

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Nº 799 Enero 2017

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

Literatura hondureña, hoy  
Por Leonel Alvarado, Víctor M. Ramos,  
Segisfredo Infante y Hernán A.  
Bermúdez. Coordina Rolando Kattan

## ENTREVISTA

Eduardo Lalo

## MESA REVUELTA

Textos de Juan Arnau,  
Edgardo Dobry, Elisabet Fernández y  
Nicolas Melini, además de un diálogo  
inédito con Antonio Buero Vallejo

Fotografía de portada © Alina Luciano

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Redacción

**Cristian Crusat**

**Carmen Itamad Cremades Romero**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

**M<sup>a</sup> Carmen Fernández**

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Estilo Estu Graf Impresores, S.l**

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13  
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**Alfonso María Dastis Quecedo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Fernando García Casas**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Jorge Manuel Peralta Momparler**

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

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



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

- LITERATURA HONDUREÑA, HOY
- 4 *Leonel Alvarado* – Poesía de las Honduras
- 20 *Víctor Manuel Ramos* – La minificación en Honduras
- 28 *Segisfredo Infante* – Camino del ensayo hondureño
- 42 *Hernán Antonio Bermúdez* – A contrapelo, una ficha de lectura sobre Horacio Castellanos Moya
- 44 *Víctor Manuel Ramos* – Cuando despertó, el buscador de oro todavía estaba allí



## MESA REVUELTA

- 52 *Luis Bodelón* – Diálogo con Antonio Buero Vallejo
- 60 *Elizabet Fernández* – La amistad y una realidad imposible: Demófilo y Luis Montoto
- 70 *Juan Arnau* – Cultura mental: neurociencias y meditación
- 80 *Edgardo Dobry* – Rubén Darío y el destino político de la lírica americana
- 86 *Nicolás Melini* – Hoy está bien visto escribir malas novelas



## ENTREVISTA

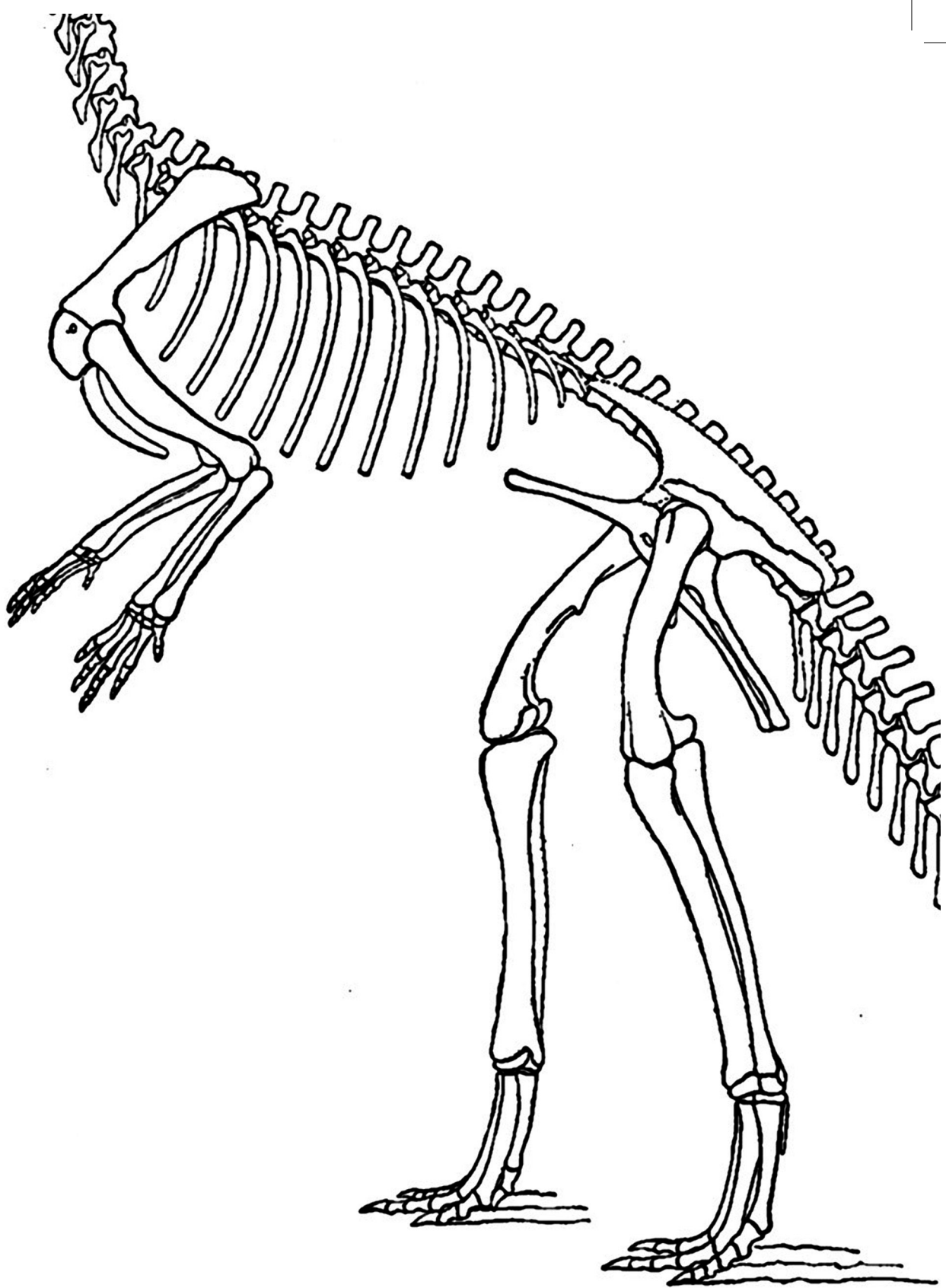
- 94 *Carmen de Eusebio* – Eduardo Lalo: «La literatura no produce una verdad, sino una relación posible con las posibilidades de la lengua»



## BIBLIOTECA

- 110 *Juan Ángel Juristo* – El hombre de cristal
- 114 *Mario Martín Gijón* – Otras dos Españas
- 118 *Beatriz García Ríos* – Samsa transformado
- 121 *Gerardo Fernández* – La travesía trunca y la casa a oscuras
- 124 *Álvaro Valverde* – El tiempo respirado
- 128 *Adolfo Sotelo Vázquez* – La ficción quiebra la desmemoria y el olvido
- 132 *Cristian Crusat* – El flâneur en su laberinto
- 137 *Julio Serrano* – Juegos de azar
- 141 *Julio César Galán* – La inocencia lesionada de Juan Antonio Masoliver Ródenas
- 144 *Isabel de Armas* – Siglo xx: la era de la violencia



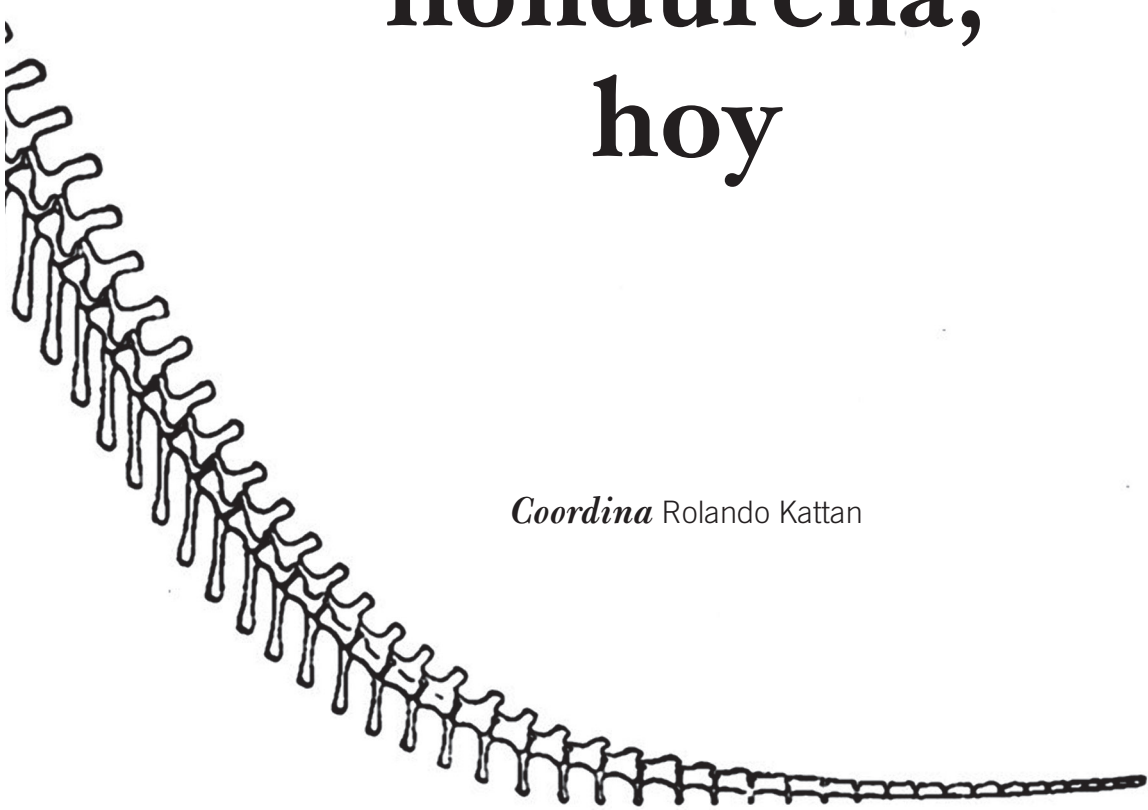






# Literatura hondureña, hoy

*Coordina* Rolando Kattan



*Por* Leonardo Alvarado

# POESÍA DE LAS HONDURAS

Como a muchos países que escasamente figuran en el mapa literario, a Honduras no le ha faltado buena literatura, pero sí buena difusión de la misma. A este mal se enfrentaron los que abrieron nuestro historial literario, como el romántico José Antonio Domínguez (1869-1903) y el modernista Juan Ramón Molina (1875-1908), confinados ambos al exclusivísimo reconocimiento municipal, a pesar de uno que otro espaldarazo transfronterizo. Hay que reconocer que su obra no trascendió, sobre todo, porque ambos poetas se enfrentaron a un medio feroz que terminó aniquilándolos; sus estrategias de supervivencia y su admirable velocidad intelectual no fueron suficientes en un país que pronto se convertiría en una república bananera; la modernización, que iba de la mano con el Modernismo, no alcanzó a estos poetas.

Ambos poetas clausuran el siglo XIX y abren el XX, tanto ontológica como literariamente. En primer lugar, con ellos comienza uno de nuestros grandes dilemas: la relación conflictiva con un medio que dificulta la subsistencia tanto de espacios de creación como del mismo poeta. Molina es nuestro primer gran poeta del enfrentamiento, lo que luego se transformará, en otros poetas, en compromiso político. De hecho, es en el Modernismo donde comienza esta actitud vivencial y discursiva; como ejemplos, Molina y Froylán Turcios (1874-1943), el modernista involucrado en la causa de Sandino. En otras palabras, en el Modernismo ocurre

esa escisión, que terminará definiendo nuestra poesía, entre el espacio privado y el público; por lo general, aunque esto no es tajante, la poesía seguía siendo estrictamente personal, mientras la prosa, especialmente la crónica, podía llenarse de historia, sobre todo al adoptar el discurso antiimperialista. Esto explica que Molina y Turcios escribieran crónicas y artículos incendiarios en contra de la ocupación norteamericana, sin dejar de ser simbolistas y parnasianos en sus textos personales.

En segundo lugar, en la obra de Domínguez y, sobre todo, en la de Molina, comienzan a definirse los que, en mi opinión, son los cuatro discursos que han dominado nuestra poesía: el amoroso, el militante, el existencial y el metapoético. Quizá no haya poeta hondureño que no se mueva entre estos discursos. Reconozco la prevalencia de los dos primeros, lo amoroso y lo militante, a lo largo del siglo xx; Roberto Sosa (1930-2011), quien sigue siendo nuestro poeta de mayor reconocimiento internacional, está marcado por esta dualidad; esto se extiende a Pompeyo del Valle (1929), otro poeta de su generación, y, sobre todo, a los de la generación posterior: José Adán Castelar (1941), Rigoberto Paredes (1948-2015), José Luis Quesada (1948), Galel Cárdenas (1945), Fausto Maradiaga (1947-2014), Efraín López Nieto (1948), e, incluso, a quienes publican a partir de los ochenta: Juan Ramón Saravia (1951), José González (1953), María Eugenia Ramos (1959), Oscar Amaya (1949) y David Díaz Acosta (1951).

Aunque esto suene a encasillamiento, no hay duda de que estos poetas comparten rasgos esenciales en términos generacionales y discursivos. Tampoco hay que negar la importancia de la presencia de Roberto Sosa, quien influye en muchos de ellos y a veces termina eclipsándolos.

Otros poetas siguieron el rumbo de una poesía mucho más privada y hasta hermética, marcada por preocupaciones existenciales que se traducían en dilemas metapoéticos; esta línea, que no llega a ser corriente, proviene de Domínguez, pasa por Jorge Federico Travesio (1920-1953), se formula con mayor claridad en Oscar Acosta (1933-2014) y alcanza su mayor expresión en Antonio José Rivas (1935-1995) y Edilberto Cardona Bulnes (1935-1991); más tarde aparece concentrada (quisiera decir, crispada) en Livio Ramírez (1943), quien vuelve a Molina y se replantea los conflictos éticos y estéticos del Modernismo. Con un tono y preocupaciones distintas, a esta línea pertenece parte de la poesía de Segisfredo Infante (1956).



Tras esta nómina de hombres, en lo que a la poesía escrita por mujeres se refiere, el siglo xx estuvo dominado por Clementina Suárez (1906-1991), quien, desde los años treinta, irrumpió con una poesía anómala, por su rebeldía y heterodoxia, en un medio que seguía siendo provinciano; la poesía amorosa se volvió erótica y el oficio de poeta se planteó como un compromiso ético que adoptó un discurso no político, sino civil. Para las poetisas de los ochenta y noventa, Suárez se convirtió en *la* poeta que había derribado muros vivenciales y discursivos.

Nuestro siglo xx no estuvo marcado por la ruptura, sino por la transición generacional; no hubo en nuestra poesía esos enfrentamientos generacionales feroces que ocurrieron entre poetas de tantos países. Quizá se deba a que la mayoría de los escritores frecuentaba los mismos espacios y, sobre todo, al traspaso de posiciones éticas y estéticas frente al medio, la situación del país y el papel de la poesía; un título de Fausto Maradiaga lo define: *La palabra y sus deberes*. Esto no significa que todo fuera armonía, pues entre poetas de una misma generación o, mejor dicho, de un mismo grupo, nunca faltaron las rencillas y los arrinconamientos propios del oficio.

Dramas públicos, apegos privados.

La escisión modernista entre la persona pública y la privada se profundiza y llega a definirse por completo en la llamada Generación de la Dictadura. A pesar de haber crecido en el período de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1932-1948), la persona pública de estos poetas se definió por dos circunstancias históricas: la Revolución Cubana y el movimiento izquierdista centroamericano que se inició en los años sesenta. De ahí provienen los dos libros que definen la poesía comprometida de Roberto Sosa: *Los pobres* (1969) y *Un mundo para todos dividido* (1971). Estas circunstancias también fueron esenciales para libros como *El fugitivo* (1963) y *Cifra y rumbo de abril* (1964) de Pompeyo del Valle. Sin embargo, ambos poetas llegan a un choque violento con la realidad después de haber establecido una relación directa y hasta íntima con las cosas en sus primeros libros. A pesar de la militancia política, nunca abandonaron este tono en su poesía. De hecho, Pompeyo del Valle volvió por completo a la poesía amorosa en sus últimos libros. Así, esa relación sencilla y hasta inocente con las cosas reaparece, para el caso, en *Caligramas* (1959) y *Muros* (1966), de Roberto Sosa. En «Tegucigalpa», del segundo libro, dice: «Vivo en un paisaje / donde el tiempo no existe / y el oro es manso. / Aquí siempre se es triste sin saberlo.

/ Nadie conoce el mar / ni la amistad del ángel. / Sí, yo vivo aquí, o más bien muero. / Aquí donde la sombra purísima del niño / cae en el polvo de la angosta calle. / El vuelo detenido y arriba un cielo que huye (1966, 24). Y en «Niños del arroyo», de Pompeyo del Valle: «Los niños del arroyo juegan con pequeños / trozos de luna que sacan del agua sucia. / Los niños del arroyo fabrican, con estos / pequeños trozos brillantes, agudas navajitas / con las cuales se complacen en herir alegremente / el corazón de sus madres tristes» (1991, 32).

Un elemento que define a estos poetas, así como a los otros miembros de su generación, es el uso que hacen de la metáfora, producto de una relación con el lenguaje que se vuelve esencial en la poesía posterior. No es que en estos primeros libros se busque la expresión directa, sino una nueva retórica que se afianza en una metáfora iluminada por la sencillez cotidiana: «trozos de luna que sacan del agua sucia». Hasta el espacio se prestaba a este tipo de poesía. Precisamente, en el poema de Sosa reaparece ese sabor provinciano de Tegucigalpa que Molina detestaba. La diferencia estriba en el hecho de que Sosa encubre ese color local, que atrapaba a Molina, a través de un discurso metafórico que universaliza la experiencia en la provincia. Por otra parte, el polvo de las calles angostas, del primer poema, y los arroyos de agua sucia, del segundo, delatan esa modernidad periférica que define el carácter de la ciudad. La sombra de la crónica modernista se pasea por ese «cielo que huye» en el poema de Sosa. Además, en los poemas citados hay una atmósfera de violencia –el niño que cae en el polvo, en Sosa, o las navajitas que hieren a las madres, en Del Valle– que impide volver a esa relación sencilla y transparente con las cosas que se encontraba en la poesía anterior. Las influencias eran otras, sobre todo la Generación del 27, Vallejo, Neruda, la poesía italiana, etcétera. Luego vendrían el Surrealismo, la Antipoesía, la poesía alemana, Eliot y Pound, por mencionar a algunos. Si la poesía hondureña anterior no había pasado, por decirlo así, por 1922 –año esencial para la literatura contemporánea por la aparición del *Ulises* de Joyce, *La tierra baldía* de Eliot, *Trilce* de Vallejo y *Altazor* de Huidobro–, nuestra tardía vanguardia estaba empeñada en ponerse al día. Esta vanguardia es, en realidad, una postvanguardia que logró darle otra dimensión a nuestra literatura, incorporándola al universo descubierto por Vallejo, Huidobro, Neruda y los poetas españoles del 27. Sólo así se explica esa renovación lingüística, sobre todo metafórica, impulsada por esta generación. Esto generó una obra que, si bien

ha sido muy diversa, se ha caracterizado por la convivencia de los dos proyectos ya señalados: el público, sobre todo en Sosa, Del Valle y Nelson Merren; y el privado, especialmente en Oscar Acosta, Antonio José Rivas y Edilberto Cardona Bulnes. Esto no implica que la separación sea absoluta y que estos poetas no compartan temas y actitudes similares.

Sin duda, Cardona Bulnes está más cerca de Acosta y, sobre todo, de Rivas que de los otros poetas del grupo. Desde sus primeras publicaciones los tres han mantenido una actitud de reserva y hasta de silencio en todo lo que se refiere a su quehacer literario. Por varias circunstancias, Cardona Bulnes y Rivas llevaron al extremo su silencio, pues se retiraron a su ciudad natal y no salieron sino poco tiempo antes de morir. Acosta, en cambio, ha tenido una vida pública muy activa, pero esto no ha alterado la privacidad en que se ha mantenido su poesía. Su caso es similar al del mexicano José Gorostiza, quien nunca abandonó esa actitud de retiro a pesar de sus labores de gobierno y, sobre todo, del enorme impacto de su obra. Esta actitud personal es consecuente con la obra. El proyecto de Acosta consiste en construir una poesía totalmente privada cuya singularidad y hermetismo, como luego ocurrirá en Rivas y en Cardona Bulnes, es producto de exploraciones con el lenguaje casi sin antecedentes –ni mucho menos seguidores– en la literatura hondureña. Desde su primer libro, *Poesía menor* (1957), la lectura de la poesía de Acosta siempre será «en voz baja», incluso cuando se trata de temas civiles: poemas a la patria, a un héroe nacional o a una ciudad.

A propósito, hay dos temas casi ineludibles en la literatura hondureña: la patria y Francisco Morazán; sobre este último han aparecido antologías completas y varias novelas y libros de ensayo. Volver a estos temas es parte de una necesidad ontológica que busca definir la identidad nacional o la hondureñidad a partir de eventos históricos que quizá nunca pierdan vigencia. Aunque este tema requiera un estudio aparte, cabe mencionar que Morazán, el hombre y el mito, es el símbolo esencial de una identidad posible que el hondureño siente que le fue arrebatada en el siglo XIX y a la que todavía se siente con derecho. Por lo tanto, Morazán se ha convertido en lo que Fredric Jameson califica de «una alegoría nacional» (1972, 24) en la que se proyectan las aspiraciones, no del todo definidas, de una colectividad. Esto permite que la discusión trascienda el ámbito meramente intelectual y adquiera los visos de una preocupación ciudadana. Al ser transformado en discurso, dentro del gran registro que define nuestra naciona-



lidad, el nombre de Morazán entra fácilmente en el espacio de la manipulación y, de hecho, de más está decir que desde ese mismo nombre, plagiado por la demagogia, se han ganado elecciones presidenciales.

Asimismo, tanto en los temas amorosos como en los civiles, parece que la poesía hondureña se ha visto obligada a pagar una deuda histórica con el siglo XIX. Los conflictos del presente hacen que se vuelva a los temas civiles decimonónicos por una necesidad ontológica de redefinir la hondureñidad. Sin embargo, es paradójico que al Morazán antiespañol se le cante, para usar un término de la época, en formas del Romanticismo español. El regreso al Romanticismo implica, así, una dependencia que también ha contribuido al aislamiento de nuestra literatura. Por esa necesidad intrínseca del hondureño de definir una identidad que siempre ha sido elusiva, no sorprende que un poeta tan cercano a la poesía pura como Acosta o un poeta tan íntimo como Jorge Travieso busquen señas de identidad, no como poetas, sino como hondureños, frente a Morazán. Sin embargo, en el caso de estos poetas es la relación personal con el lenguaje la que acaba imponiéndose al tema civil. Es decir, la solución siempre es textual porque el compromiso es primero con la poesía.

En la poesía hondureña es frecuente este diálogo con nuestros antepasados patrióticos (los próceres decimonónicos) o literarios (poetas ya fallecidos). En ambos casos se trata de definir una identidad nacional, en el primer caso, y poética, en el segundo. Esto último es parte de una tradición heredada de los medallones modernistas; recordemos que, en *Azul*, Darío le dedica varios poemas o «medallones» a algunos poetas con los que se identifica y que definen su propia identidad artística. Lo mismo ocurre en la poesía hondureña, desde los medallones de Molina hasta los poemas que el mismo Acosta y Livio Ramírez le han dedicado a Molina.

En Acosta reaparece ese dilema que llevó a Froylán Turcios a apegarse al Romanticismo y que hizo que Pompeyo del Valle abandonara la poesía comprometida y se autocalificara de poeta amoroso; esto es parte de ese apego «a la vieja concepción cultural del yo», del que hablaba Rama (1985, 33). El hecho de que muchos poetas hondureños hayan vuelto, por decisión o convicción, a una poesía tan tradicional en el tono y los temas ha contribuido a restarle dimensión internacional a nuestra literatura. Por una parte, las influencias que han transformado la literatura universal nos han llegado tarde y, por otra, nos hemos apegado a

un paternalismo intelectual que nos ha impedido establecer una distancia saludable entre nosotros y nuestros mayores. Además, hemos caído en la trampa de un maniqueísmo discursivo que tiene sus bases en nuestra realidad sociopolítica. A esto ha contribuido una crítica escasa y complaciente que termina canonizando al poeta y volviendo intocable su obra. Además, en muchos casos, el crítico termina imponiendo sus predilecciones.

Algo le falta a la poesía hondureña: una actitud de enfrentamiento generacional, de reacción de un movimiento literario respecto a sus predecesores. Se trata de una literatura sin parricidios, en la que los jóvenes en ninguna época han asumido con claridad y determinación esa actitud que Monsiváis señala a propósito de los jóvenes escritores mexicanos de varias generaciones: «Si no somos distintos al pasado inmediato nunca habitaremos el presente» (2000, 54). No ocurrió, para el caso, la saludable irreverencia antidariana que liberó a la Generación del 25 en Nicaragua y definió su rebeldía tanto estética como política. A pesar de lo prematuro de esta revuelta, su actitud era necesaria para acabar no con Darío, sino con el desgaste ditirámico que se hacía del Modernismo. Por el contrario, la literatura hondureña, en general, está plagada de transiciones generacionales. Hay que dejar claro que el hecho de carecer de una tradición literaria vuelve difícil la tarea de definir a cada generación. La convivencia, en una misma época y en los mismos espacios intelectuales, de poetas que supuestamente pertenecen a distintas generaciones ha hecho posible una transición sin violencia entre diferentes estilos y perspectivas éticas y estéticas. Al único extremo que se ha llegado es al ataque personal, que a pesar de su virulencia no ha impedido el traspaso de influencias y credos literarios.

Hay varias circunstancias que explican esta actitud, es decir, la falta de una tradición de la ruptura. Por una parte, se debe a la longevidad de las dos estéticas que marcaron nuestra literatura durante el siglo xx: el Romanticismo, filtrado a través del Modernismo, y la poesía militante. El primero no fue abandonado en el Modernismo ya que, por el contrario, fue esencial para definir las bases estéticas y hasta políticas de éste. Así, en el primer Modernismo se funden la tradición romántica –que ocurrió en América, en los primeros libros de Darío, y en España, en el sempiterno credo becqueriano de Jiménez– y la renovación neo-simbolista. Como señalé, en la literatura hondureña de principios de siglo convivieron románticos y modernistas, haciendo que, incluso bien entrado el siglo, el Modernismo no abandonara su filiación

romántica decimonónica, ni en la obra de Turcios ni en la poesía de Travieso, aunque en este último se da una transición hacia la generación posterior. Esta convergencia generó, entre otras actitudes, una «pureza amorosa» que no abandonó a muchos de los poetas de la segunda mitad del siglo, como Acosta, Del Valle, Sosa y Rivas. A pesar de la distancia estética y política, no ocurrió ningún rompimiento violento, como no fueran los ataques, no a la poesía, sino al poeta. Esto último tampoco ha contribuido a definir a cada generación, pues a algunos poetas se les aísla de sus contemporáneos para volverlos blanco fácil de la agresión. Cardona Bulnes está marcado por esta experiencia. De hecho, Helen Umaña señala que «Roberto Sosa, en 1981, lo incluyó –junto con José Luis Quesada (1948), José Adán Castelar (1941) y Rigoberto Paredes (1948)– entre los representantes de la “novísima poesía hondureña”» (1992, 264). La intención, en este caso, no es encontrarle un lugar a Cardona Bulnes dentro de la tradición literaria hondureña, sino aislarlo de la generación a la que en realidad pertenece: la del cincuenta. Al separarlo de este grupo, se niega tanto su diálogo con Acosta y Rivas como las propuestas renovadoras de su poesía. Además, su obra está alejada, generacional y estéticamente, de los poetas entre los que Sosa lo ubica, quienes se inscriben dentro de la otra estética que ha dominado nuestro siglo literario: la de la poesía militante o comprometida. Ésta se extendió a lo largo de la segunda mitad del siglo y ha hecho coincidir a poetas de distintas épocas: desde Sosa, cuya obra abarca más de cuatro décadas, hasta los que comenzaron a publicar en los ochenta e, incluso, en los noventa, como David Díaz Acosta (1951) y José Antonio Funes (1963).

Otro elemento clave de esta falta de parricidio es el hecho de que practicamos un excesivo respeto a nuestros mayores, no sólo en lo literario, sino en todos los ámbitos, desde la política y la religión hasta las relaciones familiares. Desde la Colonia, el hondureño se ha visto sometido a un culto ininteligible a la autoridad y a la persona que la encarna. En el plano lingüístico se manifiesta en la jerarquía establecida por el uso del *usted* que, sin duda, demarca estratos sociales y autoritarios en todas las esferas. En lo histórico, aparte del patético «licenciadismo» –heredado de la Colonia, vía México–, la historia nos ha legado próceres que seguimos con mentalidad escolar y un desconocimiento demoleedor de su obra escrita y, por ende, de su ideario. Esto último le ha facilitado la tarea a la demagogia, que ha ganado elecciones en nombre de próceres reducidos a meras fórmulas de un civismo



hueco y abultado. En lo político, ha sido obvio el impacto del militarismo dictatorial en la forma en que nos definimos frente a la autoridad; en este caso, el respeto se ha transformado en terror. Por lo tanto, la carencia de una tradición de la ruptura no es exclusiva de la literatura.

#### ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

Dice Monsiváis que los jóvenes escritores buscan ser diferentes del pasado inmediato para conquistar su propio presente. En nuestra poesía, los jóvenes han conquistado su presente sin rupturas violentas; en muchos poetas jóvenes se refleja nuestro apego a las transiciones generacionales. Lo que sí ha cambiado es la percepción del papel de la poesía; la palabra ya no asume los deberes de otras generaciones y otras épocas. Para el caso, el discurso militante, prevalente en la poesía de fines de los sesenta a los ochenta, ha perdido su importancia, sobre todo por los cambios ocurridos en la región centroamericana; algunos poetas asociados a este discurso dieron el giro hacia la poesía amorosa, como Pompeyo del Valle y Rigoberto Paredes. No quiere decir que el compromiso poético-político haya desaparecido; esto fue evidente después del golpe militar de 2009.

El gran conflicto librado por los modernistas entre el poeta y el medio ha cambiado, pero sólo para empeorar. A la severidad de la crisis económica se suma una violencia sin precedentes, ahondada por el narcotráfico; cada día se sobrevive peligrosamente mientras se buscan espacios de creación. Sin embargo, los poetas más recientes no responden a esta crisis desgarradora con una postura discursiva en la que la ética y «el deber» ciudadanos se imponen a la estética, como lo hicieron algunos poetas de otras generaciones frente al militarismo; en otras palabras, no se recurre a la tan tratinada denuncia ciudadana que tan mala poesía nos dejó. No se le da la espalda a la historia; ésta entra ahora a la poesía convertida en una experiencia asumida desde una voz estrictamente personal.

Los cambios históricos van a la par de cambios estéticos. La mal llamada poesía de denuncia da paso a búsquedas personales centradas en trascender la inmediatez o, mejor dicho, la trampa de la poesía escrita para poner a prueba un discurso sociopolítico. Esto se refleja en la poesía de José Antonio Funes, por ejemplo, quien comenzó a publicar a fines de los ochenta, en una época en la que todavía se vivían las secuelas del terrorismo de Estado, así como llegaba la marea de los conflictos de los países vecinos. Su

primer libro, *Modo de ser* (1989), es fundamental para entender el paso de una poesía pública –donde se asume el discurso comprometido con la realidad histórica– a una poesía privada –en la que la solidaridad ciudadana se vierte a través de la experiencia personal–. En su primer libro se advierte un tono intensamente humano y solidario que se ahondará en su poesía posterior, la que, sin abandonar la presencia del dolor humano, se vuelve mucho más personal. Esto ocurre, para el caso, en «Bajo una verde sombra», poema de ineludible raigambre histórica que, a través de la presencia del padre, se asume como un drama personal; al final del poema, la dignidad del padre se impone a la humillación histórica y personal.

La gravedad del tono de gran parte de la primera poesía de Funes da paso, en su poesía posterior, al distanciamiento saludable entre poeta y mundo que llega con la madurez; el poeta descubre que, sin dejar de ser valedera, la experiencia del drama también puede verse desde un centro no ocupado por el poeta. En algunos casos, el filtro lo da el humor. El tema que en la poesía de Funes mejor se presta a esta descentralización del drama personal es el amoroso.

Menciono este asunto de la gravedad en el tono porque me parece que es una característica compartida por muchos jóvenes poetas. En ellos se advierte una seriedad en la escogencia de la temática, en su tratamiento y en el mundo de referencias literarias y vivenciales a las que remite la poesía; esto puede ser parte del hecho de asumir el oficio con una seriedad que lo pone por encima de la banalidad y la brutalidad del medio. Se crea, así, una poesía que busca afincarse en la universalidad de la condición humana, no en una percepción anacrónica de la historia. Un buen ejemplo de ello es la poesía de Marco Antonio Madrid; su poesía, sobre todo su primer libro, *La blanca hierba de la noche* (2000), está anclada en un mundo de referencias clásicas; de la misma manera, a la temática le corresponde un lenguaje que se mueve, con gran versatilidad y eficacia, entre la gravedad y la transparencia. Aunque muchos poetas hayan frecuentado la biblioteca griega, a quien más se acerca Madrid dentro del canon nacional es a Edilberto Cardona Bulnes, poeta con el que comparte algunas de sus preocupaciones estéticas, aunque sin llegar al hermetismo de la poesía pura, tan característico de Bulnes. Alguna vez me pregunté por el sentido que tiene el convocar lo clásico en una ciudad de las Honduras; su sentido, como bien lo entienden ambos poetas, reside en el hecho de querer universalizar la experiencia humana,

trascendiendo así el tan trajinado asunto de las literaturas nacionales; la poesía, parafraseando a Paz, es un asunto de lenguaje, no de fronteras.

El primer libro de Madrid es una noticia feliz en la poesía hondureña; es una obra de madurez que no da cabida al «nada mal, para ser un primer libro». Por el contrario, se trata de un libro reposado, cuya solidez reside en un trabajo cuidadoso del lenguaje que le permite iluminar viejos temas. Hay en este libro, como en el segundo de Madrid, *La secreta voz de las aguas* (2010), el apego a un lenguaje que el tiempo ha puesto a prueba; esto lo reflejan los títulos de sus libros, así como la mayor parte de los títulos de sus poemas. Es un lenguaje que, como los temas abordados, evoca otras épocas y otra concepción del oficio de hacer poesía. Entre el exceso de poesía pública ligada a causas, Madrid es un poeta de poetas, sobre todo en su primer libro; en el segundo, la gravedad del lenguaje da paso a una mayor transparencia, como el López Velarde –a quien me remite esa vida mínima y entrañable de «las tierras altas»– que regresa al pueblo, su «edén subvertido», y encuentra a la prima Águeda.

Finalmente, el hecho de que Madrid le rinda homenaje, en uno de sus poemas, al modernista Juan Ramón Molina constituye en sí una de las tradiciones de la literatura hondureña. Me refiero a esa necesidad, tanto literaria como ontológica, que nos lleva a volver a eventos y personajes de un pasado que quedó mal resuelto; por eso, para el caso, nuestra narrativa vuelve a Francisco Morazán, el general decimonónico de sueños truncados; por eso nuestra poesía vuelve a Molina, el poeta abatido por el medio. Se podría ir más lejos y decir que ambos son dos de nuestros padres inconclusos.

Atrapado en el provincialismo tegucigalpense, Molina fue nuestro primer *flâneur*. Por ello, es el primero que se plantea la posibilidad del mito urbano, es decir, con él comienza la tradición poética de inventarle mitos a la ciudad. Tegucigalpa entra, así, en la mitología literaria universal, como tantas ciudades del mundo. Borges, dice Sarlo, le inventó mitos a Buenos Aires; y uno piensa en el Montevideo de Benedetti, la Ciudad de México de Pacheco, La Habana de Lezama, entre tantos etcéteras notables. Al igual que Morazán y Molina, Tegucigalpa es otro de nuestros grandes mitos literarios, por lo que ha sido tema recurrente de muchos de nuestros poetas.

La poesía de Rebeca Becerra entra en esta mitología, y, como Molina, se pasea *Sobre las mismas piedras* (2002), título

de su primer libro. Si bien Molina se sentía atrapado en Tegucigalpa y la aborrecía, Becerra asume de frente el diálogo con la ciudad, la desafía «con algo de infierno en los ojos», como dice en el mismo libro. Es sumamente revelador que Becerra escriba una poesía de espacios cerrados; sus cuatro libros, dos todavía inéditos, ocurren y transcurren en espacios confinados: la ciudad, en *Sobre las mismas piedras* y en *El principio y el fin*; la tumba, en *Las palabras del aire* (2006); la casa y el cuerpo, en *Esa voz que se consume*. De hecho, la ciudad, la casa y el cuerpo son espacios recurrentes en su poesía. Se trata de un encierro ontológico, creativo y hasta políticamente opresivo; esto último es patente en poemas sobre los efectos del terrorismo de Estado, tema éste que acerca su poesía a una de nuestras más percederas tradiciones. Sin embargo, como Funes, Becerra asume el «terrorífico insomnio» como un drama personal que lo aleja de la diatriba pública. Quizá el mejor ejemplo sea *Las palabras del aire*, un gran poema orgánico que constituye uno de esos poco frecuentes casos en que nuestros poetas se enfrentan a la arquitectura del libro-poema; como una cinta de Moebius, el libro se mueve entre dos realidades, el sueño y la vigilia; su gran lección quizá sea el que nos obligue a preguntarnos de qué lado están la vida y la muerte.

En estos cuatro libros, al confinamiento, físico u ontológico, se le opone la rebeldía liberadora del amor, el erotismo, los sueños y, claro, la poesía misma. La poeta sigue ocupando el centro del mundo, lo que explica ese tono grave y a veces sentencioso de casi toda su poesía. Sin embargo, uno de los elementos renovadores de la poesía de Becerra es la incorporación de lo que podría llamarse un surrealismo cotidiano que revela el lado luminoso de las pequeñas realidades de la vida: «Cortinas que caen derramando flores sobre el piso de granito» (en «Apenas te escribo», de *Esa voz que se consume*) o la presencia ubicua de la amenaza: «La mesa solitaria / devorando / los hombres / las mujeres» (en «Desafío», de *Sobre las mismas piedras*). Las instancias en que estas imágenes luminosas y amenazantes se filtran en la poesía de Becerra son frecuentes, por lo que ya son parte esencial de su lenguaje; constituyen una presencia de doble filo: liberadora, porque trasciende los límites de la cotidianidad, y opresiva, al revelar el lado absurdamente brutal del medio en que se vive.

El movimiento dentro de espacios cerrados también es recurrente en la poesía de Salvador Madrid. Tengo a mano dos de sus libros inéditos: *Mientras la sombra* y *El resplandor de los ojos cerrados*, títulos de por sí sugerentes, pues remiten a ese choque



de realidades que se acechan constantemente. Se vive en medio de esa fisura que puede expandirse en el lugar y en el tiempo; de ese centro feroz surge la poesía de Salvador Madrid. Esto explica el tono desafiante y hasta beligerante de la mayor parte de sus poemas. Repito, ya no estamos en el territorio de la denuncia política, pero sí hemos vuelto a replantearnos viejos dilemas, abiertos y dejados inconclusos por los modernistas. El siglo que media los agravó; los nuevos poetas los reasumen como conflictos ontológicos, sin buscar resolverlos, pues esa tarea no les corresponde.

Existe, sí, la conciencia de habitar un lugar que es un tiempo endurecido, mal hecho, imperfecto: «Insistimos en creer / que la perfección es intocable / y que para nosotros lo imperfecto / es el único destino» («Sin quemar las naves», de *Mientras la sombra*). Esta es, francamente, una admisión dolorosa, vista en todo su peso histórico, pues habla de un país pesado de imperfecciones, ese «país asesinado», que decía Livio Ramírez. No es que se busque la apócrifa «tierra ideal», como se dice en el mismo poema; estos poetas buscan, como lo hicieron tantos, un lugar digno o con al menos cierta cercanía a la dignidad. Pero tampoco se trata de pose o de militancia, pues también se reconocen los límites de la poesía; estos poetas han aprendido, y muy bien, la lección: primero hay que sobrevivir para después hacer poesía. Ésta es lo que se pasa en limpio –como hacíamos en los cuadernos de la escuela primaria– del caos. La poesía surge de esta relación conflictiva, por lo que se vuelve un punto de mira, ese panóptico ocupado por el poeta; esto, como he dicho, explica el hecho de que el joven poeta se vea en el centro: «El hombre joven sabe que la única ventana / a la que puede asomarse en su vida / es el agujero en el pecho del hombre viejo» («Dialéctica», de *Mientras la sombra*); también explica ese tono sentencioso que reaparece en Salvador Madrid.

Como en el caso de Becerra, en la poesía de Salvador Madrid existe la presencia constante de una amenaza que se vuelve mucho más tenebrosa por ser impredecible. Se trata del mismo conflicto histórico al que ahora les toca enfrentarse a estos poetas. La respuesta es un discurso metapoético, quizá como la única forma de encarar el grave asunto de la supervivencia creativa y existencial; esto de ser «cronista de los despojos» («Ordenanza del caído», de *Mientras la sombra*), puede fácilmente convertirse en una trampa para la poesía. Este es un riesgo mayor que antes amenazó a tantos poetas y que, sin duda, los jóvenes poetas

pueden ver con claridad, como ocurre en la poesía de Salvador Madrid, quien dialoga directamente con el mundo interior y con el mundo transitado por la tradición. Reconocerse o no parte de una tradición fronteriza no es una de sus preocupaciones, aunque esto resulte inevitable por compartir historias y espacios con sus antecesores; tampoco importa que estos poetas constituyan una generación. Lo que vale la pena resaltar es que hay en ellos temas y preocupaciones compartidos, y, sobre todo, en cada uno, una voz reconocible, lo que no es poco decir. Todo ellos también comparten la convicción de que, en un país empecinado en hacerle honor a su nombre, los libros, como dice Funes, no nos dan «la prueba del cielo», pero sí de la existencia.

Ese afán de ser distintos del pasado inmediato para conquistar su presente, como decía Monsiváis, lleva a los jóvenes de cada generación a inventarse precursores, como quería Borges. Quien se vislumbra como uno de esos precursores, y, hasta ahora, el más significativo, es Edilberto Cardona Bulnes, el poeta ninguneado por sus pares y ahora rescatado tanto por narradores, como Mario Gallardo, Giovanni Rodríguez y Gustavo Campos, como por poetas, entre ellos Marco Antonio Madrid, Salvador Madrid y Rolando Kattan. No existe el peligro de que Cardona Bulnes termine eclipsándolos, como el efecto que Roberto Sosa tuvo en algunos de los poetas de los 70 y 80; se trata, más bien, de reclamarlo como maestro porque su obra, como la de estos jóvenes, se aleja de la inmediatez del discurso histórico-político que marcó, en gran medida, a dos generaciones: la de Sosa y la de Adán Castelar. Los jóvenes también reconocen en Cardona Bulnes lo que Foucault llamaba una *mala escritura*, es decir, la escritura que se rebela al canon literario y sociohistórico: se rompe, así, con una tradición discursiva, aunque esa ruptura no sea total; como mencioné, no dejamos de pagar una deuda con nuestros antepasados, sobre todo literarios.

Este dilema al que se enfrentaron por primera vez románticos y modernistas entre tradición y renovación reaparece, para el caso, en *Animal no identificado* (2013), de Rolando Kattan, quien, como Cardona Bulnes, busca la tradición afuera, aunque no se desprenda del todo de los confines nacionales. Su libro se inscribe en el afán borgiano de la historia universal, y tiene la virtud, no muy frecuente en la poesía hondureña, de no tomarse tan en serio y hasta llegar a deleitarse en los pequeños accidentes de la Historia, como en su «Tratado sobre el cabello», poema en el que al despeinado Einstein le sigue Hitler, «el de los cabellos más

ordenados» (2013, 16). Por esa necesidad que padece todo escritor de «ordenar hacia atrás la historia literaria que conocemos», como dice Beatriz Sarlo (2016), vale decir que en la poesía de Kattan se reconoce al lado del humor intelectual, de corte borgiano, que Rigoberto Paredes introdujo en la poesía hondureña, el tono sentencioso presente en la poesía de los jóvenes antes mencionados. Es decir, tradición y renovación. Pero, repito, Kattan busca otras tradiciones como muy pocos poetas hondureños lo han hecho; esto le lleva a recorrer otras geografías intelectuales y humanas, desde la poesía china («A mi lado alguien lee un libro escrito en mandarín»), hasta las islas del Pacífico: en su hermoso poema «Kiribati», la infancia y el futuro se buscan en una isla que, a pesar de la lejanía, se vuelve parte de la mitología literaria, geográfica y personal. Volvemos a la necesidad de inventarse mitologías y, en este caso, de buscarlas, aunque esta vez no sea en las sagas nórdicas borgianas sino en la inmediatez y portabilidad de Wikipedia. Pero no todo es búsqueda transfronteriza, pues en este libro también están las calles de las Honduras, la cabañuela, las canicas de la infancia, la botánica nacional con sus árboles («Poética») que recuerdan aquel almendro del patio que no les falta a tantos poetas hondureños, como el buey dariano. Buscar otras tradiciones no implica desapego de la tradición reconocible; esto se hace por elección o convicción. Esta no es una anomalía, pues el mismo Borges pasaba de Evaristo Carriego a Stevenson. Lo que persiste, invariablemente, es el dilema, al que tanto he aludido y que ni románticos ni modernistas fueron capaces de resolver.

A la velocidad intelectual modernista los jóvenes responden con una proliferación de publicaciones autogestionadas y de pequeñas editoriales independientes que ha acelerado la producción de libros. A esto se suman la promoción y, sobre todo, la autopromoción cibernéticas. Habrá que darle tiempo a este torbellino para tener una idea más clara del panorama de la poesía hondureña de principios de siglo. Sin embargo, no sorprende que algunos de estos jóvenes se enrumben por los caminos predecibles de toda iniciación poética: Rimbaud, Bukowski y, sin desentonar, el infrarrealismo de Bolaño; no es casual que Cardona Bulnes entre en esa nómina de anómalos. Tampoco sorprende que vayan de la tradición oriental a las «tierras altas» del interior, del universo al patio, de las grandes urbes literarias a Tegucigalpa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Oscar. *Tiempo detenido*, Municipalidad de Quezaltenango, Quezaltenango, 1965.
- . *Poesía: selección 1952-1971*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1976.
- Becerra, Rebeca. *Sobre las mismas piedras*, Ixbalam, Tegucigalpa, 2004.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.
- Cardona Bulnes, Edilberto. *Los interiores*, Tipografía Dura, Elche, 1973.
- . *Jonás, al fin del mundo o líneas en una botella*, EDUCA, San José, 1980.
- Del Valle, Pompeyo. *Antología*, SECTUR, Tegucigalpa, 1991.
- Domínguez, José Antonio. *Himno a la materia*, Ministerio de Cultura, Tegucigalpa, 1985.
- Durón, Romulo E. *Honduras Literaria*, Tegucigalpa, 1899.
- Funes, José Antonio. *Modo de ser*, Editorial Universitaria, Tegucigalpa 1989.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1987.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- López Pineda, Julián y Molina, Juan Ramón. *2 visiones de José Antonio Domínguez*, SECTUR, Tegucigalpa, 1986.
- Kattan, Rolando. *Animal no identificado*, Gattomerlino, Roma, 2014.
- Madrid, Marco Antonio. *La blanca hierba de la noche*, Centro Editorial, San Pedro Sula, 2000.
- . *La voz secreta de las aguas*, Piedra Santa, Guatemala, 2010.
- Madrid, Salvador. *Visión de las cenizas*, Levemente Odiosos Editores, Tegucigalpa, 2004.
- Molina, Juan Ramón. *Tierras, mares y cielos*, Ediciones Paradiso, Tegucigalpa, 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Era, México, 2000.
- Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca editorial, 1985.
- Rivas, Antonio José. *Mitad de mi silencio*, Editores Unidos, Tegucigalpa, 1990.
- . *El agua de la víspera*, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa, 1996.
- Sarlo, Beatriz. «Beatriz Sarlo: Es fundamental romper con Borges», [http://www.clarin.com/cultura/Beatriz-Sarlo-fundamental-romper-Borges\\_0\\_1586841461.html](http://www.clarin.com/cultura/Beatriz-Sarlo-fundamental-romper-Borges_0_1586841461.html) (Descargado el 4 de junio de 2016).
- Sosa, Roberto. *Muros*, Imprenta Calderón, Tegucigalpa, 1966.
- Travieso, Jorge Federico. *La espera infinita*, Imprenta Calderón, Tegucigalpa, 1959.
- Turcios, Froylán. *Poesía completa*, Editorial Universitaria, Tegucigalpa, 1986.
- Umaña, Helen. *Ensayos de literatura hondureña*, Editorial Guaymuras, Honduras, 1992.
- Viñas, David. «El escritor liberal romántico», *Lectura crítica de la literatura americana. Vol. 2: La formación de las culturas nacionales*, Ed. Saúl Sosnowski, Ayacucho, Caracas, 1996.

*Por* Víctor Manuel Ramos

# LA MINIFICIÓN EN HONDURAS

Mientras me desempeñaba como editor de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, de Tegucigalpa, creé la *Revista de la Universidad*, dedicada al arte y a las letras, para divulgar la creación de los profesores y los estudiantes de la institución y la creación universal. En una ocasión, Din Roger Fortín, diagramador de la editorial, me trajo una carta de su tío Lauro José Zavala Maradiaga, enviada desde México, en enero de 1891. Lauro Zavala había emigrado a México cuando era un adolescente para estudiar Antropología y Arqueología con una beca concedida por el gobierno azteca por sus altas calificaciones conseguidas en el Instituto Nacional de Tegucigalpa. Lauro se quedó en México y ahí destacó como antropólogo, como editor y traductor. Su trabajo en el Fondo de Cultura Económica fue muy apreciado. La carta se publicó en la *Revista*<sup>1</sup> y esa publicación dio lugar a que estableciera una fluida correspondencia con Lauro Zavala hijo, profesor de Literatura de la Universidad Metropolitana, Unidad Xochimilco, de México. Lauro trabajaba, junto con Henry González de la Universidad Pedagógica de Bogotá, en un proyecto destinado a realizar antologías de cuento breve de los países americanos de habla española y me invitó a preparar la antología hondureña. Yo acepté el reto y me puse a trabajar.

En esos días estuvieron de visita en Tegucigalpa Jorge Eduardo Arellano, entonces director de la Academia Nicara-

güense de la Lengua, y su sobrino Edgard Escobar Barba; les conté del proyecto y aceptaron hacer la antología nicaragüense. En enero de 2005, ambos habían publicado sendas antologías.<sup>2</sup>

Tras unos meses de búsqueda, logré seleccionar cincuenta minirrelatos, con una extensión no mayor de doscientas palabras, representativos de la historia del relato breve en la literatura hondureña. Como trabajo inicial tomé un fragmento del Popol Vuh, la obra sagrada de los mayas, para dar un salto a los albores de la literatura hondureña, en donde me encontraría con Froylán Turcios (1874-1934), quien había recopilado sus relatos en el libro *Cuentos del amor y de la muerte*<sup>3</sup> y cultivaba el modernismo, puesto en boga por Rubén Darío.

Le siguen, en secuencia temporal, los aportes de Rafael Heliodoro Valle (1891-1956), cuya vasta obra la había realizado en México; y, más tarde, los escritores de la generación del 50, hasta los contemporáneos. El interés por la minificción es reciente en Honduras, si apartamos los aportes de Turcios y Valle. Y la influencia viene de cerca: del hondureño Óscar Acosta, con su libro *El arca* (1956);<sup>4</sup> del salvadoreño Álvaro Menén Desleal –como a él le gustaba firmar–, con su libro *Cuentos Breves y maravillosos* (1963); y de Augusto Monterroso, quien nació en Tegucigalpa y vivió en esta ciudad hasta su adolescencia.

Óscar Acosta, a muy temprana edad, se desempeñaba como secretario de la Embajada de Honduras en Lima. Ahí hizo amistad con Sebastián Salazar Bondy, a quien visitaba en la redacción del diario *La Prensa*. Éste le condujo a la *Antología de cuentos breves y extraordinarios* (1953), de cuya lectura surgieron los minicuentos de *El Arca*. Uno de los cuentos de Acosta, «La letra *lh*», tuvo respuesta de Álvaro Menén Desleal, con un cuento similar sobre la letra *lh*, y, más tarde, yo escribí otro minicuento, *Mamá abecedario*,<sup>5</sup> que cuenta una historia de las letras *ch*, *ll* y *w*.

Julio Escoto, en su revista *Imaginación*, convocó un certamen de cuento súbito en 1991. En la revista se publicaron los finalistas. El concurso fue convocado nuevamente en el año siguiente. Los galardonados fueron Samuel Trigueros y Débora Ramos Elizabeth Ventura. En 2003, la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán convocó al Certamen Cuento Breve Universitario y se otorgó un premio al cuento *Al Este del paraíso*, de Yasmín Elizabeth Gutiérrez, y un accésit a *Once fábulas para un narrador de cuentos*, de Moisés Daniel Gutiérrez.



Se señala a los mexicanos Julio Torri, con sus *Ensayos y poemas* (1917), y Carlos Díaz Durfoo Jr., con sus *Epigramas* (1927), como los precursores y fundadores del relato breve. Pero no fue sino hasta 1976 cuando Edmundo Valadés publicó *El libro de la imaginación*,<sup>6</sup> una colección de minicuentos en la que se incluye tres textos de Torri. Este género de las letras hispánicas sería más tarde consagrado con nombres sobresalientes como los de Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Álvaro Menen Desleal, Alfredo Armas Alfonso, Max Aub, Ana María Shua, Guillermo Samperio, Óscar Acosta, Oscar de la Borbolla y muchos otros más.

Sin embargo, Froylán Turcios había publicado en 1904 *Bajo el cielo inmutable*, con apenas 22 renglones; *Tres deseos*, con nueve renglones, en 1914, y varios relatos breves de menos de una página en su libro *Cuentos del amor y de la muerte*, en el ambiente del modernismo.

«Un minicuento es un microcosmos, una partícula elemental de acción, un cuanto narrativo», ha definido Armando José Sequera,<sup>7</sup> de la Universidad Central de Venezuela. Y, como ésta, además de las 20 que propone, se han formulado innumerables definiciones –coincidentes unas, encontradas otras– con el fin de establecer el deslinde de este género narrativo a partir de los textos más destacados que corresponden a Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Augusto Monterroso.

Lo cierto es que casi todos los críticos coinciden en señalar en el minicuento una actitud de ruptura como la que se define en el manifiesto de la revista *Zona*, de Barranquilla: «Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo xx, ha conducido al cuento clásico o a una estrepitosa bancarrota».<sup>8</sup>

Epple<sup>9</sup> considera a Dolores Koch como la pionera en el estudio de la minificción por proponer rasgos característicos en las minificciones de Torri, Monterroso y Arreola: prosa sencilla, cuidada y precisa pero bisémica; humorismo escéptico que se vale de la paradoja, la ironía y la sátira; rescate de formas literarias antiguas (fábulas, bestiarios) y uso de formatos nuevos de los medios modernos de comunicación; luego resalta la labor de Edmundo Valadés con su artículo *El cuento brevísimo*, publicado en la revista *Puro Cuento* de Buenos Aires, en cuyas páginas se acuñaron los nombres de *minicuento* y *minificción*. No se puede dejar de destacar la labor de Lauro Zavala hijo, quien lleva más de una decena

de libros sobre la minificción. Para él, minicuento es brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad.

En Honduras, el único que ha teorizado sobre el cuento es el narrador Arturo Mejía Nieto (1900-1972). En su trabajo *Estructuras del cuento y sus leyes*, opina que:

«[El cuento corto] constituye, por su brevedad y vívida forma de expresión, el texto adecuado al ritmo acelerado de la vida... Capaz de distraer, por su variado material de tema, ya sea humorístico, lo erótico o misterioso, la intriga o la farsa, sirve para despertar la imaginación de millones de seres sometidos al yugo de la existencia moderna».<sup>10</sup>

Fue Froylán Turcios el precursor del cuento breve en Honduras. En su época escribieron uno que otro cuento breve Juan Ramón Molina, Carlos Alberto Uclés y Salatiel Rosales, pero no consideraron la minificción como una nueva modalidad narrativa y genérica. Y en la temática no superaron el ámbito del Romanticismo tardío y del modernismo. Después, es Rafael Heliodoro Valle, formado en México, quien explora con alguna abundancia la narración breve con gran contenido de cotidianidad y de recuerdos del terruño, sin dejar de aprovechar sus experiencias en Chile y México (sobre todo en la historia de esta nación). Valle posiblemente leyó a Torri y a Durfoo, pero no conoció las obras fundamentales de Arreola y Monterroso. Mejía Sánchez, el eminente nicaragüense radicado en México, secretario particular de Valle y amigo de Monterroso y Arreola, produjo minificciones desde 1947 que fueron incluidas en el libro *Puro cuento*, en formato que el mismo Mejía Sánchez había organizado en 1973. Valle aprovechó, a la manera de Eduardo Galeano, muchas de las anécdotas para producir numerosas piezas de delicado estilo, argumento simple y aquilatada prosa. Es, sin embargo, Óscar Acosta (1933-1914) el verdadero fundador de la minificción en Honduras, con su libro *El Arca*. El libro fue acogido con entusiasmo en Honduras, pero los escritores del país no valoraron la ruptura que con estos textos se les presentaba, y los narradores continuaron con el cultivo de la narración en base a los cánones tradicionales de Poe y Quiroga. Los autores jóvenes no advierten las novedades que había en aquellas narraciones breves hasta el año de 1991, en que el libro de Acosta es nuevamente reeditado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Nelson Merren publicó algunas narraciones breves en las revistas universitarias que dirigió Óscar Acosta. Eduardo Bärh es otro autor interesante.

Pompeyo del Valle, de la misma generación del 50 a la que pertenece Acosta, publicó dos libros con narraciones breves que guardan mucha distancia de la intertextualidad de *El Arca: Los hombres verdes de Hula* y *Retrato de un niño ausente*. Néstor Bermúdez Milla, otro narrador hondureño, escribió algunas narraciones breves. Eva Thais, más poeta que narradora, publicó un libro de minicuentos con mucho contenido experimental y de naturaleza súbita: *Constante sueño* (1999). Luego vinieron Víctor Manuel Ramos, con sus libros *Acuario* y *Monsieur Hérisson y otros cuentos* (2001); José Adán Castelar; Julio Escoto, con *Historia de los operantes*, y Ernesto Bondy.

Nery Alexis Gaitán ha cultivado el minicuento con dedicación exclusiva. Le siguen los novísimos que se iniciaron, algunos con una producción profusa y otros con aportes ocasionales, estimulados por el concurso de la revista *Imaginación*. De esa cosecha surgen Samuel Trigueros, Débora Ramos, Javier Vindel, Julio César Anariba, Adalid Martínez. Junto a ellos, Raúl Ernesto Alvarenga, Marco Carías Chaverri, Marco Salvador Mendoza, Moisés Daniel Gutiérrez, Rocío Tábora, Antonio Ramos, Daniel Callejas, Jorge Luis Oviedo, Manuel de Jesús Pineda, Rafael Valladares Ríos, Lourdes Núñez Ortiz, José Humberto Sosa Canizalez, Luis Antonio Núñez Duarte, Julio César Pineda, Gustavo Fernández Zúniga, Mónica Romero Lepe, Miguel Barahora, etcétera. Especial interés merecen los cinco lipogramas de Rodolfo Alirio Hernández «Vocales en vacaciones», incluidos en su libro *Guijarros*, publicado en 1952.

<sup>1</sup> «Carta de Lauro José Zavala Maradiaga», en Revista de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, 87-90, Tegucigalpa, Honduras, abril, mayo y junio de 2003.

<sup>2</sup> Arellano, Jorge Eduardo. *Minificciones de Nicaragua. Brevíssima antología*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 2004; Barba Escobar, Edgard. *Antología del minicuento nicaragüense*.

<sup>3</sup> Turcios, Froylán. *Cuentos del Amor y de la Muerte*, Le Livre, 141, Boulevard Périere, París, 1930.

<sup>4</sup> Acosta, Óscar. *El Arca*, Talleres Gráficos Mercagraph, S. A., Jirón Inca, Lima, Perú, 1956.

<sup>5</sup> Ramos, Víctor Manuel. «Mamá abecedario», en *Monsieur Hérisson y otros cuentos*, Editorial Girándula, Tegucigalpa, 2001.

<sup>6</sup> Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

<sup>7</sup> Sequera, Armando José. «La narración del relámpago. 20 microapuntes para una poética del minicuento y cuatro anotaciones históricas anotadas», en Noguero Jimémez, Francisca: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, 2004.

<sup>8</sup> Citado por Edmundo Valadés: «Ronda por el cuento brevísimo», en *Puro Cuento*, 21, Buenos Aires, 1990.

<sup>9</sup> Epple, Juan A. «La minificación y la crítica», en Noguero Jimémez, Francisca: *ídem*.

<sup>10</sup> Mejía Nieto, Arturo. «Estructura del cuento corto y sus leyes», en *Tres ensayos. Teatro, novela y cuento*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1959.

## BREVE ANTOLOGÍA DE MINIFICCIÓN

### *Gratitud*

FROYLÁN TURCIOS

En el alegre paseo, cerca del río sonoro, los dos amigos pasaron junto a nosotros, saludando amablemente.

–Uno de esos –exclamó Julio– fue el autor de la calumnia soez que motivó el rompimiento con la joven por quien te consume la pena.

–Fue Eduardo, ¿no es cierto? Juro que fue él.

–¿Y cómo puedes afirmarlo con tal certeza?

–Sencillamente porque no puede ser el otro.

–¿Y por qué no puede ser el otro?

–Porque no me debe ningún favor.

### *Allá en Monclova*

RAFAEL HELIODORO VALLE

Allá en Monclova está el nogal donde capturaron al señor cura y sus amigos. El herrero Marcha, padre de Pío, el iturbidista, forjó allí las esposas y las ramas del nogal ya se revientan de recuerdos.

### *Los poetas*

ÓSCAR ACOSTA

Los mayas comparaban a sus poetas con los molineros celestiales y agregaban que ellos extraían pacientemente del maíz del idioma una harina finísima: la poesía.

### *Demasiado tarde*

POMPEYO DEL VALLE

Cuando el Coronel Aircrag despertó en los infiernos, comprobó la exactitud que había en las palabras de su abuela Segibude, siglos atrás: la riqueza mal habida y los malos versos son causa de perdición eterna.

*Ulises*

JOSÉ ADÁN CASTELAR

El hombre, desfigurado bajo el capote negro, preguntó desde la lluvia:

–¿Hacia dónde va este camino, señor?

El que oyó la pregunta, volteándose, miró el sendero inundado por el invierno de varios días.

–¿Hacia el mar, señor?

El hombre dio las gracias, miró hacia adelante con firmeza y, sabiendo lo que hacía, siguió su destino.

*La pregunta*

JULIO ESCOTO

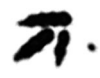
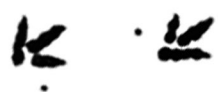
–Maestro –balbuceó el joven viejo–, ¿por qué usted siempre responde a nuestras interrogaciones con una pregunta?

–¿Será culpa mía? –contestó el anciano.

*Sobre la Filosofía*

MARCOS CARÍAS CHAVERRI

En el último Congreso Mundial del Saber, se llegó a la conclusión de que la Filosofía es una rama del conocimiento inútil, que no tiene ningún sentido. Se acordó esto debido a que la mayoría de los delegados opinó que era una estupidez intentar explicar el sueño de una mariposa.





*Por* Segisfredo Infante

# CAMINO DEL ENSAYO HONDUREÑO

El ensayo puede ser literario, político, filosófico, teológico e incluso científico, con todas sus variables internas. Su existencia ha sido elástica desde los tiempos del humanista Michel de Montaigne. Nuestro modesto propósito, bajo la luz de la elasticidad aludida, es construir un listado preliminar, o un recuento muy apretado, de los ensayistas hondureños de diversas épocas y tendencias hasta llegar a los años 1989-1991 como punto de quiebre y luego discurrir, mediante aproximaciones, sobre nuestros ensayistas de los últimos veinticinco años.

1

Para empezar, Antonio de Paz y Salgado es uno de los pioneros como jurista y novelista del largo periodo colonial hondureño. A horcajadas entre el viejo régimen y los albores republicanos de América Central, cabalgaría la figura imponente de José Cecilio Díaz del Valle, verdadero artífice del pensamiento económico provincial y de la República Federal de Centro América. Entre don José del Valle y la reforma liberal del último cuarto del siglo XIX, con muy raras excepciones, hay una especie de vacío histórico en materia de pensamiento ensayístico. Tal vacío histórico lo vino a llenar el recio estadista e ideólogo reformista (liberal-positivista) don Ramón Rosa con un grupo de allegados aspirantes a la literatura y al ensayo político, como Adolfo Zúñiga. También añadiríamos a los exiliados cubanos de aquel

momento, como Joaquín Palma. Después de Ramón Rosa es insoslayable la figura del sacerdote y archivista Antonio R. Vallejo, fundador de la historiografía moderna de Honduras, con los aciertos y limitaciones de su época. Casi a la par del padre Vallejo contemplamos al historiador positivista Rómulo E. Durón. Para comienzos del siglo xx aparecerán, alternativamente, algunos periodistas y ensayistas de buen quilataje con algunos giros filosóficos, como Salatiel Rosales, Paulino Valladares y el lexicógrafo Alberto Membreño.

Seguidor de Paulino Valladares es el periodista de pensamiento cristiano y a veces «socialista» Alfonso Guillén Zelaya, cuya obra periodística se desarrolló en Tegucigalpa y México. Al mismo tiempo descuella la figura de Rafael Heliodoro Valle mediante un desarrollo intelectual prolífico en la ciudad de México. Heliodoro Valle será uno de los escritores más abundantes no sólo de Honduras, sino del continente americano, con una vasta producción en cronologías, bibliografías, investigaciones históricas, ensayos sobre figuras sobresalientes y miles de artículos dispersos en revistas y periódicos de Estados Unidos y América Latina, especialmente de México. Heredará para la posteridad algunos «discípulos» como los historiadores autodidactos y literatos: Esteban Guardiola, José Reina Valenzuela, Rafael Jerez Alvarado y Eliseo Pérez Cadalso; y, posiblemente, Miguel Ángel García, Juan B. Valladares, Julio Rodríguez Ayestas y Jorge Fidel Durón.

Admirador del fundador del periodismo moderno hondureño Paulino Valladares, del patriota Froylán Turcios y del periodista conciliador Alfonso Guillén Zelaya, el pensador y abogado Medardo Mejía materializó esfuerzos innegables en los campos de la lectura y de la escritura históricas –un poco contaminadas con el lenguaje del materialismo histórico–, pero destacó sobre todo en el ensayo biográfico y literario como uno de los mejores de Honduras y del istmo centroamericano, sobre todo con su canónico *Capítulos provisionales sobre Paulino Valladares* (Guatemala, 1946). Su obra se encuentra condensada en varios libros y en la tercera etapa de la *Revista Ariel*, de mediados de la década del sesenta y comienzos de los años setenta del pasado siglo xx. Coincidiendo un poco con Medardo Mejía, a mediados de los años sesenta reaparece en Tegucigalpa el escritor Ramón Oquelí Garay, quien acababa de retornar de sus estudios universitarios de abogacía en Madrid con un bagaje intelectual extraordinario.

Es pertinente detenerse en la figura de Ramón Oquelí. Al retornar a Tegucigalpa se desplaza hacia la antañona ciudad co-

lonial de Comayagua a ejercer en los juzgados departamentales, donde cosecha algunas decepciones, razón por la cual experimentará la sana tentación de iniciar una carrera divulgativa en periódicos sampedranos y tegucigalpenses. En sus artículos será evidente el pensamiento del filósofo José Ortega y Gasset, orientado a la reforma del individuo y de la sociedad. Posteriormente se incorpora a la actividad académica de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, generando gradualmente simpatías por su forma espontánea de compartir los conocimientos universales y por sus investigaciones histórico-archivísticas, convertidas en libros y cronologías un poco en la línea de Rafael Heliodoro Valle y Medardo Mejía. Oquelí es importante porque, además de ser «un maestro de generaciones», continúa escribiendo artículos, conferencias y ensayos al momento de atravesar la barrera de 1989-1991, y prosigue hasta su fallecimiento en el año 2004.

A la par de Ramón Oquelí, contamos con la presencia de los historiadores Mario Felipe Martínez Castillo y Marcos Carías Zapata, ambos con estudios académicos en Historia en importantes universidades españolas y brasileñas. Martínez Castillo, ya fallecido, habrá de convertirse en el principal investigador de la historia colonial hondureña y centroamericana con resultados documentales singularmente inéditos, aunque como ensayista podría afirmarse que exhibía la limitación de escribir tal como hablaba o conversaba. Un libro central salido de sus investigaciones es *Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano-criollo en Honduras* (Editorial Universitaria, década del noventa). Marcos Carías Zapata, más sobrio en su discurso, introducirá conceptualizaciones atractivas, modernizadoras, en materia de reflexiones históricas mediante una producción que continúa en las fechas presentes. Dos libros inevitables de Marcos Carías, publicados a partir de la década del noventa del siglo xx, son los siguientes: *Crónicas y cronistas de la conquista de Honduras* (Editorial Universitaria, 1998) y *De la patria del criollo a la patria compartida* (Ediciones Subirana, 2007). Ambos historiadores atravesarán la barrera cronológica y metodológica de 1989-1991.

Es prudente traer a colación el quehacer historiográfico y bibliográfico de Mario R. Argueta, con estudios universitarios en los Estados Unidos de Norte América. La producción de Argueta es prolífica en cantidad y en calidad, desde los años setenta hasta el presente 2016. En los últimos años Mario Argueta ha incursionado también en actividades periodísticas, tal como lo habían hecho los insoslayables historiadores autodidactos Lu-

cas Paredes, Víctor Cáceres Lara, Rafael Jerez Alvarado, Eliseo Pérez Cadalso, José Antonio Peraza, Rafael Bardales Bueso, Longino Becerra, Elvia Castañeda de Machado (Litza Quintana), Rafael Leiva Vivas, Francisco Salvador, Luis Hernán Sevilla, Manuel Salinas Paguada y Miguel R. Ortega. Igualmente es importante el trabajo sociológico y político de nuevo cuño de Víctor Meza, Guillermo Molina Chocano, Mario Posas y Rafael del Cid.

El listado de periodistas y ensayistas hondureños de finales del siglo XIX y de todo el siglo XX, hasta 1989-1991, es largo y ancho, con las variaciones propias de las formaciones y lecturas previas de cada uno de ellos, y con sus contribuciones ocasionales, algunas de mayor sustancia que otras. Así que es obligatorio, en consideración del ensayo periodístico llamativo propiamente dicho, añadir los nombres de Álvaro Conteras, Juan Ramón Molina, Froylán Turcios, Plutarco Muñoz, Julián López Pineda, Jesús Aguilar Paz, Oscar A. Flores Midence, Oscar Acosta, Manuel Gamero, Edgardo Paz Barnica, Adán Elvir Flores, Amílcar Santamaría, Agapito Robleda, Mario Membreño González, Dionisio Ramos Bejarano, Enrique Ponce Garay, Orlando Henríquez, Gautama Fonseca, Armando Cerrato, Rigoberto Paredes y Carlos Arita Valdivieso. Unos vivos y otros fallecidos.

## 2

Ortega y Gasset sugería que en una misma época podían coincidir dos o tres generaciones. El caso es que en Honduras, para los años decisivos de 1989-1991, observamos dos o tres generaciones diferenciadas escribiendo en periódicos, revistas, libros y folletos. Hablamos de una fecha «decisiva» porque en 1989 se registra el derrumbe voluntario del famoso Muro de Berlín, que era como la línea dura, o de acero, que dividía la cultura del Este con la cultura Occidental, y que de cierta manera obligaba a una toma de posturas frente a aquellos acontecimientos vertiginosos. El otro acontecimiento determinante ocurre en 1991, con la disolución de la Unión Soviética, fenómeno que viene a confirmar la reconciliación alemana y la distensión de la Guerra Fría, que había escindido a las sociedades del mundo y a los intelectuales en dos aparentes bandos antagónicos, «irreconciliables». Algunos intelectuales y escritores de ocasión adoptaron novedosas posturas más o menos posmodernas; un subgrupo se agazapó para resurgir más tarde; y otros ni siquiera se dieron por enterados.

Para las dos fechas aludidas como quiebre cronológico-metodológico registramos que en Honduras continúan publicando los ensayistas, algunos fallecidos a día de hoy, Filánder Díaz Chávez, José Reina Valenzuela, Aníbal Delgado Fiallos, Ramón Oquellí Garay, Manlio Martínez Cantor, Mario Felipe Martínez Castillo, Hernán Cárcamo Tercero, Rafael Leiva Vivas, Adán Elvir Flores, Mario R. Argueta, Marcos Carías Zapata, Víctor Meza, Carlos Flores Facussé, Hernán Antonio Bermúdez, Mario Posas, Noé Pineda Portillo, Juan Antonio Medina Durón, Enrique Aguilar Paz, Julio Escoto, Juan Ramón Fúnez, Roberto Reyes Mazoni, Rafael del Cid, Jorge Ramón Hernández Alcerro, Ernesto Paz Aguilar, Dagoberto Espinoza Murra, Víctor Ramos, Galel Cárdenas Amador y Juan Fernando Ávila. Pero he aquí que para estas nuevas fechas (1989-1991) a la vez escribe libros y en revistas, con mayores bríos, un nuevo bloque de ensayistas que venía publicando desde los años setenta y ochenta, como Juan Ramón Martínez, Manuel Salinas Paguada, Matías Funes Valladares, Roberto Castillo, Segisfredo Infante, Oscar Soriano, Helen Umaña, Leslie Castejón, José González, Armando García, Julio César Pineda, Rodolfo Pastor Fasquelle, los gemelos Membreño Cedillo y el teólogo y psicólogo Roberto Cruz Murcia. Incluso podría afirmarse que algunos de estos últimos publicaban con un énfasis histórico-filosófico. Es imperativo aludir los trabajos de los españoles radicados en Honduras, como los filósofos Juan Antonio Vegas y Augusto Serrano López; el quehacer periodístico del uruguayo Oscar Falchetti; y del lexicógrafo y formidable lingüista Atanasio Herranz, quien terminó por hondureñizarse legalmente. También hay que recordar una sola investigación histórica colonial, de tipo territorial, de la costarricense radicada en Tegucigalpa María de los Ángeles Chaverri, más conocida como Marielos.

Para mediados y finales de los años noventa registramos los primeros artículos y ensayos de dos jóvenes singulares de nueva generación literaria: José Enrique Cardona Chapas y José D. López Lazo. Parejamente destacaban los ensayos historiográficos y sociológicos del joven historiador Rolando Sierra Fonseca, discípulo de Ramón Oquellí Garay. De igual modo, los trabajos sobre los extranjeros del historiador Jorge Alberto Amaya Baneegas destacaban, dándole continuidad a las investigaciones sobre la presencia de los italianos y alemanes en Amapala y Choluteca, realizadas pioneramente por un grupo de jóvenes a mediados de la década del ochenta. Es pertinente añadir los trabajos ensayísticos, traducidos en libros, también de finales de los años noventa

y comienzos del siglo XXI, de la importante escritora política Rocío Tábor, como *El Leviatán herido*. En esta época encabalgan el trabajo de investigación colonial, sobre fronteras, del fallecido Salomón Sagastume y algunos aportes de Sucelinda Zelaya.

La mayor parte de los artículos-ensayos de las nuevas generaciones hondureñas fueron dados a conocer en el suplemento literario *Cronopios*, que coordinaba Helen Umaña en el diario *Tiempo* de San Pedro Sula; también en las páginas literarias y sociales de Elvia Castañeda de Machado, en el diario *El Herald* de Tegucigalpa; de Manuel Salinas Paguada en «La Tribuna Cultural», del diario *La Tribuna* de Tegucigalpa; de Juan Ramón Martínez y Segisfredo Infante en el suplemento *Piedra sobre Piedra*, del ya desaparecido diario *El Periódico* de Tegucigalpa; y en la revista *Paraninfo*, que dirigían Augusto Serrano López y Atanasio Herranz y Herranz.

Pero quizás las publicaciones culturales que dieron acogida especialmente a los «mozuelos» que publicaban por primera vez un ensayo, un poema o un cuento fueron el boletín literario-informativo *18-Conejo*, que dirigieron Oscar Cerrato Mendoza, Segisfredo Infante y Juan Ramón Martínez. Y la revista histórico-literaria *Caxa Real*, fundada y dirigida por mí mismo. Veamos, *18-Conejo* se fundó en agosto de 1987 y desapareció en diciembre de 1999, logrando alcanzar los 102 números, así que ello coincide plenamente con la época de arranque que estamos trabajando. Por su lado, *Caxa Real* se fundó en noviembre del año 2002, y dejó de circular en diciembre del año 2010, logrando los 70 números. A Cardona Bulnes, ya fallecido y que participó en las revistas, podemos incluirlo en la lista de los ensayistas tardíos de Honduras. Otro ensayista comparativamente tardío, tanto en revistas como en libros y folletos, es el economista veterano Manlio Martínez Cantor, cuyo último volumen se titula *Imagen de la estructura económica y social, y exploración de los recursos naturales* (Editorial Universitaria, 2010). También es un ensayista tardío César Elvir Sierra, uno de cuyos libros más importantes se titula *Las campañas militares del general Manuel Bonilla* (Ediciones 18-Conejo, 2012).

Aparte de los suplementos y revistas podría afirmarse que la época más prolífica en materia de publicación de libros y folletos hondureños, de diversas generaciones, disciplinas y tendencias ideológicas, coincide, sin lugar a dudas, con los años noventa del siglo XX y la primera década del XXI. La casa editora encargada de convertir en realidad semejante proyecto en marcha fue, en primer lugar, la Editorial Universitaria de la



Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH); y, en segundo lugar, la Editorial Guaymuras. En los libros de estas dos editoriales es factible rastrear casi todo el trabajo ensayístico hondureño de los últimos veinticinco años. Sumándose, poco después, el Centro de Documentación de Honduras (CEDOH) y la labor de Ediciones Subirana. La Editorial Universitaria y la Editorial Guaymuras publicaron múltiples ensayos de política, derecho, historia, literatura, cronologías, diccionarios, medicina, odontología, filosofía, geografía, economía, folclore, lexicografía y un amplio etcétera. El año 1994 fue el más prolífico, cuantitativamente, en publicación de ensayos universitarios.

### 3

*Escritos inéditos de José Cecilio del Valle* (1996) fue una de las obras novedosas publicadas por el citado Ramón Oquellí en la década del noventa. Aunque ya había entregado a los lectores su monumental *Antología de José del Valle*, con notas y comentarios, de comienzos de los años ochenta, Oquellí se encarga de dar a conocer algunas nuevas facetas de la vida y la obra del «sabio» ensayista centroamericano (con reiteradas incursiones económicas) de comienzos del siglo XIX.

Aparte de los libros aludidos, Ramón Oquellí Garay recopilará toda su obra periodística y ensayística que la Editorial Universitaria de la UNAH le publicará en cuatro tomos, con escritos añadidos de los años noventa y de comienzos del siglo XXI. Me refiero al libro *Gente y situaciones*, cargado de erudiciones políticas, históricas y literarias, y de innegables chispazos filosóficos. Un libro que no puede pasar desapercibido, en la línea vallista-oquelineana, es el siguiente: *Valle, entre la fantasía y el rigor* (2004), publicado por Ediciones Subirana y en donde el autor se exhibe sobre el tema. Como añadido final respecto de la obra de Oquellí, es pertinente destacar que el autor se especializó, como autodidacta, en las investigaciones históricas y políticas hondureñas de los siglos XIX y XX (con limitaciones en la parte colonial), que se materializaron en cronologías dadas a conocer en revistas y periódicos y en sus libros, como *1862, el primer año de Bográn y Honduras: estampa de la Espera* (Subirana, 2001).

Como es poco menos que imposible mencionar para los fines de este trabajo a todos los ensayistas que publicaron (o reeditaron) en los últimos veinticinco años, me limitaré a subrayar algunos nombres y algunas obras novedosas: Juan Ramón Mar-

tínez, quien había comenzado a publicar artículos periodísticos en el diario *La Tribuna* a mediados de los años setenta, irrumpe en los años noventa con una continuada publicación de folletos y de libros. Conviene, como obra central del autor, destacar *Honduras, las fuerzas del desacuerdo* (Editorial Universitaria, 1998), todo un recorrido por la vida eclesiástica y política de este país desde el periodo colonial hasta fechas contemporáneas, con énfasis en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Se trata de una dilucidación difícil que hace J. R. Martínez de las relaciones entre la Iglesia y el Estado. Otros dos libros ineludibles del escritor Martínez son las enjundiosas biografías *Lucila Gamero de Medina, una mujer ante el espejo* (1994) y *Ramón Amaya Amador, biografía de un escritor* (1995). Su obra ensayística publicada es una de las más prolíficas y atractivas de los últimos veinticinco años. Y como articulista es uno de los hombres más polémicos del país.

Roberto Castillo Iraheta publica en la Editorial Universitaria de la UNAH la novedosa recopilación *Filosofía y pensamiento hondureño* (1992), su primer libro de contenido filosófico, elaborado con ensayos que contienen sus propias opiniones, desmarcándose de la tradición estereotipada de publicar antologías de filosofía, sociología e historia, típicas en las asignaturas aludidas por aquello de la simple repetición esquemática. Y aunque sus ensayos ya habían circulado en periódicos y revistas durante los años ochenta, Roberto Castillo Iraheta los recoge y los convierte en un libro de obligada lectura intelectual. Es evidente la influencia del filósofo Walter Benjamin y de la Escuela de Fráncfort en los escritos de Castillo, aunque con algunos decaimientos literarios, por su condición de cuentista y novelista. Y es evidente un abordaje elástico, distanciado de los dogmas doctrinarios, en la mayor parte de su obra ensayística. Otros de sus textos quedaron inéditos o pendientes de divulgación. José D. López Lazo ofreció publicar, para finales del 2015, un ensayo que vendría a calibrar la obra de Roberto Castillo.

Simultáneamente al trabajo de Castillo, tenemos el quehacer intelectual sobrio de Oscar Soriano, un dedicado profesor de filosofía con estudios en Costa Rica y en Bélgica que en la segunda mitad de los años ochenta se entregó a la tarea de fundar la revista privada *Pensamiento Hondureño*. Para tal revista, Soriano escribió un sesudo trabajo de filosofía titulado «La razón y el método: aproximaciones a Descartes». Años más tarde publicó *Ideas acerca de la educación de José Cecilio del Valle* (Editorial Universitaria, 1997). Se trata de una especie de prorrato minucioso de la herencia educativa en el periodo colonial centroamericano, las influencias euro-

peas, la concepción del autor abordado y el sistema educativo propuesto por Del Valle. También hay un par de ensayos filosóficos publicados en la revista *Caxa Real* de la Editorial Universitaria, dos en la revista *Paraninfo* de la Fundación Rafael Heliodoro Valle y cuatro trabajos de filosofía educativa en la revista *Paradigma*, de la prestigiosa Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán. Las motivaciones pedagógicas de Oscar Soriano son el constructivismo aparejado a la obra, lógica y psicológica, de Jean Piaget.

En la segunda mitad de la década del ochenta del siglo xx, Helen Umaña se convierte en una especie de fenómeno cultural en la ciudad de San Pedro Sula, en el norte de Honduras. En un ambiente árido para las letras, Umaña materializa una serie de iniciativas en pro de la literatura hondureña, animando a varias personas, especialmente jóvenes, a introducirse en el mundo literario por la vía de la revista *Tragaluz*, un suplemento cultural del diario *Tiempo*, y mediante los cursos universitarios de aquella ciudad norteña. Pero donde se puede calibrar mejor su trabajo ensayístico y su capacidad de lectora, comentadora e investigadora infatigable es en sus gruesos volúmenes relacionados con la historia de la narrativa hondureña; por ejemplo, *Panorama crítico del cuento hondureño* (1999). A renglón seguido puede afirmarse que dentro de su voluminosa obra ensayística es pertinente destacar, sobre todo, su enorme libro *La palabra iluminada, el discurso poético en Honduras* (Letra Negra Editores, 2006). Se trata de un vasto recorrido por toda la poesía hondureña con observaciones puntuales, a veces críticas, de cada uno de los autores comentados. A cualquier lector serio interesado en aproximarse a la poesía hondureña publicada hasta el año 2005, *La palabra iluminada* de Helen Umaña le resultará indispensable. Es oportuno puntualizar que el ensayista Manuel Salinas Paguada, de la misma generación de Helen Umaña, al fallecer dejó pendiente de publicación el grueso libro *Narrativa contemporánea de América Central (Antología)*, que su esposa Sagrario de Salinas se encargó de poner en circulación, en el año 2004. Un refuerzo importante de tales trabajos son los diversos diccionarios literarios e históricos dados a conocer por el poeta y bibliógrafo José González, quien de alguna manera ha seguido, en lo que a diccionarios respecta, la línea de Mario R. Argueta.

Nery Alexis Gaitán, dedicado predominantemente a la literatura de ficción con hincapié en el cuento amoroso y personajes que exhiben estados terminales, también ha incursionado, con buen suceso, en las investigaciones bibliográficas conectadas con la

cuentística hondureña. Es autor del opúsculo *Índice de cuentistas hondureños* (Editorial Universitaria, 1998) y del meticuloso *Índice bibliográfico del cuento en Honduras* (Editorial Universitaria, 2004), uno de los trabajos investigativos más serios y completos que se han elaborado al respecto. También ha recopilado en forma de libro varios de sus artículos publicados en el diario *La Tribuna*, y tiene ensayos pendientes de publicación. Gaitán es un trabajador infatigable, y uno de los autores más prolíficos de Honduras.

Por su lado, el lingüista y literato José D. López Lazo, con estudios en Honduras y México, comenzó a publicar sus trabajos en el boletín literario-informativo *18-Conejo* a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, razón por la cual su obra coincide plenamente con la época que metodológicamente intentamos trabajar aquí. Otros ensayos suyos fueron publicados en los comienzos del siglo XXI en la *Revista Histórico-Literaria Caxa Real* y recogidos en tres volúmenes diferenciados: *Voces de la literatura hondureña actual* (1994), *De nosotros y los otros* (2000) y *Ejercicios de la pasión crítica* (2010). López Lazo ha demostrado flexibilidad y cordialidad en los tratamientos de los temas y personajes abordados, desmarcándose un poco de los cenáculos literarios de ocasión y evidenciando una considerable influencia recibida de la obra de Octavio Paz, sobre todo después de sus estudios de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es un hombre humilde pero brillante que repiensa cada uno de los renglones que escribe. (Los tres libros aludidos fueron publicados por la Editorial Universitaria de la UNAH).

Un poeta, articulista y ensayista más o menos joven, paralelo al anterior, es el abogado J. Enrique Cardona Chapas, con voracidad singular en su capacidad de lectura y generosidad al momento de escribir artículos sobre autores de diversas generaciones y tendencias ideológicas de Honduras. Amigo, y posiblemente discípulo, de Ramón Oqueli, ha experimentado una obsesión incansable hacia autores españoles como Ortega y Gasset y, principalmente, José Luis López Aranguren. En los últimos años le han interesado algunos escritores anglosajones y la temática filosófica en general. Igual que López Lazo, el ensayista Chapas comenzó a escribir a comienzos y mediados de los años noventa en el mencionado *18-Conejo* y en el diario *La Tribuna* de Tegucigalpa, dándole continuidad a sus textos, en la primera década del siglo XXI, en la revista *Caxa Real*. Uno de sus trabajos extensos más atractivos, publicado por entregas, ha sido sobre la obra del poeta Edilberto Cardona Bulnes (en concreto, sobre el

poema «Jonás»). Otro texto llamativo es la conferencia pronunciada en las instalaciones de la Academia Hondureña de la Lengua en ocasión de conmemorarse los diez años del fallecimiento de Ramón Oquelí.

Rolando Sierra Fonseca, el más cercano discípulo de Ramón Oquelí Garay, se lanza a la plazuela de las publicaciones en los finales de los años noventa con el libro *La filosofía de la historia de José Cecilio del Valle* (Ediciones Subirana, 1998). Es un rastreo denodado de conceptos filosóficos posibles en la obra ensayística variada, principalmente económica, del «sabio» hondureño. Conviene recordar que Del Valle nunca publicó un libro en el sentido estricto del término. Su obra se ha recopilado en antologías tomadas de sus textos dispersos en periódicos (*El amigo de la patria*) y de varios manuscritos inéditos de las tres primeras décadas del siglo XIX. Un segundo volumen importante de Rolando Sierra Fonseca es la biografía *Ramón Oquelí: una lucha tenaz contra el olvido* (Subirana, 2004), coincidente con el fallecimiento del biografiado. Sin olvidar que Sierra Fonseca ha publicado otros libros, más algunos proyectos pendientes en el tintero, hay que destacar que varios de sus ensayos históricos (y algunas semblanzas) se encuentran publicados en *Caxa Real* y en la revista *Parainfo*. También ha publicado en revistas internacionales latinoamericanas. Concluyendo se podría afirmar que Rolando Sierra es uno de los intelectuales más dedicados al trabajo ensayístico en Honduras, con posibles influencias del filósofo español Xavier Zubiri.

El historiador y ensayista Jorge Alberto Amaya Banegas, con estudios en Tegucigalpa y en España, pareciera haberse especializado en el tema de las extranjerías, de tal suerte que ha publicado sendos libros sobre la presencia de judíos, palestinos, árabes y chinos en Honduras. Cuando se habla de extranjerías diversas se ha de mencionar el nombre ineludible de Jorge Amaya, y los receptores opinan de diversas formas sobre su obra. En fecha más o menos reciente publicó el llamativo libro *Historia de la lectura en Honduras*, recomendable para las nuevas generaciones de lectores locales. Otro escritor que ha abordado el tema de los extranjeros en la costa norte de Honduras es el diligente historiador hondureño-estadounidense Darío Euraque, con varios libros salidos de su pluma; pero quizás de una promoción anterior a la de Amaya. Casi a la misma promoción de historiadores universitarios pertenece el importante investigador archivístico Porfirio Pérez Chávez, con publicaciones sobre la *Estructura económica de Honduras en el Gobierno del general Francisco Ferrera, 1840-1844* (Edición del 2001) y sobre los

problemas políticos, económicos y militares de Centroamérica durante el gobierno hondureño de Santos Guardiola.

Un historiador insoslayable de los últimos veinticinco años es Juan Manuel Aguilar F., quien se ha metido en los archivos coloniales de Tegucigalpa y en parte de Guatemala casi a tiempo completo. Ha publicado unos dieciocho textos (la mayoría folletos y fascículos) sobre la historia colonial y el siglo XIX hondureños, con énfasis en la arquitectura de los inmuebles. En esta tarea le han acompañado los historiadores Sergio Antonio Palacios y Rossibel Herrera. Juan Manuel Aguilar ha investigado minuciosamente el proceso urbanístico de Tegucigalpa en una obra sólo comparable a la de la joven historiadora –muy talentosa, por cierto– Daniela Navarrete Cálix, quien ha publicado dos importantes libros de urbanismo, con hincapié colonial, sobre Tegucigalpa y la antañona Comayagua. Los tres ensayistas mencionados son seguidores directos e indirectos del historiador Mario Felipe Martínez Castillo.

Casi en la misma línea de investigadores archivísticos de nueva generación, ha descollado en las primeras dos décadas del siglo XXI Ismael Zepeda mediante la elaboración de interesantes cronologías históricas y biográficas dadas a conocer en el suplemento *Annales Históricas*, que coordina Juan Ramón Martínez. Igualmente cuenta con por lo menos un libro publicado. Podría decirse que Zepeda es un seguidor del capítulo relacionado con las cronologías de Ramón Oqueli Garay y de Hostilio Lobo. Por otra parte, no se puede ni se debe hablar de ensayistas históricos recientes sin mencionar el nombre de Jesús Evelio Inestroza M., quien ha publicado algunas de sus investigaciones, como *Historia de la policía nacional de Honduras, 1526-2002* (Ediciones Nai, 2002), *Documentos clasificados de la policía secreta de Carías, 1937-1944* (Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 2009) y *Jurla en el valle de Otoro. Historia de Jesús de Otoro y de los pueblos antiguos* (Banco Central) –esto es, su valle natal–. El nombre de Elizet Bayne Iglesias resalta indispensable por causa de su monografía *El puerto de Truxillo, un viaje hacia su melancólico abandono* (Editorial Guaymuras). Y es de mucho valor informativo, por otra parte, el volumen *Honduras en el siglo XIX, su historia socioeconómica (1839-1914)*, de José Guevara Escudero, quien reside en los Estados Unidos de Norte América. El cuentista y ensayista Mario Membreño Cedillo ha publicado en fecha reciente *Estado, poder e identidad* (2013). Parejamente sería injusto olvidar al biógrafo principal de José Reina Valenzuela, es decir, Alexis Machuca, quien también publicó, en los años



ochenta, el trabajo monográfico *La Paz, semblanza histórica de una ciudad y su gente* (Secretaría de Cultura, 1983). Sin embargo, los nombres y los textos de los historiadores locales, como Darío González y de Armando José Ramos, los postergaremos para un artículo aparte. También merecerían un capítulo especial, aparte, los grandes promotores culturales del país, como Froylán Turcios, Rafael Heliodoro Valle, Medardo Mejía, Oscar Acosta, Manuel Salinas Paguada, Helen Umaña, Juan Ramón Martínez, Segisfredo Infante, Litza Quintana, José Luis Quesada, Fausto Maradiaga, Rolando Kattan, Rubén Izaguirre y Salvador Madrid.

Un joven ensayista que ha aparecido en el horizonte desmarcándose de ciertas tradiciones historiográficas es Libny Rodrigo Ventura Lara, con investigaciones realmente novedosas como *Los criptojudíos en Honduras* (Editorial Universitaria, 2009) y *el Linaje de Lara en Honduras, siglos XVI al XIX: conquistadores, encomenderos y hacendados* (Instituto Hondureño de Antropología e Historia, 2010). Para reforzar sus investigaciones sobre los criptojudíos y el periodo colonial hondureño, Ventura Lara realiza estudios de doctorado en la Universidad de Haifa, en el Estado de Israel. Aparte de los dos libros mencionados, ha publicado algunos ensayos sustantivos sobre arquitectura colonial en revistas hondureñas y extranjeras. Asimismo, conviene traer a colación el trabajo de Carlos Lanza y Ramón Caballero, quienes han recopilado una serie de textos sobre arte regional contemporáneo bajo el título de *Contrapunto de la forma, ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano* (Secretaría de Cultura, 2007). Con una existencia escasa de críticos de arte tanto en el debe como en el haber de la historia bibliográfica nacional, desde las ideologías con las cuales simpatizan, ambos autores hacen la diferencia. También conviene recordar que el fuerte poeta y ensayista Julio César Pineda recopiló una serie de trabajos sobre pintura en un libro publicado en los años noventa en la Editorial Universitaria, *Color del tiempo*. Aunque Matías Funes Valladares comenzó a publicar sus artículos en diario *La Tribuna* desde décadas anteriores y es un conocido personaje en los ámbitos políticos hondureños, la obra que lo ha venido a consumir como un escritor nacional de peso es el voluminoso *Valle, su tiempo y el nuestro* (2008). Es hartamente llamativo el hecho de que varios escritores hondureños, de diversas generaciones, sobre todo en sus etapas de madurez, terminen coincidiendo en el abordaje de la obra intelectual de Díaz del Valle. El caso de Matías Funes ha venido a confirmar esta observación.

Amén de su origen español, Atanasio Herranz y Herranz se hondureñizó en los comienzos del siglo XXI, razón por la cual su nombre resulta insoslayable en el largo quehacer intelectual hondureño como maestro universitario, investigador y ensayista. Sus investigaciones lingüísticas y etnolingüísticas son memorables, y han cristalizado en varios libros y compilaciones relativos a la lengua hablada de los hondureños y a las políticas lingüísticas del Estado desde el periodo colonial hasta el presente. Dos textos capitales suyos son los siguientes: *Educación bilingüe e intercultural en Centroamérica y México* (Guaymuras, 1998) y *Estado, sociedad y lenguaje: la política lingüística de Honduras* (Guaymuras, 1996 y 2000). Otros aportes suyos pueden rastrearse en el *Diccionario de americanismos*, de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Algunos seguidores suyos en Honduras pueden identificarse en las páginas del monumental *Atlas lingüístico de Honduras*, diversificado en tres tomos (2013-2014) y publicado bajo la responsabilidad de los profesores e investigadores universitarios Ramón Hernández y Julio Ventura. Parejamente habría que estudiar los aportes singulares de Héctor M. Leiva.

Para terminar, puede afirmarse, sin lugar a dudas, que en Honduras encontramos en estado de fermentación positiva la obra ensayística de varios hondureños más o menos jóvenes que publican en libros, revistas, periódicos, hojas sueltas e inclusive en prólogos. Tales son los nombres de Miguel Cáliz, Abraham Pineda Corleone, Rolando Kattan, Salvador Madrid, Josué Danilo Molina, Rossel Montes, Edgar Soriano, Luis David Reyes López, Alex Flores y un amplio etcétera. Algunos de estos autores, como R. Kattan, darán sorpresas agradables en el porvenir cercano o lejano. Aparte de las jóvenes generaciones, es pertinente destacar que hay adultos mayores que han continuado escribiendo y publicando con ahínco como Adán Elvir Flores, Manuel Gamero, Carlos Flores Facussé, Héctor Ordóñez, Mario Argueta, Jacobo Goldstein, Benjamín Santos, Rodrigo Wong Arévalo, Luis Alonso Gómez, Oscar Andrés Rodríguez, Roger Marín, Ioran Melcer, Boris Zelaya Rubí, José María Leiva, Jorge Yllescas, Amílcar Santamaría, Armando Cerrato, Darío González, León Rojas Carón, Víctor Meza, Marlen Perdomo de Zelaya, Anarella Vélez Osejo, César Indiano, Roberto Cruz Murcia, Juan Ángel López, Félix Cesáreo, Martín R. Mejía, Héctor Martínez, Aldo Romero y el mismo Hernán Antonio Bermúdez, con su libro antológico *Afinidades*.

# A CONTRAPELO

## Una ficha de lectura sobre Horacio Castellanos Moya

Horacio Castellanos Moya (1957) es uno de los escritores más originales de la Centroamérica actual. Cuentista y novelista, inició su carrera narrativa en 1981 con el libro de relatos *¿Qué signo es usted, niña Berta?*, publicado en Honduras.

Mitad hondureño –nació en Tegucigalpa–, mitad salvadoreño –transcurrió su infancia y adolescencia en San Salvador–, Castellanos Moya ha escrito, además, tres libros de cuentos –*Perfil de prófugo* (1987), *El gran masturbador* (1993), *Con la congaja de la pasada tormenta* (1995)– y once novelas –*La diáspora* (1988), *Baile con serpientes* (1996), *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013)–.

En 1995 publicó un brillante libro de ensayos, *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*, y otro en el 2011, *La metamorfosis del sabueso*. Varias de sus obras han sido traducidas a otros idiomas y, a partir del 2001, sus libros han sido publicados por Tusquets Editores. Cabe destacar que a temprana edad publicó *Poemas* (1978), y que en 1979 poesías suyas aparecieron en *La margarita emocionante*, antología poética presidida por la huella de Roque Dalton.

Castellanos Moya anda siempre de paso, errante como pocos. Su nomadismo le ha llevado de San Salvador a Toronto, de

San José a México D. F., de Madrid a Barcelona, de Pittsburg a Fráncfort, de Tokio a Iowa City.

En su vasta obra de ficción relumbra un agudo sentido de las posibilidades formales de la escritura en función de sus necesidades expresivas. Despliega siempre un diestro manejo del lenguaje capaz de sacarle filo a la palabra escrita hasta convertirla en estilete, en arte mortífero.

Descreído y escéptico, ha sabido recrear con maestría la atmósfera de posguerra de El Salvador, tras el infierno del conflicto sangriento de los ochenta, que tantas víctimas arrojó. Por encima del trasfondo histórico de su espléndida ficción reluce y brilla un extraordinario vuelo imaginativo donde campean el humor y la ironía, que Horacio Castellanos Moya no vacila incluso en interpolar con elementos fantásticos, como en *Baile con serpientes*.

Se trata, además, de un autor dotado de un singular talento para otorgarle voces supremamente individualizadas a sus personajes. Castellanos Moya posee un certero sentido del «oído» que le permite delinear con precisión afiladísima el grano-de-la-voz de sus creaturas narrativas, lo que les confiere peso y consistencia.

Sobresale *El asco*, una novela que busca parodiar el estilo de Thomas Bernhard de manera irreverente y donde a menudo calza más la desviación que la fidelidad al modelo. Allí, con el cepillo a contrapelo, desmantela –con irrisión y sarcasmo– las certezas establecidas y la mitología de la mal llamada «identidad nacional» de la comarca centroamericana.

En definitiva, se está en presencia de un narrador que sabe entretejer historia y ficción, con el instinto de juego siempre a su alcance y un endiablado dominio del oficio. Conviene leerlo.

*Por* Víctor Manuel Ramos

# CUANDO DESPERTÓ, el buscador de oro todavía estaba allí

Monterroso nació en Tegucigalpa. Aquí vivió hasta que alcanzó la adolescencia; luego se trasladó a Guatemala, donde se dedicó, fundamentalmente, a la lectura para consolidar su decisión de ser escritor, que ya había asomado en Tegucigalpa: «En la misma forma en que nací en Tegucigalpa, mi feliz arribo a este mundo pudo haber tenido lugar en la ciudad de Guatemala. Cuestión de tiempo y azar» (1993, 15).<sup>1</sup> Posteriormente, debe emigrar a México. Allí reside el resto de su vida, con un breve paréntesis durante el cual fue diplomático del gobierno de Árbenz, en Bolivia, y otro corto tiempo en Chile, exiliado con gran miseria. Se dice que antes de partir de Guatemala hacia la embajada mexicana en búsqueda de refugio escribió en una de las paredes de la ciudad «No me Ubico», en señal de protesta por la tiranía de Jorge Ubico, que le obligaba a migrar.

Y, ¿por qué hablar de Monterroso para un trabajo destinado a reseñar la literatura hondureña? Lo cierto es que tanto Honduras como Guatemala y México se han disputado el nombre de este destacado escritor, maestro de la brevedad, de la ironía y de lo insólito. Monterroso se consideró siempre guatemalteco. Y eso ocurre porque circunstancialmente vive en ese país –el de su padre y de sus abuelos paternos– cuando le llega la mayoría de edad y tenía, a la mano, los registros civiles que le concederían su nacionalidad guatemalteca: «De la misma manera, lo más probable es que mi nacionalidad fuera ahora hondu-

reña si hubiera alcanzado la mayoría de edad en Tegucigalpa» (1993, 18). El mismo Monterroso escribió:

*«Estoy convencido de que para quien en un momento dado, de pronto o gradualmente, decide que va a ser escritor, no existe diferencia alguna entre nacer en cualquier punto de Centroamérica, Dublín, en París, en Florencia o en Buenos Aires. Venir a este mundo al lado de una mata de plátano o a la sombra de una encina puede resultar tan bueno o tan malo como hacerlo en medio de un prado, en la pampa o en la estepa, en una aldea perdida de provincia o en una gran capital. El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte en que se nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo a donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación»* (1993, 16-17).

Fue Óscar Acosta quien comenzó a solicitar un puesto para Monterroso en la literatura hondureña. Esta labor la hacía a contracorriente, pues en una de las páginas de su autobiografía Tito recuerda que sus amigos se referían a Tegucigalpa llamándola «el culo del mundo» (1993, 94). Muchos catrachos, ciudadanos de la capital hondureña, consideran Tegucigalpa el ombligo de la tierra, y tal alusión de Monterroso es interpretada como un insulto imperdonable. A resultas de ese batallar, Óscar Acosta hizo que la Academia Hondureña de la Lengua, que dirigía con nuestro apoyo, propusiera tozudamente, año tras año, para Monterroso, el Premio Príncipe de Asturias, que le conceden en el año 2000. Más tarde, con la misma insistencia, hace que el Rector de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán UPNFM, Ramón Ulises Salgado, le otorgue el doctorado *honoris causa*, y que se nombre una comisión, de la cual formé parte, para viajar a ciudad de México y entregarle la medalla y el diploma en un sentido acto que se realizó en la sede del Ministerio de Relaciones Exteriores de México. Horas después, un inolvidable encuentro tendría lugar en la sede de la Embajada de Honduras y es ahí, precisamente, cuando Monterroso vuelve a pisar tierra hondureña, desde que a los quince o dieciséis años abandona Honduras para establecerse en Guatemala. En esa ocasión también, en mi calidad de director de la revista de la Universidad de la UPNFM, le dediqué un número monográfico con ilustraciones de Dino Fanconni, quien dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa. Pero el deseo de recaptura de ese nombre trascendental de las letras no concluye con estas acciones. La misma UPNFM crea la Cátedra Augusto Mon-

terroso y con tal fin se edita, con bellas ilustraciones y tapa dura, la más singular edición de *El dinosaurio*; el trabajo estuvo a mi cargo, con la cooperación de Wilfrido Corral y de Lauro Zavala, ambos eruditos monterroseanos. La cátedra nunca llegó a inaugurarse, pues Tito falleció y no le fue posible volver a Honduras. Tampoco se logró editar el libro de Wilfrido Corral sobre Monterroso, ya que la UPNFM decide clausurar la editorial, que yo dirigía. Mi esfuerzo llegó a un nuevo número monográfico de la revista con motivo de su óbito. Tiene justa razón ese jaleo por la pertenencia de Tito, porque de la misma manera podemos decir los hondureños que el Popol Vuh igualmente pertenece a Honduras, a Guatemala y al México maya. Todos estos intentos de volver a Monterroso a su casa primigenia cayeron en el olvido hasta que hoy, nuevamente, gracias al impulso de Rolando Kattan, se retoma esta iniciativa. Y nada mejor, repito, que con el libro autobiográfico *Los buscadores de oro*, porque es en él donde Tito nos cuenta sus no tan memoriosos recuerdos de los primeros años de su vida itinerante entre Honduras y Guatemala, pero con más permanencia en Honduras. Aunque en ese libro Monterroso declara solemnemente que él es guatemalteco –«Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco» (1993, 15)–, reconoce que su «nacimiento ocurrió en Tegucigalpa, capital de Honduras, el 21 de diciembre de 1921» (1993, 15).

Bien, el asunto es que ahora me he puesto en un apuro, como Lope cuando se propuso hacer su soneto («Un soneto me manda hacer Violante / que en mi vida me he visto en tanto aprieto»), porque si a Rolando le han pedido un dossier sobre la literatura hondureña, él me pide que escriba, para esa tarea, un trabajo sobre Monterroso, más concretamente sobre *Los buscadores de oro*. Precisamente porque en ese libro – ¿una breve novela, una autobiografía, una minificción?– Tito narra, con la misma precisión y el mismo ahorro de palabras, su etapa de hondureño en el seno de una familia integrada por un padre guatemalteco y una madre hondureña ligada a las altas esferas del poder. Monterroso escribe este libro en los últimos años de su vida.

¿Cuáles son, entonces, los signos de hondureñidad que encontramos en esas páginas?

En el libro, Monterroso nos declara su afecto por Tegucigalpa, que fue «acrecentándose con el paso de los años» (1993, 18). Lo cierto es que Monterroso no volvió a Honduras desde que partió, en plena adolescencia, a Guatemala, donde le tocó



llegar a la edad en que debía inscribirse como ciudadano, a pesar de que tuvo oportunidades de volver a la tierra en que nació, como cuando la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán le distinguió con el doctorado *honoris causa*. Sin embargo, aunque afirmó, en no pocas ocasiones, su pertenencia a Guatemala, no fueron menos en las que mostró una inseguridad respecto a tener o no una nacionalidad: «no-sí guatemalteco, no-sí hondureño, no-sí mexicano» (1993, 75).

Por el lado paterno, su padre era hijo de un general guatemalteco que quizá tuvo aspiraciones presidenciales, razón por la que podría haber muerto envenenado. Por el lado de su madre era pariente de un presidente de la República, de tal suerte que su familia en Tegucigalpa vivía muchas comodidades. Su padre era un bohemio, dueño de imprentas, amante de las letras y de la música y editor de periódicos y revistas. La casa tegucigalpense, que Monterroso describe con algunas lagunas de memoria, era un centro de atracción para muchos escritores y artistas hondureños y extranjeros. Entre los que recuerda en sus páginas: el fabulista Luís Andrés Zúniga, el poeta Froylán Turcios, el colombiano Porfirio Barba Jacob. Ahí también se enteró de los personajes y héroes favoritos de su padre, que igual eran los suyos: «De Puccini: Mimí y Rodolfo, de Massenet: Manón... Violeta Valéry de Verdi o Andrea Chenier de Giordano».

Lo cierto es que Monterroso fue, durante su infancia, un trashumante entre Guatemala y Honduras, circunstancia que le condujo a que en su mayoría de edad no lograra tener recuerdos claros de su lejana infancia y del entorno en que se desarrolló. Todo porque, en ambos países, su padre fue objeto de persecución política por parte de las dictaduras. En Honduras incluso le fue decomisada su imprenta y adjudicada a la Tipografía Nacional. Pero del tiempo de esta trashumancia, la mayor parte perteneció a su estancia en Tegucigalpa, donde su padre amaba la vida bohemia y en contacto con los amigos, con quienes hablaba de «versos, teatro, novelas, ópera, zarzuela, opereta, pintores, músicos, escritores, toreros y tonadilleros: en persona, en discos, en libros, en película o revistas y periódicos de México, Buenos Aires o Madrid» (1993, 96). En esta ciudad, casi rural entonces y desordenada hoy, Vicente Monterroso falleció en 1938, no sin antes dilapidar la fortuna de su mujer Amelia Bonilla en francachelas, patrocinio de óperas y en la edición de revistas literarias.

Son, indudablemente, estas circunstancias las que conducen a Monterroso a la decisión de ser escritor: el influjo de las lecturas y el ambiente de bohemia literaria y musical que se vivía en su casa y la orientación que hacia la lectura le dio uno de sus maestros de escuela, de quien no recordará su nombre, pero al que sí le agradece haberlo inducido en las primeras lecturas de poesía y ensayo, más las lecciones de música, que se sumaban a las lecturas y clases de piano que habitualmente hacía en su casa: «Mi madre fue una buena lectora entonces y hasta el final de sus días, lectora de poesías y de novelas. En mi infancia me enseñó el poema *Nocturno a Rosario*, del poeta romántico mexicano Manuel Acuña, y a ella le debí más tarde el descubrimiento de *Las almas muertas* de Gogol, *La aldea de Stepanchikovo* de Dostoievsky, y la afición a *Los papeles del Club Pickwick* de Dickens» (1993, 97). El padre, por su lado, intentó hacer de sus hijos virtuosos instrumentistas. El maestro de música llegaba a su casa para hacerle aprender a tocar el chelo, pero el alumno prefería escaparse hasta las riberas del río a someterse a los rigores del aprendizaje musical. Don Vicente comprendió su error y permitió que sus hijos abandonaran los estudios musicales.

Pero también se respiraba en su hogar un ambiente de política revolucionaria y republicana que era incompatible con la realidad que exhibían los atorrantes gobernantes hondureños y guatemaltecos, quienes se habían convertido en tiranuelos al servicio de las compañías bananeras, que les imponían y les quitaban cuando ya no les eran útiles. Por este motivo, a las pseudorepúblicas centroamericanas «se les designaba con el triste denominador de “repúblicas bananeras”» (1993, 17). Por estas mismas circunstancias, Gregorio Selser llamó a Honduras «República alquilada». Monterroso recordará al general Manuel Bonilla, quien en una segunda oportunidad se convertiría en Presidente de Honduras (1911-1913), impuesto por Samuel Zemurray el fundador de la United Fruit Company, tras el derrocamiento del presidente legítimo Miguel Dávila. Más tarde, recuerda Monterroso, Carías (1932) ganaría las elecciones con el apoyo del embajador norteamericano y la United gobernaría a sangre y fuego durante dieciséis años. Aquellos bohemios, artistas, poetas, editores de periódicos y revistas y diletantes eran enemigos de estas dictaduras y se mostraban antiimperialistas y partidarios de las luchas que Sandino libraba, en la vecina Nicaragua, en contra de la ocupación norteamericana de su país.

Tal hostilidad hacia las tiranías y hacia el sometimiento de esos gobiernos a los mandatos de las compañías bananeras y a la embajada norteamericana generó, en el ambiente de bohemia, un cierto sentimiento antinorteamericano y nacionalista que encajaba muy bien en el ideal morazanista de la unidad centroamericana que se inculcaba en las aulas escolares. Ese sentimiento adquirido en la infancia le permitió ponerse al servicio del gobierno revolucionario de Jacobo Árbenz –derrocado también por la intervención norteamericana y la de la compañía bananera– y visitar Nicaragua tras el triunfo de la revolución sandinista.

Indudablemente es el ambiente de miseria que observa en la Tegucigalpa de entonces (miseria que aún persiste en esta maltratada ciudad) lo que le genera un sentimiento de rechazo a la injusticia social que le llevan a hacer, de la lectura de *El Quijote*, la posibilidad del ardid que explicó León Felipe, cuando Don Quijote trasmuta la realidad miserable: los venteros en caballeros, las mozas en princesas y la venta en un castillo. Ahí, frente al río Choluteca, frente a esas escenas bucólicas «arribó ya, sin que él mismo lo sospeche, a dos cosas que serán fundamentales en su vida: la literatura y la toma de partido del débil frente al poderoso» (1993, 48).

*Los buscadores de oro* viene a sumarse a las innumerables memorias y autobiografías que escribieron los escritores del *boom* literario hispanoamericano: Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos. El libro de Monterroso no pierde las características fundamentales de su estilo literario, de su escritura breve, que incluso le llevó a concebir el cuento más corto y sobre el cual se han escrito páginas y páginas: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Tampoco abandona el estilo para perfeccionar el género de la fábula y el manejo magistral de la sátira con un ahorro notable de palabras y un exceso de picardía burlesca. Los capítulos del libro son breves, tanto que –para darle cuerpo al volumen– el editor adoptó una letra de mayor tamaño, como si de lectura para niños se tratara.

En el texto narrativo Monterroso se desdobra porque parte del libro es una autonarración de su vida de infancia en primera persona, pero en otras ocasiones su yo se separa para contar desde fuera, desde el punto de vista del espectador y fabulador que no sólo ve transcurrir una infancia lineal, sino que se cues-

tiona muchas circunstancias cuyos resultados le conducirán a decidirse por ser escritor y a posicionarse del lado de los explotados. La evanescencia de su memoria le permite transitar por un interespacio que va de la realidad a la imaginación creadora narrada en presente: «Nunca he tenido buena memoria para los sucesos externos de cualquier índole, sean estos importantes o banales. Por lo general soy incapaz de recordar y, por supuesto, de describir situaciones o entornos, caras o partes de personas... a lo largo de mi vida he vivido las cosas como si lo que me sucede le estuviera sucediendo a otro que soy y no soy yo» (1993, 20-21).

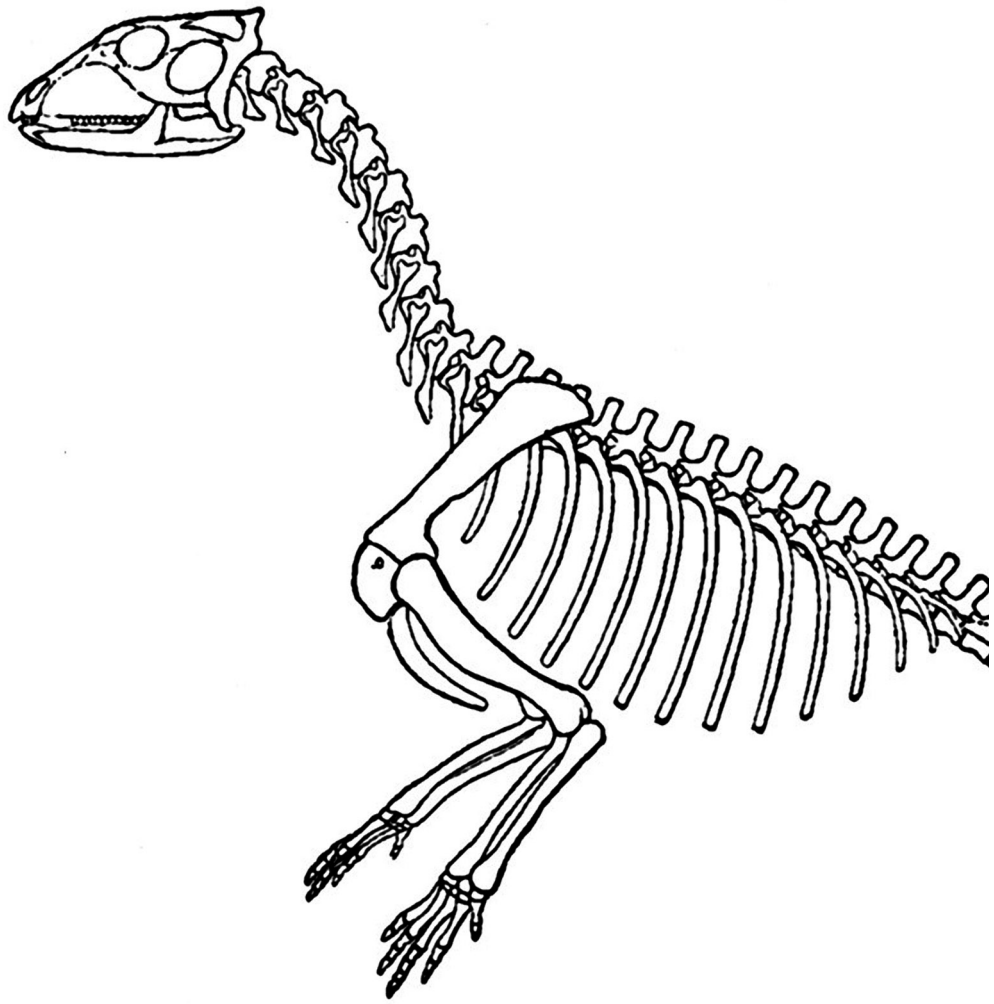
En *Los buscadores de oro* no encontraremos más que los primeros pasos de Monterroso hacia su identidad, transcurridos en circunstancias favorables al desarrollo de su sed por la lectura y su identificación con el oficio de escritor que ya va casi maduro cuando, en 1936, le toca trasladarse, para no volver jamás, a su tierra de nacimiento, a Guatemala, donde adquirirá su definitiva definición de quién es y de qué es lo que desea: «Termina la infancia y había llegado la hora de marcharse y no volver jamás» (1993, 123).

Este libro trata de un viaje por la temporalidad, de un viaje en el que un niño experimenta los azarosos pasos de vivir, importantes pasajes que consolidarán un yo que se transformará en el famoso escritor que llegó a poseer muchísimas distinciones (el Premio Príncipe de Asturias, por mencionar uno sólo). Un niño que divaga entre las arenas y las aguas poco transparentes de un río que promete oro. Pero tales promesas no pasan de ser una bella ambición infantil que, en la realidad, dan a ese yo de niño el verdadero oro de una carrera literaria brillante, y en cuya alquimia aportan las experiencias de aprendizaje en la aldeana capital de Honduras, con unas pocas avenidas y otras tantas calles sin pavimento, las cuales le forjaron como un narrador de primera línea.

No puedo dejar de decir que la literatura hondureña realmente ignoró la aportación de Monterroso hasta que Óscar Acosta incluyó, en su agenda de tareas impostergables, la de hacer que se le reconociera como uno de los nuestros. Ahora, superadas las suspicacias, podemos afirmar que también es uno de los de acá. Así sea, por los siglos de los siglos.

---

<sup>1</sup> Monterroso, Augusto. *Los buscadores de oro*, Alfaguara, México, 1993.







# Diálogo con Antonio Buero Vallejo

*Por* Luis Bodelón



¿Qué significa, para usted, escribir teatro?

Pues escribir teatro, por lo que voy viendo, significa la forma mayor de autorrealización que yo puedo haber encontrado.

¿Y bajo qué enfoques o con qué períodos dividiría, personalmente, su vida?

Esto, en cierto modo, es común. La vida humana está siempre dividida en infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez. Ahora yo no sé si estaré en la madurez o en el principio de la vejez. Esa división por etapas no creo que sea especial en mi caso. Cada una de las épocas tiene su significado: yo creo que, bien miradas, todas ellas arrojan un porcentaje de significación; desde la infancia a la madurez, todas ellas influyen grandemente en la constitución de la personalidad.

En 1936, con 19 años, usted es estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando cuando, en el mes de julio, una sublevación militar se transforma en una Guerra Civil de tres años. El resultado: una tragedia de casi un millón de muertos. ¿Cree usted que aquella guerra fue realmente inevitable? ¿Por qué sociedad española no se quiso entender a sí misma? ¿Por qué no pudo dialogar? Nunca se sabe si los acontecimientos son o no son inevitables. La Historia está siempre formada por circunstancias azarosas. En el caso de la guerra civil española, sin asegurar que habría sido inevitable, sí se puede afirmar que habría sido muy difícil haberla evitado. Los mecanismos que dieron origen a esta guerra provenían de una estructura de la propiedad, sobre todo de la propiedad rural, muy arcaica. Las formas económicas también eran an-

ticuadas. Los intereses de unos y otros grupos se enfrentaron entonces. Las razones verdaderas de la guerra fueron materiales, a pesar de que uno y otro bando las hayan querido hacer espirituales. No era nada fácil llevar esas visiones enfrentadas a un acuerdo. Por eso estalló la guerra.

Durante la guerra usted estuvo destinado en Sanidad con la República, primero en el frente del Jarama y luego en el frente de Aragón... ¿Cómo recuerda su experiencia de soldado?

Los recuerdos son muy variados, no forzosamente ingratos, muchas veces agradables. Tuve la suerte de contar con superiores honestos, de buen trato. No llegué a disparar un solo tiro contra el enemigo, nada más lo que disparé contra los blancos, en el campo de instrucción. Mi actividad en Sanidad Militar no era la de un enfermero usual, sino en la revista de sanidad que publicábamos, en las asambleas... Mi experiencia no fue exactamente la de un soldado, aunque era un soldado.

Precisamente iba a preguntarle si llegó a disparar alguna vez contra el «enemigo». No, no he disparado y estoy muy contento de que haya sido así. Si hubiera tenido que hacerlo, seguramente lo habría hecho porque así es la guerra. Mi destino en Sanidad Militar cambió las cosas, de lo cual me alegro porque tengo la tranquilidad de conciencia de no haberle agujereado a nadie el pellejo.

Acabada la guerra usted vive momentos difíciles, desde el campo de concentración de Soneja, en Castellón, a las prisiones de Conde de Toreno, en Madrid, Yeserías, el Dueso, Santa Rita y, en fin,



Ocaña. En total, seis años y medio, incluyendo ocho meses durante los cuales estuvo esperando una condena a muerte que, afortunadamente, sería conmutada. ¿Qué opina ahora de aquella prisión política? ¿Qué se puede decir que enseñan esas circunstancias?

Bueno, pues enseñan muchas cosas, desde luego. Enseñan cómo somos seres históricos, cómo nos enfrentamos a la realidad histórica y cómo son las amenazas que esta realidad puede hacer gravitar sobre nosotros. Estas circunstancias, aunque a veces sean duras, nos pueden enseñar porque el hombre no sólo aprende en la placidez o la alegría, sino en el dolor o el temor. No se puede llegar a ser valeroso si no se ha conocido el temor.

**En la cárcel, en Conde de Toreno, usted y Miguel Hernández se hicieron amigos. ¿Con qué impresión recuerda al Miguel Hernández de aquel tiempo?**

Fue una relación, una unión, una convivencia realmente muy grata, no sólo porque era un gran poeta –de vez en cuando me recitaban cosas que hacía– sino también porque me dio pruebas de su finísima sensibilidad humana. En realidad, yo le había conocido antes, a finales del año 38, en un hospital de campaña habilitado en la playa de Benicasim. Él estaba muy agotado y sus superiores le gestionaron un permiso para que se repusiera. El sitio era ideal. Después, fue en Conde de Toreno donde nos volvimos a ver.

**En 1947, año en que escribe *Historia de una escalera*, usted comienza una creación dramática que ya no cesará. ¿Qué cambios, qué evolución, distinguiría en su teatro?**

En primero lugar, haré la observación de que no es, en rigor, *Historia de una escalera* la primera obra que escribo, aunque sí la primera que se estrenó. En cuanto a cambios, evolución, los comentaristas hacen diferentes interpretaciones. Esto puede estar bien en un sentido didáctico pero siempre es muy discutible. Por supuesto que en mi teatro ha habido una línea evolutiva, pero una línea siempre más suave de lo que a veces se ha dicho. Creo que en obras de la primera etapa ya había ciertos temas o aspectos que he desarrollado después, de modo que creo que hay una gran unidad dramática. Yo diría que parto de una estructura más bien tradicional para ir luego hacia formas abiertas y modos de entender el material teatral que campean en las últimas obras. En definitiva, yo creo que es un proceso de interiorización creciente en el ánimo de los personajes y en el empleo de las formas estructurales que pueden hacer resaltar esta interiorización. La primera obra que escribí, *En la ardiente oscuridad*, y que fue la segunda que se estrenó, llevaba ya ese apunte de formas más abiertas, el germen de otras etapas, porque, ya digo, estaba todo muy mezclado.

**¿Por qué presta usted especial atención en su teatro a personajes con alguna limitación física –ceguera, sordera, mudez...– o algún problema psíquico –locura, desequilibrios–?**

Bueno, la respuesta es casi perogrullesca. Es decir, casi todos los seres humanos tienen limitaciones de una u otra clase: unas veces físicas; otras, psíquicas u otras, psicofísicas. De modo que a quien le interesan los aspectos problemáticos del ser humano forzosamente ha de hacer uso de estas limitaciones en sus obras.

¿Qué le decidió a cambiar su inicial vocación de pintor por la de autor dramático?

El hecho de no haber pintado metódicamente durante muchos años, cerca de diez, entre la guerra y las cárceles. Ya en la calle noté que se había producido una descompensación y una desilusión (y lo segundo nacía, tal vez, por lo primero). Como siempre me había gustado la literatura, pues me pasé a ella, aunque, de momento, sin abandonar la pintura.

**Germán Gómez de la Mata se ha referido a una cuestión como clave de todo el teatro de Ibsen. Esa cuestión sería la de «saber cómo y en qué medida podemos poner de acuerdo nuestra vida social con nuestra vida interior». ¿Cuáles serían, para Buero Vallejo, la cuestión o cuestiones claves de su propio teatro?**

Pues debo decir que prácticamente no se diferencia de esa definición del teatro ibseniano que Gómez de la Mata ha dado, a mi juicio, de manera atinada. A menudo he dicho que uno de mis grandes maestros es Ibsen. No obstante las diferencias, el fondo de mi teatro es muy parecido a lo que él, genialmente, desarrolló. Yo creo que también se parece a él el teatro de muchos dramaturgos de nuestra época. Shaw se declaró él mismo ibseniano, pero luego hay muchos otros, algunos de ellos vivos, que, aunque no lo digan, cuentan con la influencia de Ibsen.

¿Cuáles de sus obras considera más logradas?

No lo sé. Mi opinión ante mis propias obras es una opinión fluctuante. Hay momentos en que una obra me parece mejor que otra y luego hay otra etapa en que me

atraen los detalles que antes me alejaban. Yo creo que hay varias obras en mi estimación, una sola no sabría señalarla. De la primera etapa: *En la ardiente oscuridad*. En la etapa intermedia, *El concierto de san Ovidio* y *El tragaluz*. Y en la etapa final, muy amplia –casi la mitad de mi obra–: *La Fundación*, *El sueño de la razón* y, probablemente, *Diálogo secreto*.

¿Y por cuáles de sus personajes siente más cariño?

Pues también está mi cariño muy repartido. A los personajes se les puede tomar cariño por lo que ellos inspiran, pero también por el acierto con que se ha podido hacer el retrato de uno, aunque sea un personaje odioso. Los que mejor he sabido retratar, simpáticos u odiosos, son los personajes que prefiero. Creo que un personaje odioso no lo es nunca del todo, y los personajes simpáticos nunca dejan de tener alguna mezquindad. Yo creo que los seres humanos somos un poco así, mezclados. Esto último es lo que diferencia a mi teatro del melodrama, en el sentido actual de la palabra, no en el etimológico. Aunque tenga notas melodramáticas, mi teatro no es melodramático, como no lo son algunas de las grandes tragedias. Yo procuro siempre escribir tragedias, pero eso no quiere decir que las notas melodramáticas hagan a una tragedia.

¿Qué podría ser lo que hace a una tragedia?

Definir la tragedia siempre ha sido difícil para los estudiosos. Sin pretender agotar la cuestión, yo diría que la tragedia aborda un problema humano de lucha entre la necesidad y la libertad, que puede arrojar alguna luz sobre ese enigma

que llamamos destino. El melodrama no suele plantearse problemas tan elevados, se apoya más bien en la excitación de la sensibilidad vulgar de la gente, la sensibilidad más simple, más somera. Por eso en el melodrama se suele caer en esa división, que uno no procura en su teatro, entre personajes muy buenos, muy buenos, y personajes infinitamente malos.

**Durante la creación de una obra, ¿cómo diría que es la relación que va sosteniendo el autor con el argumento, los personajes, la acción?**

Primero hay que concebir todo eso. Primero hay que llegar a un plan suficientemente completo, y eso es enormemente difícil. La relación entre el autor y ese magma que por el momento no es lo suficientemente articulado es de lo más penosa. Por eso muchas veces los autores, no sólo yo, tenemos que abandonar un plan, porque ese plan no se ha redondeado. Una vez que un plan se redondea –la relación, no obstante, puede continuar siendo penosa si no se tiene tino–, cuando se tiene y cuando hay suerte, se termina por lograr una obra que se parece a lo que llamamos teatro.

**¿Qué es, para usted, lo más específicamente teatral? ¿Lo que separa al teatro de la novela, la pintura, el cine?**

Bueno, tomando siempre cualquier definición de este tipo a beneficio de inventario, porque nunca podemos pretender dar una definición resolutoria, lo que más puede diferenciar al teatro es el sentido de las situaciones. Esto ya le diferencia poco del cine, pero es que el cine nació del teatro, y el cine mismo ha terminado prestando un interés muy grande a

las situaciones, pero esto ya lo hacía el teatro. Este interés por las situaciones se produce a través del diálogo.

**Usted ha practicado una forma de teatro en donde la función de la palabra es fundamental. ¿Qué opina de la crítica que el siglo xx ha hecho del teatro de texto por ver con el lenguaje del cerebro en lugar de con el lenguaje del cuerpo?**

Bueno, un estudioso de mi teatro, Luis Iglesias Feijoo, ya dijo en una ocasión que yo no escribía textos, sino espectáculos. Yo no soy un autor de textos dialogados, sino de obras que desde el texto mismo pretenden convertirse en espectáculos. He sido un autor de textos dialogados en los que el silencio, la expresión, tenían también suma importancia desde el punto de vista teatral. La crítica del teatro de texto, efectuada a través del teatro de expresión corporal o a través del teatro de expresión sonora no dialogada, ha sido una crítica exagerada, como sucede con todo movimiento renovador. Sin embargo, parece advertirse una clara tendencia en el teatro no textual a recuperar la palabra y el diálogo, aunque sea sin abandonar la toma de posición de lo no verbal. Bueno, yo estaba en eso ya. Quizá, como en muchas cosas, el punto de equilibrio entre las dos posiciones sea lo más adecuado. En el cine mudo ocurrió algo parecido con el texto, hasta que por fin se encontró el sonoro. Si esto mismo ha ocurrido en el cine, podemos decir que el teatro no verbal volverá también a la palabra porque nunca el mejor teatro –de diálogo, de texto– abandonó los efectos no verbales.

**Que el teatro de Artaud, de Roy Hart, Peter Schumann, Peter Brook encuentre**

tan poco eco, ¿no cree usted que revela una pobreza de sensibilidad un tanto preocupante? ¿No cree que se insiste mucho en unas lecturas establecidas, en un repertorio tradicional?

Yo no diría que eso es preocupante. Desde la juventud se piensa que algo es negativo cuando, en realidad, no lo es. El proceso del tiempo va cimentando lo que tiene perdurabilidad. Estas tentativas de Artaud, De Roy Hart son poco recibidas por la masa del gran público simplemente porque está habituada a otras cosas. Pero, ahora bien, los aspectos más sólidos, más serios de estas tentativas, se insertan luego en el teatro normal, y el público termina por aceptarlos. Ahora viene bien recordar algo que ha dicho Peter Brook, que, finalmente, ha sido también aceptado por el gran público: «Realmente no creo que el teatro del futuro no sea un teatro de autores. No creo que el teatro del futuro vaya a consistir únicamente en espectáculos rituales». Esto lo ha dicho Brook, con lo cual ha demostrado ser muy inteligente. Su adaptación *Marat-Sade*, a partir de la obra de Peter Weiss, es muy reveladora en su respeto por el diálogo. Brook también ha hecho una película sobre ese tema. Las corrientes más o menos artaudianas, tomadas al pie de la letra, no suelen dar resultado, pero sí cuando se mezclan con otros elementos de la tradición teatral, entonces es cuando sí se produce la continuidad.

¿Se podría decir que los intereses económicos impiden un teatro menos fácil, menos comercial?

Sí, por supuesto, esto ha pasado siempre. Lo que podemos decir es que no

pasa inexorablemente en cualquier ocasión. Pero los intereses de las empresas privadas ponen trabas al teatro renovador. Ésa es la eterna lucha entre lo que hay y lo que viene. Es una lucha que tiene sus cauces de salida y en la que lo nuevo no tiene por qué ser derrotado. Lo que viene, cuando es válido, termina por imponerse.

¿Qué dramaturgos, europeos, americanos, de este siglo elegiría?

Si tomamos el siglo entero, elegiría yo, desde luego, a Pirandello, a Bernard Shaw, desde luego, a Bertolt Brecht, a Beckett y, muy probablemente, a Eugene O'Neill (y es muy probable que se me escape alguno).

¿Y españoles?

Ya es un tópico decir que García Lorca y Valle-Inclán, pero, claro, es una gran realidad.

En el teatro griego, en el teatro *noh* japonés, la danza, la música, formaba parte activa de la representación. Hoy día, en Occidente, tendemos a la escenografía, los juegos de luz, los montajes, pero ¿es esto bueno? ¿No estaremos sustituyendo la naturaleza elemental, humana, simple, directa, del teatro por cosas artificiales?

El teatro es artificio, no hay que tener inconveniente en buscar artificios que sean cualificados. Los artificios, si son buenos, son hallazgos (y lo mismo en la música o la danza). En mi caso, es muy rara la obra mía que no lleva de algún modo dentro música, y esto no por adorno, sino por entender que la música cumple también una función dramá-

tica, aclaratoria del problema que se ha abordado. Sería uno de esos aspectos no verbales que a mí siempre me han interesado de manera grande.

**¿Qué factores, diría usted, son los que hacen una buena puesta en escena?**

Esto es elemental. Una buena puesta en escena se basa en que todos los ingredientes alcancen una buena calidad. Un buen texto, una buena dirección, una buena escenificación o decoración, una buena interpretación forman el hecho teatral. Cuando todo esto es bueno, nos encontramos con una buena puesta en escena.

**¿Y qué cualidades harían a un buen actor?**

Eso es muy difícil de definir. En definitiva, todo depende del talento. A un buen actor se le debe exigir la cualidad de ser muy tenaz y muy estudioso. Sin embargo, todos sabemos que hay intérpretes excelentes que han estudiado muy poco y que hay intérpretes a los cuales el estudio ha mejorado sin llegar a convertir en un buen actor. Lo decisivo es el talento de interpretar, que, por supuesto, con un método, con una buena escuela, se mejora muchísimo.

**¿Y qué escuela preferiría usted? ¿La del Actor's Studio, la de Vittorio Gassman, la francesa...?**

De manera exclusiva no, en todas ellas hay cosas aprovechables. El Actor's Studio es una consecuencia de Stanislavski y es, sigue siendo, una magnífica escuela. En España hay varias escuelas de teatro, incluida la oficial, que, creo, intentan una utilización ecléctica de las diferentes técnicas de interpretación. Pero lo decisivo sigue siendo el talento: si el actor no

lo tiene, todo el trabajo metódico no sirve. Claro, yo me refiero al intérprete de gran talento. En intérpretes inicialmente mediocres, el estudio puede llevar a no un gran intérprete, pero sí a un profesional de bastante solidez.

**En su formación personal, ¿qué personas o autores han sido más importantes?**

Una buena parte han sido citados ya. Pero habría que seguir citando el trato con la dramaturgia griega y también con algunos grandes autores del pasado: Schiller, Shakespeare, Calderón. Yo creo que todo el teatro ha influido en mí. Desde mi infancia he leído muchas cosas muy buenas y también mucha basura, pero todo eso me ha servido para familiarizarme con el medio. La relación con excelentes directores o intérpretes me ha enseñado acerca de lo que el teatro debe ser. Yo creo que no soy solamente un autor de teatro, sino un hombre de teatro que podría manejar también la dirección o la interpretación. No creo que haya un autor de teatro que no lleve dentro de sí un actor, si no, no podría entender cómo se escribe una comedia. Se tiende a especializar esto, pero los autores de teatro claro que saben de interpretación, si no, no podrían escribir una línea.

**¿Qué le atrae más la creación artística o su contemplación?**

En mis tiempos de mayor ímpetu vital me sentía muy inclinado por la creación, después a uno le cuesta más trabajo concentrarse en esa tarea enojosa de crear.

**A la hora de escribir, ¿tiene usted en cuenta ciertos hábitos? ¿Fuma? ¿Toma té o café? ¿Maneja una pluma, un bolí-**

**grafo, un lápiz? ¿Le gusta pasear para buscar ideas?**

Pues, desde luego, fumo. Fumo cuando escribo y no escribo. Antes, cigarrillos, pero no me sentaba nada bien. Ahora fumo en pipa. Escribo con bolígrafo, siempre a mano la primera redacción. No empiezo a escribir hasta que no tengo, por medio de notas, definitivamente planeado el desarrollo de la obra. Supongo que eso será lo que harán la mayor parte de los autores. El café, aunque me gusta, lo tomo de tarde en tarde. No suelo beber, aunque, de vez en cuando, tomo una cerveza. Yo, más que pasear para buscar ideas, diría que son las ideas las que tropiezan contigo, estás paseando o en la cama.

**¿De qué manera cree usted que hoy actúa la expresión artística en la sociedad? ¿Diría que realmente la sociedad se deja influir por el arte?**

Yo creo que, a la larga, el gran arte tiene bastante influjo sobre la sociedad. A la larga; a la corta, muy poco, el grande. El pequeño, lo chabacano, las manifestaciones menos cualificadas son las que a la corta tienen más influencia en la sociedad, pero esto es a la corta. Aquí también hay una lucha entre lo mejor y lo peor que, a la larga, suele ser ganada por lo mejor.

**Usted, ¿qué obras de la historia del arte salvaría de un hipotético incendio?**

Salvaría todo lo que pudiera, lo salvaría todo. *Las Meninas*, la *Venus de Milo*, el *Moisés* de Miguel Ángel, la *Novena sin-*

*fonía* de Beethoven, *Petrushka* de Stravinsky. Salvaría muchas cosas, claro.

**Hay un retrato, desde afuera, sobre usted, hecho por García Pavón, que dice: «Por ahí viene, despacioso, como el que cuenta los pasos, ligeramente alzado el perfil rococó, desafiante su nariz de espátula, pujante el agudo botón de su nuez. Siempre hay en él cierto gesto de doloroso sentir, de no se sabe qué melancolía». ¿Cómo se vería usted a sí mismo, desde adentro?**

Pues desde adentro me vería aproximadamente lo contrario. Ese retrato no está mal, está muy bien, pero da una apariencia somera. Yo me considero una persona compleja. Para decir las características habría que hacer una introspección. Ese retrato da una impresión de cierto desmayo, cierta languidez. Yo me veo por dentro un tipo muy obstinado y, en cuestiones no físicas, yo diría que soy muy lógico, inclinado hacia los misterios de la vida –siempre pasados por el tamiz de la lógica– y muy preocupado por los aspectos morales de lo humano. Creo que soy un hombre muy perezoso al que le salva, sin embargo, la tenacidad en los propósitos que se plantea.

**Para terminar, ¿hay algún pensamiento, alguna frase, algo que sea para usted un lema?**

No tengo un lema, un pensamiento concreto. No sé muy bien cuál o cuáles serían. No sabría señalar nada.

NOTA: La entrevista, inédita, pertenece a un libro dedicado a la vida de la cultura española en el final de siglo. Fue realizada en el domicilio del dramaturgo en Madrid el 14 de marzo de 1988.



# La amistad y una realidad imposible: Demófilo y Luis Montoto

*Por* Elizabet Fernández





Durante más de treinta años Machado y Álvarez «Demófilo» (1848-1893) y Luis Montoto y Rautenstrauch (1851-1929) salvaguardaron su amistad. El progenitor de los poetas Antonio y Manuel Machado consiguió que sus vínculos con el que fuese redactor de *El Español* no se vieran perjudicados por la gravedad de la situación histórica. Ambos siempre lograron conciliar sus divergencias personales y afrontaron proyectos de gran envergadura intelectual. Su amistad, que no sólo se sustentó en la particularidad de sus afinidades estéticas, sino también en la importancia que ambos les concedieron a las manifestaciones de carácter folklórico, resulta de gran interés para el estudio de la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX puesta en relación con su vertiente popular y otras disciplinas artísticas.

El sevillano Luis Montoto intentó rememorar en *Por aquellas calendas* (1930), su particular autobiografía, el momento justo en el que conoció a Machado y Álvarez. «No recuerdo cuándo ni cómo nos conocimos»<sup>1</sup> –afirmaba–, pero, por vez primera, el poeta creía haberlo visto «por los claustros de la Universidad»,<sup>2</sup> en compañía de Álvarez-Surga y de Federico Castro. Ya «había oído hablar de su gran talento y excentricidades»<sup>3</sup> y pronto entendería que la amistad, lo mismo que los versos, seguía un ritmo distinto al de la historia y la propia vida, pues se atrevía a vivir en medio de las dos, envuelta en su naturaleza caprichosa, hecha de escrúpulos, pero también de atenciones precisas y de renunciadas acertadas y, al igual que los versos, brindaba un amparo más férreo que las contadas horas oficiales. Aquella premisa –«todo cambia, se muda o se transfor-

ma»–<sup>4</sup> no deshizo los lazos esta vez entre Montoto y Machado, cinco años mayor. Aunque el poeta sevillano confesó que él era un «conservador a macha martillo», «la política sin entrañas»<sup>5</sup> tampoco los distanciaría. Así, Luis Montoto reconoció de Machado y Álvarez: «Supo adueñarse de mi pensamiento y de mi voluntad; y fui uno de tantos obreros, el último de la obra que emprendió y llenó por completo la segunda mitad de su vida».<sup>6</sup>

Desde muy joven, Montoto se sintió atraído por la literatura y por su entorno más próximo: «Desde mi mocedad amaba la Academia.<sup>7</sup> Allí brillaban los hombres a quienes yo más respeté por su talento y su sabiduría. Veía en ella algo así como el arca santa de la gloriosa tradición literaria hispalense».<sup>8</sup> Es posible que ese deslumbramiento inocente anidara durante mucho tiempo dentro de él porque Machado y Álvarez le advertiría de que «el pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional».<sup>9</sup> Pero el adolescente, que admiraba los poemas de Campoamor, perseguía además otras influencias literarias. Y fue Machado y Álvarez quien le desveló el tesoro contenido en la poesía popular. El escritor en ciernes apreciaría que la calidez de estos versos era, sin duda, mucho más singular que la distinguida tibieza de la lírica culta. Fruto de aquella fascinación surgió *Melancolía* (1872), una colección de cantares que garantizó su primer intento como poeta. Ahora ya se aproximaba al popularismo de Augusto Ferrán y la melancolía, al igual que *La soledad* (1861) y *La pereza* (1871), vertebraría sentimentalmente todo el libro.

Justo cuando aparece *Melancolía*, Machado y Álvarez se encuentra inmerso en la experiencia que le brinda la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, análoga a la madrileña *Revista de España*. Su trabajo de redactor principal le permitirá hacer una síntesis de las dos tendencias filosóficas que imperan en la publicación: el darwinismo social y el idealismo krausista. Toda su labor irá apuntando hacia la comprensión de la cultura popular por medio de sus manifestaciones. Su primer maestro había sido el buen krausista Federico de Castro, que le inspiró un amor desmedido hacia las expresiones artísticas de un pueblo, pues el valor y la autenticidad de su espíritu servían para reconstruir la verdadera historia de un territorio. Entonces, el joven, que escribe ahora bajo el seudónimo de Demófilo, se atreverá a reclamar: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares».<sup>10</sup>

#### MISMOS INTERESES: EL PUEBLO Y EL FOLKLORE

Es lo que hizo Luis Montoto en su *opera prima*: había estudiado los cancioneros populares de sus predecesores y como resultado había obtenido una colección de cantares atravesada por los temas universales del amor, el paso del tiempo o la muerte. A su vez, el empleo de las formas métricas del cantar popular lo acercó en ocasiones a la sentimentalidad y al ritmo de las coplas flamencas. Pero también se había atrevido con la reelaboración culta de diversos cantares populares, como ya ocurriese en los libros de Augusto Ferrán. Sin embargo, Machado y Álvarez llegó a «burlarse» de los cantares de su

amigo porque, al ponerlos «en parangón con las coplas» populares, le «reprobaba» el sinfín de «voces y giros, inventados por los eruditos» que había en «muchos» de sus «escritos literarios».<sup>11</sup> Y le sugeriría: «Habla y escribe siempre, como don Quijote aconsejaba a Sancho, a lo llano, a lo liso, no intrincado». También le insistió en que, sin la herencia del pueblo, el escritor se quedaba «poco menos que *in puribus naturalis*».<sup>12</sup>

El autor sevillano deseaba con *Melancolía* emular el milagro del autor imaginario Juan del Pueblo. Este personaje inventado, que servía para explicar el fenómeno singular de la poesía popular, expresaba mediante cantares y coplas lo que constituía la máxima expresión de su ser:<sup>13</sup>

*«En las coplas que canta Juan del Pueblo en todos los instantes de su vida, lo mismo en su niñez que en su juventud; en sus breves horas de dicha y en sus siglos de dolor; cuando ama o cuando olvida; en los campos y en la ciudad [...] bajo el cielo de Andalucía y en los prados de Asturias [...]; en esas coplas, digo, palpita un corazón nobilísimo y bulle una inteligencia poderosa».*<sup>14</sup>

Luis Montoto interpretó que el pueblo atesoraba sus cantares y especificó:

*«Sí, el pueblo tiene sus cantares, y en ellos [...] se manifiesta tal como es: franco, expansivo, generoso, apasionado a veces, a veces reflexivo y sentencioso; pero siempre noble y caballeroso siempre; apegado al suelo en que nació, pronto a sacrificarse por todo lo digno; paciente en la desgracia y comedido en la fortuna; constante en sus afectos y resignado con su suerte».*<sup>15</sup>

Su colección pretendió ser, en definitiva, una ofrenda personal al pueblo, y para tal propósito Luis Montoto recurrió a sus mismos temas y estrofas métricas. En una línea muy machadiana declaró: «Oíd lo que el pueblo canta, estudiad sus canciones y conoceréis hasta la última fibra de su corazón».<sup>16</sup> Esta recomendación conectaba con el consejo de Machado y Álvarez a su amigo: estudia al pueblo porque «sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente».<sup>17</sup> Montoto procuró asimilar estas lecciones hasta que en 1881 fundaron la Sociedad del Folk-Lore Andaluz, junto a otros amigos incondicionales que se consideraron sus discípulos en «el estudio del *saber popular*».<sup>18</sup>

Las bases de la Sociedad fueron progresando en la «casa de Álvarez», donde todos los interesados se congregaban «en las primeras horas de la tarde». De la imprenta del «librero de la calle Tetuán» saldrían «los primeros ensayos de la obra que Machado y Álvarez acometió con tenaz empeño, en la cual le ayudó con su grande inteligencia y su férrea voluntad Alejandro Guichot y Sierra».<sup>19</sup> Sobre aquellos esfuerzos iniciales, Montoto recordó:

*«En un principio, El Folklore pareció al vulgo de los eruditos cosa de burlas y niñerías, e ingenios tan sutiles como Lorenzo Leal lo ridiculizaron, si bien aquel desventurado escritor cayó de su burro al considerar que los folkloristas perseguían un fin más científico que literario y que los estudios que principiaban en España estaban en auge en todos los pueblos de la raza latina».*

Y continuó:

*«Para complacer a Machado, dejándome también llevar de mis aficiones, me di a escribir de costumbres populares [...] “Estudia al pueblo como lo estudió Fernán Caballero, colocándote sólo en un punto de vista. En El Folklore no caben prejuicios. Se recoge todo; lo que sé que es bueno y que es malo. Estamos todavía en la labor primera: la de acoplar los materiales. Luego vendrá la ocasión de distinguirlos y clasificarlos. Finalmente levantaremos el edificio. No se trata de escribir libros de pura imaginación. Hay que guardar bajo siete llaves a la loca de la casa. La verdad, la verdad ante todo, sin desfigurarla con mudas y afeites retóricos”. Y en esta guisa me daba consejos, que yo procuraba seguir, aunque más me embrollaban y me perdían por el laberinto folklórico en que me hallaba metido, haciendo con mis escritos pisto de muchos, diversos e insípidos manjares».*<sup>20</sup>

La noble obstinación de Machado y Álvarez por «levantar su edificio»<sup>21</sup> folklórico con la mayor solidez posible reluce en la correspondencia íntima que mantienen ambos amigos, en la que además se entrecruzan las preocupaciones por el clima político nacional. Veamos la carta que, con fecha del 2 de octubre de 1883, Machado y Álvarez redacta desde Madrid:

*«Las cosas de palacio van despacio y las inconveniencias de los franceses llevan las del folk-lore a paso de carreta. Pena de considerar que la República tiene sus más encarnizados enemigos entre los republicanos. [...] El honor nacional cubriendo como vistoso manto a las pasiones más repugnantes y a las más insígnies torpezas».*<sup>22</sup>

También en el fragmento de esta otra misiva, escrita veintidós días después, Machado y Álvarez animará a Montoto a la confección de la revista *El Folk-Lore Andaluz*: «¿Por qué no haces en unión de Alejandro una revista, siquiera de dos hojas, que se titule *El Folk-Lore Andaluz*?». <sup>23</sup> La carta siguiente revela cómo Demófilo procura seguir, desde la capital, el curso de la Sociedad:

*«Hablé con Cánovas: es un hombre serio y franco, me gustó. Debéis hacerlo socio honorario de El Folklore Andaluz y aún luego, si muere García Blanco, presidente honorario. Los hombres serios y de talento de todos los partidos son útiles para el bien. Las ideas y los sentimientos levantados y generosos se imponen».* <sup>24</sup>

No han de sorprendernos los escauceos políticos. *El Folk-Lore*, según explicó el profesor Baltanás, se ideó como «una empresa científica, pero de calado político: se trataba de conocer España, la España profunda, para vertebrarla como nación». Y aquella «propuesta regeneracionista» dejaba patente su «implicación político-social». <sup>25</sup> Así lo demostró Machado y Álvarez:

*«Un folk-lore central como sociedad no responde a nada, cuando más al lujo de que se cultive una nueva rama científica. [...] Como obra de alta y seria política de unificación del país pudiera ser muy grande. En España no hay unidad religiosa, algunos católicos, muchos hipócritas, algunos libres pensadores y la mayoría indiferentes. En política tampoco hay unidad: unos monárquicos, otros republicanos, fraccionados todos. Sólo hay la unidad de la ignorancia y la desmoralización y una incomunicación intelectual*

*completa de unas provincias con otras. [...] El folk-lore como lo he concebido podría ser medio de unificación, moralización y trato y afecto de unas provincias con otras».* <sup>26</sup>

#### BIBLIOTECA DE LAS TRADICIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Machado y Álvarez, «venciendo los imposibles –como dice el pueblo–, logró publicar en la corte la Biblioteca de las Tradiciones Populares, encomiada por el gran Marcelino Menéndez Pelayo». <sup>27</sup> Aun cuando Luis Montoto supo que «la vida no es una novela», que resultaba imposible «vivir entregado por entero al cultivo del folklore», decidió prestarle su ayuda. <sup>28</sup> En el primer tomo de los once que conformaron esta Biblioteca (1884-1886), el poeta publicó sus *Costumbres populares andaluzas*, un pequeño volumen que relataba la vida de los corrales de vecinos. Para Machado y Álvarez, la mirada literaria que su amigo aportaría a la monumental obra era necesaria porque en el estudio del *folk-lore* debían tomar «parte tanto los literatos y artistas, como los dedicados a ciencias naturales o sociológicas». <sup>29</sup> Estaba refiriéndose a sus «dos queridos compañeros», Luis Montoto y Alejandro Guichot, que «desde el primer momento» se ofrecieron a auxiliarlo en la «gigantesca empresa» <sup>30</sup> de la Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Y confesó: «Jamás me hubiera atrevido a aceptar la responsabilidad de una obra, superior sin duda a mis débiles fuerzas, si no hubiera de llevarla a cabo en compañía de quienes han de fortalecerme y estimularme con su ejemplo y ayudarme con su consejo». <sup>31</sup> Ante todo, el magno proyecto de la

Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas simbolizó el último gran esfuerzo de un grupo de andaluces folkloristas, que actuaron a contracorriente de su propio tiempo.

#### UNA PASIÓN EN COMÚN: EL FLAMENCO

Recordemos que, a la altura de 1881, Machado y Álvarez ya había publicado su célebre *Colección de cantes flamencos*, una recopilación que reclamó el valor de la poesía flamenca por primera vez en la historia filológica. Su *Colección de cantes flamencos* no aspiró al análisis pormenorizado del material recogido, sólo pretendió mostrarlo lo más naturalizado posible. Esta intención comunicaba con su deseo de que la literatura alcanzase una categoría científica. La poesía necesitaba aplicar los métodos evolucionistas para conseguir una explicación sobre las estructuras del mundo sensible. Esta ambición de corte científico era muy útil para obtener una dimensión humanista del *folk-lore*. Para Machado y Álvarez se hacía imprescindible penetrar no sólo en todo lo que el pueblo sabía, sino en todo lo que creía.<sup>32</sup> Joaquín Sama definiría este empeño a propósito de su necrológica: «Su intención fue la de contribuir como un obrero a la formación de un folklore andaluz y nacional».<sup>33</sup>

El interés de Machado y Álvarez hacia el flamenco fue más que palpable. Montoto también se había sentido atraído por esta manifestación popular y era habitual que juntos, y en compañía de otros amigos dedicados a la empresa folklórica, frecuentaran los cafés cantante de Sevilla. De aquellos días, Rodríguez Marín recordó:

«Yo –perdóneseme la jactancia– cursé estos estudios por sus principios y trámites, y fui, al igual que discípulo, condiscípulo de don Antonio Machado, cuando entre ambos, por los años de 1880 a 1882, asistíamos como alumnos libres a la cátedra sevillana del gran Silverio Franconetti (al salón Silverio, calle del Rosario), no sólo para escuchar a los cantaores y tocaores de su tablao, sino, lo que es mucho más, para conversar amistosa y diariamente con aquel rey de los cantaores que destempló a la mismísima María Borrigo, reina de la playera, allá en los años postreros de la monarquía de Isabel II».<sup>34</sup>

Parece que fue en una de esas reuniones flamencas, en torno a 1879, cuando Montoto descubrió a Manuel Balmaseda, un trabajador de las líneas férreas que improvisaba sobre cualquier tema en forma de copla popular. El joven de veintidós años, que carecía de formación académica, había compuesto un *Primer cancionero de coplas flamencas* (1881), pero había tenido la mala fortuna de morir de hambre y tuberculosis al año siguiente de su publicación. Entonces, Montoto decidirá rescatarle del olvido y con esa intención le escribe a Machado:

«¡Me dice una persona respetable que el autor del Primer cancionero de coplas flamencas ha muerto de hambre! Yo no sé si sus compañeros en el trabajo dirán su oración fúnebre encomiando la fuerza muscular de sus brazos y su mayor o menor destreza en limpiar los coches en las líneas férreas, que éste era su oficio: tengo, sí, el convencimiento de que tú exclamarás, al pasar por la vista estas letras, escritas al correr de la pluma: “¡Pobre Balmaseda! ¡Pobre poeta!”».<sup>35</sup>



Impresionado por las coplas, Montoto le pedía a Machado y Álvarez continuar con la lectura de Balmaseda «en desquite de mi prosa desaliñada y de mi estilo ramplón».<sup>36</sup> Aunque en esa carta también le pidió algo más significativo: «Recomienda, recomienda el *Cancionero* –en la revista de *El Folk-Lore Andaluz*–, como yo lo haré; recomiéndalo, porque bien vale cuatro reales, y porque practicaremos [...] una verdadera obra de caridad [...]. La mujer y la hija del poeta esperan, con las ansias del hambriento, un bollo de pan».<sup>37</sup> La contestación de Machado no se hizo de rogar, le envió otra carta a su amigo, que –por la sincera emoción y cálido respeto que muestra– preferimos reproducir completa:

CARTA AL DISTINGUIDO POETA  
SEVILLANO SR. D. LUIS MONTOTO Y  
RAUTENSTRAUCH

*Querido Luis:*

*La mejor recomendación que pudiera hacer del Primer cancionero de coplas flamencas, del honrado jornalero y malogrado poeta popular M. Balmaseda, cuya obra ha sido dada a conocer a toda Europa por nuestro ilustre consocio honorario el Sr. Pitriè, es insertar tu carta, que tan perfectamente retrata los nobles y delicados sentimientos de tu corazón.*

*La generosidad del propósito que te anima no ha menester auxilio alguno, ni mi modesto nombre podría añadir la menor eficacia a la invitación hecha por el inspirado autor de la bella colección de cantares, titulada Melancolía. Tuya ha sido la iniciativa de pedir una limosna para el honrado hijo del trabajo y tuya ha de ser también la gloria de proporcionársela, siquiera para ello concurren, como creo*

*han de concurrir sin duda, con su modesto óbolo, todos los verdaderos amantes de la literatura popular, acudiendo a la librería del Sr. Hidalgo a comprar la obra del malogrado escritor Balmaseda.*

*Sociedad la del FOLK-LORE eminentemente científica e inspirada en los altos ideales de la justicia y de la fraternidad humana, aspira no sólo a la consecución de la verdad mediante prolijas disquisiciones, sino a la dignificación de los hombres por medio de la virtud y del trabajo; por esta razón está llamada no a socorrer, esto es, detener momentáneamente el vertiginoso curso de la desgracia, sino a procurar por medios justos la desaparición de los vicios sociales que la engendran y que la limosna es impotente para combatir. ¡Cuán hermoso sería, querido Luis, que la mujer de Balmaseda y esa pobre niña que apenas balbucea el nombre de su padre, hallasen en la herencia que percibieron del poeta popular, convenientemente fomentada por el trabajo que todo lo ennoblece, una modesta renta vitalicia con que poder subvenir no sólo a las necesidades de hoy, sino a las no menos imperiosas del mañana!*

*De este modo, «las luchas interiores, las horas de mortales angustias y las aspiraciones del noble hijo del pueblo, muy por encima del círculo de hierro en que estuvo aprisionado», habrían logrado establecer un vínculo constante entre él y los seres de su familia que le han sobrevivido. ¡Ojalá que la sociedad de que me supones fundador estuviese constituida, y bien sola, bien en unión de las demás análogas que existen en Europa, pudiera realizar tan hermoso ideal! ¡Ojalá que entonces, con el concurso de todos, se hiciera una nueva edición de la obra con cuyo producto pudiese la viuda montar un pequeño taller que, al par*

que le proporcionarse un medio honroso de subsistencia para sí y para su inocente hija, le hiciera comprender todo el valor de la modesta herencia recibida! El trabajo, para fomentar esta herencia, sería a mi entender, querido Luis, la mejor oración que la esposa podría elevar a la memoria del honrado poeta y el mejor tributo que pudiéramos rendirle los que somos como él obreros de la inteligencia.

Sabe cuánto te quiere tu amigo,  
DEMÓFILO<sup>38</sup>

No obstante, con Manuel Balmaseda no cesaron los vínculos entre el flamenco y los dos amigos. De nuevo, el 21 de abril de 1887, Luis Montoto recibirá una carta con dos buenas noticias de Machado y Álvarez. La primera: «he sido nombrado individuo de la junta directiva de *Folk-Lore* en Inglaterra»;<sup>39</sup> en la segunda anuncia la publicación de «un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas», y vuelve a reclamar su ayuda: «Como tú me quieres, eres andaluz, tienes buen gusto y eres capaz de gastarte cinco duros por servirme, te pido que me recojas algunas: con menos de un ciento, *bien elegidas*, me bastan».<sup>40</sup>

La próxima colección sólo iba a contener las coplas y un prólogo de cuatro páginas que firmaría el mismo Demófilo, quien deseaba únicamente «pan para los churumbeles», y por eso la liberaría de todo «carácter folklórico» y «científico».<sup>41</sup> Su confianza insinuaba que ahora el proyecto se emprendía más «por motivos económicos que personales, a pesar de su desilusión moral».<sup>42</sup> De hecho, en el nuevo y breve prefacio no asomaría ni siquiera una leve queja por el trato que las labores folklóricas recibían en España.

Los preparativos de la inminente recopilación de cantes flamencos concluyen con cierta rapidez. Montoto colaboraría con «diversas coplas» de su autoría que, pese a prescindir del tono flamenco requerido, Machado y Álvarez incluyó con «la graña del pueblo» al contener «el sello de lo popular».<sup>43</sup> *Cantes flamencos. Colección escogida* (1887) apareció en menos de dos meses, editada por la Biblioteca de *El Motín*, el periódico satírico semanal, de tintes republicanos y anticlericales. Sin embargo, la nueva colección no tuvo una acogida tan positiva como la anterior. Su hijo, Manuel Machado, decidirá reeditarla en 1946 y la acompañará de una «Acotación preliminar», en la que afirmaría tener «la seguridad de hallarse con este libro ante la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hecha, como sólo él podía, por quien más supo y entendió de nuestra poesía popular».<sup>44</sup>

#### EL FINAL DE UNA AMISTAD

Con la engañosa mejoría que suele conceder la muerte, Machado y Álvarez parte hacia Puerto Rico en 1891 recuperado de la esclerosis medular que le había impedido continuar en la redacción de *La Justicia*. Puerto Rico representará una nueva oportunidad económica y laboral. En la isla podrá ejercer la abogacía y mejorar todo cuanto le sea posible la precaria situación en la que se encuentra la familia. Ya Demófilo se encuentra «gastado física y moralmente»: «Han sido años duros, de luchas en pos de un ideal inconseguible, de un sueño irrealizable...».<sup>45</sup> Sus allegados pretendieron una «despedida alegre, hablando ya de proyectos para el futuro», expresó Pérez Ferrero. Sin embargo, sus



hijos «no volverán a ver la frente serena ni la sonrisa dulce del progenitor».<sup>46</sup> Recordemos que la actividad folklórica de Machado había cesado prácticamente en 1889, año además en el que se vio interrumpida la correspondencia con Luis Montoto. El poeta expresó en *Por aquellas calendas*:

*«Sobre mi inolvidable amigo Antonio pesaban muchas obligaciones: Dios lo había favorecido con no pocos hijos, y era forzoso sacarlos adelante, dándoles carrera, y hacerlos hombres; todo lo cual pedía con urgencia medios con que Antonio no contaba. No diré yo aquí cuánto trabajó para cumplir con sus deberes. Publicó libros, escribió mucho para los periódicos, despachó pleitos y casi agotó sus fuerzas. Corría el tiempo. No recuerdo quién me dijo que había partido a Ultramar y ejercía su profesión de abogado en tierras americanas. Entonces no supe más. Una noche metieron un papel por debajo de la puerta de mi casa y, al ir a abrirla, lo recogió una criada y me lo dio, diciéndome: “En el zaguán me jayaó esto”. Pasé por él la vista, y a punto estuve de desvanecerme. Firmábalo Alejandro Guichot, y en él me avisaba de que Antonio Machado había muerto, y de que su entierro sería al día siguiente al de la fecha de aviso».*<sup>47</sup>

Como reconoció Luis Montoto, Machado y Álvarez, que tomó una «sepultura de segunda clase», murió rodeado de sus pocos amigos y de la indiferencia de la ciudad sevillana. Tras su fallecimiento, sólo los diarios provincianos *El Tribuno* y *El Progreso* le dedicaron unas breves reseñas, sólo su amigo y profesor de la Institución Libre de Enseñan-

za Joaquín Sama le dedicó en el *Boletín* la primera necrológica. La prensa local no le recordó, y cuando Unamuno, tres años después de su muerte, pronunció en el Ateneo sevillano su conferencia «Sobre el cultivo de la Demótica», ni siquiera conocía la particularidad de su trabajo y sólo mencionó que era en esta ciudad donde se había iniciado «la abnegada labor de la investigación demotística».<sup>48</sup> Otras incoherencias pesarían sobre su figura. Joaquín María de Navascues, catedrático de Epigrafía y Numismática y director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, le culpó «de extranjerismo gratuito por haber propuesto la adopción de la palabra anglosajona *folk-lore*», sin «aportar novedad ninguna, pues el folklore ya se recogía de antiguo en España, aunque sin ese nombre». De igual modo, recriminó la organización del mismo «por regiones», objetándole una contradicción: «la formación de un gran Centro nacional». Y aun así calificó como una «ingenuidad el intento machadiano de asociar en su tarea al propio pueblo, a la sociedad en general».<sup>49</sup>

El vínculo entre Machado y Álvarez y Montoto demuestra que la confianza de un amigo en nuestras aventuras particulares nos hace implacables ante la sordidez histórica, tal vez porque nos alienta a des-hacernos de las sospechas que pesan sobre ciertas utopías. A partir de su esfuerzo consensuado, los códigos de la literatura popular no volvieron a interpretarse de la misma forma, así como el concepto de tradición, que dejaría de ser un simple cúmulo de hitos casticistas para convertirse en la savia auténtica de un pueblo sin máscaras innecesarias.

NOTAS

- <sup>1</sup> L. Montoto, *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*, Madrid, Compañía iberoamericana, Renacimiento, 1930, p. 105.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> *Ibid.*
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 65.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 103 y 104.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 105.
- <sup>7</sup> La Academia de Buenas Letras de Sevilla.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 47.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 105.
- <sup>10</sup> Del artículo «Introducción al estudio de las canciones populares», dentro de la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, septiembre, 1869. Citado por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», *Obras completas*, Tomo I. Ed., int. y notas de E. Baltanás, Sevilla, Biblioteca de autores sevillanos, 2005. p. 18.
- <sup>11</sup> L. Montoto, *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*, Madrid, Compañía iberoamericana, Renacimiento, 1930, p. 105.
- <sup>12</sup> *Ibid.*
- <sup>13</sup> Observaremos la necesidad de personificar retóricamente la historia de la poesía popular, encarnada por un hombre anónimo del pueblo. Esta constante es compartida por tres autores coetáneos: Juan del Pueblo, según Rodríguez Marín; Juan del Campo, según Machado y Álvarez; y, por último, *Historia de muchos Juanes*, del propio Montoto.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 110.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 118.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 110. A propósito de *Melancolía*, Machado y Álvarez escribió en el «Post-scriptum» de *Cantos populares españoles* (1882), de Rodríguez Marín, que «[tan] sólo veinte o treinta [de estas composiciones] nos atreveríamos a calificar realmente de populares, y aun éstas con algunas leves restricciones» (2005, 649). Dedicar las páginas siguientes a señalar cuáles son. Empero, acentúa que «la simple lectura de estos cantares manifiesta que mi amigo, poeta y sevillano, ha sabido encerrar su personalidad dentro de los límites ideológicos y afectivos de este pueblo. Por su contenido, los cantares citados son realmente iguales a los del pueblo» (*ibid.*, 653). Y líneas más tarde: «El poeta erudito se ha hecho realmente hombre del pueblo, se ha desposeído de su personalidad y pensamiento propio, consiguiendo por esta razón el fin artístico propuesto, retrotrayéndose a una edad realmente anterior, dentro de su vida psicológica, a la que realmente tiene como individuo con un nombre literario conocido» (*ibid.*, 654).
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> *Ibid.* Alejandro Guichot y Sierra, hijo de Joaquín Guichot y Parody, publicó una *Historia general de Andalucía* en 8 tomos desde 1869. Como su padre, representó una activa generación de andaluces intelectuales, «propulsores de muchos proyectos [...], que ahora se daban la mano en la nueva aventura que para ellos se iniciaba con la fundación de la Sociedad del Folk-Lore Andaluz» (Aguilar Criado, 1990, 186).
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 106.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> *Homenaje a Demófilo*, Sevilla, Fundación Machado, 1993, p. 22. El investigador Pineda Novo ha recopilado magníficamente su correspondencia, que aparece en este volumen.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 27.
- <sup>24</sup> *Ibid.*
- <sup>25</sup> Enrique Baltanás. p. LI. en Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», *Obras completas*, Tomo I. Sevilla, Biblioteca de autores sevillanos, 2005.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. LI, LII.
- <sup>27</sup> L. Montoto, *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. XII.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. V.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. VI.
- <sup>32</sup> Joaquín Sama en *El folk-lore andaluz*, Sevilla, Editoriales andaluzas unidas, 1986. p. 73.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>34</sup> Cit. en Pineda Novo, *Antonio Machado y Álvarez: Demófilo: vida y obra del primer flamencólogo español*, Madrid, Cinterco, 1991, p. 75.
- <sup>35</sup> L. Montoto en *Primer cancionero de coplas flamencas*, Manuel Balmaseda. Edición y prólogo de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones, 2001, p. 138, 139.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, 136.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, 139. Doce años después, Montoto volvería a mostrar su admiración por Balmaseda, y le rendiría homenaje en *La musa popular* (1916).
- <sup>38</sup> *Ibid.*, 141.
- <sup>39</sup> Cit. en Pineda Novo, *Antonio Machado y Álvarez: Demófilo: vida y obra del primer flamencólogo español*, Madrid, Cinterco, 1991, p. 276.
- <sup>40</sup> Cit. en *ibid.*, p. 277.
- <sup>41</sup> *Ibid.*
- <sup>42</sup> Pineda Novo en *ibid.*
- <sup>43</sup> Pineda Novo en *ibid.*, p. 278.
- <sup>44</sup> Cit. en *ibid.*, 284.
- <sup>45</sup> Pineda Novo en *ibid.*, 318, 319.
- <sup>46</sup> Cit. en *ibid.*, p. 321.
- <sup>47</sup> L. Montoto, *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*.
- <sup>48</sup> Enrique Baltanás en Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», *Obras completas*, Tomo I. Ed., int. y notas de E. Baltanás, Sevilla, Biblioteca de autores sevillanos, 2005. p. XLVI.
- <sup>49</sup> *Ibid.* p. XLVII.

# Cultura mental: neurociencias y meditación

*Por* Juan Arnau



## LA UNIDAD DE LA MENTE

El primer artículo de un hipotético manifiesto humanista podría rezar así: «Para estudiar la vida no podemos desmontarla, para estudiar la vida es necesario ejercerla, profundizar en la vivencia». La razón es muy simple: si desmontamos la vida acabamos estudiando elementos sin vida y la vida misma se nos escurre de las manos. El estudio de la vida requiere la vida entera y no mutilada.

Con la mente pasa algo parecido. Para estudiar la mente tampoco sirve desmontarla. Por la sencilla razón de que la mente, por carecer de partes, es precisamente aquello que no se puede desmontar. Y si se desmonta deja de funcionar: de ahí la enajenación, de ahí la depresión y otras formas de la mente fragmentada. A la mente se la conoce poniéndola a trabajar, meditando, imaginando, recordando, empatizando.

Las neurociencias actuales tienden a identificar la mente con el cerebro, aunque no han faltado pensadores que han protestado contra esa identificación. Bergson consideraba el cerebro como el lugar de inserción del espíritu en la materia, pero no como el espíritu mismo o la misma mente. De hecho, Bergson llegó a afirmar algo que hoy resultaría escandaloso: los recuerdos no se guardaban en el cerebro porque los recuerdos eran inmateriales y no necesitaban de un cajón material donde ubicarse. De ahí que considerara, como algunos filósofos antiguos, que un conocimiento más exhaustivo del comportamiento neuronal no conduciría a una mejor comprensión de la mente.

Hay quienes trabajan sobre la mente y quienes trabajan sobre el cerebro. Hay quienes identifican estos dos términos y

quienes los distinguen. Hablaremos de estos últimos, pero para ello tendremos que hablar también de los primeros. El paradigma dominante hoy en las neurociencias identifica la mente con el cerebro (y tras los descubrimientos recientes de redes neuronales en los intestinos y en el corazón, esa identificación debería extenderse al cuerpo o a partes del mismo). La identificación o distinción del cuerpo y la mente es quizá el problema más antiguo de la historia del pensamiento. De hecho, podría decirse que no hay filosofía que no lo haya abordado de un modo explícito o implícito. Una cuestión que algunos sabios de la Antigüedad consideraban irresoluble (entre ellos Buda y probablemente Sócrates).

La costumbre de desmontar las cosas para ver cómo funcionan viene, como casi todo en el mundo del pensamiento, de una metáfora. Se trata, lo habrán adivinado, de la metáfora del reloj, de la imagen del universo como mecanismo. Colectivamente, seguimos siendo ese niño que desmonta su trenecito para ver cómo funciona. Un planteamiento que podría llamarse, siguiendo a Skolimowski, el «yoga de la objetividad» y cuyo origen podemos situar en Descartes (con antecedentes en Leucipo y Demócrito). Llevamos tres siglos practicando ese yoga.

Tres ideas han contribuido al éxito del yoga de la objetividad, sobre el que se erige la cosmovisión moderna. Estas ideas han sido parcialmente desmentidas por la física cuántica y por la teoría de la relatividad (los imperios siempre se desmoronan desde dentro), pero siguen estando perfectamente vigentes y gozan de excelente salud. La primera de ellas la formuló Francis Bacon. El canciller, refiriéndose a los griegos, dejó escrito que eso de la contem-

plación de la naturaleza estaba muy bien, pero que sería mejor poder sacar algo de ella, ponerla a nuestro servicio. Desde entonces es costumbre observar para manipular: desmontamos la vida, desangramos ratones, perforamos montañas, talamos bosques y la naturaleza se percibe como una mina que explotar.

La segunda idea fundamental de la modernidad europea pertenece a Galileo. Para predecir y anticipar escenarios no hay nada más útil que las matemáticas (mediante ellas el platonismo se introduce en la física). Luego, y ésta es la genialidad del pisano, habrá que concluir que las matemáticas son el lenguaje de la naturaleza. Obsérvese la argucia. Se da por sentada la explotación de lo natural y se presentan las matemáticas como si fueran algo «neutro», algo que no tiene que ver con nuestros deseos de anticipación o explotación. Las matemáticas no son algo nuestro, sino de ella, de la naturaleza.

Y las matemáticas resultan tan poderosas que el mundo las acaba creyendo. Pero hoy sabemos que la vida no habla ese lenguaje y tampoco el de la geometría (en esto Spinoza se equivocó). La vida no es una ciencia exacta, procede más o menos chapucosamente, según la estrategia del punto gordo. La vida, con frecuencia, si quiere avanzar, tiene que retroceder, retorcerse y aventurarse para salir adelante. La matemática es ideal, la vida no, la vida es concreta, unas veces trágica, otras deforme, irregular o desproporcionada.

La tercera idea no fue exactamente una idea, sino una hipótesis, y se la debemos a otro genio, Isaac Newton. La introdujo en el esolio a la proposición VIII de los *Principia*. El espacio y el tiempo absolutos, una tabla fiable de medir, una regla

que garantiza la estabilidad de lo cuantitativo. Luego vendría Kant, que incorporaría estas concepciones a su teoría del conocimiento, y posteriormente Darwin. Y serán los discípulos de este último los que conviertan al observador (tan importante en la cuántica y la relatividad) en un invitado tardío y accidental en la fiesta de la evolución.

Con esas premisas se construyó la Revolución científica y la ciencia usurpó el lugar que anteriormente ocupaba el discurso sobre lo divino. El mundo construido desde arriba de la Antigüedad daba paso al mundo construido desde debajo de la Modernidad. La inducción lógica, ese movimiento que va de lo particular a lo general, sustituyó a la deducción lógica, tan grata a los escolásticos, que hacían derivar todas las propiedades del mundo de las perfecciones divinas. Pero durante el pasado siglo hemos sido testigos del colapso del realismo metafísico. Nos han ayudado la relatividad general y el modelo estándar de la teoría cuántica, pero también algunos filósofos y sociólogos de la ciencia (Popper, Barnes, Feyerabend, Kuhn). Los historiadores sociales de la ciencia han insistido, sin mucho éxito, en que la filiación a un paradigma compartido (el yoga de la objetividad del que hemos hablado) es un prerrequisito para la actividad científica normal, y en que no hay una Ciencia, mayúscula y única, sino muchas ciencias, muchos lenguajes de observación, muchas epistemologías enfrentadas. Unas dominan sobre otras. Mientras, algunos humanistas se preguntan si es indispensable para el trabajo de las ciencias limitar la causalidad a la causalidad física, a las interacciones, colisiones y movimientos de partículas o átomos. La razón es simple,

el modelo erigido por la física se ha impuesto a las demás ciencias, no sólo a las humanidades o la filosofía, sino también a la biología o las neurociencias.

El dogma cientifista puede describirse como esa concepción, ingenua pero rentable, publicitada por los propios científicos, según la cual la ciencia es una y comparte un mismo método y una misma epistemología. Una concepción que historiadores y filósofos de la ciencia llevan décadas desmintiendo. Popper mostró que no existe eso que llamamos «método científico»; Feyerabend que las ciencias eran epistemológicamente anárquicas. Einstein reconocía que el científico no podía ser demasiado estricto en la construcción de su mundo conceptual (mediante la adhesión a un sistema epistemológico), por lo que «tiene que aparecer ante el epistemólogo sistemático como un oportunista poco escrupuloso». Es cierto que las ciencias están hechas de experimentos, hipótesis, ecuaciones, cálculos y largos debates. Pero también lo es que no es difícil encontrar en ellas dogmatismo, afán de poder, intereses enfrentados que poco tienen que ver con la naturaleza de lo real, estrategias retóricas para el logro de financiación, verdades a medias capaces de convencer a los políticos, votos de obediencia (a cambio de cátedras) e imposiciones de silencio.

En este sentido, Feyerabend acierta al considerar las ciencias más una colección de historias que un modelo epistemológico propiamente dicho. El historiador de la ciencia debe aproximarse a esas historias con el cariño de un novelista por sus personajes, con atención a los detalles y a todo aquello que queda fuera de los mecanismos de producción científica (el artículo, el libro o la conferencia). El público

siempre puede elegir lo que se ajusta a su temperamento, ya sea por su educación, cultura o sensibilidad. Thomas Kuhn fue un poco más allá y mostró que en las ciencias tampoco hay un proceso acumulativo de conocimiento (ni una popperiana aproximación a la verdad) simplemente porque hay muchas ciencias que hablan distintos lenguajes. Las ciencias siguen bajo la maldición de Babel. No pueden tocar el cielo porque no se entienden. Ello no es óbice para que cada una de ellas alcance sus propias metas y sea capaz de refinar sus propios lenguajes de observación, sus modos de sobredeterminación teórica de los experimentos, que le permitan elaborar su propia «construcción mental» de la realidad, su particular disciplina en el yoga de la objetividad. Cada ciencia construye su objeto. Pero si pudiéramos ponerlos juntos en un museo, veríamos hasta qué punto resultan inconmensurables.

La cosmología contemporánea sigue siendo la gran suministradora de mitos. Lo único que ha cambiado es que los relatos que elabora no se consideran mitos. Esa literalidad dogmática constituye el peligro del cientifismo. La estrategia no es nueva, ha sido utilizada por los discursos hegemónicos de todas las épocas: los bárbaros hablan mediante alegorías o metáforas mientras que los civilizados sustentan la literalidad. Esa es la magia del laboratorio.

El pensamiento sobre la ciencia nos ha dejado un regalo envenenado: la tarea de reexaminar el concepto tradicional de verdad. La teoría de la verdad como correspondencia, como algo que está «ahí fuera», se ha desmoronado. La verdad es algo que construimos, algo en lo que participamos. No podemos quedarnos fuera de la ecuación. Ya no es posible hablar de



«aproximación a la verdad», no es posible saber si nuestras descripciones de la realidad son en última instancia verdaderas o meras aproximaciones. Hay dificultades de visión, «somos montañeros metidos en un banco de niebla tan denso que no es posible ver el camino. Incluso si estuviéramos en la cumbre, no lo sabríamos, pues podría haber otra cumbre más alta cubierta por la niebla» (Skolimowski), pero fundamentalmente porque esa verdad que buscamos es siempre una verdad participada. En el paradigma dominante es el resultado de la «construcción de la objetividad» sobre la que se erige la ciencia moderna; pero podría ser otra: una verdad para la vida, una verdad que no descarte la vivencia como mero ruido de la subjetividad.

Esa verdad participativa forma parte de una sabiduría inmemorial. Nos viene aquí a las mientes una línea del Talmud: «No vemos las cosas como son, vemos las cosas como somos», que no es tanto una apelación al subjetivismo como la constatación de que la realidad se construye mentalmente y cada uno de los seres participa y es responsable en esa tarea. El destino del mundo no es algo ciego o mecánico, sino que se encuentra participado, por lo que hay tantos mundos como seres. Guiadas por el sueño de la objetividad, las corrientes dominantes de la ciencia han renunciado a esa tarea con la esperanza de ver «las cosas como son», objetivamente, como si los seres vivos que perciben no estuvieran en el mundo, como si no formaran parte de él. No es de extrañar que el resultado de todo ello sea un universo frío y desafecto donde la conciencia es mero epifenómeno accidental, resultado de la interacción neuronal.

Hoy sabemos que esa visión es una construcción mental más, resultado del yoga de la objetividad, y no la realidad que está «ahí fuera»: un yoga que asume que el mundo está hecho de átomos, vibraciones del campo o cuantos de gravedad, en lugar de asumir que está hecho de vivencias y percepción, como propusieron Berkeley y Whitehead. Siguiendo a este último, Francisco Varela insistió en que el mundo y la realidad no eran algo dado, sino un proceso. Un devenir radical en el que el observador no es un sujeto cognitivo definido, sino alguien que se va definiendo y haciendo mediante la interacción y respuestas a la presión del devenir biológico de la especie. Ambos, sujeto y mundo, implican una circularidad.

#### MENTE IMAGINAL

La mente imagina y después vienen las fórmulas, el laboratorio, la narración. No atiende a epistemologías ni se detiene en detalles. Ella imagina y todo lo demás viene detrás: los deseos, la ansiedad, el estrés o la calma. Ella imagina y, al hacerlo, el mundo se mueve, giran los planetas, se estiran las galaxias. Ella imagina, dicen los chamanes, y el mundo podría llegar a detenerse.

Si analizamos las experiencias fundamentales que dieron pie a la física de nuestro tiempo, que es desde donde empieza a desmoronarse el paradigma de la objetividad, observaremos que todas ellas tienen una naturaleza *imaginal*. Las matemáticas siempre vienen después, la vivencia las decanta. Los ejemplos son innumerables, pero me limitaré a tres de los grandes genios de la física moderna: Faraday, Einstein y Heisenberg.

Michel Faraday es un joven londinense, pobre y sin estudios, que alterna su

trabajo en una encuadernadora con el de ayudante de laboratorio. No sabe matemáticas pero es capaz de escribir un libro visionario de física sin apenas utilizar ecuaciones. Faraday intuye que la interacción entre los cuerpos no se debe a una fuerza a distancia, sino a una propiedad que ocupa todo el espacio y que se ve modificada por cuerpos eléctricos y magnéticos. Faraday imagina un «campo» formado por haces de líneas finísimas que llenan el espacio, «líneas de fuerza» electromagnética. Poco tiempo después, un aristócrata escocés llamado Maxwell pondrá las matemáticas a dicha visión. Sus ecuaciones describirán el comportamiento del campo eléctrico y magnético que había imaginado Faraday, ecuaciones que siguen siendo el fundamento del wifi, la radio o la televisión.

El joven Albert Einstein tiene algo de ensoñador y rebelde. Su padre construye centrales eléctricas en Italia. Se titula en Física y encuentra un empleo que le deja tiempo para pensar. Con veinticinco años formula la teoría especial de la relatividad, que postula un «presente extenso» y una equivalencia entre la masa y la energía. El mundo de la física queda conmocionado. Ofrece una elegante solución a las aparentes contradicciones entre las ecuaciones de Newton y las de Maxwell. Diez años después erige la teoría general de la relatividad, la más hermosa de las teorías jamás concebidas. La gravedad ha de tener sus «líneas de fuerza» como en los campos electromagnéticos (que le fascinaban de niño). Einstein leía a los filósofos y leía a Ernst Mach, que no creía en los átomos. Y gracias a ellos transformó el espacio absoluto de Newton en un campo de gravedad que, a diferencia del espacio newtoniano, no está quieto, sino que se mueve y ondula,

se encrespa como la superficie del mar, se curva y se quiebra. El espacio ya no es algo distinto de la materia. El espacio-tiempo es proporcional a la energía de la materia y se curva allí donde se localiza ésta, allí donde vibran los cuerpos. Y Einstein ve todo esto sin las matemáticas, de hecho, apenas sabe matemáticas y pide a sus amigos ayuda con la geometría de Riemann. Hilbert llega a afirmar que «cualquier muchacho de Gotinga entiende la geometría tetradimensional mejor que Einstein, pero ha sido él el que ha terminado el trabajo, no los matemáticos». Einstein tiene una capacidad de imaginar única.

Heisenberg es un joven de veinticinco años que investiga en el Instituto Bohr en Copenhague, donde trabajan las mentes más brillantes de la época. Una noche, paseando por un parque, tiene una intuición. En medio de la oscuridad sólo se ven los conos de luz que proyectan hacia el suelo unas cuantas farolas. Observa cómo un transeúnte entra en unos de los conos de luz y luego desaparece, para entrar de nuevo en otro. Entonces ocurre la revelación. Quizá los electrones aparezcan y desaparezcan, es decir, quizá sólo sean reales cuando interactúan (cuando participan). Ese es el aspecto relacional de todas las cosas. Sólo existen cuando interactúan (cuando nada perturba al electrón no está en ningún sitio: los místicos no son tan idiotas). Esa idea extravagante se convertirá en una teoría del mundo. Vuelve a su habitación y se encierra hasta que logra formular las ecuaciones de la mecánica cuántica.

## LA MENTE Y EL LABORATORIO

Con esto en mente podemos abordar ya las perspectivas que las neurociencias

ofrecen de una experiencia como la de la meditación, de esa otra ciencia que podría llamarse de la alegría, de la vida como despliegue (y maduración) de la personalidad a través de la vivencia original.

Mantendré a lo largo de esta exposición una postura que queda sintetizada por la siguiente cita de *La evolución creadora* de Henri Bergson:

*«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 psicofísica no hace sino llevar a sus últimas consecuencias concepciones del sentido común. Debido a que hablamos más que pensamos y debido a que los objetos exteriores son del dominio común, tienen más importancia para nosotros que nuestros estados subjetivos. De ahí el interés de objetivar esos estados introduciendo en ellos la representación de su causa exterior. Y cuanto más se amplían nuestros conocimientos, cuanto más percibimos lo extensivo tras lo intensivo y la cantidad tras la cualidad, tanto más tendemos a poner el primer término en el segundo y a tratar nuestras sensaciones como magnitudes. 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».*

Recientemente he participado en un simposio en Barcelona donde se ha hablado de neurociencias y meditación. Los

científicos que asistieron al mismo no pertenecían al paradigma dominante (reduccionista-materialista), sino que eran investigadores empeñados en conciliar los hallazgos cuantitativos de las neurociencias con los hallazgos cualitativos de la práctica de la meditación. Desde hace más de una década el Mind and Life Institute viene promoviendo diálogos para la convergencia de las neurociencias y las tradiciones contemplativas. Tradicionalmente, en los círculos científicos se ha desdeñado la experiencia interior como algo irrelevante o meramente subjetivo, y sólo muy recientemente (MIT, 2003) han empezado a investigarse aplicaciones clínicas de la meditación. Estos neurocientíficos contemplativos, herederos de Francisco Varela, trabajan bajo los auspicios y el entusiasmo por la ciencia de Tenzin Gyatso, decimocuarto dalái lama.

Richard Davidson, de la Universidad de Wisconsin, es uno de los fundadores de esta nueva disciplina científica: la neurociencia afectiva y contemplativa; y de una metodología que permita a científicos, filósofos y contemplativos reunirse en la búsqueda conjunta de una concepción más amplia de la naturaleza de la mente y sus implicaciones éticas, tanto sociales como ecológicas. No se trata tan sólo de estudiar las enfermedades de la mente como la depresión o la esquizofrenia –o toxinas mentales como el odio, la obsesión, la arrogancia o los celos–, sino también cualidades positivas como la felicidad o la compasión. Para ello es fundamental el concepto de neuroplasticidad, según el cual ciertos entrenamientos meditativos pueden cambiar el funcionamiento del cerebro. Hay suficientes evidencias para afirmar que el aprendizaje de la música o los malabares,

por poner dos ejemplos, pueden influir sustancialmente en la neurogénesis o desarrollo de nuevas neuronas mientras que el estrés contribuye a destruirlas. La atención, la empatía y la serenidad son aspectos fundamentales de la mente entrenada y sería lamentable no profundizar en ellas mediante los métodos de las neurociencias. Personalmente, creo que la mente puede iluminarse mejor a sí misma que mediante el uso de instrumentos de medición cuantitativa, pero no deja de ser un proyecto perfectamente legítimo prestar atención científica a pensamientos, emociones e impulsos positivos e incorporar las prácticas de la meditación budista (o de cualquier otra tradición) en los ámbitos científicos de la medicina o la psiquiatría.

Hasta hace poco las corrientes dominantes de las neurociencias identificaban la mente con el cerebro. Con los descubrimientos de redes neuronales en los intestinos y el corazón se ven ahora obligadas a extender esa identificación sin que se sepa claramente hasta dónde puede llegar el alcance de la mente. Rupert Sheldrake postuló, no hace mucho, la resonancia mórfica, en la que cada especie tiene un campo de memoria propio, una memoria colectiva a la que contribuyen todos los miembros de la especie. Quizás ese campo debería extenderse aún más, hasta abarcar el universo en su conjunto desde una perspectiva particular, como propuso Leibniz.

Durante el congreso, en público y en privado, he podido conversar sobre estos temas con Richard Davidson, el principal aliado de Tenzin Gyatso en el ámbito científico. Desde 1992 Davidson lleva experimentando con el cerebro de expertos meditantes. Inició sus investigaciones con monjes que habitaban en las montañas

que rodean Dharamsala, pero los yoguis no entendían el sentido de los experimentos (vivían en otra espiral de conocimiento) y, aunque tenían disposición a colaborar (se lo había pedido Tenzin Gyatso), los resultados fueron insatisfactorios. Desde entonces, en su laboratorio de Wisconsin, estudia el cerebro de meditantes que conocen y aprecian la ciencia moderna.

Durante su exposición, Davidson habló de «cómo transformar el cerebro», del córtex donde se alojan los símbolos y las lenguas, de la amígdala que acoge las emociones y la empatía, del tallo cerebral que sostiene las funciones vitales básicas. Nos contó cómo la atención puede cambiar el metabolismo, cómo el miedo o el estrés pueden hacer que las neuronas se encojan y cómo se conectan entre sí las neuronas que disparan juntas. Habló de la neuroplasticidad, que modula la percepción de los estímulos del medio, tanto de los que entran como de los que salen, y de la epigenética, de cómo la conducta mental puede transformar los genes, de cómo la cultura mental puede alcanzar el nivel molecular. Hay una comunicación continua entre el cerebro o mente y el cuerpo. Describió experimentos que prueban científicamente que hay una bondad innata en el ser humano (esa «piedad natural» de la que hablaba Rousseau y que había puesto en duda Hobbes). Habló de experimentos sobre el dolor físico y cómo responde al mismo la mente entrenada en la meditación y la mente que no ha sido entrenada (con resultados claramente favorables al meditante). Mientras le escuchaba pensaba que cada vez que decía «cerebro», podría haber dicho «personalidad» o «carácter» (hablaba como Marco Aurelio, pero, en vez de utilizar bellas frases, utilizaba

gráficos). En todo momento Davidson parecía asumir las reglas del juego: para que haya causalidad debe haber interacción física detectable. Esa interacción física es la última palabra (lo que Rorty llamaría *conversation-stopper*), el punto en el que nos damos por satisfechos y puede cesar la conversación, la «conclusión» del artículo científico. Era como si acumulara argumentos, aceptables por la comunidad científica, para traer a las personas al dharma. Las *Meditaciones* hubieran servido al mismo propósito, pero hoy los tiempos han cambiado.

El padre de los experimentos de estimulación eléctrica del cerebro, Wilder G. Penfield, en su trabajo con enfermos epilépticos, creyó en principio que estimulaba los recuerdos almacenados en el córtex (el manto de tejido nervioso que cubre los hemisferios cerebrales), pero con el tiempo abandonó esa idea, llegando a convenirse de que la memoria no se almacenaba en el córtex. Poco tiempo después, Karl Lashley también buscaría un *locus* biológico de la memoria en el cerebro. Entrenó a ratones en ciertas destrezas y después les extirpó sucesivamente partes de sus cerebros para ver si podían seguir realizándolas (de nuevo la metáfora del reloj). Descubrió que podía quitar más de la mitad del cerebro y que el aprendizaje subsistía. Cuando les quitó por completo el cerebro, las ratas fueron incapaces de realizar las tareas. Lo sorprendente fue cuánto del cerebro se podía suprimir sin afectar a la memoria. La conclusión a la que llegó fue que los recuerdos no se encuentran localizados en una parte del cerebro, sino que se extienden a través de la corteza.

Cada día las neurociencias se encuentran más cerca de aceptar que el ce-

rebro es más un sistema de sintonización que un dispositivo de almacenamiento de memoria. Sintonizamos con nuestros propios recuerdos y quizá podríamos sintonizar con los recuerdos de nuestra especie, con nuestro propio viaje evolutivo. Generalmente la razón para localizar la memoria en el cerebro ha sido el hecho de que ciertas clases de daño cerebral producen una pérdida de memoria. Si tras un impacto físico en el cerebro se pierde la memoria, la suposición general es que el tejido de la memoria ha sido destruido. Pero esto no debería ser necesariamente así. Si un aparato de radio cae al suelo y queda dañado puede ser incapaz de recibir ciertos canales, sin que esto pruebe que el sonido estaba almacenado dentro del aparato. Los casos de amnesia tras un accidente suelen ser pasajeros y en general es posible establecer de nuevo la sintonía con los recuerdos.

Hoy sabemos que no existe en el cerebro una zona concreta en la que podamos ubicar a un observador, ni un puesto de mando donde se asiente el yo, y tampoco existe un lugar específico donde situar la conciencia o la emoción. El tacto, la vista y el oído se procesan simultáneamente en distintas regiones del cerebro, sin que lleguen a encontrarse nunca en un lugar concreto. La sincronización en este sentido es fundamental para dar sentido a la experiencia sensible. Cuando cerramos los ojos e imaginamos algo estamos generando dichas oscilaciones sincrónicas.

Como dice Robert Sapolsky, «el hombre ha inventado el microondas, el baile de salón y el control de esfínteres, pero por encima de todo ha inventado el sufrimiento adicional, es decir, la capacidad de sentir dolor por lo que ocurrió, por lo que ocurrirá e incluso por lo que no ha ocurri-

do». Cuando comienza una situación de estrés el cerebro libera más dopamina, una sustancia que desempeña un papel fundamental en la experiencia del placer, la persona se siente bien y su cerebro funciona mejor. Sin embargo, si el estrés se mantiene durante demasiado tiempo, desciende la tasa de glucosa y las neuronas del hipocampo dejan de funcionar bien. El córtex frontal, que nos ayuda en la toma de decisiones y controla nuestras emociones, deja de funcionar bien con el estrés crónico y las neuronas se marchitan.

Cualquiera que tenga un poco de práctica en la experiencia de la meditación, sea de la escuela que sea, sabe que cuando se descansa en la conciencia vívida y clara del presente, las expectativas, miedos y cavilaciones se desvanecen. Este tipo de actitud mental permite regular las emociones. El trabajo realizado por Davidson y su equipo con practicantes expertos en cultura mental, capaces de bajar el volumen o suprimir completamente la cháchara mental en la que continuamente estamos sumidos (esa que Joyce o Proust llevaron magistralmente a la literatura), ha permitido constatar que la meditación aumenta la sincronía entre la corteza prefrontal y otras regiones cerebrales. O que, cuando la persona experimenta el genuino altruismo, el área del cerebro asociada al yo tiende a desactivarse (quienes son capaces de regular sus emociones muestran una menor actividad en la amígdala y una mayor actividad en el córtex prefrontal, implicada en la toma de decisiones).

Para las corrientes dominantes en las neurociencias, todas las funciones de la mente son generalmente consideradas funciones del cerebro. Esto sencillamente no hay modo de probarlo. Es más un

axioma de partida que una conclusión extraída del trabajo experimental. Considero modestamente que la indagación de los correlatos biológicos de la meditación está abocada a un círculo vicioso, como sugería la cita de Bergson mostrada al principio de esta sección. En primer lugar, porque la escala de observación acaba creando el fenómeno, en segundo porque los argumentos psicofísicos adolecen siempre de cierta circularidad. Y uno no puede dejar de tener la impresión de que el laboratorio entra en la mente como un elefante en una cacharrería.

Para finalizar, una breve reflexión panorámica. En el mundo moderno el universo se construye desde abajo, es un universo evolutivo que va de lo simple a lo complejo, y su método expositivo es el de la inducción: esa herramienta lógica que va de lo particular a lo general. En el mundo antiguo ocurría lo contrario, era un mundo que se construía desde arriba, que iba de lo general a lo particular, deductivamente. Desde el Uno Bien (o el cielo platónico) descendía la escala de los seres. Ese mundo construido desde arriba es el que inventó la meditación contemplativa, que ahora se encuentra con un mundo evolutivo guiado por la metáfora del mecanismo.

En la Modernidad, el mundo es un ascenso, una evolución. En la Antigüedad fue un descenso, un «venir de» para «regresar a». Ambas genealogías van en sentidos opuestos, pero sospecho que son complementarias. En el mundo antiguo la vivencia originaria, la conciencia, era el trasfondo del universo. En el mundo moderno es una invitada sorpresa en la fiesta de la evolución. Si juntamos ambas perspectivas y renunciamos a convertirlas en ídolos, no queda sino el ahora atento.





# Rubén Darío y el destino político de la lírica americana

*Por* Edgardo Dobry

Una entera etapa de la obra de Rubén Darío, y hasta de toda la poesía hispanoamericana, tiene como pórtico un párrafo del ensayo que José Enrique Rodó publicó en Montevideo en 1899 *Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra*:

«*La poesía enteramente antiamericana de Darío produce también cierto efecto de inconveniencia, cuando resalta sobre el fondo, aún sin expresión ni color, de nuestra americana Cosmópolis, toda hecha de prosa. Sahumerio de boudoir que aspira a diluirse en una bocanada de fábrica; polvo de oro parisiense sobre el neoyorquismo porteño*» (1899, 37).

El léxico de Rodó es suavemente agresivo: ofende precisamente por la estudiada blandura del «sahumerio de boudoir» y del «polvo de oro». Esa carga condensaba parte de las que ya le habían lanzado Juan Valera («Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted»), Clarín («Colorines y trompetería») y Unamuno («Eternismo y no modernismo es lo que quiero») en parecidos términos y entonaciones de elogio envenenado. «Su libro no enseña nada [...], está impregnado de espíritu cosmopolita», escribió también Valera acerca de *Azul* el mismo año de su publicación, 1888.

Con aquellas palabras, Rodó introducía y justificaba la sentencia que, dice, había «oído en cierta conversación»: la que afirmaba que «Darío no es el poeta de América». A diferencia de los escritores españoles del 98, Rodó se ubicaba nítidamente en el ámbito latinoamericano acompañando a Darío en la formación de un espacio literario pro-

pio en el que a un gran poeta moderno corresponde un crítico a su altura, que lo juzgue y trace su marco de legibilidad. Rodó no impugnaba la ambición de modernidad de Darío sino su falta de sensibilidad política. Por eso, al hablar de «neoyorquismo porteño» no piensa sólo en poesía. En esas palabras se condensa el argumento de lo que iba a combatir en *Ariel*: el peligro de una «cosmópolis» demasiado tentada por la cultura de la productividad y el dinero, y descuidada de la moral cristiana. A diferencia de Martí, que advierte sobre el peligro de Estados Unidos como futuro invasor de Hispanoamérica, Rodó ve un fantasma menos marcial, más sutil y ya extendido: la relación entre pragmatismo protestante y consumismo burgués. Se diría que, en *Ariel*, Rodó da por anticipado la respuesta católica a la tesis, algunos años posterior, de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber.

Rubén Darío, que ya entonces era el poeta más reconocido e imitado de la lengua, podría haber ignorado la crítica de Rodó, quien por otra parte no iba a alcanzar relevancia en todo el ámbito del castellano hasta los años posteriores de la publicación de *Ariel* (1900). Pero, como había hecho con Juan Valera –a quien, en el prólogo a *El canto errante* (1907), reconoce como «quien dio a conocer, con un gentil entusiasmo muy superior a su ironía, la pequeña obra primigenia que inició allá en América la manera de pensar y escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias» (Darío, 1977, 303)– y con Unamuno –de quien reseñó en *La Nación* de Buenos Aires sus *Poesías*: «Su canto, quizá duro, me place tras tanta meliflua

lira»-, muestra aquí una nueva expresión de ese «no rechazar teresiano» que, en 1955 (*Algunos tratados en La Habana*), José Lezama Lima iba a identificar como característicamente americano: ese poeta que todo lo absorbe, que todo lo metaboliza, incluidas las críticas, y hasta los exabruptos. En 1901, la segunda edición de *Prosas profanas* aparece en París con un prólogo de Rodó, aunque por descuido del editor no salió la firma del uruguayo. Darío, sin embargo, no se limitó a la mera caballeridad. El verdadero impacto de esa negación como poeta americano está, nítido, completo, en *Cantos de vida y esperanza*, cuyo poema primero y principal, homónimo, está encabezado por una dedicatoria a Rodó. Es el que empieza:

«Yo soy aquel que ayer nomás decía / El verso azul y la canción profana...».

Darío está, aquí, leyéndose y corrigiendo el rumbo de su poética: del decadentismo de sus dos primeros libros importantes, *Azul* y *Prosas profanas*, se quieren alejar, en buena medida, estos *Cantos de vida y esperanza*. Como anuncia en el prólogo: «Si en estos cantos hay política, es porque parece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental: Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)» (1997, 244). El presidente al que se refería era Theodore Roosevelt, que ocupaba la Casa Blanca desde 1901, definido aquí como:

«[...] El futuro invasor / De la América ingenua que tiene sangre indígena, / Que aún reza a Jesucristo y aún habla español».

El perentorio «aún» tiene un sonoro eco algunas páginas más adelante, en el poema «Los cisnes», donde leemos:

«¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? / ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? / ¿Callaremos ahora para llorar después?».

Aquí la conmixión de literatura y política alcanza su nudo más visible: ¿quiénes serían, ya en pleno siglo xx, los «nobles hidalgos» y los «bravos caballeros»? ¿Pensaba Darío que Rodrigo Díaz de Vivar y don Quijote iban a salvar a los pueblos hispanoamericanos del invasor del Norte? Darío avivaba así, en su estilo, la alarma que, quince años antes, había encendido José Martí con sus crónicas desde Nueva York, donde advertía:

«Jamás hubo en América [...] asunto que requiera más sensatez, ni obligue a más vigilancia, ni pida examen más claro y minucioso, que el convite que los Estados Unidos potentes, repletos de productos invendibles, y determinados a extender sus dominios en América, hacen a las naciones americanas de menos poder, ligadas por el comercio libre y útil con los pueblos europeos, para ajustar una liga contra Europa, y cerrar tratos con el resto del mundo. De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite urge decir [...] que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia» (1977, 57).

Llevada esta admonición política, comercial y militar al ámbito de la poesía, la advertencia de Martí significaba que el

peligro ya no venía de ese pasado español, anquilosado y vetusto, de esa «lengua de Cervantes, viejo reloj *rouillé* que está marcando todavía el siglo XVI» –en palabras de Sarmiento– o de esa «tradicción hermosillesca» a la que Darío, en su autobiografía de 1912, reconocerá haber hecho, en sus años *azules*, «todo el daño que me era posible» (1991, 92). La amenaza viene ahora del futuro inminente y está escrita en las garras del águila imperial que compra con dólares y habla en inglés. A ella responden los versos de Darío, como el *Ariel* de Rodó responderá al Calibán anglosajón.

Pero había algo más, algo que tocaba al lugar del poeta en el nuevo panorama político de los países hispanoamericanos. Algo que modificaba la tajante división entre la poesía y ese «et tout le reste est littérature» que Darío había tomado de Verlaine y que se había afirmado, en *Azul* y en *Prosas profanas*, como la defensa del reino interior, ámbito de belleza y armonía, frente a la brutalidad burguesa, el espacio urbano de la vulgaridad y de la fealdad industrial. Esta oposición, que los modernistas adoptaron a la letra del simbolismo francés, muestra la singular encrucijada del poeta, aristócrata del espíritu y, a la vez, ganapán de toda clase de trabajos y sinecuras, desde cargos diplomáticos al albur de las satrapías centroamericanas a corresponsal de los grandes diarios en toda clase de eventos. Darío que, en su juventud, como escribe Octavio Paz, se había visto obligado para justificar los mecenazgos a escribir «odas y sonetos a tigres y caimanes con charreteras» (1990, 132), encuentra ahora la ocasión de ocupar un lugar imprescindible, una

posición de intelectual, en el pleno sentido que este término había adquirido en Francia por aquellos años entre los dos siglos. El poeta del «reino interior», que permanecía ajeno a la maquinaria pragmática que rige el mundo moderno –esa ajenidad que representa el jardín del rey burgués en el que poeta de *Azul* moría de frío, olvidado precisamente a causa de su inutilidad práctica y de su gravedad poco bufonesca–, se desliza ahora hacia la figura de un vate anunciador de unos graves peligros acerca de los cuales lloraremos después si callamos ahora. Algunos de los historiadores más sutiles vieron en este segundo Darío su destino verdadero, considerando el de sus primeros libros como una «pose». Max Henríquez Ureña, al referirse al prólogo de *Prosas profanas* en que el poeta se jactaba de sus «manos de marqués», apunta: «Todo esto es pose que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales» (1962, 97). Henríquez Ureña asume la senda trazada por Rodó: el poeta de América será poeta político (asumirá «la voz del Continente») o no será sino epígono de corrientes adaptadas, con mayor o menor fortuna, de otras latitudes.

Toda una estirpe de poetas americanos sale de este giro rubeniano, que alcanza como mínimo a Neruda, no al Neruda *azul* de *Residencia en la tierra* sino al del *Canto general*, tan cercano, por otra parte, a este Darío que, en el mismo poema a Roosevelt, piensa en «la América grande de Moctezuma» y en «el noble Cautemoc» y que escribió: «Yo no estoy en un lecho de rosas». De hecho, en el primer verso, cuando le dice a Roo-



sevelt: «¡Es con voz de la Biblia o verso de Walt Whitman, / que habría que llegar a ti, Cazador!», Darío está haciendo explícita la genealogía que Neruda iba a prolongar en la parte más abiertamente política de su obra, en el *Canto general*: «Walt Whitman, levanta tu barba de hierba, / mira conmigo desde el bosque, / desde estas magnitudes perfumadas»; y también: «Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro para cantar estas reconstrucciones!».

Se trata de lo que Max Henríquez Ureña denomina «segunda etapa» del modernismo, la «americanista», que tiene su capital en esa misma Buenos Aires del «neoyorquismo porteño»:

«*Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento [...]. En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas [...], el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte*» (Henríquez Ureña, 1962, 33).

Este segundo modernismo, atento a las urgencias de la «sangre de Hispania fecunda», tuvo una inesperada culminación en un libro extremadamente re-

concentrado y decadente: el *Lunario sentimental* en que Lugones puso el reino interior al borde de la implosión, un libro destinado a agotar las posibilidades metafóricas de la luna, desde las más o menos sublimes, pasando por el lugar común de la moneda y la medalla, hasta llegar a las abiertamente estridentes, como «fugaz sardina» o «en mi poético exceso / naturalmente es queso». Es célebre el modo en que Borges iba a escarnecer el exhibicionismo rimador de Lugones, que fabrica pares del estilo de *boj / reloj* o *náyade / haya de* o la *sardina*, que acabamos de mencionar, y *mandolina*. Chirría aquí el elemento feísta del modernismo. Nada estaba más lejos del espíritu de Lugones que la vía panamericanista y panhispanista emprendida por Darío; nada podía causarle más rechazo que esa «sangre india» y esas ensoñaciones con Moctezuma y Cautemoc. Lugones soñaba ya con una Buenos Aires como nueva Atenas, como heredera fuerte del «linaje de Hércules», conclusión de sus programáticas conferencias sobre el *Martín Fierro*, de 1913. Y, sin embargo, encabeza el *Lunario sentimental* con un prólogo que, hasta cierto punto, tiene un visible aire de familia con el de Darío a *Cantos de vida y esperanza*. El texto está dedicado a justificar la necesidad del poeta en la sociedad de la producción industrial y el capital: «Va pasando, por fortuna, el tiempo en que era necesario pedir perdón a la gente práctica para escribir versos». Esta «gente práctica» es, claro, la misma a la que se refería Rodó con su «neoyorquismo porteño». Aunque Lugones iba a quejarse unos años más tarde –en el prólogo a *El payador* (1916)– de «la plebe ultra-

marina, que, a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán» (1991, 15). Esa era la parte del «neoyorquismo» que le molestaba: la gran inmigración, una invasión, para Lugones, más temible y concreta en el Río de la Plata que la amenaza de Estados Unidos. Pero, en el prólogo a *Lunario sentimental*, decía:

«El lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades» (1988, 92).

Se prefiguraba allí la que sería, en su prolífica producción del Centenario (1910), la idea central: la patria tiene un cuerpo, el territorio; y un alma, la lengua; ninguna de las dos puede dañarse sin perjudicar su integridad. El primero, el territorio, lo defienden los militares; el segundo, el idioma, es la jurisdicción del poeta. Nada de las «ínclitas razas ubérrimas» tiene aquí

cabida: lo importante es la nacionalidad, que es una y no busca fundirse con otras. De aquí al fascismo hay sólo dos pasos, y Lugones, como sabemos, los franqueará con contundentes zancadas unos años más tarde. Pero no deja de ser significativa la voluntad de justificar, en un libro tan inmotivado como *Lunario sentimental*, la utilidad y necesidad del poeta, de ponerlo al mismo nivel del que cultiva las mieses y administra la renta pública. No es el mismo «clamor universal» del que se reclama Darío; es un clamor *nacional* pero no menos urgente, no menos elocuente en su necesidad de justificarse (por mucho que Lugones empiece diciendo que ya ha pasado el tiempo en que era necesario pedir perdón). En esa primera década del siglo xx algo ha cambiado en la forma de pensarse de los poetas: el valor estético, sin renunciar a su sublimidad, se ha vuelto permeable, atento a cumplir una función social, cultural, política en definitiva. Buena parte de la poesía escrita en Hispanoamérica saldrá de este giro contundente, predicho y presidido por la admonición del *arielismo*. Como si no sólo Darío sino la entera lírica hispanoamericana del siglo xx encontrara su verdadero destino –y abandonara sus «poses»– cuando se impregna de sensibilidad política.





# Hoy está bien visto escribir malas novelas

*Por* Nicolás Melini

*Ahora se atiende más al lector que no lee.*

LUIS MATEO DÍEZ

*Mucha gente está leyendo y escribiendo este tipo de libros  
[...] como una manera de pasar el tiempo,  
como una forma de hibernación.*

DAVID SHIELDS

Hoy está bien visto escribir malas novelas. Enseguida aparece alguien dispuesto a objetar con arrogancia su espeto: «Quién dice que es mala»; «Será mala para ti»; «Pues a mí me gusta». ¿Todo vale? Sí, *todo vale*. Falsos relativismo y «democratización del gusto» (igualación violenta, más bien); autoritarismo del valor cuantitativo y dinerario; falsa defensa de la libertad –de la libertad creativa, también–.

La literatura tiene su propio sistema de valores, pero hemos hecho mucho para depauperar estos en favor del valor cantidad: el valor Dinero en vez del valor Literatura. El sistema de valores de la literatura difiere del sistema de valores del mercado, aunque a veces coincida o se fuerce su coincidencia por interés. La industria del libro hace denodados esfuerzos para conciliarlos, y multitud de agentes (también una parte significativa de los escritores) *colaboramos* de un modo u otro a que su convivencia sea bien avenida y, su matrimonio, forzosamente feliz, haciendo todo por demostrar que es posible hacer (y publicar) buena literatura y, al mismo tiempo, vender. Hace décadas que los periodistas preguntan a los autores –invariablemente– por los lectores; esto es, por el número, por el dinero, por las ventas. Hace

tiempo que el agente literario, el editor y el escritor no pueden permitirse pensar sólo en términos de valor literario de una obra. Aunque –también hay que decirlo– aún atesoran algo de prestigio quienes son capaces de hacernos creer que, para ellos, la literatura es lo primero. Es verdad, el mercado del libro y la literatura están condenados a entenderse o, siendo tal vez un poco más precisos, hoy la literatura está condenada a entenderse con el mercado del libro. No es *una cosa en contra de la otra*, no es *literatura versus mercado*, pero conviene tener presente que no son exactamente lo mismo: la una se inserta dentro del otro pero el otro se dignifica y se desborda por la trascendencia de la una.

Décadas de *colaboracionismo* –con el mercado– han ido depauperando la literatura que el propio mercado ofrece, ahora parece que se va percibiendo esto de manera más evidente. Hay que recordar ya con una sonrisa la bisonñez de aquellos novelistas que se presentaban diciendo que su novela era «como una película» y, ávidos de público, sonreían convencidos de que su novela atraería a las masas que hacían cola para entrar en los cines. Cuando la moda fue internet, sus novelas se llenaron de supuestos chats, arrobas y emoticonos. De qué no

serían capaces. *Menos riesgo, más entretenimiento*: por un tiempo ha sido políticamente incorrecto matizar el valor del entretenimiento en literatura; no tomarlo como propósito final de la narrativa supone incurrir en soberbia, esnobismo, petulancia. Y, para entretener: la *transparencia*, que todo «se entienda», que todo esté ahí, sin misterio, clarinete. Hay escritores dispuestos a desnudarse para salir en la tele y en los papeles de diario sin darse cuenta de que entrar así en el hogar de las personas es ordinario y los convierte en cualquier cosa menos en escritores. Decía Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* que, para las cosas que se encuentran «a servicio del culto [...], el que existan es más importante que el hecho de ser vistas». Pero ya sabemos que para vender es muy necesario que se vea (el producto) y que se entienda fácilmente también, al contrario de lo que parecía que era el arte literario: doblez, misterio, mucho más que lo explícitamente dicho. Ahora se rehúye el culto –lo cultural– y se busca al lector que no lee –no culto– por su número, por su proporción, para llevar a más gente a consumir, pretendida condición para sobrevivir como creadores. *Si no los llevas a consumir*, se supone, *no podrás hacer cultura*. Esta es una de esas falacias que tratan de integrar, por interés, valor cultural y valor de mercado, cuando a menudo es justo al contrario: si cultura, pocos consumidores; salvo excepción. Y, *si produces algo menos culto para acceder a un público que no lo es, tal vez no estés haciendo cultura*. El número de ejemplares vendidos no cuenta en el campo literario. Cuando una obra es extraordinaria, normalmen-

te, las ventas pasan desapercibidas, ignoradas, obviadas. A nadie le importa si Juan Gelman ha vendido más o menos: es Juan Gelman.

La prensa aún señala de vez en cuando que determinado escritor es un gran escritor y además su calidad no se encuentra «reñida» con las ventas, una suerte de «sí se puede» del mercado respecto de la gran literatura, ¿o será de «sí se puede» de la gran literatura respecto del mercado? Muchos escritores, al no poder reinar en el campo literario, esgrimen sus ventas y ese «sí se puede». Debilitan el campo, abrazan el mercado y tratan de desplazar el centro del campo allí donde se encuentran ellos para poder «reinar» aunque normalmente esto suponga pan para hoy y hambre para mañana: un reino espurio. Todo el mundo se da cuenta; a menudo, hasta el afectado. Lo mismo suele suceder con el intelectual respecto del artista: trata el artista de arriar el ascua a la sardina del intelecto (la memoria, el haber leído, el saber acreditarlo) para reinar por ello, pero suele pasar con mucha frecuencia que el ascua se la arría no quien más sabe o ha leído más –otra vez, no es la cantidad– sino quien ha leído suficiente y posee la fibra o el espíritu o la hermosura, en definitiva, quien posee *lo* del creador (sea lo que sea o esté compuesto por lo que esté compuesto ese *lo*).

Revisemos la hemeroteca y descubramos cómo, a lo largo de las últimas décadas, se han ido destilando los discursos de la debilitadora *igualación*, la supuesta *democratización*, la falsa *libertad*. Hemos confundido mucho, intencionadamente, una supuesta libertad del lector (que pueda elegir lo que quiera)

y una supuesta libertad del escritor (que todo, o cualquier cosa, pueda *valer*). El mercado es sinérgico, un *fluir* en el que continuamente hay que inventar nuevas estrategias para vender-más-veces-más-cosas; quien quiere vender se ve obligado cada poco a *exponerse* un poco más. Ahora, con tal cantidad de oferta, se diría que cada vez nos vemos impelidos a hacer mayores aspavientos publicitarios para conseguir la atención de algún lector, y muchos los hacen –en sus propias obras–, histriónicos y beligerantes hasta el agotamiento y el ridículo, como aquel Juan el Bobo de los cuentos de nuestra infancia, trasunto de Ícaro, que conseguía volar agarrándose a las palomas, pero luego se soltaba y caía precisamente encima de una tunera, *y se pinchaba el culo*. Pareciera que cada vez haya que abaratar más los valores de la literatura en pos de obtener un número decreciente de unos lectores, además, aún más disgregados hacia fuera de la literatura. También ha sucedido en la cartelera de cine, ahora menos cinematográfica que antes. El factor económico es extraordinariamente *disgregador*. Pero hablar de la influencia del dinero en la tendencia a la baja calidad que apuntan las obras de hoy está mal visto. Es tabú: un debate cultural orillado porque *el dinero no se cuestiona* y la persecución de un rédito económico es *lo normal*. ¿Que si literatura o negocio? Aducimos que es «un debate ya superado» para salvaguardar la legitimidad del negocio. Como si nos dijéramos: «Olvídalo, no hay vida fuera del mercado». Y es verdad, el campo literario se inserta *dentro* del mercado. Pero no es eso lo que se discute, sino que un argumento como el anterior sirva

para desactivar la importancia de los valores propios de la literatura.

En el caso de aquellos géneros literarios (la poesía, el cuento) en los que la posibilidad de ventas es reducida, los valores de la literatura han resistido un poco más que en el caso de la novela. Y, sin embargo, no han quedado completamente a salvo. Internet, dicen ahora, ha «visibilizado» una poesía que tiene muchos lectores. Pero no, no es así: internet ha mostrado la existencia de un enorme número de personas –que apenas son lectoras– propensas a «gustear» cursilerías, obviedades, frases vacías (sin significación), y el mercado se ha puesto a trabajar para ellas. Las mesas de novedades de poesía se han llenado de productos (que muchos identificamos como *subproductos*, como si fuese necesario remarcar su condición), expulsando al anaquel a los clásicos y a los mejores poetas contemporáneos: delante «lo que vende» con independencia de su calidad literaria o su relevancia cultural. Así es ahora (no en todas las librerías, eso es cierto), hasta que la moda se pase.

En el caso del cuento, en la última década ha surgido en Madrid un «movimiento» de cuentistas animados por un discurso anticapitalista. El cuento incómodo para el mercado sería uno que se aleja de la realidad, un cuento que boicotea la planicie de un cuento ramplón, cursi, redactado en vez de escrito, sensiblero o efectista, producto del adocenamiento que promueve el mercado, y lo hace por medio de los mecanismos fabulosos de la ficción. Lo curioso del caso es que el cuento de algunos de los alumnos menos aventajados de este cuento español «anticapitalista» ha devenido, por su

ardid para *despegarse* de la realidad, en narración que se diría hollywoodiense: esto es, en artificio. Que el cuento «anticapitalista» reniegue de la realidad y devenga en artificio narrativo hollywoodiense (pero sin efectos especiales) tiene su gracia, pero hay que decir también que ese no parece que fuera el plan; todo lo contrario. Uno de los mejores cuentos de esta especie lo realiza Ángel Zapata –poseedor además del discurso que lo promueve– experimentando con una combinación de géneros que dota a las piezas de una calidad literaria que raya en la verdad poética. Tal vez no sea, pues, el anticapitalismo lo que identifica a ese cuento español, sino el talento y una radical orientación hacia el campo literario. Por otro lado (o tal vez por el mismo lado), Eloy Tizón ha decretado el inicio de la «era del postcuento» porque el excelente cuentista que es Tizón observa que a la mayoría del cuento que se publica le falta «riesgo». En cualquier caso, en ambas posturas, que son principales en España, se aprecia la incomodidad con el devenir cualitativo de las obras de narrativa, que –venimos diciendo– se debe, posiblemente, al paulatino cambio de valores ocasionado por el desgaste por igualación (con los valores de mercado) de los valores literarios y la consiguiente mediocrización de todo. Se trata de posturas beligerantes con determinados productos del mercado. Sin el enseñoreamiento del mercado no existirían.

Zygmunt Bauman sostiene que, ante semejante avalancha productiva, la de nuestro tiempo, no nos queda más remedio que emprender una suerte de cruzada por la calidad, señalando la excelencia. ¿Tendríamos que oponer la pertinente

*resistencia*? El mercado ordena lo existente en función del número y la cantidad (el éxito, el espectáculo). El silencio crítico no parece buena idea. Sin embargo, pasa que asumir una función crítica hoy es percibido como *negatividad*, incluso cuando se trata de quienes sólo critican (para bien) lo excelente: la función del crítico respecto de la literatura es de *negativo* de ésta y, por lo tanto, ahora, en una sociedad tan *positiva* (publicitaria), «no mola». Se fomenta, pues, el mero reseñista –que sólo constata la existencia del libro reseñado, función de escaparate y, por lo tanto, mera publicidad–, pero el crítico que analiza y pone en contexto y valora positiva o negativamente se orilla por incómodo. Y mientras, sin embargo, ha empezado a «molar» un tipo de «crítico hipercrítico» que, como reacción a todo lo anteriormente dicho, asume el papel de la *negatividad* misma: un crítico dispuesto a humillar públicamente al escritor mejor pintado; un crítico trastornado o un trastorno de crítico. Negatividad exacerbada, arrogante y fustigante. Un crítico que *se ha pasado al lado oscuro*. El crítico Darth Vader.

Al efecto disgregador del mercado durante este boyante periodo de masiva reproducción de todo, hay que sumar el concurso connivente de las dos ideologías que se enfrentan en el presente: el neoliberalismo que pugna por una cada vez mayor libertad para *hacerlo*, primando la cantidad y, por lo tanto, dirigiéndose allí donde hay más público; y la izquierda recelosa de cualquier manifestación que pudiera ser «elitista», que, por lo tanto, recela de los productos de calidad elevada y se posiciona en favor de «lo popular», haciéndole el





juego al mercado. Tiene gracia, mercado y antimercado a menudo coinciden, quieren lo mismo, fomentan *lo igual*, en una pinza mediocrizante. Y así, se diría, todo el mundo contribuye en la misma dirección, el mercado por interés económico y la izquierda social por convicción ideológica. El artista que trabaja duro para hacer algo excepcional está cada vez más solo. El mercado quiere lo asequible para vender y la izquierda ideológica quiere lo asequible para que no se excluya a nadie. Sin la fobia a lo culto de una parte significativa de la izquierda ideológica, el mercado no hubiese podido llegar tan lejos en su validación de lo no culto: la incultura.

Ya sé que dicen que la novela ha muerto. Tal vez por eso se escribe y se publica más novela que nunca. El problema es que apenas hay novelas que susciten un verdadero interés entre aquellos que buscan profundizar o cultivar nuevas

experiencias. Cuando lees al azar 20 o 30 novedades de autores españoles –de entre aquellas que se lanzan al mercado como literatura y no como otra cosa– apenas encuentras una o dos que pudieran ser consideradas un trabajo novelístico excelente, incontestable, *sólido*. Faltan el riesgo y la profundidad y la universalidad y la belleza; o falta, simplemente, la literatura. No hay nuevas experiencias en la novela convencional, rara vez hay nuevas experiencias en la novela de hoy; por otro lado, cada vez se hace más una novela convencional para nichos de mercado. El nicho de mercado es eso, sobre todo, un *nicho*: reducido espacio en el que encofrarse, tumba. La literatura no es un nicho. La literatura, hay que recordar, ya estaba ahí cuando llegó el mercado. Hoy hablamos de literatura como si el valor número, cantidad, dinero, siempre hubiese dominado su producción e influido en su valoración. Pero la literatura



tiene siglos de historia *a.d.* nuestro actual sistema económico. Si el mercado desapareciera (ya sé que hoy cuesta imaginarlo), la literatura seguiría ahí como estuvo antes. Desaparecerían los productos del mercado del libro, pero no la literatura. Eso es lo que marca la enorme diferencia entre literatura y todo lo demás. El mercado confunde, estorba, nos lo pone difícil, pero sus productos son lo primero que desaparece.

El prestigio literario, tradicionalmente, ha sido posible sin demasiada visibilidad, sin espectáculo, sin éxito tal como lo entendemos hoy. El escritor siempre tuvo que *resistir*: hoy tiene que resistir (especialmente) ante la posibilidad de vender, ante la posibilidad de escribir *para* vender. No se trata sólo de resistir en el sentido de *sobrevivir mientras se escribe*, sino de resistencia en la propia escritura. No obstante, resulta desagradable saber que el foco se pondrá sobre quien venda, quien gane, quien dé espectáculo, y que, en el mejor de los casos, quien consiga hacer algo de buena literatura aún no podrá saber si ésta habrá quedado *igualada* al resto de los productos, enterrada por éstos, y en la duda habrá de continuar a la espera del reconocimiento adecuado: el del campo literario que rescate lo suyo de ahí (porque, hay que ser claros, para eso no sirven los premios del mercado: el Alfaguara, el Planeta, el Primavera). La espera es lo de menos, lo peor es la duda que arroja el negocio, todo un órdago contra la *resistencia* del escritor.

Recibimos el testigo de una generación, la de Cela –y justo Cela habló siempre de la necesaria *resistencia*–, a la que le valió *colaborar* en un espectáculo de

pedos: llamar la atención por lo que sea y, así, poder seguir escribiendo la mejor literatura. Y precisamente porque recogemos el testigo de aquellos a los que les valió eso, eso ya no nos vale.

Pero no se trata, aquí, en este artículo, de cantar que «cualquier tiempo pasado fue mejor» ni de moralizar. Para atrás no volveremos. Tratando de conservar (conservadoramente) lo que se encuentra en retirada, sólo conseguiremos, posiblemente, sufrir postreras humillaciones del actual orden, y aun contribuiríamos a la retirada de aquello que queremos que sobreviva. Tampoco se trata de posicionarnos contra el capitalismo, no en mi caso: si lo analizamos desde una postura de odio a lo existente, negando la totalidad, difícilmente podremos encontrar por dónde atacar problemas concretos y sólo cabría la espera de una situación apocalíptica, final, el hundimiento del capitalismo; y lo digo también porque demasiadas veces, al ejercer la crítica sobre aspectos indeseables del sistema en que vivimos, automáticamente, se piensa en una adhesión al comunismo, al anarquismo o al anticapitalismo, una forma muy eficaz cuando lo que se quiere es no tener que atender a la menor sanción y que el sistema continúe su camino indolentemente, como poner una venda.

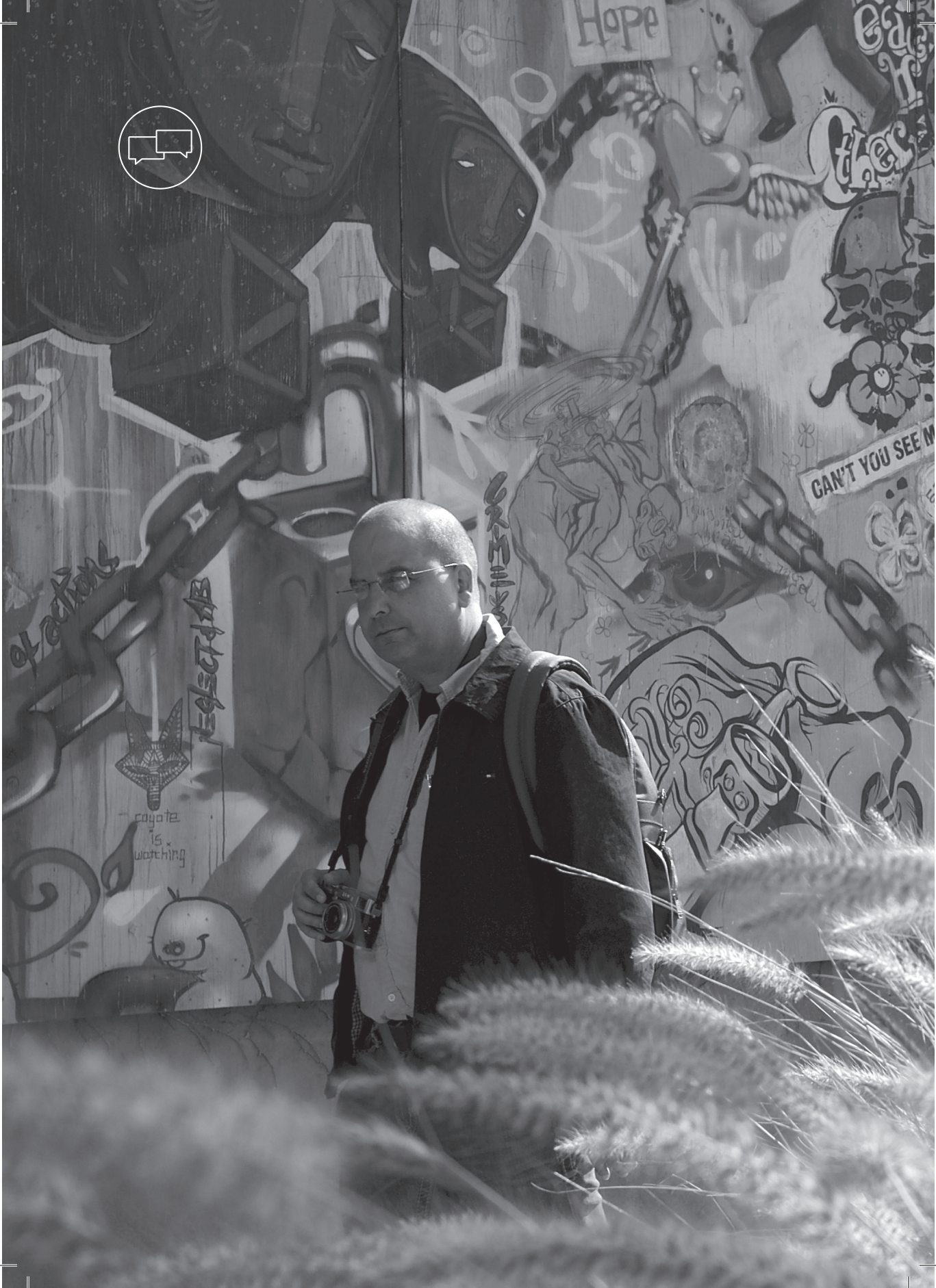
Merece la pena subrayar la «ambivalencia» de todo, pues es lo contrario que dogmatizar.

La *libertad* de consumo conlleva una mediocrización masiva; la «igualación» de todo y todos conlleva también una mediocrización de la mayoría; la «democratización» de las oportunidades conlleva también una mediocrización de

éstas, su vulgaridad. La mediocrización está dando en una novela de categoría «normal», ni buena ni mala. Cuando los escritores hablamos entre nosotros sobre libros, solemos tener tres referencias para categorizar las obras rápidamente: novela «mala», novela «buena» y novela «normal». La novela «normal» (además de ser *lo esperado*, la norma, lo común) es una novela que *no está ni bien ni mal*. Esto es, *la novela normal*, pues, decididamente *no está bien*. Hay que decirlo así, la novela que sólo es normalita *no* es una buena novela, coloquialmente está

claro. Y es posiblemente la novela que nos da más rabia, más incluso que la re-matadamente mala, pues la mala no suscita ningún problema de categorización.

Tal vez la mediocrización (palabro feo, y mejor así) no esté mal del todo, ya que tanto nos gusta y queremos y hasta ansiamos *liberarnos, igualarnos y democratizarnos*. Pero siempre es mejor quien, al menos, opone *resistencia* –por ejemplo, intentando escribir una buena novela (no otra cosa) en este tiempo en el que está bien visto escribir malas novelas–.







# Eduardo Lalo:

«La literatura no produce una verdad,  
sino una relación posible  
con las posibilidades de la lengua»

*Por* Carmen de Eusebio

Eduardo Lalo (Cuba, 1960) vive desde los dos años en San Juan, la capital de Puerto Rico. Es narrador, ensayista, artista plástico y fotógrafo. Profesor en el campus de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, colabora como articulista y crítico en diversas revistas literarias. Ha recibido el premio Ciutat de València Juan Gil-Albert 2006 por el ensayo *Los países invisibles* (Editorial Tal Cual, 2008; Ediciones Corregidor, 2014 y Fórcola, 2016) y el premio Rómulo Gallegos 2013 por la novela *Simone* (Ediciones Corregidor, 2012 y Fórcola/Ficciones, 2016). Otras obras suyas son *Los pies de san Juan* (2002), un ensayo fotográfico; *La inutilidad* (2004), una novela, y *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* (2010), un ensayo.

**Es difícil no comenzar esta entrevista por los temas que más le interesan y que son más recurrentes en su obra: la invisibilidad y la visibilidad. Me gustaría abordarlos desde el punto de vista que, creo, está redefiniendo nuestras vidas en el presente y en el futuro: la riqueza, un elemento invisible que está cambiando nuestra trayectoria social, cultural y educacional. ¿Qué piensa al respecto?**

La invisibilidad es un concepto que rebasa el asunto de la riqueza de las sociedades. He tratado esta condición en diversos libros, pero nunca con la amplitud con que lo hago en *Los países invisibles*. En este texto, el concepto se define dinámicamente. El término pretende ser operativo, es decir, ayudarnos a pensar, a redefinir lo conocido. Mi concepto parte de la ausencia de países como el mío en los procesos hegemónicos globales. La invisibilidad constituye un déficit de soberanía, ciudadanía y capacidad de autorrepresentación de poblaciones

y territorios en un contexto planetario. Las imágenes de un país pueden figurar en muchas bibliotecas, pantallas mediáticas y portafolios financieros, pero, a la vez, un país puede permanecer en la invisibilidad en la medida que no logre intervenir, ajustando o contradiciendo esas imágenes.

La invisibilidad no se entiende en *Los países invisibles* en su acepción común. En ningún momento digo que ésta equivale a la inexistencia o a una no percepción. La invisibilidad (y, su contrario, la visibilidad) son mecanismos sofisticados de dominación. Las imágenes (como las palabras y las ideas) no circulan libremente ni tampoco surgen y se difunden entre iguales. Usualmente, un poder –sea éste el de un Estado, una cultura, un idioma o una institución– afirma un discurso, una versión de los hechos históricos. Si ese poder es efectivo, por prestigio y por repetición, hará «natural» la aceptación de sus concepciones.



Resulta fácil ver estos mecanismos en relación a los Estados. En las Naciones Unidas, las Olimpiadas, el Parlamento Europeo, está Inglaterra o España pero no Escocia o Cataluña. La capacidad de representación de estas últimas sociedades queda, por tanto, limitada e impactada por la supercapacidad de otras. Un autor banal o mediocre, lo mismo que uno de indudable valía, proveniente de Estados Unidos, Francia o Alemania será más conocido que un español, y un español tendrá más poder de representación que un marroquí.

Como he dicho en más de una ocasión, los enunciados *filósofo francés* y *filósofo puertorriqueño* (o *venezolano*, *boliviano*, *libio* o *tailandés*) son lingüísticamente idénticos y, a la misma vez, marcadamente diferenciados. El primero, aparte de ofrecer la ilusión de lo «natural», brinda el realce de una denominación de origen, mientras que el segundo puede interpretarse como un chiste.

No basta aludir al prestigio de la tradición francesa porque, independientemente de cuál sea su valor, las tradiciones de los demás permanecen invisibles. Por tanto, no hay que leerlas. La invisibilidad es, también, una política de circulación de textos. Nos lleva a esforzarnos en una dirección y no en otra. Nuestra comprensión y energía se manifiestan poderosamente hacia las visibilidades y pueden prescindir sin resquemores de lo invisible. De esta manera se construye la curiosidad y se determina el prestigio.

Hay zonas enteras del mundo cultural y geográfico que el discurso hegemónico de lo visible considera mudas. No se supone que produzcan arte o pensamiento o, si lo hicieran, no se imagina que ese

arte o pensamiento enfrente, desdiga o reubique lo establecido en la visibilidad. Una concentración de visibilidad hace desaparecer la riqueza del mundo.

Contrario a lo que se supone comúnmente, la condición invisible es la condición humana más generalizada. No tenemos que remitirnos a lo exótico desde la perspectiva occidental. No hay que referirse a asiáticos, caribeños o africanos. Pongamos el caso de un escritor español. Fuera de Barcelona y Madrid, un asturiano, valenciano, leonés o canario ¿qué posibilidades tiene? Desde los dos centros de poder cultural español, ¿quién ve y lee a un cántabro?

**Entre el cambio y la continuidad existe una colisión tanto en las sociedades como en nuestro interior cuyos resultados son difíciles de analizar. ¿Podría darnos su opinión sobre sus efectos?**

El conflicto entre el cambio y la continuidad es una condición perenne. Equivale a vivir en la historia, y no se vive nunca fuera de ella. El asunto es quién maneja e impone los cambios. La respuesta es evidente. Un reducidísimo grupo humano tiene la capacidad material, financiera y tecnológica de provocarlos. Además, el cambio nunca es neutral o «democrático»; por tanto, beneficia y amenaza asimétricamente a las sociedades y a sectores dentro de ellas.

En la política se alude al cambio constantemente, pero en este contexto el término se ha vaciado de sentido. El *cambio* no transforma las estructuras, sino que, en el mejor de los casos, las resiste temporalmente. Pienso que hoy los ciudadanos no pueden trastocar nada fundamental pero, con un esfuerzo con-



siderable, son capaces de abrir hábitats de convivencia alternativos que estarán siempre bajo amenaza. La lucha política pretende ganar tiempo: unos años o una generación.

Con respecto a esto, debo añadir algo: los poderosos tienden a ser torpes, a sobreestimar sus capacidades. Su proclividad al error permite la pervivencia de usos y maneras que se salen de su radar. Sus faltas, fallos y disparates promueven la libertad. El desliz del poderoso abre brevemente el espacio de una oposición efectiva. Sólo en ese momento la resistencia tiene oportunidad.

---

EL CARIBE RESULTA UN BUEN EJEMPLO. SUS IMÁGENES PREPONDERANTES SIGUEN SIENDO, EN INTERNET, LAS MISMAS. LA MISMA SUBALTERNIDAD, LAS MISMAS ACTITUDES DISCRIMINANTES, LOS MISMOS TÓPICOS: PLAYA, MULATA, POBREZA, REVOLUCIÓN

---

En este gran cambio mundial, existe un agente que lo ha propiciado, internet. La comunicación con los demás toma un papel relevante creando nuevos paradigmas. ¿La idea que, hasta ahora, tenemos de invisibilidad no estará cambiando a favor de las minorías? ¿No es cierto que muchos países y culturas ignorados y ninguneados estén adquiriendo, aunque de una forma efímera, alguna notoriedad?

Si la notoriedad de países y culturas ignorados y ninguneados es efímera, ¿existe algún cambio? Además, como

antes dijera, la invisibilidad tiene en mis textos un sentido técnico y no debe entenderse según el sentido habitual del diccionario. Internet es un medio reciente que reproduce en lo fundamental las estructuras de los medios anteriores. Es tan dominante como los grandes conglomerados de prensa y de editoriales. Es cierto que en la red podemos tener inmediato acceso a una revista, pongamos por caso, puertorriqueña, pero esto no significa que su posición y consumo en el discurso internacional haya cambiado. El acceso al instante de nada sirve si su contenido permanece invisible. Sencillamente, continuará en el limbo de una nube cibernética.

De igual manera, la notoriedad transitoria de una cultura o sociedad permanece contaminada por la mirada del centro de poder. El Caribe resulta un buen ejemplo. Sus imágenes preponderantes siguen siendo, en internet, las mismas. La misma subalternidad, las mismas actitudes discriminantes, los mismos tópicos: playa, mulata, pobreza, revolución. Algunos de mis libros han sido rechazados en editoriales francesas y alemanas «porque no parecen lo suficientemente caribeños». El contenido colonialista de la aseveración es escandaloso, pero innumerables intelectuales europeos no lo perciben. Poseen lo que he llamado en *Los países invisibles* un ojo maculado. Aunque tengan el fenómeno ante sí, no lo pueden ver porque no se adapta a sus concepciones.

A esto debo añadir que internet no provee una «solución» al problema de la comunicación. Cabe preguntar en qué ilusión de comunicabilidad nos adentramos cuando sin salir de nuestra pantalla

pensamos que conocemos. El usuario de las redes sociales está acompañado por sus prejuicios y los puede expresar más fácilmente en el relativo anonimato de los nuevos medios tecnológicos. Sólo hace falta ver los comentarios de los lectores a una columna publicada en un diario. Si no se posee sofisticación lectora, internet no es más que un juguete, otra caja boba, como la televisión de nuestros días.

Dicho esto, resulta patente la agilidad que concede esta tecnología. Lo mismo en una campaña política que en la publicidad, que en la creación de una opinión. No obstante, internet no sustituye a la escuela ni a la cultura del ciudadano. Lo último determina el uso y el potencial transformador de la tecnología. Sin esto, simplemente se acelera e inmediateiza la circulación de la ignorancia.

Si buscamos en la Wikipedia la definición de *globalización*, nos dice: «La globalización es un proceso económico, tecnológico, político y cultural a escala planetaria que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo, uniendo sus mercados, sociedades y culturas...». Hay muchas y divergentes opiniones sobre las consecuencias e intenciones de este flujo. En el caso de la cultura, ¿la desaparición de la cultura culta sería la parte más visible y nociva de esta unión?

Hace años ya que la visita a la mayor parte de las librerías se tiñe para mí de decepción. El deseo del lector que soy choca contra las mesas de novedades y contra los estantes en los que se almacena el catálogo. Si, como miembro de un jura-

do de un premio literario, se tienen que evaluar 200 títulos, acontece el descubrimiento de la desolación del panorama. La misma novela se repite hasta el asco y la extenuación. Hace un tiempo, me contaron de un editor español que buscaba a un escritor del Cono Sur, con entre 30 y 40 años, preferiblemente de buen ver, con novela de extensión estándar –es decir, no más de 300 páginas–. Una parte sustancial de la oferta literaria actual responde a estrategias como ésta. La búsqueda de un hombre blanco, asimilable por Europa y Estados Unidos, que nos relate sus encuentros con jóvenes tatuadas. Como la realidad irrumpe, no puede ser de otra manera, es más fácil encontrar esto en Escandinavia que en Pakistán. Los *holdings* editoriales «descubrirán» la literatura del extremo Ártico y se la propondrán al mundo en 30 traducciones. Un noruego resulta mejor que un sirio. Un islandés es un isleño más vistoso que un haitiano o un puertorriqueño. Wikipedia no dice esto en su consideración de la globalización. Quizá sería provechoso proponerle este añadido.

---

EL DESEO DEL LECTOR QUE  
SOY CHOCA CONTRA LAS ME-  
SAS DE NOVEDADES Y CONTRA  
LOS ESTANTES EN LOS QUE SE  
ALMACENA EL CATÁLOGO

---

En este proceso de construcción de lo que quiera que sea, la identidad no se presenta como algo definitivo sino como un proyecto en movimiento. ¿Cómo cree que iremos adaptando esas transformaciones en nuestro pensamiento?

Pienso que una de las mayores contribuciones del posmodernismo está asociada a su interpretación de la identidad como un concepto débil. No hace tanto que se hablaba con perfecta naturalidad del espíritu francés o del alma española, como si fueran cosas evidentes y comprobables. La puesta en duda de estas entelequias me parece provechosa. ¿Qué es un hombre? ¿Qué es una mujer? ¿Qué es un español o un puertorriqueño? Todas son preguntas importantes y no pueden tener una respuesta única.

Ahora, como cualquier otro concepto, la *identidad* no funciona en un vacío, sino dentro de una estructura dominada por ciertos grupos. En este sentido, es mucho más fácil cuestionar la realidad de la identidad catalana, estando convencido de la absoluta realidad de la española. Es más fácil interrogarse sobre la conveniencia de la crianza de niños por homosexuales que hacerlo sobre los heterosexuales. Muchos consideran la identidad como el problema de otro. Es común menospreciar el sentimiento nacional de una comunidad ajena, pero rara vez se toma en cuenta la solidez del sentimiento nacional propio que permite ese cuestionamiento. El nacionalismo se convierte en una mala palabra dirigida a catalanes, pero un salmantino o un madrileño tiende a no percibir y, a veces, ni siquiera a concebir, que su nacionalidad es también una producción social y no el resultado de un hecho incuestionable. En Estados Unidos, por ejemplo, el nacionalismo sólo se asocia a los extranjeros. Esto llega al punto de que, en el inglés estadounidense, el adjetivo *nationalist* nunca modifica a *American*. La ceguera es de

tal magnitud que cuando se está obligado a referirse al poderoso sentimiento nacionalista de este pueblo se emplea la palabra *patriotism*, como si no tuviera nada que ver con lo que se le achaca a los demás.

Desde el período industrial, los Estados Unidos han liderado el cambio en la sociedad a nivel mundial con su forma de pensar. Basándose en el conocimiento, han invertido y arriesgado mucho en investigación y tecnología. Sin embargo, muchas son sus carencias. ¿En qué campos Estados Unidos no ha estado ni está a la altura del progreso? Usted es puertorriqueño y ha vivido y vive muy de cerca esas deficiencias.

Debo comenzar diciendo que Estados Unidos es para mí un país extranjero. Durante los pasados tres meses he estado de profesor visitante en la Universidad de Texas, en Austin. Ésta es la primera vez que vivo en Estados Unidos desde que dejé la Universidad de Columbia, en Nueva York, hace 36 años. Ésta es también la primera vez que trabajo en este país. Cuando esta entrevista se publique ya estaré residiendo nuevamente en mi país. Por tanto, mis circunstancias personales no me ofrecen una perspectiva directa sobre la nación norteamericana.

Todo parece indicar que Estados Unidos entra a un periodo mitológico. El lema de la campaña de Donald Trump, «Make America great again», se asienta en recuerdos inventados. ¿Para quién era «grande» Estados Unidos? No creo que las minorías étnicas, raciales, las mujeres, los homosexuales se sientan nostálgicos.



▲ Eduardo Lalo © Alina Luciano

Estados Unidos es un país muy complejo y muy grande. No es lo mismo la frontera con México que la que comparte con Canadá. No es igual Nueva York que Los Ángeles. Poco tiene que ver la vida diaria del ciudadano común estadounidense con la atracción de tantos pueblos del mundo por este país, obrada por la exportación de su cultura popular (sería más apropiado hablar de una intensísima y exitosa comercialización de ciertos aspectos, a veces muy banales, de esa cultura).

Estados Unidos tiene una enorme influencia en el mundo y por esto mismo, aunque no lo reconozca, una terrible carga ética. Ésta es, a mi juicio, su tara más grande. Reconozco además, que el encandilamiento europeo –en el que los españoles tienen lugar destacado– por Estados Unidos, me ha resultado siempre sorprendente. Estados Unidos es el único país que despierta el provincialis-

mo europeo. Y, como todo provincialismo, es a la vez patético y enternecedor.

**¿Cuál es la tensión entre el español y el inglés en su país? ¿Ha sido determinante en usted como escritor?**

Las respuestas a estas preguntas podrían ser «ninguna» y «no». Sin embargo, sé que en relación a la situación de Puerto Rico hay grandes equivocaciones y una profunda ignorancia.

Puerto Rico no forma parte de Estados Unidos, sino que es una colonia de este país. En la jurisprudencia estadounidense esta precaria posición es nombrada «territorio no incorporado». Esto significa que no se encamina a la anexión y que Estados Unidos tiene sobre él un poder colonial total.

Desde hace más de 60 años esta realidad era compensada por ciertas prácticas. Puerto Rico poseía su pro-

pia constitución, ordenamiento político y elecciones. No existía en el país una comunidad estadounidense numéricamente significativa. La enseñanza era y es en español desde los primeros grados hasta la universidad. Por tanto, la asimétrica relación con Estados Unidos no era determinante ni para la lengua ni para la cultura.

En San Juan pueden pasar años sin que me vea en situación de decir una frase en inglés. Aunque conozco esta lengua bastante bien, estoy lejos de considerarme bilingüe y de sentirme cómodo en ella. En cierto momento de mi vida, es probable que hablara mejor francés que inglés.

Hechos recientes, como una deuda impagable y el estancamiento de la situación política, que responde a un esquema de la Guerra Fría, han llevado a Puerto Rico a darse contra el muro del colonialismo estadounidense. Por lo pronto, la sociedad está en *shock*. Ya veremos lo que ocurrirá en los próximos años.

También quisiera destacar un hecho singular. La condición colonial de esta sociedad no le ha impedido producir una gran cultura. La enorme y distinguida producción musical puertorriqueña, la vitalidad y éxito de sus artistas en las artes escénicas, la plástica y la literatura demuestran que el país ha sido muy exitoso en su resistencia ante Estados Unidos.

De más está decir que Puerto Rico forma parte de las culturas caribeña y latinoamericana y que es un país hispanohablante. Hay millones de personas que se consideran puertorriqueñas en Estados Unidos y, en muchos casos, es-

tos son los hijos, nietos o bisnietos de los emigrantes. Como es natural, los usos y prácticas lingüísticas de esta población no son los mismos de los de los isleños. Pero en la isla de Puerto Rico no hay inmigrantes en su propia tierra. Esa isla es el territorio nacional de los puertorriqueños tanto como la Península Ibérica es el de los españoles.

---

HE SIDO PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO CASI TRES DÉCADAS. LA INSTITUCIÓN ESTÁ AQUEJADA POR INNUMERABLES VICIOS, PERO CONTINÚA PROVEYENDO, PARA AQUELLOS QUE LA SEPAN APROVECHAR, UNA EDUCACIÓN DE ALTA CALIDAD

---

**La educación es fundamental para el desarrollo de los individuos y las sociedades. ¿Cómo es la educación en Puerto Rico con respecto a la calidad? ¿Qué lugar ocupan, en la sociedad puertorriqueña, la universidad y la cultura?**

Como en muchos países, la educación en Puerto Rico ha sufrido en las últimas décadas un progresivo empobrecimiento. En nuestro caso, la situación se agrava por la profunda crisis económica de la última década, que ha llevado al país a la bancarrota. Es muy probable que en el futuro inmediato las escuelas y universidades se vean afectadas muy adversamente.

He sido profesor en la Universidad de Puerto Rico casi tres décadas. La institución está aquejada por innumerables vicios, pero continúa proveyendo, para



aquellos que la sepan aprovechar, una educación de alta calidad. Prueba de ello es el éxito de muchísimos estudiantes puertorriqueños que pasan a hacer altos estudios en las más prestigiosas universidades del mundo. Igualmente, atestigua la formación cultural allí impartida el hecho de que el país exporte grandes cantidades de profesionales. En las universidades norteamericanas hay muchísimos profesores e investigadores puertorriqueños que no pueden encontrar empleo en su país. En los departamentos de español de innumerables instituciones en Estados Unidos hay presencia de académicos puertorriqueños en una proporción mayor a la de nacionales de otros pueblos hispanoamericanos.

**¿Se encuentra usted solo en sus actitudes en la cultura puertorriqueña?**

Por supuesto que no. En todo caso, soy uno más de una larga tradición de afirmación y resistencia. No solamente esto, sino que nuestro caso es útil para observar de manera feraz al mundo contemporáneo. Un puertorriqueño consciente y culto posee pocas ilusiones, muchas menos de las albergadas por la mayor parte de los europeos. No nos pensamos en el centro del mundo y esto es una ganancia tremenda.

---

EL MATERIAL DE MI TRABAJO SON LAS CIRCUNSTANCIAS DE MI EXISTENCIA. ME DESPLAZO, CAMINO, OBSERVO. MI MOCHILA ES EL ESTUCHE DE UN INSTRUMENTO QUE LLEVO SIEMPRE CONMIGO

---

**Ante la complejidad de la época que nos ha tocado vivir, su obra se me antojaba como la forma gráfica de representarla. Las ciudades desdibujadas y habitadas por la sombra del pensamiento individual. Alguien que recorre los espacios pensándolos. ¿Está, de algún modo, de acuerdo?**

No soy escritor ni pensador de biblioteca. Es decir, no escribo y pienso solamente en un recinto y un tiempo particulares. Lo hago en todo momento. El material de mi trabajo son las circunstancias de mi existencia. Me desplazo, camino, observo. Mi mochila es el estuche de un instrumento que llevo siempre conmigo. En ella van mis cuadernos, mis plumas y los libros que estoy leyendo. Cualquier momento es propicio para una anotación.

**En algún lugar he leído declaraciones tuyas sobre lo que significa la palabra literaria: «La palabra literaria no es que tiene la verdad, pero desenmascara la mentira»; «El texto es un espejo que permite vernos y ver nuestra época [...], ver usualmente lo que no queremos ver; ver la injusticia, ver el dolor, ver nuestro dolor». Y, al mismo tiempo, ha denunciado la decadencia de la novela «en parte por la debilidad de sus manifestaciones y en parte por su comercio y banalización editorial». Usted es novelista, ensayista, fotógrafo, artista plástico, ¿qué género o manifestación artística, en este momento, se ajusta más a sus necesidades?**

La literatura constituye una disciplina insustituible que presupone una relación particular del ser humano con la palabra. Es una práctica radical de la duda y su suspicacia va dirigida en primer lugar a

las palabras mismas. Por ello la literatura no produce una verdad, sino una relación con las posibilidades de la lengua. En el marco de este lazo, descubre con frecuencia, si no la mentira, al menos el abuso de la humanidad en las palabras.

Por supuesto sé que existen prácticas comunes de lo literario que poco tienen que ver con esto. Las mesas de novedades, a las que aludía antes, ofrecen un caudal de títulos en los que la interrogación del discurso mismo de la literatura está casi ausente. Los libros se conciben como la labor de un profesional del relato cuya producción puede ser o no destacable en el marco de una tradición. En este sentido, la mayor parte de las novelas se parece independientemente de lo que cuente, y, también, por la misma razón, el novelista es el tipo de escritor que me despierta menos interés.

El narrador como productor de argumentos, decorados, ambientaciones, personajes e historias; el obrero del teclado que debe producir centenares de páginas poco tiene que ver con mi concepción de la labor literaria. Para mí, la literatura es una forma de pensamiento y, por ello, prefiero el ensayo y la poesía (e incluso su combinación con medios visuales como la fotografía y el dibujo) a la narrativa. Aun en mis novelas, esta actitud está presente y por eso procuran distanciarse parcialmente de una concepción centrada exclusivamente en el relato.

Se ha dicho que mis libros son difíciles de clasificar en términos genéricos. Supongo que es cierto, y lo que ocurre es que para mí sólo existe un género, que es la escritura misma. El objetivo de la literatura es la exploración de las posibilidades y los límites del lenguaje escrito, es decir,

de la página marcada por tinta. De ahí que ésta sea también imagen. En *Intemperie*, mi libro más reciente, afirmo que la palabra es un dibujo y el dibujo una escritura y en *Necrópolis*, un libro anterior, se da una continuidad entre el texto lingüístico y el visual. En buena medida, ésta es también la estrategia con la que escribí *Los pies de san Juan* y *El deseo del lápiz*.

Sin embargo, en ocasiones me acerco al texto en su formato tradicional. *Simone* y *Los países invisibles* son prueba de ello. Aun así, mi concepto de la escritura se encuentra, en estos títulos, igualmente presente.

---

EL NARRADOR COMO PRODUCTOR DE ARGUMENTOS, DECORADOS, AMBIENTACIONES, PERSONAJES E HISTORIAS; EL OBRERO DEL TECLADO QUE DEBE PRODUCIR CENTENARES DE PÁGINAS POCO TIENE QUE VER CON MI CONCEPCIÓN DE LA LABOR LITERARIA

---

**En 2011 publicó *Simone*, novela por la que recibió el premio Rómulo Gallegos en 2013 y de próxima aparición en Fórcola. ¿Qué ha significado este premio para usted?**

Antes de ganar el premio Rómulo Gallegos, mis libros se leían por unos centenares de lectores, se me invitaba con alguna regularidad a ferias del libro, congresos y conferencias, recibía mi cuota de atención. A partir del premio, esto se ha intensificado de manera notable.

Vengo de un país pequeño y colonizado. Ante él se expresan descaradamente

los prejuicios más despotenciadores. A la pequeñez y la condición política, se añaden los prejuicios y la ignorancia que con frecuencia se dirigen al Caribe. Como dijera desde que se me comunicó la noticia, la concesión de este premio reconoce a toda una literatura. El Rómulo Gallegos entregado a un puertorriqueño no existiría sin casi dos siglos de escritores, maestros, escuelas, universidades, librerías y lectores.

Decía Susan Sontag en *Sobre la fotografía*: «La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión arraiga en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía». ¿Qué es y qué significa la narración fotográfica? En primer lugar, diría que no comparto el concepto *narración fotográfica*. En todo caso, esto lo haría el cine y no la fotografía. La imagen en movimiento puede narrar porque construye la ilusión del paso del tiempo. En este sentido es similar a la novela. La fotografía, en cambio, lo detiene y congela, y nos hace confrontar algo antinatural. En ningún momento de nuestras existencias, en nuestros cuerpos, las imágenes paran. La fotografía logra esto, por eso no relata, es decir, no aporta la solución final a un episodio.

Una foto es un enigma. De ahí la necesidad del calce o del título. Desde esta perspectiva, el arte fotográfico puede ser una extensión u otra manifestación del texto. Como la palabra en la página, es una manera de la fijeza. Es de suma im-

portancia esta circunstancia. La detención de lo real obliga al espectador a interrogarse. ¿Qué vemos? ¿Qué ocurre? De ahí que lo fotográfico obligue a observar lo que, en movimiento, no se percibe o se hace mal y parcialmente. En este sentido, la fotografía tiene mayor relación con la poesía y el pensamiento. Como estos últimos, es un fragmento, una instantánea, una huella del paso de la consciencia por el mundo. En el caso de la fotografía callejera, esto último se hace literal.

¿Qué diferencias existen entre la mirada del fotógrafo y del artista plástico? Tanto el fotógrafo como el artista plástico deben preocuparse por la composición de la imagen. Aquí radica la posibilidad de una buena foto o representación gráfica. Aparte de esto, existen diferencias de espíritu. El fotógrafo es un cazador que recorre un territorio husmeando sus presas. Está al acecho, con todos los sentidos alerta. En tanto, el dibujante es un contemplativo, un meditador. Mi obra gráfica no copia la realidad, no produce una estampa. Si se me permite el neologismo, procuro lograr una *entintación*, una acción de tinta. Para ello debo estar a la espera, casi inmóvil, como si en mi interior un líquido, muy lentamente, bullera hasta rebasar el límite de mis manos.

---

EN NINGÚN MOMENTO DE NUESTRAS EXISTENCIAS, EN NUESTRAS CUERPOS, LAS IMÁGENES PARAN. LA FOTOGRAFÍA LOGRA ESTO, POR ESO NO RELATA, ES DECIR, NO APORTA LA SOLUCIÓN FINAL A UN EPISODIO

---

¿Cómo influyen, en su obra gráfica y escrita, los distintos registros con los que trabaja? ¿Cómo es ese flujo y reflujo?

Es difícil precisarlo. Habitualmente la escritura está siempre presente, pero no siempre el dibujo o la fotografía. Por ejemplo, sólo tomo fotos cuando estoy trabajando en un proyecto. Nunca me he tomado un *selfie*, casi nunca tomo una foto de familia o pido a alguien que me fotografíe en alguna actividad.

Luego de haber montado, sobre todo en los noventa, exposiciones como las de los artistas de la época –repletas de cuadros grandes, esculturas, ensamblajes, etcétera–, he optado en los últimos años por un formato muy modesto. Quizá el cuaderno, incluso la libreta muy pequeña, sea mi verdadero medio. Usualmente, escribo y dibujo con el mismo instrumento, la estilográfica o pluma fuente. Tengo unas cuantas y altero sus puntas a mi gusto tanto para la escritura como para el dibujo. Éste es mi verdadero instrumento, en el sentido en que un músico lo afirmaría, éste es el aparato de mi disciplina. Con alguna de mis plumas he trabajado por más de 30 años.

---

VARIAS GENERACIONES DE ESCRITORES CONFRONTARON LA MARGINACIÓN Y LA PERSECUCIÓN POLÍTICA, LA CÁRCEL Y LA MISERIA EN UN PAÍS TRIPLEMENTE AISLADO: POR SER ISLA, POR SER CARIBEÑO Y POR ESTAR COLONIZADO

---

Le doy las gracias por su generosa colaboración y, para terminar esta entrevista,

¿nos podría dar su opinión sobre la literatura actual en Puerto Rico?

La literatura puertorriqueña no es una literatura menor. Sé muy bien lo problemática y cuestionable que puede resultar esta aseveración, sobre todo originándose en alguien que pertenece a ella. Con esta afirmación quiero establecer que desde el siglo XIX un número significativo de escritores forjaron obras de gran calidad, a pesar de vivir en condiciones muy ingratas.

Eugenio María de Hostos y Manuel Zeno Gandía confrontaron el final de la terrible dominación española y los comienzos de la abyección estadounidense. En el contexto latinoamericano, el primero fue uno de los pensadores fundamentales del siglo XIX y el segundo, uno de los mayores exponentes de la novela naturalista. Durante el siglo XX, varias generaciones de escritores confrontaron la marginación y la persecución política, la cárcel y la miseria en un país triplemente aislado: por ser isla, por ser caribeño y por estar colonizado. Aun así, existen figuras como Luis Palés Matos, que –como el mismo Nicanor Parra admitió– creaba hacia 1925, en sus poemas antillanos, lo que luego conoceríamos como la antipoesía. También está el enorme poeta Francisco Matos Paoli, que, a pesar de sufrir la represión política y la cárcel, llegó a producir una obra esplendorosa y vastísima que es una perpetua reflexión sobre la poesía. Matos Paoli, además, es un auténtico poeta místico del siglo XX, como lo atestiguan su fundamental *Canto de la locura* y otros muchos libros. Igualmente, figuras como Julia de Burgos, Clemente Soto Vélez, Juan Antonio Corretjer y, más recientemente, José María

Lima, Ángela María Dávila, Joserramón Meléndez y Áurea María Sotomayor, contribuyeron a consolidar una sólida tradición poética.

En la narrativa y el ensayo de las últimas décadas del siglo xx, José Luis González, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré y Manuel Ramos Otero, por sólo mencionar figuras imprescindibles, realizaron una obra cuyo reconocimiento internacional no ha sido el que realmente merecen.

Es imposible honrar con una mención a los muchos escritores y escritoras que, en condiciones difíciles de supervivencia material y de difusión de su obra, se empeñan en enriquecer la tradición puertorriqueña. Sin embargo, como rutas de exploración, quiero llamar la atención sobre la obra de los narradores Luis Negrón y Francisco Font Acevedo y de los poetas Noel Luna y Ángel Darío Carreiro. En ellos, como en muchos otros, se encuentra la vitalidad de nuestras letras.





► Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires. C. Testa, F. Bullrich, A. Cazzaniga, 1992



**Eduardo Lalo:**

*Los países invisibles*

Fórcola, Madrid, 2016

148 páginas, 16.50 €



## El hombre de cristal

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

Es éste un libro que se quiere sujeto a luz. Para ello el autor ha establecido como *leitmotiv* el recurso a la categoría, recurso muy querido por los filósofos desde tiempos remotos, es decir, los conceptos clave de que se valen para descifrar el mundo; desde las diez categorías de Aristóteles a las seis de Leibniz pasando por las doce de Kant (cuatro fundamentales: cantidad, cualidad, relación y modalidad, y, dentro de cada una de estas, tres subordinadas). Es evidente que cuantas menos categorías se establezcan, más abstracta se torna la cuestión... Y más difícil de incluir matices. Llama la atención, y en esto parece que el puertorriqueño Eduardo Lalo (Cuba, 1960) sigue la tradición, que en los ensayos literarios las categorías se establezcan de mo-

do binario. Así, se me ocurre, a bote pronto, la distinción entre prolíficos y devoradores en William Blake; entre arcádicos y utópicos de *La mano del teñidor* de W. H. Auden; los conceptos de erizo y zorro de Arquíloco, de los que tan buen uso hizo Isaiah Berlin y, desde luego, la magnífica distinción entre escritores gruesos y delgados de Tomasi de Lampedusa en sus ensayos literarios sobre Dante y Stendhal. Aparte, por lo que tiene de espectacular, el hermoso, inteligente y casi *valeryano* juego que nos propuso Michel Tournier en *Le miroir des idées*, donde –gracias a ese método binario de contrastes: hombre y mujer, ser y nada, caballo y toro, sauce y aliso, gato y perro, caza y pesca...– comienza a desdibujarse la condición de blanco y negro para entrar en

la gama de los grises, del matiz. Tournier lo consigue bajando a la concreción de las cosas del mundo y estableciendo esas categorías a partir de hechos culturales ya dados, como, por ejemplo, la distinción entre infancia y adolescencia o cuchara y tenedor. Pues bien, en *Los países invisibles*, Lalo traslada este método binario a trazar una explicación de la división entre lo que es visible e invisible en el mundo de hoy. El resultado es un libro de lucidez casi obligada y de interés inusitado, pues quiere establecer las nuevas invisibilidades (y sin tener en cuenta las que se han sucedido desde que Roma mandó al mundo de los espectros especulativos las culturas célticas y cartaginesa, la sal esparcida en las ruinas como metáfora de la desmemoria, el tradicional *Hic sunt leones* con que se aludían las tierras incógnitas o, más recientemente, el desprecio de los nativos por parte de los imperialismos europeos), otro modo de invisibilidad y origen de esa nueva invisibilidad con la que se enfrenta Eduardo Lalo en este libro, consecuencia obligada de aquella actitud erradicada apenas en los años cincuenta del siglo xx.

*Los países invisibles* es libro delgado pero denso, y se presenta dividido en tres partes: «El viaje», «La carretera número 3» y «El experimento», vale decir, es libro confesional pero donde se mezclan hábilmente el ensayo, la memoria personal y la cita culta, desde los cínicos a Sloterdijk, pasando por Michel Onfray o Bracht Branham, estudioso de prestigio de esa escuela filosófica, también Roberto Bolaño o la reflexión sobre el significado de la travesía de Ulises e Ítaca como patria visible. La cita a textos de Sloterdijk o Branham es cuestión de coherencia, pues la invisibilidad del mundo actual sólo halla apoyo, punto en que refu-

giarse y tomar conciencia, desde el rótulo de una nueva sensibilidad cínica, de lo que puede significar ser mendigo hoy día o habitar en países mendigos, que para Eduardo Lalo se encarna en sitios como Puerto Rico, donde habita con su mujer e hijos y paisaje con el que construye casi una metafísica paradójica de la invisibilidad. El libro de Sloterdijk *Crítica de la razón cínica* se presenta, pues, como esencial para entender cierta conformidad que recorre el libro, pero hay que decir que, por fortuna, es éste un texto literario, una suerte de diario descarnado donde lo que se piensa siempre adquiere su pleno significado en lo que se experimenta, en la vida, de la que este libro es también un canto. La reflexión teórica sirve, así, de apoyo a lo que se experimenta, es como si dijéramos que la cita culta es la excusa de justificación que un escritor tiene para conformar una sensibilidad que, en principio, surge como herida más profunda que un mero reconocimiento teórico.

La primera parte, «El viaje», comienza con el autor recorriendo las calles de Londres el verano de 2005, una ciudad que ha ayudado sobremedida a acuñar lo que es centro, ya saben, aquello de Londres - París - Nueva York, fantasmagoría que el escritor Stephen Vizinczey aconsejaba evitar para todo aquel que quisiera ser un artista genuino, desde que se constituyó como capital de uno de los grandes imperios de la Historia. Pero al contrario que la señora Dalloway, que no pensaba en tamaños problemas sino en cuestiones más arduas y urgentes cuando flaneaba por sus calles, imaginando incluso un Londres que fuera ya polvo y ruina, Lalo visita la ciudad que ya había visto años atrás y detecta invisibilidades dentro de uno de los grandes centros de



la visibilidad: «Viajo, por primera vez en muchos años, para comprobar que casi todo queda ya en mi ciudad; que *casi todo* (que cada vez es menos: menos objetos, palabras, conceptos) queda en cualquier sitio. El viaje comienza a ser imposible. Lo visible, que es lo que ha sido globalizado, crea un suburbio de dimensiones planetarias. El gueto y la urbanización universales han impuesto su moda, su *trend* efímero y banalmente catastrófico. El contenido del mundo, la posibilidad de ver *algo*, queda rezagada. Acaso sólo quede ver a los países invisibles. Es posible que en ellos se pueda encontrar una de las pocas vías a una frontera. O, tristemente, ya no quede nada, sino la copia ruin del original arruinado». Ese detectar invisibilidades dentro de lo visible es uno de los hallazgos sagaces de este libro, al igual que el apoyo que la escritura para exorcizar el fantasma de la invisibilidad. Londres, la ciudad centro, cede, luego, el lugar a Venecia, ciudad fantasmal por excelencia y que el turismo, por exceso de visibilidad, ha convertido en invisible. Para volver a la realidad, huir de esa fantasmagoría a lo Disney, Lalo visita ciudades del interior como Padua, o Mestre, la ciudad industrial del Véneto que le sirve, debido a su bajo coste, de refugio cuando tiene que desplazarse a Venecia, la cual se encuentra a pocos kilómetros. La invisibilidad de Venecia tiene que ver con su éxito, éxito falso y con consecuencias aún no ponderadas. Decidió venderse, como siempre hizo esta ciudad comercial, por otro lado, salvo que esa prostitución parece ahora irreversible, otro modo de aniquilación no menos terrible que la de aquel Napoleón destruyendo la Serenísima: «Me topo en Venecia... con los acumuladores de ciu-

dades, con los plusmarquistas de monumentos. Poco importa si se trata de Praga, Egipto o Buenos Aires. Lo crucial es haber dedicado unos minutos a la comprobación de la existencia de la Gran Pirámide o la tumba de Gardel. Lo que importa es que la luz de estos sitios haya penetrado por el cristalino de sus bolas oculares y que por unos minutos comprueben lo evidente: que eso que habían visto tantas veces (en reportajes, libros, etcétera) continúa en su lugar... Estos son los que también han destruido Venecia. Para ellos vive la ciudad desde que decidió venderse».

Luego Madrid y Valencia, dos ciudades españolas que significan mucho para el autor. Madrid le hace revivir la ciudad terrible en la que vivió unos meses en los 80, sus amigos muertos por la droga, el recuerdo de Carmen Martín Gaité, su amiga, que le ayudó proporcionándole alguna traducción y colaboración en *Cuadernos Hispanoamericanos* y la pobreza, sobre todo la pobreza. Pero Lalo, en esa evocación, y es lo que nos interesa aquí, contrasta aquel Madrid casi difuminado en su memoria y en el paisaje visible del mundo de aquellos años con el Madrid de 2005, que es ciudad muy cambiada, visible, aunque esa visibilidad se vea sospechosamente empañada por su vocación de ciudad de nuevos ricos. Esto se confirma en la visita a Valencia, donde los párrafos que dedica a la presentación de un libro de promoción turística de la ciudad son casi crueles por su veracidad: «Al final, cuando se han ido las cámaras y los funcionarios sacan los paquetes de tabaco y beben cerveza, comento a unos amigos que me siento tan ajeno a lo que me rodea que me siento casi en casa». La paradoja de la invisibilidad en el mundo visible,



sensación de la que ya dio cuenta en los días de Londres.

Eduardo Lalo vive en San Juan. Allí se establece el escenario de «La carretera número 3», una pista llena de objetos invisibles en una ciudad invisible que es capital de un país invisible. Estas páginas están llenas de una sensibilidad más apegada a lo íntimo que el diario europeo y trata de la familia, de las comidas en establecimientos propios de la invisibilidad y de cachivaches y personas invisibles. Son páginas de dilatada melancolía y donde da cuenta de una realidad que quiere exorcizar mediante el ejercicio dominado de un cinismo de nuevo cuño. Así, experimenta una extraña sensación cuando él, comprador de libros, decide no comprar más, algo que por otra parte es casi obligado porque no tiene dinero para ello. Aun así, la tentación es larga y termina comprando alguno, de saldo y esperado largo tiempo, lo que apenas disfraza su satisfacción. De nuevo la paradoja envuelta en contradicción. La última sección es un ejercicio consciente de exorcizar esa invisibilidad gracias al ejercicio de la escritura. Y, de nuevo, la consciente puesta a punto de la postura cínica. El libro finaliza con una frase brillante pero tremenda: «Nadie puede reconocerme. Literalmente, cualquiera podría mirar a través de mi cuerpo. Nadie, nada, fin de lo que no se conoce ni interesa. La invisibilidad misma. Pero al llegar a estas páginas el mundo ya no podrá ser el mismo».

Considero *Los países invisibles* como la consecuencia, en nuestros días, del desarraigo de los tiempos idos del que tantos escritores han dado cumplidos y felices hallazgos. Hay un libro, ya clásico, de ese desarraigo y que trata la invisibilidad sin asomo de describir el concepto con la acepción

que le da Lalo. Se trata de *Una zona de oscuridad. El descubrimiento de la India*, que V. S. Naipaul publicó a principios de los sesenta, a pocos años de la independencia de la India. Es un libro muy crítico con lo que ve en el país, un país invisible pero invisible por él mismo, sumido en el caos por morde la concepción de las castas, que el *Gita* elevó a categoría moral, y que Naipaul cree que es el origen de la decadencia ancestral del país, al que sólo la dominación mongol y, luego, la británica, al poner orden en el caos, frenaron en su estrepitosa caída. Naipaul, siempre agudo, piensa que el estadista que mejor conocía la India, por ser emigrante desde Sudáfrica, fue Gandhi, y que este hombre es el paradigma del malentendido indio, pues fue elevado a los altares cuando no se entendió una pizca de lo que transmitió. Naipaul es escritor cruel y en extremo inteligente, su libro de viajes a África deja casi pequeño al de la India, pero es pertinente traerlo a colación por su extremada lucidez y porque en su problemática de hombre nacido en Trinidad pero de emigrantes indios, en el fondo trata de su propia invisibilidad, que sólo salvó, ¿salvó?, escribiendo ese libro, siendo Premio Nobel y sancionado con el título de *sir* por la reina. Eduardo Lalo no es escritor cruel, pero es consciente de su invisibilidad de otra manera, ya que el centro no presupone ya visibilidad, a no ser en ciertos guetos privilegiados.

*Los países invisibles* es uno de los ensayos escritos en español donde se abordan cuestiones fundamentales de nuestro tiempo. Cierto. Pero es, sobre todo, un hermoso libro de confesiones. La salvación, su querencia, se esconde tras cada página. ¿Quién puede negarse a tamaña ofrenda?

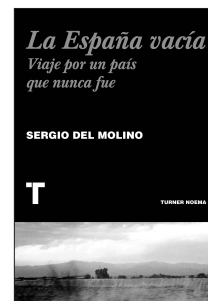
**Sergio del Molino:**

*La España vacía.*

*Viaje por un país que nunca fue*

Turner, Madrid, 2016

292 páginas, 23.00 € (ebook 9.99 €)



## Otras dos Españas

*Por* MARIO MARTÍN GIJÓN

Desde el Desastre del 98, en nuestro país, la reflexión sobre lo que se llamó «el problema de España» ha estado ligada al desarrollo del género ensayístico, cuyos padres indiscutibles han sido Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Éste es un rasgo distintivo de nuestra historia cultural, el de una ensayística más centrada en torno a la nación que alrededor del individuo y sus conflictos contemporáneos. La exposición de una visión sobre España era la prueba ineludible de madurez que había de superar el aspirante a intelectual público, y ello enlazaba con toda una tradición –analizada recientemente por Andreu Navarra en *El regeneracionismo. La continuidad reformista* (2015)– que arrancaba de los arbitristas, pasaba por los ilustrados, florecía el siglo

pasado tanto entre los inconformistas bajo la dictadura como en los exiliados, y que siguió dando frutos hasta la Transición, algunos tan exóticos como el *Gárgoris y Habidis* (1978) de Sánchez Dragó.

Sergio del Molino (Madrid, 1979) enlaza con una tradición que parecía exhausta y pasada de moda en un país integrado en la Unión Europea y que ya no alardea ni se refocila en sus particularidades. Pero Del Molino aborda la cuestión desde un ángulo diferente. Para él, sí existen dos Españas, pero no son las que teorizó Fidelino de Figueiredo y deploró Machado, sino, de un lado, la «urbana y europea» y de otro, la «interior y despoblada, que he llamado España vacía». Su división se basa en datos irrefutables, como lo es que

esta «España vacía», que abarca las dos Castillas, La Rioja, Aragón y Extremadura, supone más de la mitad de la superficie del territorio nacional pero cobija sólo al 16 % de su población, poco más que los habitantes de Madrid y su periferia. La oposición entre España y Europa que obsesionó a los regeneracionistas tendría una de sus razones en que –frente a la mayor densidad de población y su distribución más uniforme en el resto de Europa– España concentra sus habitantes en los litorales y la capital, con grandes extensiones apenas habitadas. Este rasgo diferencial ya llamaba la atención a viajeros extranjeros de siglos pasados, aunque se acentuó con la emigración de los años sesenta (el «Gran Trauma» para Del Molino) y con el crecimiento de una población que sólo ha repercutido en las zonas tradicionalmente más prósperas.

Un tema así, que es cuestión de debate para geógrafos, es abordado por Sergio del Molino «desde la ignorancia feliz del diletante» con una libertad poco usual en nuestras letras, donde pocas obras hacen justicia al marbete de «ensayo» que se adjudica a veces a toda prosa que no sea ficción ni biografía. El libro gana con esa libertad que permite a Del Molino tratar desde el caciquismo renovado por el mayor peso del voto de las provincias despobladas (una aparente mínima venganza del agro frente a la ciudad, que en realidad sólo sirve para apuntalar el *statu quo*) a la nostalgia por una lengua rica de sonoridad y preñada de matices, la que recreó Delibes en *El disputado voto del señor Cayo* (1978). La mirada del autor oscila entre la lupa de aumento y el panorama, y se refuerza con las ricas comparaciones que establece con otros contextos. Así, la experiencia del abuelo del poeta polaco Adam Zagajewski, despla-

zado forzosamente en 1945 desde la hoy ucraniana Lvov a la silesiana Gliwice, cuyas calles eran para él sombra de las que había recorrido toda su vida. Del mismo modo, los emigrantes de la España rural, en Bilbao o Barcelona, seguirían paseando por sus viejas calles de Castilla o Aragón, y nunca terminaron de sentirse en casa. Una nostalgia que no se llegaba a reconocer, como si fuera una traición al progreso que querían para sus hijos y nietos, y que algunos de éstos sentirían de manera vicaria en las primeras novelas de Julio Llamazares o en la serie *Un país en la mochila* (1995-1999) de José Antonio Labordeta.

En la parte central del libro, «Los mitos de la España vacía», se abordan los principales prejuicios que, en forma de mitos negativos, se han ido solidificando sobre la España rural. El primero que aborda es el de la España negra y criminal supuestamente exacerbada en el ámbito rural. Crímenes como el de Fago o el de Puerto Hurraco, presentados por algunos periodistas (e incluso por películas como la desafortunada *El séptimo día* de Carlos Saura) han sustentado un juicio asentado ya por la literatura tremendista como epitome y conclusión lógica de la asfixia producida por la vida en la negra provincia, aunque ninguna estadística refleje más crímenes en las zonas rurales que en las urbanas. Es fácil cubrir de leyenda negra unos lugares que sólo son nombrados en la sección de sucesos y que presentan para el público urbano la estimulante combinación de cercanía y extrañeza. La mirada que sus habitantes tienen sobre su lugar es más prosaica, y no vende tanto como las dos extremas, del lugar opresivo o el *beatus ille* de la vida en paraísos naturales. El segundo es el de las «tribus no contactadas», los habitantes ape-

nas humanas de enclaves que no conocen la civilización, y cuyas evocaciones se comparan con el topónimo de Las Hurdes, epítome de la miseria rural sobre todo desde *Tierra sin pan* (1933) de Buñuel, presentada como documental y que para Sergio del Molino se inscribe más bien en una línea de películas coetáneas que, desde la saga de Tazán a los monstruos de King-Kong y Frankenstein, presentaba la oposición entre la civilización y una barbarie cercana. Y es que, como resumía Fernando R. de la Flor en su hermoso ensayo *Las Hurdes. El texto del mundo*, publicado unos meses antes que el libro que nos ocupa, «Hurdes se ha revelado siempre como la otredad peninsular». Además, en el director aragonés tenía una finalidad política, como la tendrían, casi treinta años después, el libro *Caminando por las Hurdes*, de Antonio Ferres y Armando López Salinas, y en sentido contrario, *Las Hurdes, leyenda y verdad* (1964), libro de propaganda del ministerio de Fraga, que presentaba una imagen idealizada de una comarca redimida por el régimen, en un discurso triunfalista continuado por las administraciones autonómicas de la democracia. Frente a los dos extremos, Del Molino se queda con la sencillez de quienes han decidido seguir viviendo en «la normalidad de un valle hermoso de un rincón de Europa visitado por unos pocos turistas».

Junto a la mirada temerosa hacia el ámbito rural coexiste la caritativa y bienintencionada que representó el «proyecto de redención rural» de las Misiones Pedagógicas, herederas de la mentalidad romántica y el excursionismo de la Institución Libre de Enseñanza, que a falta de los Alpes tuvo su Meca en el Guadarrama. Sergio del Molino, que no menciona las críticas al paternalismo y elitismo que recibieron las Misiones

desde la izquierda marxista y anarquista (recuérdese la burla de Sender sobre quienes llevaban «teatrillos» a un pueblo que había sido capaz de un teatro como el de Casas Viejas), reconoce en los profesores interinos que cada mañana, bien temprano, cogen la carretera para ir a sus clases en pueblos donde no viven «porque no merece la pena» y porque «su plan [...] es conseguir una plaza en la ciudad». Más romántica aún era la visión que transmitió Gustavo Adolfo Bécquer en sus cartas desde el monasterio de Veruela. Lo tardío y escaso del Romanticismo español va unido a lo tardío y escaso de su concentración urbana, a partir de la cual los lectores madrileños de Bécquer podían imaginar «su propio país como un continente exótico y atávico, una tierra de brujas, paganos y ruinas donde no funcionaban las leyes del mundo», como muchas décadas antes los ingleses durante el auge de la novela gótica. Sergio del Molino, en otro de sus paralelismos inesperados y deslumbrantes, desvela la raigambre cervantina de *Expediente X*, donde el quijotesco Mulder va contagiando su creencia a la sanchopancesca Scully, y lo pone en relación con los lugareños que acaban viviendo las leyendas que sobre sus lugares cuentan, y dotando así de sentido a su fidelidad geográfica, como acabaron siendo indiscernibles la mitología de España que difundió la literatura francesa (Gautier, Hugo, Mérimée) y que los mismos españoles acabaron creyéndose, para desespero de Unamuno. Como nos creímos la leyenda de la ardilla que cruzaba la península saltando de un árbol a otro, y dimos la razón a Rodríguez de la Fuente, aunque ya Plinio el Viejo hablara de los «*montes Hispaniae aridi sterilesque*» y Cervantes hiciera caminar a don Quijote durante cinco u ocho horas

de camino hasta encontrar un árbol del que poder formarse una lanza.

El quinto mito sería el del carácter reaccionario del agro, que Sergio del Molino enfoca desde una llamativa reivindicación de la cultura carlista en Navarra, de la que podía salir un periodista como Joaquín Luqui, adalid del rock y la música más transgresora sin dejar de ser un muchacho de Caparrosos. Si Del Molino reconoce que, en el siglo XIX, «echarse al monte en una carlistada equivalía a emprender la *yihad* para un musulmán de hoy», no deja de simpatizar con el arraigo territorial del carlismo, responsable para él del mantenimiento vigoroso del catalán o el euskera, y del orgullo regional plasmado en la España autonómica.

En la última parte del libro, titulada «El orgullo», se resalta un recorrido «de la vergüenza a la vindicación» de los hijos y nietos del éxodo rural, que intentan reconstruir «una patria imaginaria». A partir de una serie de ejemplos de creadores (músicos, artistas, escritores) que ha seguido una dirección neorrural, el autor se reconoce miembro de una generación de «viejóvenes» que a veces cae en un paradójico «dandismo ruralizante» pero a la que no se le puede negar su sinceridad en la búsqueda de raíces.

Decía Houellebecq hace poco, hablando *ex cathedra* con la seguridad de quien sabe que cualquier ocurrencia suya será bebida ávida y acríticamente por sus fieles, que a los españoles nos encanta cri-

ticar a España. Esto no puede aplicarse a Del Molino, en quien llama la atención su prurito de abrazar todo el pasado y presente de su país y que reivindica, con cierto dogmatismo (pero las afirmaciones perentorias son rasgo del ensayo) que la religación con la España vacía «es la única forma plausible de patriotismo que queda para un español». Como Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas quisieron reconciliar ficcionalmente la memoria de las dos Españas, Sergio del Molino quiere un abrazo, más sincero que el de Vergara, entre la España rural y la urbana. Como en la narración de una durísima experiencia personal en *La hora violeta* (2013), Del Molino escribe desde un registro sincero hasta la congoja y que no se escabulle escudándose en autoridades. Como el fundador del género, el escritor madrileño-aragonés escribe de forma natural, sin contención ni artificio, dibujándose a sí mismo, con sus defectos y virtudes, con sus contradicciones. Al contrario que otros escritores de su generación, presos aún de obnubilación por las mitologías estadounidenses y cuyo estilo, según el autor, suena a «inglés traducido», Sergio del Molino, escritor escindido entre su doble pertenencia a Madrid y Zaragoza y sus continuos viajes peninsulares, entre las caminatas de paseante solitario y su hiperactividad en las redes sociales, ha escrito un ensayo que atañe a lo de antaño tanto como al presente de los españoles.



**Franz Kafka:**

*La transformación*

Edición de L. F. Moreno y P. Benito Olalla

Atalanta, Gerona, 2016

162 páginas, 19.00 €



## Samsa transformado

**Por** BEATRIZ GARCÍA RÍOS

¿Metamorfosis o transformación? Franz Kafka (Praga, 3 de julio de 1883 - Kierling, Viena, 3 de junio de 1922) escribió entre el 17 de noviembre y el 6 de diciembre de 1915 ese famoso relato titulado *Die Verwandlung*, que significa en alemán la transformación o cambio de forma, y que en su primera y realmente temprana traducción al español, en la *Revista de Occidente* (1925), apareció como *La metamorfosis*, título que se adoptó en otras lenguas europeas. Fue reeditada, pero ya en forma de libro, por la editorial de la misma revista en 1945. Curiosamente, la traducción española apareció sin nombre de traductor, aunque algún estudioso (Jordi Llovet) la atribuye a Galo Sáez, que en realidad fue el impresor. En 1938, la editorial Losada de

Buenos Aires publicó *La metamorfosis y otros cuentos*, con traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Esa traducción fue publicada numerosas veces, siempre atribuida a Borges, pero hay un problema: es la misma que la de la *Revista de Occidente*, y, como nos explican Pilar Benito Olalla y Luis Fernando Moreno Claros, el lenguaje es el de un escritor español, en absoluto argentino y menos de Borges. Fernando Sorrentino solventó en 1998 ese asunto: Borges había traducido el resto de los cuentos, pero no *La metamorfosis*; él mismo se lo confiesa. Pilar Benito se hace eco de la opinión de José Ortega (hijo) de que la autoría podría deberse a la periodista y política de origen judeogermánico Margarita Nelken (1894-1968). Aunque la idea es atractiva, como

sugiere Pilar Benito (una escritora española-judía-alemana), cuesta pensarlo. ¿Por qué no reivindicó su autoría? ¿Por qué se editó como libro en 1945 sin nombre de traductor? ¿Acaso nadie sabía quién lo había traducido? Es obvio que alguien lo hizo, y que nunca dijo: «Esta traducción es mía». Nelken nunca dijo nada. No deja de ser curioso que Borges hasta el final de su vida no confesara que no la había hecho. ¿Por qué? Añado a la historia de este texto que hay numerosas traducciones al español de esta novela corta, todas como *La metamorfosis*.

*La transformación*, como se titula esta nueva traducción debida a Benito Olalla y Moreno Claros, es mucho más fluida que la atribuida a Borges. Sin duda el título es el correcto porque fue lo que quiso decir Kafka, pero, por alguna razón, el título ovidiano prendió como la pólvora. El autor de Praga no quiso darle mucha importancia al título, y eso es coherente con la manera en que relata esta historia que tantos ríos de tinta ha derramado. Está escrito en un estilo totalmente realista, conciso y llano, como es habitual en Kafka, algo que produce un mayor efecto ante lo que realmente está sucediendo, por ejemplo en *El proceso*, en *El castillo*, o en *La transformación* de manera decidida, porque –como quien no quiere la cosa– Gregor Samsa, viajante de comercio que vive con su familia (padres, una hermana y el servicio), se despierta una mañana transformado en insecto, aproximadamente de un metro de largo y con muchas patitas muy finas. Es un acierto que Kafka apenas lo describa, así cada lector le pone la imagen más real según su atribulado imaginario; lo completa... Nabokov, tan buen lector y escritor, tan inteligente, y que además sabía de bichos, afirmó rotundamente en su amplio estudio: ¡Es un escarabajo! Bueno,

lo cierto es que el relato no lo sabe, y ese no saber forma parte de lo que el relato dice, así que dejemos a Nabokov con su Lolita y sus mariposas. Pero, además, podemos apelar a que cuando le propusieron editar *La transformación* ilustrada, Kafka se apresuró a pedir que no se le ocurriera al ilustrador pintar al insecto, sino sólo sugerirlo. Lo designado es finito; lo sugerido, infinito. ¿Y qué hay de su propia vida? Sabemos que Kafka se había sentido humillado por su padre (*Carta al padre*, 1919) y que siempre se había quejado de que no lo comprendían ni le dejaban entregarse a sus aficiones, que consistían sobre todo en leer. Se refirió al «odio que ha dominado siempre en el seno de mi familia» (y que él mismo había introyectado), pero tardó en independizarse y tener un cuarto donde leer y escribir. Si alguien vivió para escribir, ese fue Kafka (y el Proust que se encerró durante años para escribir *En busca del tiempo perdido*). Mantuvo una relación casi orgánica con los originales de sus cuentos y relatos, y diría que con el acto de escribir. Los traductores de esta edición nos recuerdan en su amplia introducción aquello que le dijo a Wolff, su editor: «Siempre le quedaré más agradecido porque me devuelva mis manuscritos que por su publicación». Publicar es salir de casa, acudir al mundo. No es que Kafka no quisiera editar, pero cualquier lector de sus cartas y diarios sabe que toda acción en él, salvo el acto de escribir, estaba mediada por la angustia y por la inclinación hacia el rechazo.

La historia de *La transformación* comienza así: «Cuando Gregor Samsa una mañana despertó de sueños inquietos, se encontró en su cama transformado en un bicho monstruoso». Todo lo que podemos saber que antecede a tal suceso es ese espacio ig-

noto denominado «sueños inquietos». En su interesante posfacio, Benito Olalla piensa que, al igual que Chuang Tzu y su alter ego en forma de mariposa, «no sabría si él era un Gregor soñado por el animal o un animal soñado por Gregor». Kafka solía anotar muchos de sus sueños, aunque al parecer esta historia le fue inspirada por un día en el que estaba recluido en su cama, sin ganas de acudir al mundo, oyendo los pequeños ruidos de la casa. ¿Hay que buscar en la vida de Kafka una posible lectura de su obra? Sin duda es lo que han hecho muchos, y su vida, a pesar de los pocos movimientos y anécdotas, gracias a su diario, a sus cartas y a testimonios como los de Max Brod o Gustav Janouch, se presta a ser convertida en el doble de sus novelas y cuentos. Aunque algunos críticos han buceado en su vida para explicar su obra (algo legítimo siempre que no perdamos de vista que la obra, si lo es, no es reductible a la biografía); otros, como Benjamin y Adorno, apostaron por la independencia de la obra artística y su capacidad para generar significados. Por otro lado, como nos recuerda Benito Olalla, Kafka se conocía bastante bien a sí mismo, y sus cuentos y novelas se apoyan en obsesiones muy personales (aunque trascendidas) y pudo aportar muchos atisbos para el entendimiento de las mismas. Y de hecho dejó confesiones muy valiosas respecto a la redacción de la obra en su correspondencia con su novia Felice Bauer.

Como todo lector de esta historia recordará, el cuarto de Gregor Samsa está en el centro de la casa, tiene puertas por varios sitios pero está a oscuras, es una especie de cueva, de hoyo en el que el insecto vive su extrañamiento y enajenación. Y la traductora sugiere que el viajante de comercio «vivía en una caverna platónica» antes de

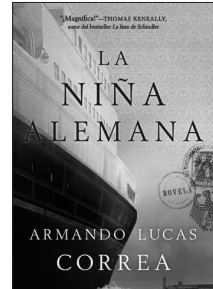
convertirse en ese animal, y esa transformación es una manera de «internarse más hondo en la caverna para saber que es un prisionero en su habitación». Podría ser, pero lo que Kafka parece plantear en este libro, tan abierto a lecturas, es la crítica de la condición humana encarnada en una familia pragueña, de clase media, algo sórdida en su mediocridad, y en la cual, incluso su compasiva hermana, Grete, se siente aliviada ante la muerte y desaparición de su hermano/insecto. Gregor transformado en insecto es la forma en que él mismo se ve como inasimilable. Preferiría no levantarse, no acudir al mundo, como el Bartleby de Melville preferiría no hacer nada de lo que se le pide. Una suerte de nihilismo, de respuesta absurda a lo que se percibe como absurdo. *La transformación* es una obra estructurada con una astucia enorme, y, a pesar de su dramatismo, no está exenta de humor. No voy a contar aquí el desarrollo de su anécdota, no procede, sólo recordaré al lector ese final tan talentoso, cuando tras unos meses penosos, Gregor/insecto muere de inanición. ¿Quién ha muerto? ¿Es el hijo y el hermano? ¿Sólo el bicho? No saben qué hacer con esa presencia. De pronto, la asistente, sin poder dejar de contener la risa, responde al señor Samsa: «Sí, en lo que respecta a cómo deshacerse de esa cosa de ahí al lado, no tienen ustedes de qué preocuparse, ya está hecho». Tras estos meses de encerrona en la casa, los padres y la hija salen en tranvía a las afueras de la ciudad «y, al llegar al destino de su viaje, la hija se levantó la primera y estiró su cuerpo joven». Benito Olla piensa que ese gesto podría evocar a una Perséfone saliendo de la oscuridad. ¿Una nueva transformación? ¿La vida que resurge? ¿O de nuevo la vida con sus propósitos como absurdo?

**Armando Lucas Correa:**

*La niña alemana*

Ediciones B, Barcelona, 2016

448 páginas, 20.00 € (ebook 7.99 €)



## La travesía trunca y la casa a oscuras

*Por* GERARDO FERNÁNDEZ FE

El pasado mes de junio se supo del descubrimiento de dieciséis mil objetos pertenecientes a judíos que encontraron la muerte en el campo de Auschwitz. Se trata de utensilios de cocina, relojes, monedas, frascos de medicinas, tapas de botellas, sellos personales, pipas, cigarreras, lapiceras y tazas de té utilizadas durante el *sabbat* que permanecieron olvidados durante años en un depósito de la Academia de Ciencias de Polonia. A la vista de algunos objetos, podría tratarse de esas nimiedades que vamos dejando a nuestro paso, pero es lo último que miles de personas dejaron caer en un depósito antes de pasar por el umbral de las cámaras de gas del peor de los experimentos concebidos por el ser humano.

No queda dicho en los reportajes de la prensa, pero entre los objetos hallados podría haberse encontrado uno de los tantos recipientes cilíndricos de bronce para guardar algunas cápsulas de cianuro que solían venderse en el mercado negro berlinés previo a la «Solución Final». Y por qué no imaginarlo, todavía sin abrir, en la mano de un padre de familia que se resiste a creer, aun a punto de ser gasificado, en semejante barbarie.

Alrededor de unas ampollitas de cianuro que algunos utilizaron y que otros no, discurre en parte la trama de *La niña alemana*, primera novela del cubano Armando Lucas Correa: un texto que parte de los sucesos del buque Saint Louis -llegó a La Habana en 1939 con 937 pasajeros, ca-

si todos judíos y tuvo que retornar cargado a una Europa convulsa-, pero cuya médula, más allá de lo anecdótico, se centra en el recorrido durante más de siete décadas de experimentos sociales, imposiciones y manejos totalitarios.

Se trata de un libro que funciona sobre la tesitura de lo confesional, no muy lejos de la cuerda de *El diario de Ana Frank* (sobre todo en la etapa berlinesa de la familia Rosenthal y durante la travesía del Saint Louis hacia el Caribe), pero que a partir de su segunda mitad –con la conversión de la niña sobreviviente en una joven observadora, extrañada y aguda, cuando la trama reposa en el día a día de una casa a oscuras, y cuando en enero de 1959 se produce un real regreso a la barbarie y a la imposición de una ilusión– se solidifica y exhibe sus mejores pasajes.

Si de la familia de Ana Frank el único que volvió de los campos fue Otto, el padre, en *La niña alemana*, Max Rosenthal es el único que, no aceptada su entrada a La Habana por el gobierno de Federico Laredo Bru, debe regresar a Europa; el único que nunca pisa el suelo del Petit Trianon, la casona oscurecida del Vedado habanero en la que vinieron a instalarse su esposa Alma, embarazada de pocos meses, y su hija Hannah, de doce años, la conductora del relato, la única voz capaz de realizar un paneo objetivo de la historia de una familia y de sendas revoluciones, la nacionalsocialista –con ese encanto primigenio que tantas respuestas oligofrénicas generó en una masa enardecida– y la revolución de Fidel Castro –no menos fotogénica que la que se inició con el incendio del Reichstag en 1933–, un proceso social mesiánico, prometededor de equidad y bonanza que durante décadas ha amalgamado a una izquier-

da mundial sobradamente acrítica. «Mi madre escuchaba inmóvil a Esperanza, con los brazos pegados al cuerpo y las manos apretadas en el regazo. No estaba frente a una limpieza racial que buscara la perfección física, la medida y el color para lograr la pureza. Se trataba de una limpieza de ideas. Le temían a la mente, no al físico», relata Hannah en un segmento muy sutilmente dedicado a las UMAP, los campos de trabajo (y de exterminio mental) que recogieron a los díscolos y a los diferentes, entre 1965 y 1968, en las llanuras de Cuba. En estos sitios también, como veinte años atrás en tierras alemanas y polacas, se exhibía un cartel en el que se leía «El trabajo os hará hombres».

Desde su amarga lucidez y su abandono, Alma Rosenthal constata que, a partir de 1959, en Cuba se procede a una especie de eugenesia, ya no con respecto a una raza determinada, sino exclusivamente ideológica: una perenne y continuada «batalla de ideas» en la que el opuesto es conducido a la muerte civil. Valga resaltar aquí la lograda construcción del personaje de Gustav –transformado en un ramplón Gustavo en tierras cubanas–, el hijo más pequeño de la gélida Alma y del desaparecido exprofesor Max Rosenthal, hermano de Hannah, quien se transforma en un entusiasta participante de la revolución de los barbudos, y que llega a su familia de ilustres a cascar la flema y la solemnidad de un pedazo de la aristocracia berlinesa, sobre el cual clava la bandera del despotismo no ilustrado, despeinado y en botas de campaña.

A fin de cuentas, la Revolución cubana, además de constituir un crisol de exclusión y de entusiasmo, en su arrogante afán por reinventar la Historia, fue también la cristalización de la ligereza y la vulgaridad. «¡Que



se vayan!», reclamaba un titular del diario *Der Sturmer* en mayo de 1939, una frase tipo retomada por el escritor en un juego de viñetas que van intercalándose con el texto puramente ficcional, y que propicia un anclaje con la realidad del momento. Aquí la parábola con los tantos éxodos –unos masivos, otros a cuentagotas– que ha vivido el pueblo cubano en las últimas seis décadas es inevitable, aunque el más rotundo de los paralelos quedaría fijado con los sucesos del éxodo del Mariel, en 1980, con sus pancartas exaltadas, su visceralidad, sus mítines de repudio al vecino que rehúsa amalgamarse al credo oficial y el retorno fascistoide, desde un estado de izquierdas, al término de «gusano».

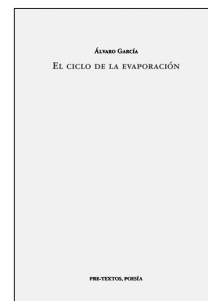
Ya mayor, tras haber visto morir a sus familiares más cercanos, Hannah lo observa todo con espanto pero sin el odio que destilaba su madre. Por lo demás, ya es tarde para un nuevo exilio. A esas alturas del juego de su vida, ya ha asimilado sobradamente una convicción que data de 1939, de cuando sólo unos pocos del Saint Louis fueron aceptados en el país: la de que La Habana pagaría «bien cara su indiferencia –no hoy, ni mañana, pero pagará–». De ahí una idea de isla maldecida que –al decir también de su madre– pagaría la culpa de la tragedia de los Rosenthal durante, «al menos, cien años».

Lo que quedó de la familia en 1937 decidió asumir el devenir de la historia como se lo había impuesto el destino. Pero es-

ta proximidad a la muerte, conectada con un elemento químico devastador, propicia uno de los momentos más impactantes de este libro: cuando Hannah imagina la escena en que su único amigo Leo, también de doce años, es despertado por su padre en un Saint Louis que va de regreso. «Únicamente una fuerza diabólica pudo haberlo empujado a cometer semejante atrocidad –relata Hannah–. No quiso demorar más la agonía».

En *La niña alemana*, Armando Lucas Correa se ha centrado además en la taxonomía de esos objetos que prefiguran la travesía de una familia venida a menos: las cortinas de terciopelo verde bronce, el escaparate lleno de naftalina «para preservar el presente», un pedazo de vidrio ahumado tras aquella Noche de los Cristales Rotos en la que se acrecentó la barbarie, unas galletas de vainilla, una perla «imperfecta», pero también, ya en La Habana de 2014, «el olor a tabaco impregnado en el forro deshecho de los asientos». Eso, antiguallas, abalorios y sensaciones que se empeñan en no desprenderse, como para otros se trató de una cafetera con el mango roto, el olor de una cocina de queroseno, una olla para hervir el agua con una imponente costra blanca en su interior o un tocadiscos Silverstone de caoba oscura, abandonado en una esquina, un artefacto que generaba vida antes de 1959, fecha definitivamente bisagra, aunque sí mulemos olvidarla.

**Álvaro García:**  
*El ciclo de la evaporación*  
Pre-Textos, Valencia, 2016  
56 páginas, 11.00 €



## El tiempo respirado

**Por** ÁLVARO VALVERDE

Doctor en Teoría Literaria, ensayista y traductor de Edward Lear, T. S. Eliot, W. H. Auden, Philip Larkin, D. M. Thomas, Margaret Atwood, Kenneth White, etcétera, Álvaro García (Málaga, 1965) era uno de los poetas más jóvenes de la generación de los 80 o de la democracia hasta que Luis Antonio de Villena, en su antología *La inteligencia y el hacha*, le convirtió (junto a su coetáneo Luis Muñoz) en «jefe de fila» de la siguiente, la de 2000. En la otra eran, al parecer, meros «segundones». Cuestiones didácticas y críticas al margen, lo cierto y verdad es que García pasa por ser uno de los mejores de las últimas hornadas y con un nivel de exigencia, tanto teórica (léase su ensayo *Poeta sin estatua. Ser y no ser en poética*) como práctica, muy por enci-

ma de la media. La demostración palpable de esa noble ambición se condensa en el libro *El ciclo de la evaporación*, que publica Pre-Textos (y con el que la prestigiosa editorial valenciana celebra su cuadragésimo aniversario) y que es, según su autor, la versión íntegra final de la secuencia que recorre *Caída* (Pre-Textos, 2002), *El río de agua* (Pre-Textos, 2005), *Canción en blanco* (Visor, 2012) y *Ser sin sitio* (Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2014). Con el penúltimo ganó el acreditado premio Loewe. Antes había publicado *La noche junto al álbum*, con el que consiguió el Premio Hiperión (Hiperión, 1989), e *Intemperie* (Pre-Textos, 1995). Por lo demás, su obra está antologada en florilegios como *La nueva poesía*, *La lógica de Orfeo*, *10 menos 30*

y *Poesía española*. Es significativa –por preocupante– su ausencia de la última antología, dizque canónica, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, de Araceli Iravedra y publicada por Visor, actualización de la que recopilara Miguel García-Posada hace años para la editorial Crítica (con el aval de Francisco Rico también), y en la que sí estaba nuestro poeta.

Volviendo a lo que importa, aunque no suele ser habitual, el poema extenso tiene antecedentes más que significativos en nuestra lengua. Sólo en la modernidad, de Juan Ramón Jiménez y *Espacio* hasta *Muerte sin fin*, de José Gorostiza; de Octavio Paz y *Piedra de sol* hasta *Carta de junio*, de Jacobo Cortines. Y hay más ejemplos. De los foráneos, veo pertinente la referencia a *Four Quartets*, de Eliot, con el que este poema meditativo tiene que ver. En catalán, me gustaría recordar un libro reciente: *Han vingut uns amics*, de Antoni Marí, que no deja de ser un solo poema. Con todo, lo que quisiera resaltar es que, si no se ha practicado más, es seguramente por la complejidad que conlleva, algo que no ha arredrado al malagueño. Precisamente el recién citado Paz aludió en uno de sus ensayos a la importancia que en este tipo de poemas tiene la «composición», que, si no el único, es uno de los escollos fundamentales a los que debe enfrentarse quien aborde este formato. De su generación, sea la que sea, es uno de los pocos que lo ha intentado (podría citar también a Juan Carlos Marset). Intentado y logrado, cabe añadir.

Puestos a matizar, estamos ante la «versión íntegra de una secuencia». No ante una «recopilación, sino de su secuencia en progreso a lo largo de quince años y así prevista desde su primera pieza». *Pieza*, sí, y no parte. Ante un *ciclo*, en suma. Ante

un «poema grande de amor contemporáneo». Por la cantidad, claro (más de mil quinientos versos), y por la pretensión y alcance de la apuesta, donde ya no hay títulos, sino cuatro números (1, 2, 3 y 4) que diferencian las cuatro *piezas* que lo componen.

En una ocasión, conversando con Kike Díaz, Álvaro García, que, como ya hemos dicho, ha demostrado sus dotes teóricas en lo referente al análisis poético, comentó: «Me gusta leer y escribir poemas largos llenos de contrastes con un fondo que los imante, entre ráfagas de conciencia y cosas concretas y pequeñas que van entrando en un orden en el que tengo una sensación de conciencia y consistencia, de duración y de estar haciendo algo humilde y fuerte, paso a paso, como un buen artesano».

De lo primero que el lector se da cuenta es de la importancia que en esta tarea *artesanal* tiene aquí el lenguaje, más base que la propia realidad, si se me admite la variación a lo Stevens. Predomina el uso de endecasílabos y otras combinaciones métricas, pero no falta el verso libre, siquiera a rachas. Tal vez porque lo importante para él sea el ritmo encabalgado, la sonoridad, y no tanto la medida, tanto da que a la clásica o a la moderna usanza. Una *música* que juega un papel muy importante para sostener el tono general del poema sin que la sucesión de versos se convierta en una retahíla cansina, larga y monótona. Teniendo en cuenta que la intensidad prima, qué difícil se nos antoja conducir las palabras a buen puerto y hacerlo con éxito a través de tan sinuosa, difícil singladura. Cuesta más, qué duda cabe, mantener la concentración en esta distancia poética, digamos. Como eludir la indeseable complicación.

Acerca del poema, en fin, cabe hablar de la dicotomía memoria y olvido, de la minuciosidad de su labor, de la tensión, que se sostiene en la mirada... El propio autor explicó en una esclarecedora entrevista publicada en el número 796 de esta revista que una de las claves de su obra poética está en «mirar más de lo necesario», «más de la cuenta», algo que se comprende bien al leer este *ciclo*, algo que a él le viene desde la infancia.

También ha usado el término «acuñación» para aclarar que en sus versos, como en los de la poesía inglesa en general (que tan bien conoce y traduce), «hay siempre ese carácter ceñido, esa acuñación con nitidez de cara y cruz y canto en todos los sentidos de la palabra *canto*». Y concluye: «Todo menos diluir las cosas en palabras más diluidas todavía en un magma cuyo centro sólo quien las escribe sabe dónde está, dónde está el eje, el centro». Y más adelante: «El imaginario viene ante todo, y digo viene, no que se quede ahí, de las imágenes mismas de la realidad, distorsionada por ese mirar más de lo necesario y que convierte lo real en mágico, o en raro, lo propio en extraño, esa transfiguración obsesiva de la que hemos empezado hablando, ese mirar demasiado y que en efecto convierte también lo oficialmente extraño en parte de la acuñación, o aleación si se quiere».

En el poema leemos: «¿Y qué hacen los demás, matar dragones?, / dijo el bibliotecario», en clara alusión a las palabras pronunciadas por Philip Larkin (bibliotecario en Hull) cuando sus detractores calificaron su mundo de «limitado, tópico o vulgar», como recuerda Damìà Alou en la ejemplar introducción a la antología del poeta inglés que ha publicado Cátedra. En todo caso, García propugna lo siguiente:

«No hablar del ser, sino parecerse al ser en su mecanismo extraño. Producirse como él se produce». Eso sí: «¿Cómo no van a estar en el presente perpetuo del poema el daño y la revelación de quien lo escribe desde un ser y en un mundo?».

Confiesa, por fin: «Si pienso en el argumento de *El ciclo de la evaporación*, el argumento de la obra es casi el de la vida: el amor es tan fuerte que es lo más frágil de todo y es lo primero que se rompe, no sólo como las Torres Gemelas o la paz o la economía mundiales, sino para colmo a la vez que ellas. Y el amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente...».

En otra parte (una entrevista con Regina Sotorrió en el diario *Sur*) ha dicho: «Con este libro me he sumergido en una especie de sonambulismo de la conciencia en el que las cosas que ocurren en la vida, en la historia, en la tragedia, en el mundo, en el amor y en el dolor personal están flotando de un modo que han reorganizado mi conciencia y me han hecho mejor persona». Allí explica: «A mi edad ya hay mucha vida evaporada, pero a la vez me agarro a la palabra ciclo, porque la naturaleza hace algo increíble, una propuesta de duración, de que las cosas vuelven. El agua se evapora, como la vida nuestra se evapora, pero luego se convierte en una sublimación. De ahí esas dos palabras: una porque la vida está ya en parte evaporada, y ciclo a modo de halago, de una ilusión muy de agradecer».

Si no metafísica, para evitar el uso de un término confuso, sí se puede afirmar que estamos ante una poesía del pensamiento en la mejor tradición meditativa (muy británica, por tanto). Una poesía donde se mezclan, con pulso, la abstracción y el realismo.

He ido anotando numerosos versos que dan fe de lo que venimos diciendo. Desde ese rotundo «hay que estar» a otros tan significativos en torno al tiempo como «El tiempo confía en sucederse»; «Respiro tiempo»; «Hacer del tiempo un sitio abriendo el tiempo». O a la vida: «¿Quién encuentra la vida que gastamos?»; «¿Cuántas vidas contiene nuestra vida?»; «Todo lo que has vivido permanece», «Vivir es intentar ponerle nombre / a las cosas que marchan a su aire». O a la mirada: «La reinención constante de las cosas / por el sencillo hecho de mirarlas / hace mágico lo real, real lo mágico»; «Todo el tiempo es mirar». O al misterio: «Quieras que no, se

cuela lo invisible»; «No hay claridad que no guarde un secreto». O a la memoria (y el olvido): «Deletreo un olvido memorioso»; «Todo lo que se apaga en el olvido / reaparece de un modo sigiloso»; «Como fija el olvido la memoria». Porque: «Todo lo que no ocurra en un poema / o en la conversación de dos que se aman / será hacer torpe el giro de las cosas».

Reflexión e inspiración se dan la mano para lograr un libro mayor de nuestras letras que, paradójicamente, apenas tiene cincuenta páginas. Un poema, se podría decir, de sol a sol. Con él, Álvaro García ha conseguido el propósito de «detener el destino con palabras». No es poco.



**Fernando Aramburu:**

*Patria*

Tusquets, Barcelona, 2016

646 páginas, 22.90 € (ebook 9.99 €)



## La ficción quiebra la desmemoria y el olvido

*Para Ricardo Senabre, in memoriam*

**Por** ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

*Patria*, la excepcional novela que Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) ha publicado en el otoño de 2016 culmina los trabajos y los días de uno de los novelistas más importantes de las letras españolas del siglo xxi. La desembocadura de su escritura en la novela se produce, con respecto a otros escritores de su generación –Ignacio Martínez de Pisón (1960), Javier Cercas (1962) o Belén Gopegui (1963)–, cuando ha superado largamente la treintena. *Fuegos con limón* (Barcelona, 1996) es su primera novela: «El último año del colegio me enemisté con dios y resolví hacerme poeta», reza el comienzo. Y, en efecto, la juventud de Aramburu sabe del Grupo cloc de Arte y Desarte; de algunos escarceos poéticos en el ámbito de las letras infantiles, como *El librillo* (1981 y 1995);

de su sumergida vocación poética, desde *Ave sombra* (1981) en adelante y de una sugestiva y seminal colección de prosas breves, *El artista y su cadáver*, que reeditó Tusquets en 2002, después de que hubiera visto la luz en 1993. La prosa titulada «A la patria (desde el bar de la esquina)» esconde una de las reflexiones sumergidas en la temática de *Patria*: «De nuevo están llamándote a creer. Levántate del fondo de tu yedra, la luz te aguarda, los mármoles febriles, las febriles ofuscaciones, los días tiesos y los ojos de piedra. ¡Camarero, un café con mariposas!».

Precisamente, al reseñar en *El Cultural* (2002) *El artista y su cadáver*, Ricardo Senabre –el maestro que me aconsejó la lectura inmediata de *Los peces de la amargura* (Barcelona, 2006)– sentenciaba con su ha-

bitual tino e independencia crítica: «Dos novelas extensas (*Fuegos con limón* y *Los ojos vacíos*) y un libro de relatos (*No ser no duele*) han bastado para colocar a Aramburu a la cabeza de los narradores españoles aparecidos en este último decenio». *Los ojos vacíos* (Barcelona, 2000) iba a conformar el primer tomo de la *Trilogía de Antíbula*, junto con *Bami sin sombra* (Barcelona, 2005) y *La gran Marivián* (Barcelona, 2013). Antíbula es un país imaginario, un territorio mítico donde el lector puede aprender las visiones de la historia del siglo xx que laten en la mirada del novelista donostiarra.

Los quehaceres narrativos de Aramburu tienen en la colección de relatos *Los peces de la amargura* un punto cenital. El libro, que ganaría varios premios —entre ellos, el de la Real Academia Española de 2008—, acercaba al escritor a una sociedad amedentada, la del País Vasco, que se refugiaba en el silencio y la complicidad ante el terrorismo etarra. Con una prosa de gran riqueza y con un abanico amplio de modos de contar, Aramburu se alistaba en la tradición realista, la galdosiana, como ejemplo clásico, y en la que encabezaba Rafael Chirbes en la narrativa española contemporánea de entre siglos. Baste recordar novelas como *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) o *Los viejos amigos* (2003). En realidad, cuando Chirbes reivindica a Galdós en 2005, afirmando que «maneja la novela como disolvente de la retórica», o cuando apela en 2006 al personaje de Galdós Máximo Manso —quien, refiriéndose a la primera Restauración española, pedía «echar por tierra este vacuo catafalco de pintado lienzo»— está dibujando su horizonte narrativo, pero también alumbrando el que va desde *Los peces de la amargura* a *Patria*, pasando por *Años lentos* (2012), en la obra de Aramburu. No es baladío que, en

ese brillante y significativo libro de memorias y de meditaciones que es *Las letras entornadas* (Barcelona, 2015), Fernando Aramburu escriba: «Tanto como el escritor se encuentra delante de la realidad de su tiempo y toma de ella cuanto juzga necesario o útil para su arte, la realidad se encuentra asimismo delante de él planteándole interrogantes a menudo relacionados con sucesos trágicos o escándalos. Responder a algunos de esos interrogantes de mi país y de mi época fue la tarea que yo me impuse en los relatos que componen *Los peces de la amargura*. El libro nació, pues, de la voluntad de dejar testimonio literario sobre un dolor y un desacuerdo personales». El capítulo lleva el marbete de «Terrorismo y mirada literaria».

Concluía el profesor Díaz de Guereñu en un estudio imprescindible (2007) sobre *Los peces de la amargura* que los relatos que componen esa obra maestra de la narrativa española del xxi con «sus retratos certeros de seres heridos, en la intimidad de su dolor, ofrecen al lector, al fin, la posibilidad de quebrar, mediante la verdad de la ficción, mediante la franqueza del artificio literario, el muro de la indiferencia y la incompreensión del daño». *Patria* quiere ser —y lo es, en su admirable y densa suficiencia ética y estética— el retablo de la intrahistoria de la vida del País Vasco en los últimos treinta años, presentando un *cronotopo* de amargura, de dolor y de violencia degradantes.

En una entrevista, a propósito de la publicación de *Patria* (*Babelia*, 2016), Aramburu proclama la intención de la novela: «Me propuse trazar un dibujo general de la sociedad vasca con la participación de todos los actores implicados: victimarios, víctimas y demás vecinos». Y más adelante precisa: «La novela se define por la presencia activa de unos personajes que pongo a convivir». Es

evidente que *Patria* es una novela realista que quiere presentar con la máxima diafanidad unos trozos de la vida cotidiana, de la intrahistoria, del País Vasco a lo largo de treinta años. La sociedad presente es, al modo de Galdós, la materia novelable, pero Aramburu quiere además que ese fresco realista sea el antídoto de la mentira, del mito o de la leyenda. Contra la mentira de una ensoñación romántica degradada y degradante, se alza la verdad novelesca de *Patria*, su discurso del relato.

De hecho, en esa confesión que en muchos momentos domina *Las letras entornadas*, el escritor donostiarra explicita que «un texto redactado con voluntad literaria constituye un acto de comunicación con aditivos. Uno expresa algo de cierta manera que aspira a ser tenida en cuenta como tal manera». En efecto, *Patria* pertenece a la tradición del gran realismo decimonónico (el realismo con aditivos) que –Harry Levin *dixit*– culmina en Proust. Conviene, no obstante, no perder la perspectiva de la historia de la novela contemporánea española de materia vasca y ver en el gran trabajo de *Patria*, preludiado por *Años lentos*, una continuación –reconocida por Aramburu– de *Verdes valles, colinas rojas* (2004-2005), la extraordinaria trilogía (desatendida por el canon de las letras españolas contemporáneas) de Ramiro Pinilla que arranca en *La tierra convulsa* a finales del XIX, sigue hasta la Guerra Civil en *Los cuerpos desnudos* y desemboca con *Las cenizas del hierro* en el primer asesinato de ETA, que hará de la convivencia en el País Vasco lo que *Patria* novela con implacable, desnuda y atroz verosimilitud.

Dos familias vascas, dos familias que viven en el mismo pueblo (sin nombre en la novela pero cerca de San Sebastián), dos familias de desiguales recursos económicos,

dos familias que a la altura de 1976 eran muy amigas, dos familias que el «conflicto» va a enfrentar durante largos años hasta el perdón del capítulo final. Dos familias gobernadas por dos amas de casa, dos mujeres de carácter fuerte, Bittori y Miren, que proyectan su autoridad –más la segunda que la primera– en sus maridos: el Txato, un pequeño empresario de transportes que es asesinado en un atentado terrorista en el que participa Joxe Mari una tarde de lluvia, y Joxian, personaje de una sentimentalidad cobarde que a menudo no es siquiera capaz de expresarse. Dos familias con dos y tres hijos que se conocen desde niños. Hijos de Bittori y el Txato son Xabier, médico que vive cautelosamente en San Sebastián, y Nerea, quien conoce el asesinato de su padre mientras estudia en Zaragoza y construye su vida desde la errancia, egoísta al principio y confundida con la cordialidad al final del tiempo de la historia. Hijos de Miren y Joxian son Joxe Mari, cuyo primer ideal juvenil –antes de los veinte años– de ser jugador profesional de balonmano se ahoga en las andanzas crueles del terrorismo, en ser *gudari* de los ideales *abertzales*, y que a los 43 años lleva purgando sus culpas en la cárcel desde hace diecisiete; Gorka, escritor en euskera que huye a la ciudad presionado por la cuadrilla de la Arrano Taberna del pueblo, en la que participa su hermano, y por la sentencia fascista del cura «tocón» del pueblo, don Serapio: «Cuando tú escribas es Euskal Herria la que dentro de ti, escribe»; y Arantxa, un personaje excepcional, quien, desde la valentía primero y desde la desgracia después –un ictus la deja paralizada pero con una lucidez única en el universo de *Patria*–, consigue agrietar el dogmatismo fanático de Miren, persuadiendo a su madre de que acepte pequeñas parcelas de humanidad.

Dos familias y un entorno de personajes secundarios, como don Serapio, cuya bochornosa actuación es relatada con especial dureza por el narrador externo; como Guillermo, el moralmente anfibio marido español de Arantxa, o como Aintzane, que descubre la virginidad de Joxe Mari y, tras su primer encuentro íntimo en el penal del Puerto de Santa María, hace sentir al terrorista «por primera vez la sensación física de que había tirado por la borda su juventud». Personajes de alrededor que dan complejidad a los centrales de la trama novelesca porque no quieren ser únicamente los actores de un «conflicto», sino personajes poliédricos cuyas vidas quedan condicionadas, adulteradas y cercenadas por el silencio de un país que decidió callar ante la violencia de los constructores del destino del «pueblo elegido».

Arantxa es el personaje clave en este universo de asesinatos, torturas, silencios y soledades. Desafía a su entorno formando pareja con Guillermo Hernández Larrizo, que «no habla euskera» y «que muy vasco no es», según el dictamen de Miren tras el asesinato en Rentería de un concejal del PP, amigo de Guillermo. Miren le dice a su hija: «Aquí no luchamos contra inocentes»; mientras Arantxa afirma que la persona asesinada era «un hombre con derecho a defender sus ideas». Arantxa consigue que su hermano recupere la mirada y la memoria: Joxe Mari abandona ETA tras diecisiete años de cárcel y, «medio año antes del anuncio, por parte de la organización, del cese definitivo de la actividad armada». Arantxa logrará que su hermano pida perdón a Bittori: «Si *podría* dar marcha atrás al tiempo lo haría». Y finalmente consigue el «abrazo breve» de Bittori y Miren que cierra la novela.

El discurso del relato de *Patria* quiere examinar todos los recodos de la historia. Se or-

dena en 125 capítulos muy breves que tienen su propia unidad y que alternan un ir y venir de la cronología sujeto a los pensamientos, los sentimientos y las acciones de los personajes. La narración nace de un todopoderoso narrador externo y del discurso en primera persona o narrativizado en estilo indirecto libre de los diferentes actores de la historia. De este modo el episodio central del asesinato del Txato está narrado nueve veces, desde la óptica de los nueve personajes principales. *Patria* responde, en este aspecto, a un estilo que como quería Marcel Proust –*Le temps retrouvé*– no es una cuestión de técnica, sino de visión. El realismo se proyecta en la visión, que, sobre todo en los diálogos, ampara el castellano que se habla en el País Vasco (así el preciso y reiterado uso del condicional en vez del pretérito imperfecto de subjuntivo) o el nomenclátor familiar de la lengua vasca. Taraceas lingüísticas muy significativas.

Aramburu ha escrito una novela sobre la condición humana (la gran tarea del género), sobre un tiempo de silencios indignos, de violencias injustificadas, de dolor y amargura unánimes. Y lo ha llevado a cabo con el mejor ademán realista, con un propósito diáfano: contribuir a la derrota literaria de ETA y configurar un espacio necesario, imprescindible, de la memoria. *Patria* es una novela tupida, transparente, apasionante, escrita desde las experiencias vividas (la ética) y desde la distancia meditada y calculada (la estética). Sostenía Aramburu en *Las horas entornadas* (el avisgado lector ya sabe de su importancia) que «no se puede endosar a los lectores la responsabilidad de sostener la literatura», postulado al que le sobran las razones, si bien en este caso la única responsabilidad del lector es adentrarse en la lectura de una novela de gran envergadura: la obra maestra del novelista donostiarra.

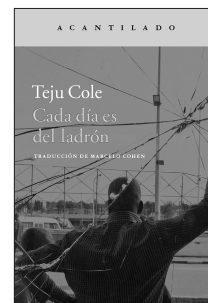
**Teju Cole:**

*Cada día es del ladrón*

Traducción de Marcelo Cohen

Acantilado, Barcelona, 2016

144 páginas, 16.00 €



## El *flâneur* en su laberinto

*Por* CRISTIAN CRUSAT

Mediada la segunda década del siglo *xxi*, tan cínica como convulsa, comienzan ya a corroborarse o desecharse definitivamente algunos de los augurios que sobre la literatura (y las formas que ésta podía adoptar) se elaboraron a finales de la centuria pasada. A este respecto, no cabe duda de que la breve pero exigente obra de Teju Cole encierra numerosas virtudes; o, al menos, las suficientes como para convertir a Cole, pese a su relativa juventud –nació en Kalamazoo (Michigan), en 1975–, en un autor especialmente significativo de nuestro tiempo. A mi entender, sus libros se integran con naturalidad en una de las más reveladoras corrientes estéticas destiladas en el ambiguo atañor de la literatura postcolonial del siglo *xx*: aquella que abor-

da en la actualidad, con vigor y desenvuelta audacia, tramas y asuntos relacionados con la íntima falta de auténticas raíces –familiares, culturales, geográficas–, la vida desplazada o las masivas migraciones económicas, al tiempo que incursiona por las sendas de un dizque turismo «flaneurista», según la denominación del crítico del *New Yorker* James Wood. Las seductoras aventuras literarias de Aleksandar Hemon, Sergio Chejfec, Jhumpa Lahiri, Francesc Serés o Dubravka Ugrešić, por citar sólo cinco ejemplos, orbitarían asimismo alrededor de esta incentiva tendencia.

Los riesgos (o las facilidades) de un tipo de literatura semejante son evidentes, sin embargo. Una suerte de adocenamiento globalizado y homogeneizador acecha

en cualquier página. O, más precisamente, en el mero seno de cada tradición, de cada sistema cultural. Pues el capitalismo global –que derrama sin cesar y por doquier un tórrido y aséptico manto de conformismo, banalidad y manoseado exotismo– segrega su omnipresente ideología tras la más común o atrevida de las acciones narradas. Un extenso editorial de la revista estadounidense *n+1*, deudora en ciertas actitudes de la clásica *Partisan Review*, proponía a este respecto una diferenciación neta entre literatura global (en su opinión, una suerte de perversión frívolamente cosmopolita del concepto de *Weltliteratur* de Goethe –que, vaya por delante, Cole sortea con oficio–) y literatura internacionalista; es decir, entre una literatura que aspira a una engañosa universalidad mediante remotas y extravagantes localizaciones o uniformes discursos, canalizada a través de festivales internacionales y cobijada en los departamentos de preeminentes *colleges*, y una literatura con menor vocación universalista, carente de ningún afán de ecumenismo estético y, en definitiva, más áspera, más atenta a los fenómenos y usanzas expresivas locales. El deslinde propuesto por *n+1* es muy estimulante, aunque discutible y maniqueo en varios aspectos; tampoco resulta demasiado adecuado para la obra de Teju Cole, la cual vehicula con naturalidad, desparpajo y escasos aspavientos cierta sensación de desarraigo generalizado, expresada en toda su ansiosa, íntima y observadora complejidad. Mucho más pertinente se alza, en cambio, una espontánea reflexión que Aleksandar Hemon elaboró durante una conversación con el propio Teju Cole incluida en *Known and Strange Things* (2016), un conjunto de ensayos firmados por Cole que no conocen todavía tra-

ducción española (la versión, por lo tanto, es mía): «Si no podemos imaginar un mundo mejor que éste, entonces este mundo está perdido. Por eso la literatura, que siempre se ha dirigido de algún modo a un lector futuro, debe renegociar sus formas de participación en la experiencia humana. Si en algún momento nos encontrásemos escribiendo únicamente para el presente –lo cual significa básicamente que todo lo que sabríamos hacer es gorjear, *twittear*–, sentiría que he fracasado absolutamente como ser humano y como escritor». Esta sensata argumentación me parece una verdadera piedra de toque para cualquier literatura de esta época. Y, por supuesto, considero que Teju Cole constituye una notable aportación contemporánea más allá de la discriminación entre lo mundial y lo internacionalista. Pues, a fin de cuentas, sucede que en la segunda década del siglo *xxi* la literatura continúa cumpliendo la misma tarea que hace veinticinco o cien años: tender puentes entre el pasado y el futuro; ofrecer un íntimo abrigo al desconcierto; y, puestos a exigirle una deuda con los tiempos presentes, ahormar un discurso que sólo ella pueda expresar efectivamente, sin mayores alharacas, complejos, imposturas foráneas ni adanismos tecnológicos.

*Cada día es del ladrón*, publicada tras el éxito de *Ciudad abierta* (2011, 2012, también en la editorial Acantilado), es, sin embargo, la primera obra de Teju Cole. En su origen, el libro fue concebido como blog durante el año 2006. Tras desaparecer del ciberespacio, un editor nigeriano mostró interés por los textos, razón por la que éstos vieron primero la luz gracias al sello africano Cassava Republic Press. Más tarde, Penguin Random House y Faber & Faber se encargaron de su publicación



(revisada) en 2014 en Estados Unidos y Reino Unido, respectivamente. El proyecto literario –y esta palabra resulta fundamental en el análisis que antes se ha glosado de la revista *n+1*, en oposición a la idea de producto literario– consistía en trazar el itinerario de un narrador con raíces nigerianas por Lagos, ciudad de la que la familia de Cole proviene y en la que el autor vivió durante toda su infancia y adolescencia, antes de trasladarse a Estados Unidos para cursar sus estudios universitarios.

Acompañan las breves estampas y capítulos del recorrido numerosas fotografías, todas ellas tomadas por la cámara de Cole. No debería verse en este hecho ningún tipo de oportunismo o recurso *à la mode*. Empero, la renombrada sombra de W. G. Sebald (y de toda una tradición que se remonta hasta Georges Rodenbach) parece sobrevolar las páginas de *Cada día es del ladrón*. Así lo sospecha el lector español que, condicionado por la inversión de la cronología bibliográfica, se familiarizó con la escritura de Cole a través de los paseos y deambulaciones descaradamente sebaldianas del protagonista de *Ciudad abierta*. No obstante, Cole no había leído a Sebald en el momento de afrontar la escritura de *Cada día es del ladrón*, como él mismo ha reconocido (aunque, obviamente, fue advertido de ciertas similitudes y al punto se sumergió en la obra del alemán). La espontánea inclusión de las imágenes responde, sobre todo, a la naturaleza bloguera del proyecto, así como a las actividades profesionales del autor, doctor en Historia del Arte y fotógrafo. Y ya se sabe, como recordó Susan Sontag, que el fotógrafo moderno fue desde el principio una versión armada del paseante solitario, un catador de empatía engolosinado con los regocijos de la observación.

*Cada día es del ladrón* podría perfectamente ser considerado *también* un libro de viajes. Pero un libro de viajes incapaz de servir como guía del turista y definido con arreglo a las siguientes palabras de Dubravka Ugrešić, es decir, un libro de viaje por la literatura y la vida: «El libro de viaje es un trabajo vano. [...] Un escritor transcribe en su diario de viaje algo parecido a un escrito cifrado. Cada destinatario (lector) tiene la posibilidad de comparar el escrito con la realidad, posee la explicación, pero el propio texto desaparece. Algo similar sucede con el remitente del texto, el escritor. Más tarde no entiende lo que ha escrito durante el viaje. Lo que recuerda ya no se corresponde con lo que escribió con la intención de poder recordarlo. Por eso el escritor de libros de viaje no tiene más remedio que inventar la realidad». A lo largo del libro se suceden los encuentros con viejas caras conocidas, las trifulcas entre policías corruptos, feroces latidos de violencia callejera, linchamientos atroces, incontables y fulminantes cortes de luz, extorsiones por internet, museos vacíos, amenazas, muchas amenazas, y la muerte y la resignada desesperación. Es difícil que el lector de estas bellas estampas no se subleve en su fuero interno ante la profunda y desvergonzada corrupción que emponzoña la vida cotidiana en Nigeria, relatada sin ambages por Cole, con cuyo *otro* país se muestra implacable. Pero, simultánea y paradójicamente, el narrador se siente unido a él de forma irremediable: «No volveré a vivir en Lagos. De ninguna manera. No me importa que haya un millón de historias por contar, tampoco me importa si esto es una contribución más a la atmósfera de derrota. Volveré a vivir en Lagos. Debo hacerlo». La corrupción alcanza niveles delirantes, casi

imposibles de creer; sus repugnantes tentáculos llegan, incluso, al consulado que el país tiene en Nueva York. Y lo mismo sucede con el ruido, ese índice de la tosquedad de una cultura: el alboroto es casi un *way of life*, una continua e inclemente presencia, tan paralizadora del pensamiento como cómplice del aturdimiento consuetudinario (y, para colmo, teñido de penosa superstición y de una huera visión del hombre:

«—Tai Solarin era un humanista —dice Adebola.

—Exacto —respondo—. ¿Y tú sabes qué es un humanista?

—Desde luego. Es una persona que no cree en Dios»).

Pero también hay espacio en *Cada día es del ladrón* para algún que otro prodigio cotidiano, como la fugaz aparición de una lectora de Michael Ondaatje en mitad del pegajoso marasmo causado por las anárquicas furgonetas del transporte público; o la visita del narrador a una tienda en la que, por fin, encuentra discos, libros y, en definitiva, un espacio grato a la creación, el interés por los trabajos del hombre y el intercambio de ideas.

Las escenas, concisas y yuxtapuestas, están contadas con el estilo ágil y observador que caracterizaba la escritura de *Ciudad abierta*, aunque sin su inclinación por los pasajes morosos y los ramales del discurso reflexivo. En *Cada día es del ladrón*, la voz que Cole le cede al narrador se muestra mordaz, incisiva y, en ocasiones, melancólica. Innegablemente, Teju Cole es un autor provisto de un infrecuente talento para consignar las sutilezas y las irisaciones del ánimo, un logro cuyo mérito corresponde —en gran medida— a la impecable y elegantísima labor traductora de Marcelo Cohen, quien ha sabido imprimirle al len-

guaje una cautivadora pátina de transparente belleza.

La mirada fotográfica de Cole se adhiere al mundo con lánguido frenesí; captura, ponderándolos, los hechos más elementales de la vida. Pues, al dar cuenta de los hechos y de los más pequeños gestos de los individuos, se los redime en la medida que al autor le es posible, lo cual ha dependido siempre —naturalmente— de su ejercitada capacidad de atención (esa «natural plegeria del alma», según Walter Benjamin). En este sentido, Cole posee un agudísimo talento para la observación, ya que es capaz de referir el más sutil cambio en la presión del aire de una habitación o de bosquejar una escena a partir de tres inspirados trazos: «La mujer que vende el aceite mide con precisión la cantidad requerida. Da gusto mirar la fluidez de la sustancia. Cae de un recipiente a otro en un hilo anaranjado, en hilos refulgentes como seda trenzada». Acaso esta aptitud responda a la penetrante visión que entraña su doble ciudadanía, como dejó escrito Antonio Tabucchi, un escritor que consideraba que tener dos patrias era «como tener cuatro ojos». Pero, simultáneamente, y por estos mismos motivos, se multiplican las tensiones, la inabordable confusión de mensajes y equívocos: «Del combate entre el arte y la turbulenta realidad no surge ningún sentido».

Levedad, flaneurismo urbano, introspección laberíntica y una perspicaz mirada —tenue «como una imagen tomada con la lente muy abierta»— son los componentes primordiales de la personal narrativa de Teju Cole, la cual problematiza la artificial frontera *fiction / non fiction* que promueve el mercado anglosajón. Pero, como recuerda Cole en su conversación con Hemon, tal separación es absurda, ya que a nadie se le ocurriría

pasear por un museo buscando pinturas *fiction* y *non fiction*. Narrar (crear) es construir un espacio para la verdad, la cual, poco a poco, se va edificando. Sobre la base de estas consideraciones, cumple evocar un potente pasaje de *Ciudad abierta* en el que el protagonista, durante una breve estancia en Bruselas, mantenía unos elocuentes e inquietantes diálogos con un par de jóvenes de origen magrebí. Resultan tristemente premonitorios de lo que algunos años después se sabría acerca del malestar y la intoxicada furia de algunos malogrados, de esa violencia cancerosa que carcome toda idea política en la actualidad: «Faruk vació su copa. Había en él algo poderoso, una inteligencia hirviente, algo que quería creerse indomable. Pero era uno de los malogrados. A esa medida se atendería su libreto».

Por sorprendente que parezca, sin embargo, resulta más sencillo construir la ver-

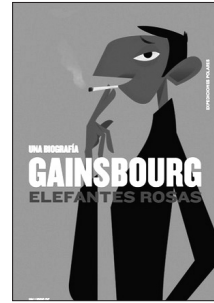
dad en un texto –como la realidad en los libros de viajes, según Dubravka Ugrešić– que construir el refugio de un hogar estable: «La palabra *hogar* me sabe a comida extranjera», afirma el narrador de *Cada día es del ladrón*. Lagos, Nueva York, Bruselas... La escritura digresiva, íntima y discontinua de Teju Cole se yergue sobre el palimpsesto sentimental de unos espacios urbanos muy concretos y, al mismo tiempo, permanentemente deslocalizados. También, de imágenes evocadoras. Es su modo, quizá, de reivindicar el poder de las palabras, sin las cuales cualquier fotografía se transforma en un documento fallido e incompleto. Sí, la literatura del futuro era sólo un modo de continuar ligados al pasado y de aspirar siempre a algo mejor. Ahí radica la fuerza de la voz narrativa de Teju Cole: en sostener, mientras sea posible, el inestable y acelerado tiempo en nuestros brazos.

**Felipe Cabrerizo:**

*Gainsbourg: elefantes rosas*

Expediciones Polares, San Sebastián, 2015

448 páginas, 22.50 €



## Juegos de azar

**Por** JULIO SERRANO

Somos, dijo Huizinga, *Homo ludens*, hombres que juegan porque ¿hay motivos para la gravedad? ¿Para tomarnos demasiado en serio? ¿Para atribuir una gran importancia a la vida o a la muerte? Algunos son *Homo sapiens ludens*, hombres que saben que juegan porque, al borde del precipicio del azar que determina las leyes de la vida y la muerte –¿caerá una maceta del tercero mientras paseo?–, aspiran a la diversión del ahora, no del mañana (quimera), sino a lo lúdico de este instante (veraz, tangible) en el que el mundo nos pertenece. La física cuántica afirma que algunos procesos cuánticos son resultado del azar puro. Los surrealistas hallaron explosiones poéticas como resultado de la azarosa unión de objetos o realidades aparentemente extra-

ñas. Recuerden la atribución de belleza de Lautréamont al «encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Pues bien, sería una sucia palangana la azarosa coincidencia que determinaría el nacimiento de uno de los músicos más polémicos de la Francia del siglo pasado: Lucien Ginsburg, futuro Serge Gainsbourg (1928-1991), compositor, cantante, actor y director de cine, próximo en actitud y forma de ver el mundo a algunos de los surrealistas y *homo sapiens ludens* por excelencia.

Se hizo mundialmente célebre tras el escándalo que supuso la canción amorosa –nunca antes una canción había sido tan apasionada– *Je t'aime, moi non plus*, interpretada primero con Brigitte Bardot y

luego con Jane Birkin, y con la que vendió cinco millones de singles. Y como Salvador Dalí, a quien admiraba (Gainsbourg fue un pintor frustrado), sacó provecho del escándalo. Que hablen bien o mal de mí pero que hablen, decía Dalí. A Gainsbourg le divertía provocar, fabricar máscaras (rentables como pudo comprobar) que coquetearon con la misantropía, el incesto, con la burla hacia lo respetable. Fue un jugador expuesto a la bofetada que resulta de jugar públicamente a tomarse la vida en broma en una sociedad que quiere proteger el sentido lógico, la importancia de lo que somos. No nos gustan demasiado los existencialistas burlones, no por mucho rato: tienen demasiada razón (relativa) al ninguñar los valores sobre los que construimos la sociedad, pero es que formar una ética universal y válida para todos los seres humanos facilita mucho las cosas, lo cual no es menos razonable aunque les pese a los más descreídos.

Pero regresemos a la palangana, al origen. Cuando, embarazada de Serge, su madre acudió a un sórdido apartamento de Montmartre para practicarse un aborto y vio el recipiente donde aún quedaban los restos de la anterior operación, decidió seguir adelante con el embarazo. «Serge siempre decía que su única suerte en esta vida se la debía a una mugrienta palangana», recordaba su pareja más estable, Jane Birkin. Un origen demasiado arbitrario como para tomarse en serio a sí mismo. Si la vida de uno no es designio de un dios, ni siquiera de una querencia de los progenitores, la cuerda floja en donde la vida sigue su camino está inevitablemente a una cierta altura. Es difícil cualquier mitomanía de uno mismo con una palangana arraigada a los cimientos del ser. Así que hizo de sí un ca-

nalla, un seductor magnético y oscuro, un amante de la extravagancia, la belleza, el lujo y el juego de la provocación. Le divertía incomodar a su público como quien escandaliza a una abuela algo reaccionaria a quien le cuesta aceptar lo nuevo.

De fondo, un orgullo herido y resentido que buscó la forma de devolver los ultrajes. Tras esa primera humillación prenatal siguieron muchas otras: una fealdad que le haría blanco de burlas durante toda su vida, pero de manera más hiriente en la infancia y adolescencia; la estigmatización de ser judío en la Francia ocupada o una hostilidad social que le haría pagar la osadía de ser cantante con un rostro marcado por la carencia de belleza. Las convenciones sociales determinan, *a priori*, la belleza como condición *sine qua non* para salir a un escenario, o al menos no la fealdad manifiesta. A un feo se le deja ser bufón, debe compensar con simpatía la hostilidad que produce mirar su rostro, pero feo y altivo es algo que a nuestra frivolidad (en general, no la de usted en particular) le cuesta digerir. *Que se mueran los feos* es el irónico título de una de las novelas del amigo y referente para Gainsbourg Boris Vian, quien con su estilo agresivo, irónico y humorístico fue un fegonazo para él. Serge respondía con hostilidad a la mirada crítica de un público que pareciera tener como máxima ese título de Boris Vian, lo que alimentaba una circularidad de aversión que más tarde sería parte de su lóbrego atractivo.

Y comprendía demasiado bien la sed de belleza que nos domina pese a padecer esta tiranía, ya que él mismo era un enfermizo esteta. Veneró la belleza –tuvo un historial de conquistas apabullante entre el que se hallaron algunas de las mujeres más hermosas de su tiempo, como Brigitte Bardot

o Jane Birkin— y trataría de recrear, como el personaje de *A contrapelo*, de Huysmans, en quien veía un semejante, un mundo artístico en el que hallar refugio a su misantropía, un mundo acorde con sus gustos decadentistas, propios de un dandi. Cínico, encontraría un gran placer en la perversidad estética como forma de invertir los valores convencionales que imperaban en la sociedad de su tiempo. Sus letras coque-tearon con un amplio abanico de cortesías misántropas y se rió del orgullo nacional (fue muy polémica su versión *reggae* de *La Marsellesa*) y de todo lo que pilló de solemne por el camino. Quemó un billete de quinientos francos en una aparición televisiva porque quería, tal vez, ser detestado, y detestar a su vez, dándose perfecta cuenta de lo lucrativo que podía llegar a ser este divertimento. Nada como una barbaridad para azuzar las ventas en la sociedad del espectáculo. Era consciente de su prostitución, pero usaba lo que despreciaba de la sociedad en beneficio de sí mismo, con el riesgo que esto conlleva: el riesgo de convertirse en aquello que el dedo acusador señala como deleznable.

El pseudónimo de Serge Gainsbourg le sirvió para dejar lejos a ese tímido e insignificante Lucien Ginsburg, tan acomplejado que magnificaba su trivialidad porque le pesaba más el deseo de no estar en boca de nadie, de pasar desapercibido. La máscara Serge Gainsbourg fue una exitosa construcción pública para revolverse contra la humillación. Como dandi y como *bon vivant*, le sonreían más la suerte, el dinero y las mujeres. Accedió a una diversión que la virtud o la discreción le negaban. Halló además un modo de amar que le hizo ser correspondido —parece ser que pese a sus continuas infidelidades e incluso ma-

los tratos ninguna mujer dejó un testimonio negativo de él, más bien todo lo contrario—, híbrido de pasión e indiferencia, de desprecio y veneración. Su fama se disparó, convirtiéndose en una incógnita, en alguien intrigante, en el tipo feo capaz de incitar a la felizmente casada Brigitte Bardot a vivir un apasionado romance con él. La fama sería el tablero de juego.

Pero esa rebeldía individual frente al mundo social se guardaba un as en la manga, un reverso fáustico. Tras el gran carnaval que fue su vida pública, el precipicio del alcohol y la soledad de la misantropía hicieron de él un hombre doble. Paulatinamente Serge Gainsbourg fue convirtiéndose en Gainsbarre, segundo nombre que inventa para su nueva máscara en los platós de televisión, aún más gamberra, pero ya pasada de rosca y burda. Entregado a los designios del alcohol, Gainsbarre sigue un rumbo propio, se escapa de las manos de Gainsbourg. Gainsbarre es el retrato de Dorian Gray que engulle a su creador, adquiriendo una presencia dominante como la de Mr. Hyde en la novela de Stevenson. Serge parece dejar de manejar las reglas de su juego: fin del *homo sapiens ludens*, deja de saber que juega, se acaba su diversión, pero probablemente ha merecido la pena.

Acaba de salir a la luz la primera biografía escrita en castellano de este músico de varios rostros, titulada *Elefantes rosas*, del periodista, escritor y programador de cine Felipe Cabrerizo (Donostia, 1973). El título de la biografía está extraído de un verso de su canción *Intoxicated Man*, título también utilizado por Mick Harvey, guitarrista de Nick Cave, para su disco de versiones de Gainsbourg en inglés, *Pink Elephants* (1997). Cabrerizo trata de hacer justicia con un autor cuyo talento —en su opinión—



ha quedado distorsionado por la impronta que sus escándalos han dejado en nuestra memoria. Tras la parodia de sí mismo que hizo Gainsbarre en televisión en sus últimos años nos invita a diferenciar entre persona y personaje, ya que «no tienen nada que ver. Éste era detestable y aquella, maravillosa». Me inclino a pensar que esta dicotomía no fue tan esquizofrénica como para ser dos seres inconexos, sino que persona y personaje fueron cómplices del juego, pero ya se sabe que, como en *Niebla* de Unamuno, a veces los personajes no se pliegan a ser tratados como meros títeres, ¡y menos un personaje ebrio de rebeldía como Serge Gainsbourg y aún menos el grotesco Gainsbarre! Autor de libros sobre cine y realizador del espacio radiofónico *Psycho Beat!*, privilegia en su emisión el yeyé europeo de los años 60 y 70, convirtiendo su emisora en un reducto ajeno a la injerencia de la música anglosajona. Poco mitómano pese a su fascinación, nos ofrece una biografía precisa, bien documentada, que trata de poner algo de luz en la comprensión de la idiosincrasia de este autor tan propenso a ser malinterpretado. Dice Cabrerizo: «Me daba pena que la labor de Gainsbourg quede a menudo limitada a un señor feo que montaba follones continuamente», ya que «la vida de Gainsbourg tiene una línea de excesos que ríase usted de David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop. Y esto lleva consigo una serie de episodios esperpénticos que requieren un poco de precaución». No prescinde ni censura ningún desbarre de Gainsbourg pero Cabrerizo es cauto, no quiere reducir el hombre que fue a una entretenida sucesión de morbosos escándalos. Más bien,

se detiene en las letras de sus canciones, refleja el talento musical de unas composiciones que se apoyan en una formación clásica abrumadora, señala su habilidad con el lenguaje, con los dobles sentidos, con las aliteraciones. Destaca la febril creatividad de este músico –que en opinión del que escribe no ha envejecido muy bien– pero que Cabrerizo, buen conocedor de la canción francesa, invita a visitar, ya que, sin inventar nada nuevo, dio un paso adelante en todos los géneros musicales a los que se asomó.

Todo ello mientras nos paseamos desde el París existencialista de mediados del siglo pasado –cuando artistas y filósofos se reunían en los cafés y clubs de *jazz* en las cavas de la rive Gauche, donde se recitaban poemas de Prévert y actuaban Miles Davis o Boris Vian, y acudían intelectuales como Sartre y mujeres como Juliette Gréco (ella también, amante de Serge Gainsbourg)– a décadas más próximas, en donde nos habla de su relación con Vanessa Paradis o de su escandalosa impertinencia en un encuentro televisivo con Whitney Houston.

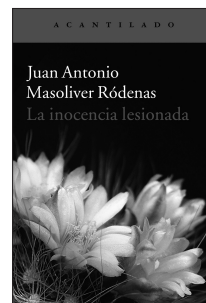
Esta biografía es, como no puede ser de otro modo, la suma de varios azares. A la palangana hay que vincular el hecho de que Felipe Cabrerizo, a los siete años, pasase frente al televisor en el momento en el que un señor descuidado pero elegante, fumando compulsivamente unos *gitanes*, sorprendió a aquel niño poco acostumbrado a una manera de estar que rompía de cuajo el tedio de la circular tarde familiar. De ese encuentro fortuito tenemos hoy una notable biografía de un músico singular donde los haya.

**Juan Antonio Masoliver Ródenas:**

*La inocencia lesionada*

Acantilado, Barcelona, 2016

144 páginas, 11.00 €



## La inocencia lesionada de Juan Antonio Masoliver Ródenas

**Por** JULIO CÉSAR GALÁN

Nos enseña Juan Antonio Masoliver Ródenas (Barcelona, 1939), en *La inocencia lesionada*, el retrato de una generación –la suya– arrinconada contra la negrura de una realidad de posguerra. El autor barcelonés ya había publicado otras novelas como *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001). Esta vocación tardía tanto de poeta como de novelista suele ser garantía de calidad, ya que, como decía Guillermo Carnero, «nos ahorra la delicuescencia adolescente en la que incurrir en sus comienzos la mayoría de ellos». Afortunadamente estamos en este último caso, en el de la certidumbre de esa afirmación, de esa madurez narrativa. Asimismo, se le ha calificado como *rara avis* (algo que en España, como el exilio o publicar tarde,

no se perdona y significa entrar en el limbo literario) por su querencia e inclinación, entre otros rasgos, hacia lo intergenérico. En sus anteriores entregas narrativas (también encontramos un buen número de libros de relatos como *La calle Fontanills*, *El ciego en la ventana* o *Monotonías*), las retrospectivas hacia lo vivido, sus intentos de interpretarlo, sus ajustes de cuentas con lo muerto, lo idealizado o lo inventado representan una constante.

Desde el pensamiento de Masoliver Ródenas, la ficción de *La inocencia perdida* podría definirse como hacer la realidad más real, pues ya desde la «Nota del autor» nos envuelve a modo de liberación esa historia imaginada. *Su obra se inserta en el tiempo que se fue y no es pasado sino presente en*

*ruinas*: «He decidido –escribe el autor– romper por fin el silencio que pesa, como una maldición, en la historia de mi pueblo de veleros y habaneras, de banderas y sardanas y de dulces sueños limpios de las pesadillas que siguen persiguiendo a los que vieron lesionada para siempre su inocencia». En efecto, trata de desmitificar la autobiografía y la memoria con contundencia a través de un narrador con «un estilo reconocible, sobrio, seco, tensado en la palabra». En esta *Inocencia lesionada* hay una realidad que podríamos llamar histórica y otra psicológica, las cuales se van entrelazando y surgen para ser denunciadas. Los años de represión en los que se educó intensificaron la conciencia de los atropellos contra el cuerpo y la niñez. Dicho todo en ocasiones con una claridad desasosegada, discursiva, paradójica y elíptica.

Aspereza y ternura, desolación e ilusiones en la ruptura del silencio. Resulta admirable la manera en que forja, por ejemplo, a sus personajes a partir de gestos o situaciones tras las cuales podría apuntarse, por un lado, que hay una conciencia unitaria representada en Masnou y, por otro y de manera individualizada, que a lo largo de la trama se conforma un manojo de pulsiones dentro de una prosa llena de musicalidad pero también repleta de significados: la historia, la posguerra, la barbarie silenciosa, los tabúes...

Las fracturas de la sociedad española de posguerra se sufren sin posibilidad de denuncia en una aparente tranquilidad, en una indefensión callada, y se hacen presentes en estas páginas de personajes marcados. La familia, con sus cantos de sirena, con su felicidad encima de la mesa de madera podrida, con infancias llenas de vejez, es absorbida por la liberación de la palabra

literaria y sus espejos. Y en ese cristal vemos pasar un mundo de claroscuros por los ojos de Carlitos o de Óscar (que se presenta como el protagonista, pero que en realidad es todos los protagonistas), testigos y sufridores de la sordidez; vemos el lugar de las pesadillas y los sueños (Masnou, otro protagonista, en donde el cobijo de los años mórbitos picotea el tronco de la memoria con sus voces); vemos aquello que no pudimos –no pudieron– ver en su momento.

Habíamos mencionado con anterioridad la palabra *denuncia*, palabra que en esta novela se asocia a *censura*. Ambas poseen un vínculo con lo que se ha denominado autoficción, pero en la narrativa de Masoliver Ródenas tanto esa idea de autoficción como de novela se resquebraja de un modo intencionado y eficaz. Escuchemos al propio autor: «Perquè això que escric no té cap definició. La teva idea de novel·la es correspon amb la novel·la del segle XIX, però hi ha molts altres textos de ficció que no encaixen en aquest model. La paraula novel·la no hauria d'existir». Así que ya no utilizaremos la palabra *novela* (ni tampoco *autoficción*, al menos no como se suele utilizar por estos lares) para *La inocencia lesionada*, y vayamos a uno de los aspectos permanentes del Masoliver Ródenas narrador: vayamos a esos juegos de espejos, a esos desdoblamientos sutiles de los personajes –Óscar y Carlos–, a ese romper el silencio a base de soñar el recuerdo, de imaginar la realidad.

Entonces, podemos decir que, como en la novela *Beatriz Miami*, el narrador se plantea un modo de escritura en el que lo individual se hace colectivo, en el que lo real se cruza con lo inventado. El azogue de la historia no enseña la verdad, y la experiencia de los sujetos que la sufren se olvida (aunque no siempre). Hablar de ellos

desde sí mismo, sin saber también si *ese sí mismo* puede ser ficticio. Esta peripecia se lleva a cabo ya sin censura o al menos no con tanta reprensión como si se realizara a cara descubierta. Las máscaras y sus verdades entregan –en silencio– casi todos los secretos y, finalmente, hacen valer la libre apariencia de lo ido. En *La inocencia lesionada*, Masoliver Ródenas ofrece la oportunidad de experimentar la vida de su entorno y la ficción de la misma, siendo a la vez él y otro. La inclusión en la historia de diversos componentes en apariencia «reales» (que remiten a la vida del autor) junto a otros totalmente inventados hacen que narrador y protagonista se entrecrucen y no se sepa, en ocasiones, quién es quién.

De esta manera, la historia provoca un acto lector que promueve un acuerdo tácito de referencialidad y, al mismo tiempo, un espacio pactado para que la ficción pueda desarrollarse en su justa medida. En estos ámbitos de indefinición se mueve, en parte, el discurso narrativo, cuya progresión se realiza por estos márgenes y se caracteriza por poner el acento en palabras como *vulnerabilidad*, *indefensión* y *represión*. Todo ello se encarna en personajes que van derivando hacia el miedo y el castigo, cuestiones que no se pueden borrar por medio de la palabra confesa.

Todos esos sentimientos, que dan lugar a diferentes situaciones, producen un cúmulo de paradojas, ya que la culpabilidad de las

víctimas se conjuga con la observancia y la obediencia. Todo ello arraiga, por una parte, en la hipocresía y, por otra, en el cuidado de sí mismo; además de ese marco que cubre una sexualidad desconocida, pecaminosa y llena de oscuro testimonio. Esa oscuridad se transforma en la invisible apariencia de la muerte, temática constante en la obra de Masoliver Ródenas, quien la expone en sus diversas vías creativas para contemplarla serenamente, como algo familiar y, como ha dicho, a través de su admirado Jorge Manrique. Si el contrapunto de esa parca estaba normalmente en su obra en el humor, ahora, aquí, en *La inocencia lesionada*, «lo ha sustituido por la ternura».

Nos decía Ana Casas sobre *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001) lo siguiente: «Así, las tres novelas pueden leerse como un puzle cuyas piezas, aunque desordenadas, trazan la trayectoria vital y sentimental de un sujeto obsesionado por el recuerdo, que trata de encontrar las claves de su existencia»; y, en ese puzle, *La inocencia lesionada* agranda la corpulencia narrativa del autor barcelonés. Y, desde este punto de encuentro, podemos asegurar –para finalizar y con palabras transmutadas de Gabriel Celaya– que estamos ante un novelista de sí mismo que, haciendo uso de esta facultad, se novela para reinventarse en alguien mejor, en alguien que no es y, quizás, no pudo ser...

**Álvaro Lozano:**

*xx: un siglo tempestuoso*

La Esfera de los Libros, Madrid, 2016

623 páginas, 25.90 € (ebook 9.99 €)



## Siglo xx: la era de la violencia

*Por* ISABEL DE ARMAS

Como otros muchísimos libros publicados que tratan este mismo tema, *xx: un siglo tempestuoso* evoca los grandes acontecimientos que, de forma feliz o patética, confortante o desalentadora, han modelado nuestro pasado siglo y, de distintas maneras, han marcado y marcan nuestro presente. Grandes acontecimientos que se relacionan e interfieren: la política y la economía, la ciencia y la técnica, las costumbres y las estructuras sociales, las concepciones de la vida y las múltiples manifestaciones del arte. A medida que avanzamos en la lectura de este condensado trabajo, vamos comprobando que unos saberes y acontecimientos se fundamentan en otros. Así, por poner un ejemplo concreto, sin las potentes investigaciones de Max

Planck o de Niels Bohr no se habría llegado a la fabricación de la bomba atómica o a la construcción de reactores nucleares. Por su parte, la política y la economía modernas han ejercido un decisivo influjo en nuestro modo de pensar, de sentir y de vivir. La cultura y el arte en sus distintas manifestaciones –literatura, pintura, escultura, cine, teatro– han conmovido y movido a los individuos y a la sociedad hasta hacer tambalearse sus cimientos.

Tratar de abarcar todo un siglo en un único volumen, por muy voluminoso que sea, parece tarea ímproba y excesivamente pretenciosa, y además corre el peligro de llegar a ser la descripción de un mar inmenso de acontecimientos con pocos milímetros de profundidad; de convertirse en un libro más

de relatos de grandes acontecimientos, como muchos de los editados por *Reader's Digest*, con espectacular fachada y escaso contenido. El dicho popular ya lo advierte, y generalmente acierta: «Quien mucho abarca, poco aprieta». Pero en este caso no es así. Álvaro Lozano aprieta todo lo posible, y casi lo imposible, al querer abarcar la historia mundial de un siglo en un solo tomo de seiscientas colmadísimas páginas en las que va describiendo los más importantes sucesos, explicando por qué se llega a los mismos y las consecuencias que va teniendo cada uno de ellos. En ningún caso se pierde en anécdotas superficiales y pone todo su empeño en ir al grano.

En esta bien trabajada crónica de una era llena de violencia, el autor consigue hacer un lúcido, ágil y fiel relato sobre la historia del siglo xx, que él califica de tempestuoso y fundamentalmente marcado por la guerra y la muerte, por las totalitarias ideologías del comunismo, el fascismo y el nazismo y por la conocida como Guerra Fría entre la URSS y EE. UU., los dos bloques que durante décadas forjaron el mundo en el que hoy vivimos y somos. Álvaro Lozano nos ofrece una gran visión panorámica que nos ayuda a comprender un poco mejor nuestro no poco enrevesado presente.

El autor del trabajo que comentamos, historiador y ya autor de numerosas obras sobre el siglo veinte (*La Alemania nazi, 1933-1945; El Holocausto y la cultura de masas; Anatomía del Tercer Reich; Mussolini y el fascismo italiano; Stalin: el tirano rojo y El laberinto nazi y la Gran Guerra*), comienza este libro reflexionando cómo, en líneas generales, un ciudadano medio nacido en sus albores en Europa Occidental o en América del Norte tenía motivos para recibir el nuevo tiempo con

optimismo: la ciencia y la tecnología estaban mejorando sus niveles de vida hasta cotas desconocidas y sus países dominaban el mundo mediante el comercio, las finanzas y el poderío militar. «El progreso alcanzado por la civilización occidental –afirma– parecía haber superado, entre otras cosas, las guerras, algo propio de países atrasados». Efectivamente, en 1914, Europa se encontraba en su apogeo material, cultural y político; en esas condiciones, el estallido de la Primera Guerra Mundial resultó una sorpresa. Y con esta espantosa y gran sorpresa Álvaro Lozano comienza sus páginas, al considerar, como otros historiadores, que el siglo pasado es un «siglo corto» que abarcaría desde 1914 a 1989, es decir, desde el inicio de la Gran Guerra hasta la caída del comunismo. Cree que acortar el periodo tiene más coherencia que la división 1900-1999.

Álvaro Lozano se sirve de la historia de Onoda para contarnos una parte importante de esta era. Durante treinta años, el teniente del desaparecido Ejército Imperial japonés Hiroo Onoda se había atrincherado en una serie de cuevas en la impenetrable jungla de la isla filipina de Luban. En marzo de 1974, Onoda, el último soldado de la Segunda Guerra Mundial se rendía en la mencionada isla. Este oficial de inteligencia tenía cincuenta y dos años cuando regresó a Japón, donde le convirtieron en un héroe nacional, y en aquellos treinta años había viajado por una especie de túnel del tiempo y nada sabía de lo que había ido ocurriendo en el mundo: las dos bombas atómicas arrojadas sobre su país por Estados Unidos, la descolonización, las guerras de Corea, Suez y Vietnam, la crisis de los misiles en Cuba. Nada conocía tampoco de la visita en 1968 de los Beatles a la



India, un año antes de que el *Apolo 11* llegara a la Luna. Unos meses antes de su llegada a Japón, Richard Nixon abandonaba la Casa Blanca en un helicóptero para evitar ser condenado en un proceso de *impeachment*... «En la historia del teniente Onoda –escribe este historiador–, se encuentran muchos de los elementos que caracterizaron el siglo xx: conflictos bélicos sin parangón, fanatismos irracionales, tecnología prodigiosa y una *malaise* existencial».

De la conocida como Gran Guerra, Álvaro Lozano destaca que, en el plano social e ideológico, supuso un cambio profundo en la fisonomía de muchos Estados donde irrumpieron las fuerzas modernizadoras. «La política de masas y la rivalidad nacional –escribe– habrían disuelto antes o después el viejo orden social, pero, como si de una potente lupa se tratara, el conflicto magnificó los cambios que se avecinaban». La guerra provocó en cadena la Revolución rusa, la desaparición del Imperio austro-húngaro, la Alemania imperial y el desmembramiento de la Europa Central y Oriental. Sus consecuencias directas fueron el auge del nazismo en 1933, la Segunda Guerra Mundial, y, por consiguiente, la desaparición de una forma de ser de la civilización europea y una ruptura general del mundo conocido hasta entonces.

Antes, Lozano nos recuerda que, una vez finalizado el conflicto de la Primera Guerra Mundial, existían disputas sin resolver e incógnitas por despejar. Las nuevas fuerzas intentaban arrebatar el poder político a las élites, por lo que el armisticio no puso fin a la guerra, tan sólo modificó sus apariencias. Los males se sucedieron en cadena: la sangría demográfica, la interrupción del comercio internacional, la destrucción industrial, la quiebra del sistema moneta-

rio que había gravitado sobre el patrón oro y la inflación resultante de la financiación del esfuerzo de guerra fueron factores de la ruina que se abatió sobre Europa.

Los Estados formados o reconstituidos tras la Gran Guerra eran demasiado débiles políticamente para poder superar una doble y aguda crisis económica: la de la inmediata posguerra y la de principios de la década de 1930. Esto provocó angustia y temor, lo que llevó a muchos a buscar «soluciones totales» que desembocaron en los totalitarismos. «Europa –dice el autor– se vio arrastrada a un nuevo conflicto fratricida por muchedumbres que aclamaban a los dictadores de los nuevos estados totalitarios como semidioses terrenales».

La Segunda Guerra Mundial es definida como una contienda despiadada en la que el frente y la retaguardia fueron conceptos sin delimitación, y los cincuenta y cinco millones de personas que fallecieron en el conflicto superaron el número de muertos en todas las otras guerras de la edad moderna. Esta cruel guerra llevó al total debilitamiento económico y político de las naciones europeas, incapaces además de conservar sus posesiones coloniales. Una oleada irresistible de movimientos de independencia barrió las colonias y llevó al establecimiento de nuevas naciones en África y Asia. El proceso de descolonización alimentó muchas esperanzas, pero la euforia inicial que acompañó el fin de la servidumbre colonial dio paso a una serie de acuciantes problemas, como el vertiginoso crecimiento de la población, el subdesarrollo económico y los conflictos étnicos y regionales en los antiguos territorios coloniales.

La desaparición de los imperios coloniales, tal y como apunta este historia-

dor, dejó a dos naciones ideológicamente enfrentadas luchando por la supremacía mundial. La fuerza económica y el alcance global de los Estados Unidos parecían anunciar el advenimiento de un «siglo americano». Sin embargo, la victoria soviética en la guerra y su avance en Europa era para muchos el indicio de que la ideología marxista-leninista se impondría. Lozano apunta que, para las élites en las antiguas colonias europeas, la Unión Soviética resultaba más atractiva que Estados Unidos, que, aunque podía proporcionar el necesario desarrollo económico, compartía a ojos de los nuevos países muchas de las actitudes de las antiguas potencias coloniales. «La habilidad soviética para aprovechar los nacionalismos locales y mantenerse en la carrera nuclear —concluye— la convertían en un formidable adversario».

La descolonización y el fin de los dos grandes bloques reconfiguraron el mundo a finales del pasado siglo. En este nuevo mundo altamente interdependiente, la tarea de enfrentarse a problemas de magnitud global como los derechos humanos, los grandes movimientos migratorios, las enfermedades epidémicas, la igualdad de género y el daño medioambiental requiere una progresiva cooperación internacional. También en este tiempo apunta el nacimiento y el triunfo de la biopolítica. Es el momento en que la vida misma de los ciudadanos pasa a ser el recurso más precia-

do de los Estados, produciéndose una «estatización de lo biológico». Lozano señala que la biopolítica es deudora de estrategias de poder orientadas hacia la administración de la política sanitaria, el control de la población, la eficaz regulación desde los gobiernos de todo cuanto tiene que ver con la vida.

Con tal cantidad de materias que tratar, Álvaro Lozano es consciente de que su obra no puede ir más allá de ofrecer un panorama general y, para no perderse en una marabunta de acontecimientos, ha hecho todo por centrarse en los episodios más relevantes. Uno de sus objetivos clave ha sido buscar la claridad, pensando tanto en el lector menos iniciado como en el más experto que conoce bien algún aspecto pero desea obtener una visión de conjunto. «Historiar es comprender —afirma—, y ese es el objetivo principal de esta obra». Y para mejor hacer comprender ha recurrido a anécdotas y detalles que animan e ilustran los rigurosos y fríos datos estadísticos. Álvaro Lozano se hace eco de Pierre Vilar, maestro de historiadores, a quien cita textualmente: «La historia no puede ser un simple retablo de las instituciones, ni un simple relato de los acontecimientos, no puede desinteresarse de estos hechos que vinculan la vida cotidiana de los hombres a la dinámica de las sociedades de las que forman parte». El autor de este libro se inspira, sin duda, en un buen maestro y lo sigue muy de cerca.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



# YIHADISMO

*‘Piensa como yo o muere!’*

CON LA COLABORACIÓN DE

SAMI NAÏR \* FERNANDO REINARES \* MIKEL AZURMEND \* HANS-PETER VAN DEN BROEK  
TANIA SUÁREZ FERNÁNDEZ \* ROBERTO TOSCANO \* JULIO CARABAÑA \* SALVADOR GINER  
CÉSAR PÉREZ GRACIA \* ERNESTO BALTAR \* TOMÁS SEGOVIA

FUNDADA POR JAVIER PRADERA · DIRIGIDA POR FERNANDO SAVATER

CLAVES

de Razón Práctica — Número 250 — Enero / Febrero 2017 — 8 euros

YIHADISMO

**‘Piensa como yo o muere!’**

El terrorismo yihadista, nuevo rostro de la guerra mundial

Sami Naïr · Fernando Reinares · Mikel Azurmendi · Hans-Peter Van Den Broek · Tania Suárez Fernández

Política Roberto Toscano · Julio Carabaña  
Ensayo Salvador Giner Libros César Pérez Gracia · Ernesto Baltar  
Casa de citas Tomás Segovia

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



# RDL

Segunda época

Núm.  
186

REVISTA DE

# libros

Septiembre - octubre 2016

Idioma y poder: el caso del español  
¿Nos acercamos al fin de la democracia?  
1776: comienza la globalización  
Transición, democracia y nihilismo  
La construcción de la España progresista  
Franquistas contra franquistas  
Guerra Civil: los que no ayudaron a matar  
Los diarios de Rosenberg  
¿Por qué Europa conquistó el mundo?  
El gran poder de Jesús de Polanco  
Una biografía de Cortázar  
Hitler: el hombrecillo detrás del monstruo  
La literatura coral de Svetlana Aleksíevich  
Las cartas a Vera de Vladimir Nabokov  
Segundas celestinas  
Vida de Scott Fitzgerald  
El arte insostenible  
Heidegger secreto y los judíos

**Nueva edición en papel de la más  
prestigiosa revista española de libros**

**Suscripciones: [rdl@deliberar.es](mailto:rdl@deliberar.es)**

[www.deliberar.es](http://www.deliberar.es) | [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)

Leer, pensar, saber

Julio-Agosto 2016

N.º 422-423 / 12 euros

# Revista de Occidente



## **METÁFORA Y CIENCIA**

### **CUANDO DOS Y DOS NO SON CUATRO**

AMELIA GAMONEDA • JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD  
JUANI GUERRA • CARLOS LÓPEZ DE SILANES DE MIGUEL  
MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA • FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
EMMÁNUEL LIZCANO • ANTONIO ORTEGA  
VICENTE LUIS MORA • AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO  
TARTAGLIA

### **ENTREVISTA A BOBAN MINIC**

ALFONSO ARMADA

Viñeta: TATIANA ABELLÁN

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



# 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 2017  
Remítase a \_\_\_\_\_

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

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