avatares de la juventud en tierra extraña –al fin y al cabo la novela de Kafka puede ser tomada como una versión muy particular de *Oliver Twist* o *Grandes esperanzas*, de Dickens– sino por otra cualidad, muy presente en Kafka y que creo que D’Ors es capaz de trasladar a la escritura actual: la tensión entre la visión mística y la experiencia del hombre moderno que Walter Benjamin ya detectó en Kafka para definir la especial fascinación que le producía su escritura. De ese ejemplo se ha nutrido en gran parte la literatura de Pablo d’Ors, que es una literatura eminentemente parábólica, y *Contra la juventud* no podía estar constituida de otra manera, ya que mantiene una tensión acordada entre el modo clásico de entender las edades de la vida y las exigencias de la sociedad actual, llena de oscuridades, de leyendas sin fundamento, de convencionalismos curiosos que no pasan, en principio, por tales; así, ese valor de la juventud criticado por el autor. Hablo de esa tensión que produce una fascinación en el lector y que se agranda en el modo que tiene el autor de presentar a los personajes, un modo que recuerda los *dramatis personae* del teatro. Incluso con un listado de escenografías, lo que nos habla bien a las claras de la idea de representación escénica con que ha concebido Pablo d’Ors la novela y cuyo desarrollo nada debe a la concepción teatral, siendo en todo momento pura narrativa. El ejercicio posmoderno está plenamente constituido, además, por una serie de guiños sucesivos que buscan la complicidad del lector: ya nos referimos al apellido del

protagonista, pero la cosa no acaba aquí, sino que llega a incluir al teólogo Hans Küng, a Kafka, Kundera e Iván Klíma, a personajes literarios como el profesor Unrat, de la novela de Heinrich Mann, Jan Palach, el estudiante que se inmoló en las revueltas pragueñas... en fin, personajes ficticios a los que se les reconoce por atributos tales como una falda cuadrada.

Eugen Salmann es un personaje eminentemente erótico. En esto Kafka, elegantemente, cede el paso al Kundera más desahogado. Eugen Salmann persigue jovencitas, claro –la obsesión por Hanna Freund; ay, esa ene que nos aleja de la similitud con el nombre de la hija del padre del psicoanálisis–, pero cae, indefectiblemente, en brazos de mujeres maduras, siguiendo la lección maravillosa del amor de la tradición centroeuropea que narró con brillantez Stephen Vizinczey. En este sentido, bien puede decirse que Pablo d’Ors ha creado un personaje muy moderno recurriendo a mimbres antiguos, en este caso a las tradiciones de la cultura centroeuropea. Salmann es un ingenuo de hoy que no se diferencia gran cosa del ingenuo pretérito, sino es por vivir situaciones más acomodadas, menos proclives a la narración picaresca –tradición que cuenta con grandes logros en la literatura checa, por cierto–, pero que termina aprendiendo de sus propios errores cuando rememora aquellos tiempos pasados en Praga persiguiendo la obsesión de Hanna Freund. En un momento determinado, el protagonista nos advierte que se escribe contra el olvido: sería la mejor definición para entender la peculiar atmósfera de esta novela, llena de humor, de clarividencia, de perspectiva, de afán de realización. Ya se sabe, la influencia de las mujeres maduras.

[02]

Vicente Valero:

Canción del distraído

Madrid, Vaso Roto, 2015

150 páginas, 14 €



El bosque interior

Por EDUARDO MOGA

Canción del distraído, de Vicente Valero (Ibiza, 1963), es y no es una antología. Recoge poemas de sus libros anteriores –muchos de ellos revisados y reordenados–, pero también piezas inéditas. Así, el conjunto se presenta como un volumen nuevo y, al mismo tiempo, como la culminación de una trayectoria poética coherente y singular, con jalones tan significativos como *Vigilia en Cabo Sur* (1999), *Libro de los trazados* (2005) y *Días del bosque* (2008). Esta condición de compendio y, a la vez, de libro independiente, permite apreciar con particular claridad las claves estéticas –compuestas en igual medida por realidades e irrealidades, por obsesiones y querencias– de una de las propuestas literarias más elegantes de la poesía española reciente.

El paisaje se presenta imperiosamente en la poesía de Vicente Valero. Las imágenes de la naturaleza, de un Mediterráneo que impregna el entorno vital del poeta –la isla de Ibiza, pues los poetas isleños, como también sucede con los canarios, cultivan con exaltación la insularidad– acuden en tropel a las páginas, encarnadas en motivos recurrentes: el bosque y el mar son los principales, aunque también abundan otros, como el ciervo, el río, la isla o el árbol. Algunos más –el humo, la ceniza– guardan con la naturaleza una relación indirecta: son el fruto oscuro de la madera, de ese bosque o esos árboles, tan presentes, cuando arden. El color pinta los poemas de Valero de principio a fin; también la luz. Sus versos rezuman materialidad: «Huele a rocío.

Algunos perros ladran. No sé... / La luz no es cosa nuestra ni de nadie. Lo dije. / Dije que sí. A oscuras todavía. El mar, / la luz, la piedra...», leemos en el primer poema de «Una iniciación». Las sinestesias refuerzan el alboroto sensual: el aire es amarillo, la luz pesa y huele y, a veces, es negra, prolongando la venerable tradición del salmista: «oscuridad como luz».

Sin embargo, muy pronto intuimos –y enseguida confirmamos– que el interés por el paisaje de Valero no es puramente descriptivo: su poesía no se limita a la estampa pastoril o la acuarela fugaz: no es, pues, meramente paisajística, sino entrañada, intimista, enjuiciadora; con toda su fisicidad a cuestas, no es contradictorio considerarla metafísica. Esas imágenes naturales que constituyen los poemas están atravesadas por la reflexión, es más, son la materialización del pensamiento. Conceptos y recuerdos, obligaciones éticas y desazones existenciales, adoptan forma de piedra, nube, viento, sed o noche. El armazón de lo que Valero ve –y que nos da a ver en los poemas– es espiritual, muy cercano a la mística, una de sus influencias más reconocibles, y al romanticismo inglés y alemán, como se puede comprobar en el largo, extraordinario y ambulante «La subida», donde menciona el «saber que no puedo saber», que recuerda a la ciencia trascendida de Juan de Yepes, y a Keats, Shelley y Hölderlin –el loco del Neckar–, que integraron la naturaleza en el debate del yo y la construcción de la identidad. La sensualidad de la voz da cuerpo a las ideas: las hace visibles y deseables. Los elementos de la realidad y los que integran la subjetividad del poeta se funden en una sola y dinámica presencia: la del poema, que se extiende por la página como un torrente. En el tercer poema de «Una ini-

ciación», habla Valero de «los intersticios antiguos de la noche», y también de hipogeos, terracotas, aljibes, amapolas y olivos blancos, pero expone su admiración por lo desconocido, considera a la muerte y la resurrección «solo una espesa niebla», afirma que «solo ebrio es posible conocer lo imposible», y remata: «Diluido en la nada, me fundía en el todo. / Era yo y no lo era: ¿cómo reconocerse / distinto entre los muertos que aún quieren vivir?».

La realidad, en *Canción del distraído*, es objetiva, pero también simbólica. Valero describe un suceder bifaz, cuyos registros son tan alegóricos como verificables. Lo mismo puede decirse de la poesía de Antonio Gamoneda, otro de sus ascendientes más reconocibles, que ha practicado y teorizado esta doble condición, este maridaje de lo exterior y lo interior o, mejor, esta proyección de lo interior en lo exterior, este ahormamiento individual que no anula la existencia ni la entereza de lo descrito. La espesura simbólica de la poesía de Vicente Valero se advierte con especial intensidad en algunos poemas como «El río», tan fluvial como su referente –a lo que contribuye una firme escansión–, en el que el relato de su fluir y el catálogo de sus accidentes es también, siguiendo una larga tradición literaria, un vasto monólogo de ecos heraclitianos sobre la transformación del yo en la corriente del tiempo hasta su metamorfosis final: «Y el río entonces se aparece / como el hilo secreto / entre la fuente única y el mar. / Como el hilo que une / el que soy y el que he sido / muchas veces».

El paisaje es, en Valero, lo presente, el aquí. *Canción del distraído* lo celebra: por eso es himno, a pesar de sus oscuridades; por eso es júbilo. El poeta mira, y con esa eclosión del ahora, con las diáfanas turbu-

lencias de los volúmenes y pigmentos, con el balsámico estallido de la luz, envuelve su conciencia magullada. La mirada es tan incisiva, tan deslumbrada, que en algún poema arrastra al poeta a identificarse con lo mirado, más aún, a fundirse con ello, como en «El árbol», el penúltimo poema del libro: «Entro en un árbol por su sombra abierta, / alegre y sin llamar, tranquilamente; / voy hacia el centro, subo o bajo, no lo sé [...] Me pierdo en él, muy dentro, y soy el árbol, fértil / y fuerte [...]. Y ahora crezco / sin descansar, en la quietud ardiente / del mediodía, cuando los pájaros me buscan, / entran en mí, reposan en *su* árbol».

Pero el paisaje también encapsula un mundo secreto, un espacio complejo atravesado por fuerzas desconocidas, por acontecimientos subterráneos. El paisaje es un pretexto para buscar más allá de lo visible, en lo subyacente, para trastocar lo evidente y dar con su envés, que es lo mismo que desvelar nuestro propio reverso, el trasfondo del ojo, el sótano de la conciencia. Y en ese espacio interior al que el paisaje da cobijo o cuerpo, lo que encontramos es desolación. Valero es consciente de la caída a que está aherrojado el ser y clama contra todo cuanto la constituye: la ausencia, la derrota, la pérdida, el olvido y, final e inevitablemente, la muerte. De entre estos motivos, el que más abunda es el del yo que dejamos de ser a lo largo de la vida o, mejor dicho, de los yos que abandonamos o que se desprenden de nosotros, como jirones de piel o pensamiento, por el camino. La pérdida es constante y multitudinaria: existir nos da los días, pero también nos desposee de ellos; lo que uno ve, toca o dice –como leemos en «Azul hasta ayer mismo»– nos abandona continuamente: es humo, ceniza o niebla –y aquí vemos cómo estas ma-

nifestaciones de la destrucción no son solo fenómenos combustivos o atmosféricos, sino también metáforas del malestar existencial–. En suma, como afirma este mismo poema, tras salir a oscuras de nosotros, llegamos exhaustos «a lo que somos de verdad: solo sombras».

Valero contempla el envejecer de las cosas y de nosotros mismos, la travesía angustiosa del tiempo, pero no en sus manifestaciones pasadas –las de cuanto hemos poseído y ya ha muerto, la de las personas amadas y desaparecidas–, sino también, y sobre todo, en su proyección futura, cuando no seamos nada más que una colección de quebrantos, un ramillete de sombras, y lo sepamos. A esa constatación se adelanta el poeta, situándose en un porvenir devastado: «Hablo del tiempo en que saldremos a la calle para ver / nuestros días perdidos, uno tras otro, / solos y abandonados en un sucio rincón de la memoria, / muertos de frío para siempre», escribe en el titulado, precisamente, «Travesía». La pérdida –«el oro de las pérdidas»– recorre toda la poesía de Vicente Valero y suscita una ácida, pero estoica, rememoración. Su canto es asimismo elegía. El recuerdo no se opone a la certeza de la muerte, sino que la acompaña: la vivifica. Ya no somos lo que hemos sido, y también dejaremos de ser lo que somos hoy: esta evanescencia, que es de lo que estamos hechos, justifica nuestra melancolía.

Canción del distraído no urde este complejo entramado de registros simbólicos y niveles de lectura sin una aguda conciencia lingüística y metapoética. En realidad, una cosa va con la otra. Esos elementos de la naturaleza, que son también integrantes de la conciencia del poeta, se identifican a menudo con las palabras. Las ho-

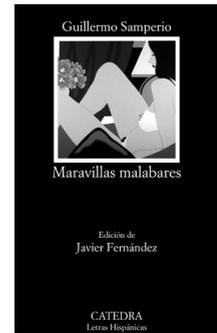
jas del bosque de la sección homónima son palabras; los árboles son signos y un nuevo idioma «[renace] a oscuras, [tiembla] como animal nocturno, [arde] hasta el amanecer». Resulta llamativa la muletilla expresiva que consiste en salpicar los versos con incisivos como «me digo», «me dije» o «me diría», entre otras formas posibles del verbo «decir». Y no solo porque distancia al poeta de su discurso –como aconseja la posmodernidad– ni porque revela que es infaliblemente consciente de estar articulando un discurso –aunque no crea en la infalibilidad de este–, sino porque recuerda que toda música es una construcción, que toda voz es el resultado del entrecruzamiento de nuestras decisiones, libres y discrecionales, con las leyes inflexibles del lenguaje. Las múltiples formas poéticas a las que recurre –verso blanco, versículo, poema en prosa– y las asimismo diversas inflexiones de su voz –quebrada o fluyente, sincopada u orquestal– denotan a un autor atento a la riqueza de las tradiciones y, sobre todo,

sensible a la mejor encarnadura posible del poema: a su acuñación flexible y exacta.

Pero Vicente Valero no solo expone sus preocupaciones metaliterarias. También formula una teoría del paisajismo muy relevante para entender su poesía; de hecho, esa teoría, esparcida por todo el libro, pero especialmente adensada en «Taller de paisajistas», es una poética, que puede resumirse así: somos los que miramos. Muchos creen que la principal ocupación del poeta es escribir, pero están equivocados: el poeta es, en primer lugar, alguien que mira; más aún, alguien que sabe proyectar una mirada nueva, o por lo menos personal, a las cosas. Esa es la exhortación del poeta: «Quiero decirles solo que se atrevan / a ver el mar de un modo nuevo, / como si fuera un animal o un árbol, / un suplicante más de la naturaleza, / con su sed sin descanso cada día, / con su miedo a morir para siempre». Valero lo mira todo con ojos interiores, acerados. Y lo que ve, aun triste, nos ilumina.

[03]

Guillermo Samperio:
Maravillas malabares
Madrid, Cátedra, 2015.
408 páginas, 12.50€



Del taller al malabar

Por JULIO SERRANO

La literatura de Guillermo Samperio (México, 1948) tiende a dar saltos, a quedarse suspendida en el aire y regresar a las manos, a hacer cabriolas gracias a una depurada técnica que sabe buscarle las cosquillas a la estructura del texto: por ello *Maravillas malabares*, título de la reciente antología de su obra, es un buen anticipo de lo que contiene. Autor singular y talentoso, se le ha situado, quizá algo arbitrariamente, dentro de los *rara avis* de la literatura mexicana actual. Versátil, tiende al hibridismo genérico tan propio de lo contemporáneo. Ha frecuentado distintas formas breves, como el aforismo, el epigrama o el haiku, pero quizá sea en el cuento y en la novela corta donde haya alcanzado sus mayores logros. Sus cuentos, en la estela de Arreola, Monterroso o Francisco

Tario, forman un fantástico abanico de temas y estructuras. Más cómodo en la experimentación que en la repetición, Samperio busca en su inquietud explorar nuevos caminos para su narración, dar un paso más en la fecunda tradición cuentística latinoamericana sobre la que se construye.

Esta antología recoge muchos de sus mejores cuentos, aforismos recopilados bajo el título de *Municiones*, algunas prosas poéticas y una novela breve, *Anteojos para la abstracción*. Todo ello precedido por una memoria del autor escrita en la primera persona de Samperio por su editor, Javier Fernández. Se trata de un juego, una mascarada a la manera del propio Samperio que desvía la centralidad de la autoría, antecediendo acertadamente estos textos que, fruto de una suerte

de laboratorio del lenguaje, desembocan en la cabriola o en el malabar. Las manos de un buen malabarista consiguen que los objetos se nos antojen vivos por un instante, sus rápidas combinaciones crean una estética gracias a su habilidad con el manejo de aquello que se trae entre manos. Bien se puede establecer una analogía con la literatura de Samperio en donde las manos, los trucos, los saltos, la fantasía, los colores y la estética ocupan un lugar central.

Con Samperio la literatura se mete en el taller. Detrás de esa impresión táctil de su literatura, quizá esté un respeto por la dimensión más artesanal de la construcción del cuento y sus estructuras, y una valoración hacia el trabajo de andamiaje que supone el texto. Pontes Velasco, estudioso de su obra, alude a esta cualidad, y afirma que «el cerebro piensa más lúcidamente a través de la manualidad que se ejerce con la escritura». El pintor Tàpies hablaba de «pensar con la mano» y Samperio, que antes de dedicarse a la poesía tuvo una breve carrera como pintor, ha integrado en su escritura lo táctil de una manera abstracta, válgase la paradoja. Su primer cuento, *Cuando el tacto toma la palabra* (1974), con el que se abre esta antología, narra el encuentro amoroso entre unas manos y unos pies, dando inicio a una complicidad que está presente a lo largo de toda su obra: las manos que construyen el texto con su rítmica pulsación, que piensan, desean y finalmente son las que toman la palabra, y los pies como objeto de deseo. No hay malabar sin virtuosismo táctil, y lo mismo podemos decir del erotismo que impregna su literatura hasta llegar a la sintaxis misma en algunos cuentos: no lo habría sin la presencia de lo táctil vinculado al roce con el lenguaje.

Hablar de la literatura de Samperio es hablar también de muchas otras literaturas.

Lector voraz y permeable, su obra dialoga con la de autores que van desde los grandes cuentistas latinoamericanos al vanguardismo mexicano, de autores como Sherwood Anderson o Melville a Kafka, Swift, Bataille, Capote, Gombrowicz o Gógol, de poetas como Mallarmé, Valéry, Ezra Pound o Mandelshatan a Manrique, Garcilaso o Gorostiza. Son sólo algunos maestros de un hombre de vastas influencias, analizadas de manera erudita en la tesis doctoral *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de Guillermo Samperio*, de Rafael Pontes Velasco, el mayor estudio de la obra de Samperio hasta la fecha. Entronca así con la mejor tradición literaria mexicana que, como comentó Alfonso Reyes, a fuerza de ser generosamente universal, también es provechosamente nacional. Imantación, sí, pero más bien la de aquel que parece haber aparcado la voluntad de distinguirse en pos de hacer de su literatura un juego de diálogos. Paseamos entre sus cuentos y aforismos escuchando ecos de Cortázar, Borges, Monterroso o Rulfo, algunas veces apoyado en ellos, las más proponiendo una estructura distinta, un guiño, otra vuelta de tuerca o desafiándolos, como en *El fantasma*, en donde reta en brevedad a Monterroso. Resuenan sus voces, pero el camino que propone Samperio ya es otro. Hereda o comparte con Cortázar un motor creativo de carácter lúdico –aunque no exento de sombras– y de Alfonso Reyes la necesidad de encarnar a varios tipos de escritor. Para Samperio «la evolución de la literatura no sería posible sin la imitación, ahí está precisamente el avance. Primero se imita, después se propone. No hay otro camino». La voz de Samperio es sincrética, integradora y viajera, no se acomoda en un sitio, salta entre literaturas incorporando de aquí y allá, y al mismo tiempo es liviano, como si tomase sólo aquello que necesita.

En su novela *Anteojos para la abstracción*, nos presenta un personaje análogo a Samperio, en cierta medida. Se trata de un científico autodidacta, rebelde y tocado por una mente filosófica y poética que en su taller logra inventar unas máquinas que miden y exploran formulaciones próximas a la poesía o a la filosofía. De la misma manera que este científico a quien de niño le intrigaba desarmar todo tipo de aparatos mecánicos, Samperio nos cuenta cómo su formación literaria siguió y continúa siendo un proceso similar: «Lo que hice fue empezar a desarmar cuentos de diversos tipos: en primera persona, en tercera, fantásticos, coloquiales, de diversos autores. Pasaba a limpio algunos cuentos, palabra por palabra, coma por coma, que es la mejor lectura que hay para un escritor, buscando trucos, recursos». Autodidacta como su personaje, el no haber tenido la oportunidad de realizar estudios universitarios desembocó en la necesidad de formarse a través de la activa inmersión en la literatura como patria y en el estudio de gramáticas y libros de estilística para remediar las reconocidas faltas de ortografía y sintaxis en las que incurrió en sus primeras obras. Vinculado a los seminarios de Arreola y a los talleres de Pagés y Monterroso, afirma que «también aprendí a desobedecer al maestro». Él mismo tiene, desde hace ya más de treinta años, una profusa actividad en México dirigiendo talleres.

En su prólogo a *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, desmitifica la pompa o la vanidad del escritor al afirmar que cualquiera que conozca las técnicas literarias y que se esfuerce por evitar lo insustancial o lo efectista puede escribir un buen texto. Es un amable reconocimiento a lo excelso que hay en uno, una suerte de budeidad creativa, de alguien

que también señala que «todos somos minusválidos, aunque no sea visible la minusvalía; por ejemplo, el soberbio es minusválido de la humildad y el iracundo de la serenidad, el biólogo de la física y así podríamos seguir». Desconfiado de ideologías pese o por haberse adscrito a muchas –ha sido radical de izquierda, marxista, leninista, maoísta, ecologista, malthuseiano, shumpeteriano...–, sus primeros textos pretendieron ser contestatarios, sociales y de denuncia pero «por desgracia o por felicidad, me salieron cuentos fantásticos y absurdos». Pese a sus lecturas de Marx, Engels o Lenin, no hay influencia de ellos en su literatura, salvo, quizá, por haberle acercado a los idealistas como Berkeley o Lambert, a quien profusamente cita Lenin en su *Materialismo y empíreocriticismo*. Más bien su ideología se enmarca en una suerte de aspiración a una ausencia de jerarquías en virtud de una mayor humanidad. Rebelde en su atuendo y en algunas de sus manifestaciones –propias, por otra parte, de una generación vinculada al hippismo y a un marxismo utópico–, quizá sea esta envoltura la que le haya valido la fama de *outsider*, aunque más bien su literatura sea lo contrario, la un *insider*, la de aquel que está dentro, nutrido y permeabilizado de una vasta cultura literaria mexicana que extiende sus intereses más allá de sus fronteras. Pero dudo que este término agradase a un Samperio, quien afirma no sentirse mexicano, sino casiopeico. En estrecha convivencia con su imaginario, afirma creer en fantasmas interiores y exteriores que habitan el mundo de las cosas («Un fantasma es una sábana sin pies») o cobrando presencia en el propio texto, como ocurre en *El fantasma*.

Su espiritualidad, como su obra, tiende a la hibridación y a lo plural. Cristiano has-

ta los veinte años de una manera fervorosa y paranoica, agradece a *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, de Federico Engels, una sanación: «No entendí la mitad, pero supe muy bien que Dios no existía. Se redujeron la paranoia y la culpa, y descansé». Años más tarde, comienza a incorporar una religiosidad que, si bien está presente en él y en su obra, no se adscribe a ningún culto o credo concreto. En su particular panteón politeísta ocupa un lugar especial el dios o fuerza suprema de la mitología latinoamericana, Tláoc, que representa el fenómeno de la lluvia penetrando en la tierra y que combina lo masculino y lo femenino. Parte del apego que los mexicanos tienen a sus dioses precolombinos estriba –según Samperio– en el deseo de rescatar y enraizarse con aquello que la Inquisición trató de reprimir: el erotismo y el lenguaje. Por ello, la obra de Samperio tiene como centro creativo un erotismo que nutre al lenguaje y que acaba permeabilizando hasta la misma sintaxis. Además, el erotismo en su obra es meta, salvación. Eros como antídoto contra la muerte y como remedio, también, frente a su predisposición genética a la depresión heredada de su padre. El erotismo y la sexualidad aparecen también como afirmación, incluso, de lo intelectual: «No hay que despreciar el arte de pensar como acto amoroso». La ligazón intrínseca del cuerpo con el universo y el lenguaje forma parte de una espiritualidad híbrida que roza lo indígena y lo oriental, que inserta el erotismo en la esfera de lo religioso, siendo lo religioso para Samperio una espiritualidad polígama y politeísta, de carácter amplio y abstracto, integradora. Junto a Tlaoc está la Virgen de Guadalupe, la diosa cazadora Diana, la Virgen del Rayo y la de la Soledad, en una religiosidad que gira en torno a ritos sere-

nos y exentos de jerarquías. Preguntado por sus temas predilectos, Samperio cita tres: «Erotismo, situaciones extrañas, revelaciones del espíritu». Amante y admirador del cuerpo y del universo femenino, fetichista de pies y zapatos –uno de sus grandes temas– ha mostrado un rechazo a los sentimientos derivados de la misoginia. En él se mezcla cierta tradición trovadoresca con la esperanza de un futuro mejor, ligado a una mayor integración de la mujer y de lo femenino que hay en el hombre.

Su religiosidad se extiende, además, al espíritu de los objetos, una suerte de animismo en el que el artista sería un médium o interlocutor: «Cada cosa, una amapola, estrella, gato, luna, árbol, noche, río, un rostro o una manzana, guarda en el silencio su ser, su calidad diría Heidegger, silencio que escuchan, en principio, los artistas y los filósofos». Su imaginario, poblado de animales, cosas y abstracciones dotadas de espíritu, hace de sus cuentos un microbestiario de células (*Amiba*), hongos (*El hongo invisible*), frutas (*El día naranja*), objetos (*Historia de un vestido negro*) y de fenómenos de lo oculto (*La sombra, energía de la vida eterna o El fantasma*).

Amante de la espeleología, se entrega a la escritura con una pulsión similar: la de hallar lo que está oculto. Heredero también de escritores como Rimbaud, el Conde de Lautrèmont o Swift, escribe como el que busca revelar un secreto. María Zambrano decía que «un secreto no se dice porque dejaría de serlo. Un secreto se escribe». En estos cuentos hallamos una mirada que ve en el objeto, en lo abstracto, en el animal o en la cosa, un revés, una identidad que lo vincula y lo aleja de lo cotidiano, una nueva combinación del caleidoscópico juego de la escritura.

[04]

John Ashbery:

Otras tradiciones

(Trad. de Edgardo Dobry)

Madrid, Ed. Vaso Roto, 2014.

200 páginas, 19.50€



Un lector salvaje y exquisito

Por WALTER CASSARA

Ya se sabe: entre el ambiente de la poesía y el universo académico ha existido, desde siempre, una fosa insondable de incompreensión y desprestigio mutuos, por diversas razones y contingencias que no viene al caso dilucidar aquí. No obstante, puede que existan algunas salvedades o permisos, sobre todo en las universidades angloparlantes, donde siempre es posible ver a algún Catulo laureado paseando por el campus y donde el tránsito entre un ámbito y el otro pareciera haberse dado de una forma menos estéril que en los espacios académicos de la lengua española. Para comprobarlo, bastaría sólo con mencionar dos iniciativas institucionales que no han tenido, a simple vista, un paralelo digno en nuestro idioma: el célebre *Oxford book*

of English verse –en todas sus variantes y ediciones–, y las también célebres *lecturas* dictadas en la «Cátedra Charles Eliot Norton» de la Universidad de Harvard, donde han disertado, desde 1926 hasta el presente, notables figuras vinculadas a la poesía, a la música y a las humanidades en general, como Igor Stravinski, Jorge Guillén, Frank Kermode, Aaron Copland, Jorge Luis Borges, Czesław Miłosz e Italo Calvino, entre muchos otros. En todos los casos, estas lecciones magistrales se han prolongado en sendos e instructivos libros, que han favorecido brillantemente la difusión de un precioso legado cultural entre el público general.

Otras tradiciones reúne en papel los seis discursos que John Ashbery pronunciara

en Cambridge a comienzos de los años noventa, en el «Sander Theatre», el paraninfo de la ilustre Universidad norteamericana donde se celebran las «Norton Lectures». Curiosamente –o no tanto–, apenas un año antes, durante el ciclo lectivo de 1988-1989, el músico experimental John Cage –gran colega del poeta neoyorquino en sus aventuras de vanguardia– había desplegado allí mismo unas intervenciones algo polémicas, ideadas a base de extraños silencios, sortilegios informáticos y juegos aleatorios con hexagramas del *I Ching*. En cambio, en estos seis textos correctísimos –contra todo lo previsible o prejuiciado, y pese a su sólida reputación de vanguardista– Ashbery sorprende con su prudencia conceptual y con la grisura de su voz reflexiva, que no admite un solo sonido discordante, una sola idea que pueda descolocar o herir la sensibilidad del auditorio.

Sin embargo, una cosa es la comprensión científica del material literario, que es lo que persigue la filología tal y como se la entiende comúnmente, y otra muy distinta es el conocimiento experimental que busca el poeta. En este sentido, el disertante ashberyano se rehúsa a hablar como académico, aunque lo sea y muchas veces se le note; asume, por el contrario, la actitud de un lector inocente, ajeno a las grandes mamposterías teóricas, los saberes absolutos e incorruptibles; un lector salvaje y exquisito, para quien no existe la mala o la buena poesía, sino la mala o la buena aprehensión de un poema. Así, estas lecciones discurren como una película interior, que se proyecta sobre la conciencia del poeta con ese sustrato hedonista que nunca se muestra en la crítica convencional, con discontinuidades y hallazgos, con planos generales y con recovecos muy subjetivos.

A fuerza de ser contada, a fuerza de ser revivida, toda historia se transforma en ficción, vale decir, en pasado puro. O, más bien, en muerte. Fotografías borrosas, atrapadas en la neblina del pretérito imperfecto –toda historia se puede reducir a eso–, y la crítica, muchas veces, funciona de ese modo: embalsamando la curva del tiempo, poniendo en formol una época, un autor, una escuela, un texto. Afortunadamente –y he ahí quizás el gesto rebelde–, Ashbery sorprende todos esos escombros, que solo llevan a las estatuas consabidas, y propone al lector lo que cualquier poeta está obligado a hacer tarde o temprano: descubrir lo que verdaderamente le gusta o le proporciona un estímulo para su escritura, en los entresijos de los modelos abstractos de la erudición literaria. Va directo a la fibra viva, al verso que le deslumbra o al poema que le conmueve, más allá de las superficiales clasificaciones de la historia. Y para ello acude a su biblioteca íntima, donde abundan los mal llamados «poetas menores». Así, los autores que se analizan en este libro son, por orden de aparición: John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding y David Schubert. Salvo en el caso de Roussel, que es un escritor en lengua francesa ya bastante conocido y sobre el cual la conferencia de Ashbery no aporta nada demasiado relevante, se trata de cinco poetas en lengua inglesa que han quedado parcial o totalmente fuera de los catecismos escolares, o que ocupan una página muy recóndita y mustia, por motivos que no tienen nada que ver con los méritos o deméritos de su poesía.

Al margen del dudoso veredicto que presupone, el concepto de menor/mayor no denota, en un sentido estricto, ningún argumento cabal; no expresa, acaso, sino la por-

fiada displicencia de la historia, que suele pasar por alto todo aquello que escapa a sus vastas y angulosas clasificaciones. No obstante, a lo largo de estas páginas, el concepto de menor funciona, en buena medida, como un homólogo del concepto de modernidad; vale decir, que interviene como lo que es, una jerarquía efectiva cuyos patrones lógicos nunca resultan cuestionados, al menos no de forma explícita. Tampoco parece que dicho examen haga falta, puesto que el propósito de la crítica ashberiana no es cambiar la perspectiva de la historia literaria ni discutir sus juicios, sino que más bien busca enriquecer el horizonte de la modernidad poética desde una visión no obstruida por falsas panorámicas o discursos totalizadores.

Ciertamente, en literatura, es difícil ponerse de acuerdo sobre el sentido de la palabra «moderno». ¿Fue un estilo, una mentalidad, un vocabulario, una moda? Se ha fantaseado tanto sobre el tema, se ha fabricado tanta escatología sociológica, tanto futurismo y pintoresquismo místicos alrededor de esa palabreja, que hoy ya nadie se atreve a pronunciarla sin las obligatorias comillas. En cualquier caso, lo interesante es que Ashbery nos muestra aquí una modernidad que no es la irreductible entelequia de museo que todos conocemos, con sus pompas teóricas y sus personajes más reconocidos, sino que se trata de una modernidad distinta: *bizarra*, maldita, decadente; una modernidad que nos es presentada al sesgo, como en una perspectiva de escorzo, y que bien podríamos llamar esperpéntica, o incluso esquizofrénica, dada la calidad de naufragos sistémicos y las frecuentes expediciones al manicomio de los poetas cuyas vidas y carreras malo-

gradas describe punto por punto el autor de *Tres árboles*.

A decir verdad, la suerte adversa persiguió tenazmente a cada uno de los seis protagonistas de estas conferencias, pero ninguno de ellos escribió con esa suerte de anonadamiento estoico que implicaría la conciencia de la propia insignificancia, con la consecuente resignación al olvido. Por el contrario, en diversos grados y circunstancias, cada uno de ellos se consideraba el primogénito de alguna radiante deidad literaria, cada uno preveía para sí mismo un destino en papel biblia y exigía su pensión de gloria con una avidez rayana en lo patológico. En este aspecto, el caso más representativo es el de Raymond Roussel, a quien la esquiva Musa se le manifestó tempranamente mientras escribía su primer volumen de versos, en transmisión directa con el fantasma de Víctor Hugo y bajo la forma de rayos incandescentes que ardían en perfectos alejandrinos, todo un flechazo psicótico que le empujó a la depresión, y más tarde al célebre suicidio siciliano. Algo similar le ocurrió a John Clare, el gran poeta campesino que exaltó, a comienzos del siglo XIX, en plena época de baladas románticas, el rústico lenguaje de la Inglaterra rural, y que terminó sus días en un asilo público, acorralado por la pobreza, el silencio y la locura, pero sobre todo vencido por la locuacidad arrolladora de Lord Byron. Otro tanto aconteció con la heteróclita vida de Thomas Lovell Beddoes, un escritor también inglés, diez años más joven que Clare, cuyos intrincados poemas dramáticos influenciaron directamente en Robert Browning. Y también pasó con Laura Riding, cuyo temor enfermizo a la interpretación de su obra la llevó paulatinamente a un mutismo voluntario. De manera

que la idea de lo menor que vertebra estas charlas oficia poco menos que como una ironía del destino.

T. S. Eliot decía dudar de «la autenticidad del amor por la poesía de todo lector que no tenga afecto personal por la obra de uno o más de estos poetas sin importancia histórica». También Ashbery podría afirmar algo parecido. Lo dijimos antes: el autor de estas conferencias no habla *ex cathedra*. Más bien, todo lo contrario: hace una crítica amena –ingeniosa por momentos–, con fines quizás solo amorosos, recreativos o solipsistas. Es una crítica que carece de gestos heroicos o trascendentes y que no aspira más que a repasar la vida y la obra de

ciertos autores caídos arbitrariamente en el olvido. No pretende hacer justicia poética ni esbozar complejas teorías o hilar demasiado fino en las obras comentadas. Por lo general, recoge fragmentos, los analiza y los pone en relación a su visión particular de la poesía y a sus intereses personales en dicho ámbito. Pero, además, al mismo tiempo que su mirada funciona como una lente refractante que capta sus propias preocupaciones estéticas, indirecta o directamente, en *Otras tradiciones*, John Ashbery lleva a cabo una revisión profunda y saludable del legado de la poesía en lengua inglesa desde el Romanticismo hasta las vanguardias.

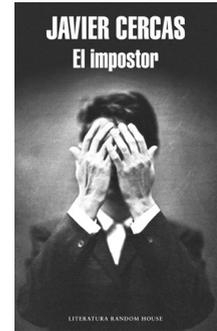
[05]

Javier Cercas:

El impostor

Barcelona, Random House, 2014

420 páginas, 22.90 €



Del impostor a la impostura

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

El impostor al que se refiere el título de la última novela –o lo que sea, dicho con toda intención– de Javier Cercas es una persona real, no un ser imaginario. Se trata de Enric Marco, un barcelonés de 1921 de existencia, ésta sí, verdaderamente novelasca. Quién sea este polémico sujeto resulta bien fácil de averiguar en la época de la sociedad de la información. Basta con poner su nombre en la benemérita Wikipedia para disponer de noticia amplia y suficiente del personaje. Así que el trabajo de Cercas no consiste en descubrir la vida del impostor, aunque deba subrayarse una esforzada y fructífera labor de investigación. Ha hecho Cercas una magnífica labor de historiografía oral. También hemerográfica. El par de documentos pe-

riodísticos que el libro reproduce en facsímil inducen a pensar que Cercas se permite añadir un componente lúdico fantasioso a una biografía veraz. Y no es así. Hoy también cuesta poco comprobarlo. En la colección digital de *La Vanguardia* se localizan ambos, lo cual añade un plus de veracidad a una narración que ya de entrada se dice verdadera. Cercas ha hablado, además, con historiadores y, sobre todo, ha sometido al propio Marco a un minucioso escrutinio en largas entrevistas. Todo ello se integra, por otro lado, en la propia materia del libro; se anexiona a este artefacto narrativo que constituye una forma literaria específica a la que Cercas puso nombre hace tiempo, «relatos reales» y que aquí llama «novela sin ficción».

El tal Enric Marco se hizo famoso al confesar en 2005 su impostura. Era entonces presidente de la asociación de deportados de Mauthausen y otros campos nazis. A comienzos de año había intervenido en las Cortes en una sesión conmemorativa del Holocausto y estaba previsto que participara en una reunión solemne a celebrar en ese campo austriaco, a la que iba a asistir el presidente del gobierno español, Rodríguez Zapatero. Este brillante currículum se debía a haber sido deportado por los nazis al campo de Flossenbürg, en Baviera, cuando luchaba en Francia contra los invasores alemanes. El historiador Benito Bermejo descubrió el pastel y, a partir de ahí, se esclareció una existencia tramada de otras gordas mentiras que nacen en la adolescencia y llegan a la senectud: contra lo que aseguraba, ni destacó en la lucha frente a los sublevados en la guerra civil, ni estuvo cautivo en un horrendo campo nazi por colaborar con la resistencia, ni fue un sacrificado antifranquista, ni tuvo pedigrí anarquista como para ascender a la cúpula de la CNT. Todo embustes.

No puede decirse que Enric Marco sea el primer plano de interés de *El impostor*, porque el mismo Cercas y la propia novela le disputan la preeminencia. Es un elemento más de la novela, si bien esencial. El farsante funciona, por mucho que el aparato técnico le confiera apariencia novedosa, como el personaje objeto de explicación psicológica de la novela tradicional. Cercas va levantando las capas de la cebolla –imagen seguramente debida a una asociación con las memorias de Gunter Grass en las que el alemán admitió una grave impostura de juventud– que recubren la urdimbre mental de Marco: una decidida voluntad de ser alguien, de alcanzar un estatus relevan-

te, de lucrarse de una prodigiosa capacidad para el engaño. Se ofrece de este modo un tipo literario complejo, un tanto galdosiano que, si apunta, por una parte, al pícaro, por otra se acerca al héroe, a ese ser capaz de proponerse como guía sugestivo de acción; una figura que remite a la ideación del ensayista británico Thomas Carlyle, muy prestigiosa en el siglo XIX, y que ya ha aparecido alguna otra vez en el autor. Las capas de la cebolla o los estratos de la conciencia descubren un ser de fascinante densidad, ambiguo, taimado, narcisista, manipulador, prepotente, atemorizado... Da igual que se trate de un retrato veraz de alguien real, porque lo que cuenta es el trabajo psicoterapéutico que desarrolla el autor hasta conseguir una imagen rica, poliédrica, aunque de un tipo deleznable. Podría Cercas haber presentado el personaje como invención y no cambiaría el resultado literario positivo.

Esta novela psicológica –y la califico así porque lo es– se disputa el interés con otra novela, una de esas que ahora están de moda y a las que la jerga crítica denomina autoficción: la novela del novelista Cercas y de sus conflictivas relaciones con su trabajo precedente y, ahora, con el de *El impostor* que le inquieta y medio atemoriza. Ignoro en qué medida el desasosiego que le produjo la anterior «novela sin ficción», *Anatomía de un instante*, está ficcionalizado, pero funciona como un recurso de distanciamiento brechtiano. A ráfagas, se aprecia una confesionalidad auténtica que supone un aliciente añadido, sobre todo por el cortafuego que establece entre la historia de Marco y su recepción por el lector. Enfría los efectos proyectivos del personaje y, a la vez, explica la relación entre Cercas y Marco –la gama de sentimientos que abarcan rechazo, enjuiciamiento moral, com-

preensión y empatía—, lo cual no es, por otra parte, un añadido postizo a la línea anecdótica principal, sino algo de directa repercusión en el lector. Aquí, como en otros libros suyos, Cercas actúa con incisiva malicia: yo —parece decir— no sé del todo bien qué actitud tomar ante este individuo, callando un «¿y usted qué haría?». Inevitablemente, el lector tiene que entrar en el juego de disquisiciones morales del autor.

Esta vertiente autofictiva de *El impostor* también da pie a algo bastante antiguo y, a la vez, muy moderno y actual: la novela como recipiente de ideas, género mestizo que fagocita todo, el cajón de sastre que dijo Baroja. En el presente caso, Cercas engasta una teoría narrativa —su propia poética— donde explaya perspicaces consideraciones acerca del género. Entre ellas una curiosa y discutible interpretación del *Quijote* que da pie a una forzada asociación entre Alonso Quijano y Enric Marco. Son valiosas por sí mismas, como exposición de los desafíos asumidos por el extraño producto cultural que llamamos relato o ficción o novela, pero no resultan pegadizas, dicho al modo cervantino. No se deben a un prurito o a un puro añadido culturalista, sino que vertebran el núcleo mismo de la obra: el motivo de reflexión coherente con la trama del libro son el carácter mentiroso de la literatura narrativa y los límites entre verdad y ficción. Estos dos componentes destacados de *El impostor* alcanzan la plenitud de su sentido al ponerlos en relación con un tercero, desiderata última de la novela: la impostura. Es seductora la inquisición psicológica en la personalidad del tramposo. Lo es, asimismo, la glosa de otra trampa, la verdad y la mentira en la ficción. Pero todo ello tiene, al fin, una importancia relativa ante el alcance histórico de la novela, ante

su valor de ácido retablo social. Cercas da un salto cualitativo al trascender el impostor hasta la impostura; la impostura como gran marca del pasado reciente de nuestro país. Al punto de que la suya ha de tenerse por una novela moral, por no decir —ya que el descrédito sigue marcando la etiqueta—, novela social.

Marco no es el único falsario de nuestra historia reciente. Hay un caso tan eminente como el de Tierno Galván, que falseó casi todo de su biografía según la sigilosa reconstrucción de César Alonso de los Ríos, a la que se le atribuyeron las peores intenciones, pero que nadie ha desmentido con datos. Cuando se acabó la dictadura, el travestismo nacional admitió sin reparos el impecable pasado demócrata de todo el mundo. Por centenares, salen casos de descarados enmascaramientos biográficos en *El cura y los mandarines*, la implacable «Historia no oficial del Bosque de los Letrados», y hemos llegado, ya en plan de farsa arnichesca, al todavía coleante caso del llamado «pequeño Nicolás», explicable por un fondo colectivo propiciador de la simulación.

Cercas establece un valiente paralelismo entre Marco y el común de la gente del país: el falsario se inventó una biografía al igual que hacía todo el mundo. Las páginas dedicadas a la «memoria histórica» son demolidoras. No atenúa ni una pulgada su amargo juicio sobre aquel «sucedáneo, abaratamiento y prostitución de la memoria». Por no extenderme en esta capital dimensión del libro, que merecería unos amplios párrafos, sintetizaré la pesimista y muy negativa visión del autor con la sentencia de san Juan: quien ande libre de pecado, que tire la primera piedra. Se deduce, por seguir con la imaginería evangélica, que ni un solo

justo se encontrará, pues todos han sido –o hemos sido, incluido el propio Cercas y la sociedad entera– Enric Marcos.

Alcanza Javier Cercas con *El impostor* un punto máximo en su trayectoria. La novela –o lo que sea– se lee con indesmayable interés y sujeta la atención como si se tratase de un relato de intriga. La construcción revela auténtica maestría por el modo como se organizan los materiales, sencillo en apariencia, pero en realidad calculado al milímetro. La prosa, sostenida en una generalizada tendencia a la anáfora, facilita el espíritu analítico-especulativo del autor con su andanza reiterativa, sus repeticiones, amplificaciones e interrogaciones. El fondo, en fin, manifiesta una escritura comprometida, de orden moral y de soterrada intención regeneracionista. Llegar a una cima supone, sin embargo, asumir retos; retos que no afectan tanto a este ex-

celente relato sin ficción como al provenir del autor. Temo que Cercas se esté inter-nando en un callejón sin salida. En cierta medida *El impostor* suena a algo ya conocido, sobre todo en su concepción y realización. Noto un cierto manierismo en la escritura. Ha ganado en profundidad de pensamiento y en dominio formal respecto de aquellos libros iniciales –*El inquilino* o *El móvil*– que suscitaban poca atención, aunque despertaban una atractiva curiosidad, eran no poco novedosos y, sobre todo, estaban unguados por una gracia natural que se ha perdido. El oficio ha desplazado a la frescura. Claro que, seguramente, esta consideración sea algo así como poner el carro delante de los bueyes: un escritor tan serio como Cercas ya habrá advertido los riesgos de aferrarse a la rutina, por mucho que esta produzca un trabajo literario solvente.

[06]

Julio Llamazares:

Distintas formas de mirar el agua.

Madrid, Alfaguara, 2015.

186 páginas, 17.50 €



El bramido del tiempo

Por ANA RODRÍGUEZ FISHER

Es comprensible que a un escritor le disguste que lo encasillen o le apliquen un marbete que, a base de repetirlo, se queda en topicazo vaciado de sentido (si alguna vez lo tuvo). Ya muy al principio de su trayectoria, en un artículo de 1992, Julio Llamazares se lamentaba de que lo habían llamado de todo: «localista, rural, provinciano, ecologista, mesetario y hasta lírico, todo por escribir de lo que mejor conozco, que es lo que siempre han hecho los novelistas». Desde luego, a mí nunca se me ocurriría aplicarle la mayoría de estos calificativos –quizás sí el del lírico–, pero lo cierto es que en su caso es ineludible vincular los mejores recuerdos que sus lecturas nos proporcionaron a aquellas páginas que brotaban ligadas a un paisaje desaparecido que el escritor evocaba.

Quizás porque antes de conocer al novelista algunos ya sabíamos del poeta que había firmado *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), el primero escrito frente al mar de Gijón y el segundo «ya en Madrid, al dictado de un otoño –el del 81– en que, por vez primera, conocí todos los lenguajes en que puede expresarse la soledad». Dos estaciones en la frontera y un mismo olvido, añade Llamazares, antes de preguntarse: «¿Qué grito o qué paisaje atravesaba entonces (y hoy todavía) unos poemas escritos con los ojos nevados y el corazón abandonado en otro lugar? ¿Qué pasión me arrojaba, como al suicida las olas, hacia las playas perdidas del invierno original?».

Nacido en Vegamián –pueblo anegado por las aguas de un pantano, el embalse

del Porma–, su infancia transcurrió en el vecino pueblo de Olleros de Sabero –marco de su novela *Escenas de cine mudo*– y de aquel lugar natal, abandonado cuando apenas tenía dos años, poco supo –excepto por las conversaciones de sus padres o por las fotografías del álbum familiar– hasta algunos años después, en 1983, a raíz del desembalse completo del pantano para una revisión técnica. Por entonces, el cineasta Martín Sarmiento le había encargado un relato –«Retrato de bañista»– para el guión de su película *El filandón* y, al llegar a un pueblo cercano para rodar –recuerda Llamazares– «lo primero que veo son las ruinas de Vegamián emergidas del agua. Fui a la casa en la que nací: estaba llena de truchas muertas atrapadas en el lodo». De aquel momento votarían otros tres poemas recogidos posteriormente en *Versos y correctivas* (el tomo de poesía reunida publicado por Hiperión): «Aguas negras y acero, entre la niebla helada la muerte viene y va».

Por aquel entonces, Julio Llamazares escribía *Luna de lobos* (1985), novela que narra la epopeya resistencial que, entre octubre de 1937 –tras la caída del frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso– y el otoño de 1946, protagonizan cuatro miembros del maquis leonés («los del monte, los huidos») y en el que la simbiosis entre hombre y paisaje es una de sus líneas clave. El éxito le llegaría al autor con *La lluvia amarilla* (1987), imborrable soliloquio del último habitante del oscense valle de Aniene.

Volvería el escritor a Vegamián en algún artículo y reportaje recogidos en los libros *En Babia* (1991) y *Nadie escucha* (1995), además de en cuentos como «El padre» (*En mitad de ninguna parte*, 1995) u otros

de los reunidos en *Tanta pasión para nada* (2011) pero, sobre todo, en *El valor del agua* (2011), editado en un volumen autónomo y en el que un niño –Julio– será el depositario del secreto de su abuelo jamás había confiado a nadie: «Un secreto que era tierra, la que guardaba en aquella caja de zapatillas como otros guardan fotografías o cartas de su juventud, y que a Julio le hizo entender el verdadero valor del agua. Porque la tierra que había en aquella caja que el abuelo había guardado tantos años para que la arrojara sobre su tumba cuando muriera, era tierra del pueblo en el que nació y en el que fue feliz con la abuela hasta que el pantano los expulsó de él».

La figura del abuelo –o padre– articula *Distintas formas de mirar el agua*, novela tenuemente faulkneriana en lo que atañe a la polifonía narrativa y al marco novelesco: al pie de las aguas del pantano que anegó su casa y torció su vida cincuenta años atrás y donde Domingo decidió que fueran esparcidas sus cenizas, escuchamos las voces de su mujer, hijos y nietos en esta hora de la despedida definitiva ante un paisaje –el ya mencionado de Vegamián– que es como un gran espejo. Novela coral en la que las distintas voces van componiendo un retrato poliédrico de Domingo –que no siempre es el mismo, pues su perfil dependerá del ángulo desde el que se evoque, al par que lo recuerdan a él y la relación mutua, además de la que mantenían otros de los personajes–, la novela discurre también por los destinos seguidos por cada uno de ellos durante esos años. Emerge así una crónica intrahistórica de un fragmento de la vida en España durante el último medio siglo que contrasta el cambio generacional y mide el paso del tiempo. Todos los personajes –especialmente los hijos– están lo suficiente-

mente perfilados y la pluralidad de sus trayectorias, a las que se suma la de los ajenos a la familia –el ex-marido de una hija o la novia italiana de un nieto– asegura la expansión matizada de un tema central de la novela: la extrañeza o el desarraigo, el sentimiento de no pertenencia en quienes hubieron de emigrar, incluso mucho más lejos que al vecino enclave de Palencia.

En *Distintas formas de mirar el agua* Llamazares se adentra también en el fondo íntimo de los personajes, trazando el solilo-

quio que una situación tan extrema provoca en cada uno de ellos, e imprimiendo así a estas páginas diversos tonos, que van de la evocación jubilosa y feliz al ensimismamiento sombrío del presente, de la acusación y el reproche a la confesión, de la promesa a la protesta. «Al final va a ser verdad que todo se reduce a unas imágenes, a unos paisajes que nos marcaron, a unas personas que nos acompañarán por siempre incluso cuando ya no estemos en este mundo para recordarlas. Eso es la vida, dice papá».

[07]

Juan Villoro:

¿Hay vida en la Tierra?
Barcelona, Anagrama, 2014
376 páginas, 18.90 €



Costumbrismo marciano

Por MANUEL ALBERCA

Más conocido entre nosotros por sus novelas –*El testigo* (Premio Herralde 2004) y *Arrecife* (2012)–, Juan Villoro (México, 1956) es también un destacado columnista y editorialista en la prensa de su país, principalmente en el diario *Reforma* y en la revista *Letras Libres*, pero también en otros rotativos como *La Nación* de Buenos Aires o *El País* de Madrid. Sin embargo, no hay dos Villoros, pues en cualquiera de sus facetas de escritor se solapan el novelista y el periodista. De hecho, en *¿Hay vida en la Tierra?* está presente el narrador –con sus mejores galas– junto al cronista eficaz de la realidad cotidiana, una realidad que, sin embargo, acaba mostrando su cara más extraña e inaudita.

Esta colección, que recoge cien relatos breves, historias o crónicas, es una buena

muestra de sus dotes narrativas y de observador certero de la realidad actual. En el prólogo, Villoro confiesa su admiración por la particularidad de los asuntos y el desenfado autobiográfico de las crónicas que el escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia publicaba en *Excélsior*, y reconoce que le gustaría que las suyas siguiesen la estela de aquel. En algún aspecto, estos relatos recuerdan también los «arti-cuentos» de Juan José Millás, pero a diferencia de este, Villoro toma siempre como punto de partida un hecho, suceso o noticia real que contempla con grandes dosis de distanciamiento y humor. «No he querido construir cuentos –aclara Villoro–, sino buscarlos en la vida, que pasa como un rumor de fondo, un sobrante de la experiencia que no siempre se advierte».

Unas veces, las historias provienen del ámbito personal o familiar; otras, de la realidad que le es más próxima; muchas, de los medios de comunicación, de Internet, la televisión o la prensa. En todos los casos, lo real adquiere un sesgo insólito, que no es posible explicar, al menos no de manera racional –ni el narrador lo pretende–, como cuando de manera imprevista un meteorito impacta en la tierra y lo trastorna todo. Rara vez el narrador expresa su opinión, cuenta o muestra los hechos, da argumentos y detalles para que los lectores construyan la suya, pero, como en los cuentos de las misceláneas medievales, las historias de Villoro no dejan de apuntar, aquí de manera indirecta y tácita, un sentido ejemplificador, es decir, son estampas de la vida diaria y se convierten en signos cualificados de lo que nos pasa y vivimos ahora. Sus historias o crónicas no contienen informaciones de hechos o noticias fundamentales ni de las materias tenidas por importantes, como por ejemplo la política, sino que son más bien textos de capricho, antojitos, que se diría de manera castiza, pues se busca en ellas un fin lúdico, un vacile hedonista o un humorismo desconcertante que saca lo real de sus casillas consabidas, sin que ello quiera decir que desaproveche la ocasión para ofrecer una visión a veces ácida de los hechos incomprensibles que ocurren.

A diferencia de lo que hacía en su novela *El testigo*, en que contaba el reencuentro con México después de años de ausencia, sometiendo a la realidad mexicana a una crítica rigurosa, en *¿Hay vida en la Tierra?* la observa casi siempre sin «hacerse mala sangre». En la novela, el personaje de J(ulio) V(aldivieso), tras el que J(uan) V(illoro) se enmascara a medias, regresa a México justo en el momento en el

que el P.R.I. ha perdido el poder tras ser derrotado en las urnas después de más de ocho décadas ininterrumpidas de gobierno. Valdivieso, como Villoro, es un intelectual que ha ejercido como profesor en Europa, en donde ha pasado una década larga, y a su regreso comprueba que la construcción democrática del país sigue siendo una asignatura pendiente, pues el crimen organizado con fanatismo religioso por los narcos campa libremente ante la pasividad de los poderes del Estado. El diagnóstico de Valdivieso-Villoro es pesimista y las esperanzas de que la caída del P.R.I. propiciase una profundización democrática se irán diluyendo entre el ruido omnipotente de la ciudad de México, como un preludio de la desilusión del protagonista.

En *¿Hay vida en la Tierra?* destacan las historias que tratan de México, que el autor observa perplejo o desconcertado, pero con una mirada amable y hasta condescendiente. De su país reconoce las lacras y sufre también las rémoras y lastres paralizantes, y aun así lo quiere como un padre a un hijo, o viceversa. Si tuviera que señalar el hilo que une estas historias mexicanas, diría que todas están ligadas por un patriotismo peculiar, complejo y consciente de sus limitaciones, crítico siempre, pero sin acritud, según el cual actuar «a la mexicana» sería una enseña o manera válida de obrar con procedimientos sospechosos o negativos. En fin, un sentimiento nacional que funde a partes iguales el orgullo de ser distintos y la vergüenza por atesorar defectos sin medida. La mexicanidad –si algo así existiese– estaría presidida por la contradicción: del mismo modo que un buen chile es aquel que hace rabiar hasta llorar, el gusto y el dolor siempre deben estar juntos; o el mariachi, del que Villoro abomina, otra seña

mexicana de identidad que se encuentra presente inexcusablemente en las reuniones sociales en las que la gente no tiene nada que decirse y que resulta tan necesario y molesto, tan irrenunciable o íntimo, como la cara de uno mismo en el espejo.

Por tanto, el misterioso ser mexicano se manifiesta siempre de forma paradójica. El extrañamiento del país está ligado a la irrenunciable idea de regresar a él más pronto que tarde, porque los que están fuera viven como si no acabasen de haberse ido. A esto cabe añadir una serie de rasgos identitarios como la tristeza satisfecha del mexicano y su esfuerzo denodado por parecer alegre; la premisa de que la mejor forma de resolver los problemas es pensar y actuar como si no existiesen; la eficiente corrupción burocrática del país, capaz de resolver lo que de otro modo resulta imposible; el orgullo de cierta intelectualidad que celebra más sus contactos con el gobierno que su propia condición de élite culta, etc. Frente a estos, Villoro adopta una suerte de flema mexicana que le permite contemplar los defectos del país desde una óptica irónica que destierra cualquier atisbo de dramatismo, haciendo de este conjunto de cuentos algo así como un esbozo o compendio de materiales suficientes para desarrollar una teoría humorística de México.

Esta miscelánea no se agota en una sola temática, pues lo que predomina –como es usual en el género– es la variedad y diversidad de asuntos, pero si hubiese que destacar una línea de fuerza o un hilo conductor en estas cien historias sería su permanente interrogación y cuestionamiento sobre la realidad de lo real, o sobre cuánto de real hay en lo que pasa a nuestro alrededor, y qué somos nosotros, si somos, es decir la cuestión de la identidad personal.

Todas estas historias son el intento de responder narrativa y plásticamente a la pregunta que preside el título del libro: ¿Qué fue de la realidad? ¿Cómo de real es nuestro mundo o cuánta Vida hay en nuestra vida? La respuesta que dan los cuentos de Villoro es que la nuestra es una época de simulacros y trampantojos en la que la televisión, Internet y todas las tecnologías digitales parecieran haber desplazado o sacado lo real de la Tierra, y en la que lo hubiéramos sustituido por su doble digitalizado, incluso a nosotros mismos por nuestro duplicado, como en el juego de *Second Life*, que en opinión del autor puede venir tanto del deseo de convertirse en alguien distinto como de ser el mismo en otras circunstancias diferentes a las nuestras, pero sin los riesgos ni frustraciones de la vida en la tierra de todos los días.

Como dice el título y la historia de una de estas crónicas, Villoro observa «la realidad como enigma» que hay que descifrar. Una realidad sin realidad resulta –no me lo negarán– más engañosa y misteriosa que la realidad real. Para apresar esa realidad tan resbaladiza como inapreciable, para poder observar cómo es o cómo vivimos la vida, nos hemos tenido que inventar mil y una estrategias dilatorias de la misma, mil y un artilugios tecnológicos para saber en qué consiste vivir o para tomarnos un descanso y poner a trabajar a nuestro doble. Porque si la realidad está en quiebra y ya nadie la compra ni regalada, no menos inestable e incierta resulta nuestra propia identidad de sujetos fragmentarios y fluctuantes, necesitados de un suplemento de ficción que los sostenga. Un fenómeno de nuestro tiempo –la obsesiva proyección de nuestras imágenes y deseos, la reproducción instantánea de los hechos cotidianos o gestas inusua-

les en los medios digitales— que no es tanto fruto del exhibicionismo como la expresión de un nuevo y renqueante narcisismo del sujeto actual, tan frágil e inestable que necesita reproducirse sin cesar para comprobar su existencia. En definitiva, pareciera que no nos podemos interesar por lo real ni tomarnos en serio a nosotros mismos si no es a través del filtro que nos imponen las actuales tecnologías digitales.

A pesar del contexto mexicano de muchas de estas historias, en nuestro mundo

globalizado ya no es posible el costumbrismo local. Cualquier estampa o noticia, por recóndita que sea su procedencia, adquiere inmediatamente categoría de símbolo universal. Las noticias de acá y de allá nos sorprenden por su arbitrariedad o nos encandilan por revelarnos lo que estaba oculto detrás de lo cotidiano. Pero, ¿quiere decir esto que hay vida en la Tierra? Villoro responde afirmativamente y nos demuestra que hay muchas y diferentes formas con las que seguir sorprendiéndonos. Por fortuna.

[08]

Juan Antonio Fernández Santarén:
Santiago Ramón y Cajal. Epistolario.
XX, La Esfera de los Libros, 2014.
1396 páginas, 39.90 €



Ramón y Cajal en su correspondencia

Por ISABEL DE ARMAS

En el cincuenta aniversario del fallecimiento de don Santiago Ramón y Cajal, año 1984, su hijo Luis sintió más que nunca la necesidad de reivindicar la figura de su padre, harto de la manipulación, desfiguración y calumnia a la que sistemáticamente se veía sometida. De forma contundente declaró: «Casi todos los libros aparecidos en estos últimos 35 o 40 años sobre mi padre no son más que precipitadas e incompletas incursiones de su autobiografía, deformada por los que de ella se han servido, y llenas de subjetividades». Los ataques más contundentes a la figura de Cajal dieron comienzo en 1952, año de la conmemoración del primer centenario de su nacimiento, con un trabajo realizado por García Durán Muñoz y Francisco Alonso Burón. Pero la campaña difamatoria

de la memoria histórica de Cajal no disminuyó con el tiempo, sino por el contrario, fue en aumento, hasta tocar techo en 1993 con una durísima conferencia del neurólogo y profesor norteamericano Marcus Jacobson, pronunciada nada más ni nada menos que en la sede del Instituto Cajal. En el transcurso de su exposición, la eminencia estadounidense afirmó: «Cajal no jugó limpio, porque se aprovechó de los trabajos y méritos de otros científicos. Fue un egoísta, un ególatra, un narcisista, que trató mal a sus amigos, a su mujer, a sus hijos y colegas. No queda la menor duda de que fue un monstruo».

Bien entrados en el siglo XXI, ya no es su hijo Luis –represaliado y silenciado al terminar la guerra civil por sus ideas liberales y republicanas– quien reivindica la figu-

ra de su padre, sino su nieta María Ángeles Ramón y Cajal. «Nuestro abuelo –dice con seguridad– se habría defendido, una vez más, ante la falsedad vertida sobre su persona y vida. Nosotros tenemos la obligación de mostrar cómo era realmente facilitando que sus escritos hablen por él». En consecuencia, acepta y autoriza en nombre de su familia a Juan Antonio Fernández Santarén su propuesta para la publicación de su epistolario, confiando en que con su edición, la figura de D. Santiago Ramón y Cajal pueda ser realmente conocida, ya que los borradores de sus cartas muestran su intimidad. Fernández Santarén es profesor del departamento de Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1978. Desde 2008, centra su trabajo en la figura y la obra de Cajal. Fue comisario de la exposición conmemorativa del centenario de la entrega del Premio Nobel al ilustre histólogo en 2006 y es autor de diversos trabajos y libros sobre el tema.

La base del presente trabajo, de casi 1.400 páginas, son las 3.510 cartas que se han conseguido recopilar, de las aproximadamente 15.000 que fue la totalidad del epistolario. El autor de este libro afirma que el número de cartas «desaparecidas» del Instituto Cajal del CSIC debe ser al menos de 12.000. «Para hacer esta grave aseveración –escribe–, que refleja una situación totalmente anómala, basta tener la paciencia de representar gráficamente el número de cartas localizadas en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Cajal del CSIC en función de las fechas en las que fueron escritas». El mismo autor constata que, después de varios años de trabajo en la recuperación y catalogación del legado epistolar de Cajal, tan importante para la historia de la ciencia y la cultura españolas en general, «el senti-

miento que aflora ante el resultado final es sinceramente descorazonador». Por un lado, es consciente de que las cartas que consigue publicar –por primera vez reunidas y ordenadas– tienen un valor indudable por la novedosa información que aportan sobre la vida, obra y pensamiento de don Santiago, pero por otro no olvida que los hechos demuestran que es mucho más lo perdido –por descuido, por pura desidia y por algunas historias turbias– que lo que ha logrado reunir. Sin embargo, no pierde la esperanza de que todavía puedan ser localizadas muchas cartas guardadas en manos de particulares. «El presente epistolario –finaliza el autor– es una obra incompleta, y por tanto abierta a la incorporación de nuevos hallazgos».

La mayoría de las cartas firmadas por Ramón y Cajal que se conservan son borradores manuscritos con plumilla que luego pasaba a máquina su secretaria. En cuanto a los idiomas utilizados en estas cartas, gran parte están escritas en español, pero también existe un buen número de misivas en otros idiomas –francés, inglés, alemán, italiano y hasta una escrita en latín– que reflejan el ámbito internacional de la figura de Cajal. En el presente trabajo todas las cartas están traducidas. Fernández Santarén es quien ha efectuado esta tarea.

La voluminosa obra que comentamos está dividida en nueve capítulos. El primero –parece lógico– está dedicado a la Escuela Histológica española, recogiendo en él la correspondencia cruzada entre el maestro y los discípulos que tuvieron mayor relación con él. Todos los nombres incluidos –Achúcarro, Tello, Lafora, Castro...– son importantes, sin embargo hay dos que sobresalen del resto: Rafael Lorente de No y Pío del Río Hortega. Aquí se pone de manifiesto la lucha y las dificultades con las que se encontraron todos

estos personajes a la hora de imponer la verdad de su teoría neuronal. Pero en este primer apartado de la obra, su autor no ha querido limitarse a esta relación epistolar entre Cajal y sus discípulos directos. «He creído justo –dice– extender el espectro de los interlocutores y dar también cabida al personal auxiliar del laboratorio». Así, recoge también las cartas cruzadas con Irene Lewy –más tarde Irene Falcón–, la secretaria; con Tomás, el mozo o con Manolita y Carmen, las montadoras, ya que considera que estos trabajadores también contribuyeron al éxito de la empresa liderada por Cajal.

El segundo capítulo recoge una selección del epistolario cruzado entre Cajal y otros científicos españoles que no estuvieron tan directamente ligados a su magisterio como los pertenecientes a la Escuela Histológica. Fernández Santarén ha conseguido recuperar la correspondencia de su personaje con 27 científicos españoles de primera fila, algunos muy conocidos, como es el caso de Gregorio Marañón, y otros menos, por tratarse de científicos que se exiliaron a raíz de la guerra civil de 1936 y que ya nunca más regresaron a España. El tercer capítulo, «La comunidad científica internacional», reúne casi dos centenares de cartas cruzadas con más de cincuenta colegas de diversos países de Europa y América. La mayoría de ellos eran neurohistólogos, pero también figuran personajes tan emblemáticos como Albert Einstein o Hendrik Antoon Lorentz, lo que deja patente que la fama de don Santiago sobrepasó los dominios de la biología para adquirir carácter universal.

Las muchas páginas de este libro quieren dejar claro que la moral intelectual que no solo con Cajal, sino con muchos otros, había ya arraigado en España, se vio cercenada durante muchos años, no mostrándose

ningún aprecio por lo que aquellas generaciones habían logrado a fuerza de un indecible sacrificio. «La Guerra Civil –escribió– se encargó de arrasar, entre otros logros, la escuela histológica, que vio como muchos de sus integrantes tuvieron que abandonar España, y los que no lo hicieron quedaron marginados sin posibilidad, apenas, de continuar su labor». Cree que el único «triste consuelo» que queda es pensar que al menos Cajal no fue testigo presencial de la catástrofe acaecida, ya que falleció en 1934.

Casi todos estaremos de acuerdo en que, para la precaria ciencia española puede decirse que el siglo XX comenzó realmente en 1907, con la creación de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), institución autónoma, aunque dependiente del Ministerio de Fomento, dedicada a la promoción de la investigación científica e inspirada en la ideología de la Institución Libre de Enseñanza. Santiago Ramón y Cajal fue su primer presidente y José Castillejo su secretario. El profesor Fernández Santarén nos recuerda que, cuando en 1936 estalló la Guerra Civil, la ciencia española, merced a la labor de la JAE «vivía una auténtica Edad de Plata». España había establecido, por primera vez en su historia contemporánea, un verdadero sistema de ciencia. Pero, a continuación, se lamenta: «Ante las interesantes perspectivas que se ofrecían, la tragedia llegó otra vez a la España científica: la Guerra Civil y la posterior dictadura dieron al traste con este proyecto».

El carteo mantenido por el eminente científico con numerosos intelectuales, artistas, personalidades y políticos ocupa los capítulos cuatro y cinco. Entre los primeros figuran Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Emilia Pardo Bazán, Margarita Nelken, Azorín o Menéndez Pidal; entre

los segundos, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure. En cuanto a los terceros y los cuartos, hay que apuntar que entre los dirigentes que no contaron con la simpatía de Cajal –pero con quienes en ocasiones se vio obligado a tratar– se encuentra el dictador Primo de Rivera, mientras que entre las personalidades que gozaron de su especial aprecio destaca Joaquín Costa, con quien intercambia opiniones sobre el caciquismo de su tiempo.

Enumerar la lista de Instituciones españolas, europeas y americanas que, haciéndose eco del trascendental trabajo de Cajal, decidieron otorgarle algún tipo de distinción o reconocimiento, sería larguísimo y muy aburrido. Aquí, en el capítulo sexto, se recogen una docena de ellas, entre las que la Royal Society de Londres puede considerarse como la más prestigiosa desde su fundación, hacia mediados del siglo XVII. El capítulo siete está dedicado a «Periodistas y periódicos». Arranca ya manifestando el recelo de Cajal hacia la prensa, que le mantuvo alejado de entrevistas o de verter opiniones públicas que pudieran generar cualquier tipo de polémica. Sin embargo, tal recelo no fue obstáculo para que mantuviera relación epistolar con Torcuato Luca de Tena, Gregorio García Arista o José Ortega Munilla, aquí recogida. Finalmente, un breve capítulo octavo está dedicado a las cartas familiares; es breve por el escaso número de cartas que se han encontrado. El noveno y último capítulo reúne una serie de

cartas de gran valor, porque nos llevan a descubrir detalles inéditos de los años finales de la vida de Cajal y que aportan información sobre su carácter, su dadivosidad y su predisposición a la ayuda desinteresada. Se trata de numerosas misivas de ciudadanos desconocidos que le plantean sus problemas e inquietudes. A todos ellos da una respuesta personal e intenta, en la medida de lo posible, ayudar.

La vida de Cajal transcurre entre 1852 y 1934. Son ochenta y dos años de convulsa situación política en donde los continuos cambios –no solo de gobiernos, sino de regímenes– se sucedieron en uno de los periodos políticamente más agitados y cambiantes de la historia de España; tiempo en el que monarquías, dictaduras y repúblicas fueron surgiendo y desapareciendo con una frecuencia muy superior a lo que una mínima estabilidad política hubiera aconsejado. Fernández Santarén nos dice que «Don Santiago estuvo por encima de la política y, sobre todo, de los políticos de su tiempo», aunque también es cierto que en sus *Recuerdos* dedica comentarios elogiosos a figuras como Castelar o Salmerón.

Este extenso trabajo –de densa y, posiblemente, hasta espesa lectura– está lleno de pequeños y grandes descubrimientos de la rica personalidad del gran Santiago Ramón y Cajal, un sabio, supongo que con su correspondiente dosis de vanidad –creo que todos los sabios la tienen–, pero también con grandes dosis de humanidad.



XV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



XV PREMIO CASA DE AMERICA DE POESIA AMERICANA

La convocatoria del XV Premio Casa de América de Poesía Americana aspira a estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Podrán concursar, autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no se hayan presentado a otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
2. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
3. Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
4. Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, 2, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles, ni remitidos por correo electrónico.
5. El plazo de admisión de originales finalizará el 29 de mayo de 2015. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
6. El premio, dotado con tres mil euros (3.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
7. El jurado estará compuesto por un representante de la Casa de América, un representante de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, un representante de la Casa de Iberoamérica (Ayuntamiento de Cádiz), el ganador de la edición anterior, un poeta de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros, además de un secretario designado por los organizadores, con voz pero sin voto. Los nombres de los miembros del jurado serán revelados durante el anuncio del fallo del premio.
8. El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2015. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
9. El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra posee calidad para obtenerlo.
10. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales presentados y los trabajos que no se premien no serán devueltos.
11. En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso, supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XV Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que, resulte premiado, consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos, en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier

otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ninguna tarifa. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de la Cibeles, 2, 28014 Madrid, España.

12. La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde sólo al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio, puede contactarse con la Casa de América: www.casamerica.es o la Editorial Visor Libros: www.visor-libros.com

Madrid, noviembre de 2014

El **Premio Casa de América de Poesía Americana** ha sido otorgado a las siguientes obras:

2001 *Breve historia de la música*
Eduardo Chirinos (Perú)

2002 *La vista*
Claudia Masín (Argentina)

2003 *Colección privada*
Ramón Cote (Colombia)

2004 *Mordiéndolo el frío*
Edwin Madrid (Ecuador)

2005 *Viernes en Jerusalén*
Marco Antonio Campos (México)

2006 *En un abrir y cerrar de ojos*
Óscar Hahn (Chile)

2007 *Papeles de Harek Ayun*
Omar Lara (Chile)

2008 *Palma real*
Jorge Boccanera (Argentina)

2009 *Biblia de pobres*
Juan Manuel Roca (Colombia)

2010 *El rumbo de los días*
Waldo Leyva (Cuba)

2011 *Explicaciones no pedidas*
Piedad Bonnett (Colombia)

2012 *Lenguaje del mar*
José Mármol (República Dominicana)

2013 *Cuando todo calla*
Hugo Mujica (Argentina)

2014 *Parranda*
Rafael Courtoisie (Uruguay)

Consortio Casa de América:



Con el apoyo de:



Alto Patronato:



cuadernos hispanoamericanos

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

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5€

