

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

Luis García Montero
Roberto González Echevarría
Francisco Fuster, Michelle Roche
José María Herrera

ENTREVISTA

Juan Arnau

MESA REVUELTA

Malva Flores
Toni Montesinos
Blas Matamoro

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aacid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aacid.es

T. 915827945

Imprime

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

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

- 2 *Luis García Montero* – La economía y la palabra poética. Sobre el silencio, Ángel González y Jaime Gil de Biedma
- 14 *Roberto González Echevarría* – Dante y Cervantes: Purgatorio 30 y *Don Quijote*, II, 35
- 30 *Pedro Aullón de Haro* y *Davide Mombelli* – La Escuela Universalista Española e Hispánica
- 50 *Francisco Fuster García* – Baroja y la Europa de entreguerras
- 68 *Michelle Roche Rodríguez* – Ígor Barreto construye en la estepa y el inframundo el lenguaje del fracaso
- 80 *José María Herrera* – Leonardo Sciascia y la mafia



ENTREVISTA

- 94 *Carmen de Eusebio* – Juan Arnau: «Hemos abusado de la crítica, es hora de una filosofía de la simpatía»



MESA REVUELTA

- 108 *Malva Flores* – Notas sobre el juicio literario
- 118 *Toni Montesinos* – Virginia Woolf, invicta e implacable
- 128 *Blas Matamoro* – El primate semiótico



BIBLIOTECA

- 138 *Cristian Crusat* – Los espacios interiores de Marcelo Cohen
- 142 *Julio Serrano* – De Rimbaud al conde Axel
- 146 *Antonio López Ortega* – El relato incesante
- 150 *Juan Ángel Juristo* – En busca de luz
- 154 *Manuel Alberca* – El enemigo número 1
- 158 *Isabel de Armas* – Nuestra más reciente historia



La economía y la palabra poética

**Sobre el silencio, Ángel González
y Jaime Gil de Biedma**

Por Luis García Montero

El modo en el que la intimidad y la historia establecen su diálogo marca el sentido de la poesía y las posibles ilusiones del poeta. Los cambios estéticos responden a cambios sociales, a transformaciones económicas y políticas en las que, a veces, las palabras pierden pie. No hay determinismos literales, pero sí tensiones de ida y vuelta que configuran un campo estético. Recordar la crisis que vivió la poesía social en la década de los sesenta nos puede ayudar a comprender por qué irrumpió el culturalismo y el esteticismo poético como la cara lírica de los planes de modernización y del desarrollo industrial del país, y también la soledad de algunas voces poéticas que habían conformado su identidad en un tiempo anterior.

Recordar esa tensión lírica es interesante para adquirir una visión ponderada sobre las tan discutidas decisiones de la Transición española de la dictadura a la democracia. Si acudimos a la historia para explicar la poesía más íntima, del mismo modo podemos acudir a la poesía para cuestionar algunos debates superficiales sobre la historia. El proceso que desembocó en la Constitución de 1978 empezó a fraguarse mucho antes. Más que traiciones a las utopías y las luchas, hubo una toma de postura frente a la realidad vivida e interpretada. Los que exigen hoy un ajuste de cuentas ante decisiones que debían haber sido más rotundas frente a la herencia del franquismo, desconocen una realidad que se había empezado a fraguar quince años antes y en la que la mayoría social había asumido la modernidad de costumbres y el desarrollo económico a costa de alejarse de los impulsos revolucionarios y de una voluntad republicana. No había tejido social para combatir las raíces de un totalitarismo todavía amenazante en su sentido más violento.

Este proceso se comprueba no ya en los poetas sociales pre-visibles, sino en la evolución o el silencio de dos autores como Ángel González o Jaime Gil de Biedma. Conviene recordar las rozaduras de su palabra con el silencio para tomar conciencia de la situación vivida. *Tratado de urbanismo* (1967) es el libro en el que Ángel González rozó su silencio poético al sentir y meditar «la inutilidad de todas las palabras» (2004, pág. 230). Los motivos de esta angustia nos interesan para entender el silencio definitivo de Jaime Gil de Biedma.

La represión y la memoria de la Guerra Civil están presentes en *Tratado de Urbanismo*. El libro se abre con «Inventario de lugares propicios para hacer el amor», un poema en el que el alma se vacía de ternura y se llena «de hastío e indiferencia / en este

tiempo hostil / propicio al odio» (2004, pág. 200). La libertad del deseo sexual, una parte decisiva de la libertad y, por tanto, de la disidencia ante el poder, sigue perseguida por las ordenanzas y las costumbres de la sociedad franquista.

También permanecen los recuerdos de los años prebélicos y el posterior estallido de la Guerra Civil en dos de los poemas que cierran el libro: «Ciudad cero» y «Primera evocación». Al meditar las escenas de su memoria y al evocar los miedos de su madre, el poeta establece una distinción entre la experiencia infantil vivida, con una alegría inocente blindada por la edad, y las consecuencias de un enfrentamiento bélico lleno de amenazas y crueldades. Con el paso de los años, será posible ordenar la conciencia de lo que sucedió y sus facturas interiores, un ejercicio adecuado para una poesía que quiere entenderse como la operación de conocimiento capaz de definir de los procesos de la realidad, tanto en sus aspectos sociales como subjetivos:

*Todo pasó,
todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar* (2004, pág. 250).

Lo significativo del libro es que surgen también otros matices. No me parece casualidad que haya una «Evocación segunda» dedicada al recuerdo infantil de los indios que volvían enriquecidos de América. En este caso, la meditación supera los brillos generosos de sus modos de vida y sus rumbosas caridades para tomar conciencia de la explotación lejana, la miseria laboral de los paisajes de palmeras y cañas de donde procedía esa riqueza. El movimiento del dinero podía ocultar heridas abiertas.

Y es que en la sociedad española se estaba produciendo un cambio histórico significativo que Jaime Gil de Biedma percibió también muy pronto, como quedó recogido en sus *Diarios*, con su cara y con su cruz, a la hora de acercarse a una situación contradictoria. Escribió en una anotación del 4 de marzo de 1965: «No cabe duda de que la gran transformación experimentada por España en los últimos años, conjugada con la actual bonanza

económica, tiene que originar complicaciones a una estructura política que se creó para muy distintas finalidades y partiendo de muy diferentes supuestos» (2015, pág. 562). El desarrollismo económico suponía un reto para el aparato franquista organizado como respuesta a la pobreza de la posguerra. La cuestión, además, implicaba también un reto para la conciencia política de izquierdas. En la nueva situación, resultaba evidente otra consecuencia: «En cuanto a posibilidades revolucionarias, no hace falta decir que me parecen nulas –para ello tendrían que alterarse radicalmente varias *données* de la situación nacional e internacional–» (2015, pág. 564).

El análisis podía desplazarse con facilidad al porvenir literario español, como había demostrado el propio Gil de Biedma en un memorable artículo, publicado el 1 de marzo de 1965 en *The Nation* con el título «Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)». Jaime Gil de Biedma, hijo de la alta burguesía catalana, ejecutivo de Tabacos de Filipinas, poeta social y compañero de viaje del Partido Comunista, estaba en condiciones de observar el panorama desde una perspectiva muy amplia. El artículo proponía una interpretación de las maniobras políticas de Fraga Iribarne y de sus consecuencias en la vida de los españoles. La campaña manipuladora de los Veinticinco Años de Paz se debía a la política calculada de un «refitolero Ministro de Información y Turismo» (2010, pág. 688). El calificativo de *refitolero* implicaba algo más que una ocurrencia, porque unía la alusión a una política afectada de falsas libertades y a un protagonismo optimista de los asuntos alimenticios, de refectorio, propios del convento nacional. La derecha franquista vivía con su ministro una época de autosuficiencia: «Después de tantos años de forzoso cinismo, fundamentar su adhesión al régimen en el hecho de que es un régimen económicamente progresivo, y no en el puro instinto de conservación, ha asumido a la derecha española en un estado casi voluptuoso de buena conciencia» (2010, pág. 687).

El proceso fijaba una nueva situación para la izquierda debido a un fenómeno doble: el miedo y la esperanza estaban siendo igualmente abolidos. Se había quedado sin pies el mito de una «segunda vuelta», un regreso de la República. El acomodo era consecuencia del progreso económico: «La prosperidad española, lo mismo que la prosperidad europea, ha dado lugar a una desradicalización de las clases trabajadoras. Ciertamente que la prosperidad española es infinitamente menos elevada, pero el nivel

inicial lo era también infinitamente» (2010, pág. 687). La nueva situación empezaba a borrar la memoria sentimental de la Guerra Civil y alejaba a los españoles de la herencia republicana. Pero, sobre todo, separaba la lucha de la conciencia democrática de una clase obrera invitada a conformarse con el desarrollo económico.

La realidad mostraba vértigos contradictorios para un poeta como Gil de Biedma. La desaparición del miedo y la pérdida de valor simbólico de la rutina bélica del franquismo suponían, desde luego, factores beneficiosos: «Son, además, fenómenos positivos que abren la puerta a la esperanza, por más que tal esperanza sea, ay, bien distinta a aquella con la que muchos se embriagaban» (2010, pág. 688). Pero el nuevo problema era asumir la docilidad de un país que, a cambio de prosperidad económica, aceptaba la falta de libertad o la existencia de una idea ridícula de libertad. Oportuno resultaba recordar esta coplilla dirigida al ministro refitolero:

*Mente clara, gran cultura,
los placeres de la carne
nunca del todo censura
don Manuel Fraga Iribarne* (2010, pág. 690).

Gil de Biedma comprende entonces que no es el franquismo lo que se agota, sino otra cuestión que le afecta de manera íntima como poeta y que, en un corto plazo, lo llevará al silencio: «Porque lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permiten identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo que vivimos la mayoría de escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas» (2010, pág. 690). El compromiso político de los escritores españoles se quedaba sin pies en el suelo en una sociedad transformada en los códigos del capitalismo avanzado y en los valores sentimentales del consumismo. ¿Desde dónde escribir?

Esa pregunta afectó a muchos escritores. Las implicaciones estéticas de este cambio forman el eje de *El tragaluz*, un drama de Antonio Buero Vallejo representado en 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid. Un matrimonio anciano tiene dos hijos de distinto carácter y suerte social. Vicente es un triunfador, ha conseguido un buen trabajo en una editorial, disfruta de un coche nuevo, puede regalar electrodomésticos a sus padres y, además, goza de los favores sexuales de su secretaria. No le importa someter su conciencia a las órdenes de los jefes. Mario es un hombre amar-

gado por su propia honestidad. Vive con sus padres en un sótano y no respeta la manera de ser y la alegría impudorosa con la que su hermano celebra el bienestar económico. La historia familiar esconde una herida abierta en los años de la Guerra Civil. Vicente traicionó a su familia y se subió él solo a un tren, dejando en la miseria al padre, la madre, a Mario y a una hermana pequeña que acabó muriendo de hambre. Desde el sótano, por un tragaluz, el padre ve pasar en la calle los zapatos de la vida.

Creo que la mejor interpretación de esta obra se la debemos a Emilio Romero, un periodista afín al régimen. En el artículo «Un sótano y el tren», publicado en el diario *Pueblo*, el 10 de octubre de 1967, escribió indignado:

La idea de la obra es, por lo que se ve, coger o no coger el tren; la moral que se predica en esta obra está en lo que la literatura política llama conciencia de resistencia. En la España del progreso, de los automóviles, de la revolución industrial, de la nueva legislación social, de la desaparición del analfabetismo, de la paz pública, de la renovación general de las cosas, del acogimiento a quince millones de extranjeros al año –sobre todos los defectos, y faltas, y errores e injusticias–, la moral del autor de El tragaluz se refugia en el sótano. ¡Pues no!

El escritor franquista se indigna ante la resistencia del dramaturgo republicano, condenado a muerte después de la guerra por los vencedores, que todavía en 1967 se niega a aplaudir la España del turismo, el desarrollo industrial y el progreso económico. Se trata de la España de los Veinticinco Años de Paz que Fraga Iribarne convirtió en una gran campaña publicitaria. El régimen intentaba lavarse la cara en esa época, iniciando una Transición desde sus propias entrañas. Hubo dos momentos políticos destacados en el proceso de institucionalización de la dictadura: la ley orgánica del Estado, aprobada en 1966 como disfraz legal, y la designación, el 23 de julio de 1969, de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco a título de rey.

Ángel González escribe en *Tratado de urbanismo* sobre la nueva realidad del «Centro Comercial», que reduce la luz de la esperanza a la brillantes bombillas de la publicidad, y sobre la «Civilización de la opulencia», en la que los cantos de sirena llegan en forma de ofertas desde los escaparates, los mismos cantos tramposos «que tentaron a Ulises en el curso de su desesperante singladura» (2010, pág. 226). Muchos españoles envidiaban la lejanía de los países ricos, «un mundo diferente, / más profundo

y mejor, / para mostrar su perfección de seres / colmados» (2004, pág. 226). Aunque se sienten todavía alejados de esa riqueza, poco a poco son invitados a pensar que el futuro no es un debate político, sino un desarrollo económico. El muro a derribar de la pobreza ya no se identifica de forma inmediata con el muro de la falta de libertad:

*Así las cosas,
así las mercancías:
indiferentes, ciegos símbolos
de la felicidad, seguros
del otro lado del cristal manchado
con el aliento y la avidez de ese
tropel informe y presuroso
que vacila, se para, mira y sigue
buscando nuevas grietas en el muro* (2004, pág. 226).

El poema «Preámbulo a un silencio» muestra una situación parecida a la que Jaime Gil de Biedma señaló en el citado artículo de 1965. El poeta, si quiere ser honesto, no pueda hablar ya como intelectual comprometido en nombre de un *nosotros* social generalizado. Así que sus palabras, si siguen respondiendo sólo a los esquemas de una situación anterior, empiezan a ser inútiles. Ese desaliento domina los versos del poema:

*Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas
a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un árbol
-en verano-
y se calla.*

*(¿Dije tranquilamente?: falso, falso:
uno se sienta inquieto haciendo extraños gestos,
pisoteando las hojas abatidas
por la furia de un otoño sombrío,
destrozando con los dedos el cartón inocente de una caja de
[[fósforos,
mordiéndole injustamente las uñas de esos dedos,
escupiéndole en los charcos invernales,
golpeando con el puño cerrado la piel rugosa de las casas que
permanecen indiferentes al paso de la primavera,
una primavera urbana que asoma con timidez los flecos de
sus cabellos verdes allá arriba,
detrás del zinc oscuro de los canalones,*

levemente arraigada a la materia efímera de las tejas a punto de ser polvo.)

*Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales,
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
—quiero decir: las uñas—
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras (2010, págs. 229-230).*

El poema empieza por declarar la inutilidad de las cosas. Ese cuestionamiento del mundo lleva a una renuncia. Es mejor tomárselo con tranquilidad, sentarse a la sombra de un árbol, disfrutar del verano y callarse. Pero el verdadero estado de ánimo abre un paréntesis enseguida para pasar a otro nivel de honestidad, una realidad interior y distinta donde esa renuncia tranquila es falsa. Lo demuestra un vocabulario marcado por palabras como inquietud, pisoteando, furia, destrozado, mordiendo, escupiendo, golpeando... También ayuda a fijar un estado de ánimo poco tranquilo, el vértigo en el que la plenitud del verano es sustituida por el otoño, el invierno y una primavera que no llega al suelo, a la calle, y que sólo asoma con timidez en la altura musgosa de los tejados. Más que las hojas verdes del olmo machadiano, aquí brotan flecos detrás de zinc oscuro de los canalones.

Detrás del paréntesis habrá que asumir que sólo es cierto el silencio del protagonista invitado a callarse. La inutilidad de las cosas lleva aparejada la inutilidad de las palabras con las que se nombra el mundo. Conviene anotar la significación del nombre en la poética de Ángel González. Si la lengua se ha formado a través de los siglos y la experiencia humana, se trata de un patrimonio consolidado palabra a palabra, de generación en generación. Recordemos que el nombre condensa también un largo fluido en el que la vida ha coincidido con la historia:

*Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio*

*y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo (2004, pág. 15).*

Que el nombre no corresponda con la realidad es una ironía sobre la existencia celestial, pero también una grieta íntima que separa el paso de la vida y la historia. La esperanza se queda sin sentido cuando el discurrir del tiempo sólo cae en un vacío sin rumbo histórico ni transformación posible. La rozadura del silencio afecta así a la confianza en la poesía, como el propio Ángel reconoció al hacer memoria de su poesía:

El poema «Preámbulo a un silencio» viene a ser la negación de mi intermitente, pero hasta entonces sólida ilusión en la capacidad activa de la palabra poética. En aquellos años personalmente –y objetivamente– difíciles, cuando la esperanza de un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido en impaciencia y luego en decepción, nada se presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediaba la década de los sesenta, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad (2005, pág. 412).

Antonio Jiménez Millán estudió la profundidad de una crisis que afectó a la mayoría de los poetas, de mayor o menor calidad estética, que se habían comprometido con el realismo:

No debe inducir a engaño que el propio Ángel González se mostrase partidario del compromiso de los escritores en el texto que aporta a la antología de Leopoldo de Luis Poesía social (Madrid, 1965). Paradójicamente, este libro supone la carta de defunción de la mencionada tendencia, pues la mayoría de los poetas incluidos en él cuestionan la validez del término o su eficacia real a tono con las declaraciones citadas anteriormente (2006, págs. 26-27).

De esto trataba la «Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)», en la que Jaime Gil de Biedma señaló la transformación económica de España, la estrategia del régimen y sus consecuencias en la literatura española. La soledad de la conciencia disidente ya no se dolía de la indiferencia de un país atemorizado, sometido o desinteresado por

asuntos políticos, sino de una divergencia profunda a la hora de pensar en el futuro: el cambio político era sustituido por el desarrollismo económico, del mismo modo que el realismo iba a ser sustituido pronto, y en paralelo, por el experimentalismo y el neobarroco.

Así que no se trataba sólo de la falta de personas que dieran el paso a la lucha política y se arriesgasen de una forma personal. En el poema «Un día de difuntos», incluido en *Moralidades* (1966), hay una clara conciencia de que el grupo de intelectuales comprometidos no es representativo de la multitud. Escrito en marzo de 1961, los versos intentan reconstruir una visita al cementerio civil de Madrid realizada el 2 de noviembre de 1959: «Domingo por la mañana, expedición en grupo al cementerio civil de Madrid, a visitar las tumbas de Baroja y Pablo Iglesias, esta última cubierta de flores y rodeada de gentes –hombres y mujeres del pueblo, alguno con sus hijos–. Emocionante» (2015, pág. 366). Pero el poeta sabe que pertenece a un grupo reducido:

*Éramos unos cuantos
intelectuales, compañeros jóvenes,
los que aquella mañana lentamente avanzábamos
entre la multitud, camino de los cementerios,
pasada ya la hilera de los cobrizos álamos
y los desmontes suavizados
por el continuo régimen de lluvias,
hacia el lugar en que la carretera
recta apuntaba al corazón del campo.*

*Donde nos detuvimos,
junto a las grandes verjas historiadas,
a mirar el gran río de la gente
por la avenida al sol, que se arremolinaba
para luego perderse en los rincones
de la Sacramental, entre cipreses.
Aunque nosotros íbamos más lejos (2010, pág. 191).*

El grupo de intelectuales iba más lejos y se quedaba reducido a un número modesto al compararse con la multitud, el gran río de gente que se arremolinaba para luego perderse en los rincones de la Sacramental. Pero resultaba posible construir un relato de ilusión entre la historia, la vida del país, la gente y ese grupo de intelectuales:

*Porque no éramos muchos, es verdad,
en el campos sin cruces, donde unos españoles
duermen aparte el sueño,
encomendados sólo a la esperanza humana,
a la memoria y las generaciones,
pero algo había uniéndonos a todos.
algo vivo y humilde después de tantos años,
como aquellas cadenas de claveles rojos
dejadas por el pueblo
al pie del monumento a Pablo Iglesias,
como aquellas palabras:
«te acuerdas, María, cuántas banderas...»,
dichas en voz muy baja por una voz de hombre.
Y era la afirmación de aquel pasado,
la configuración de un porvenir
distinto y más hermoso (2010, pág. 192).*

La vida, la historia y la palabra parecían unidas en un sentido de la realidad. Y será esa unidad en la configuración de un porvenir hermoso la que se rompa y haga inútiles las palabras de la poesía social cuando el desarrollo económico separe la lucha contra la dictadura y el deseo de bienestar social. Ángel González buscará nuevos caminos poéticos en la ironía. Su marcha a los Estados Unidos como profesor, además, le hará dedicarse profesionalmente al estudio de la literatura. Esa hoguera de las horas de trabajo, encaminadas con frecuencia al análisis de los valores estéticos, no sólo coyunturales, de la poesía social, calentará su soledad y le hará recuperar su confianza en el lenguaje, permitiéndole sostener durante años su creatividad poética. La rozadura del silencio no se hizo herida mortal.

Jaime Gil de Biedma, sin embargo, vio rota de manera más grave una de las vigas de su mundo poético y de la configuración de su personaje, hijo rebelde de una alta familia burguesa, conciencia capaz de revisar y ordenar la historia con una mirada disidente, una ética dispuesta a enternecerse con la dignidad del dolor ajeno y a unirse a los destinos del pueblo. Rota esta viga, le quedará por un tiempo la indagación en su erotismo, su deseo de plenitud y de placer frente a las represiones y la culpa. Pero esa viga también se hará más distante y quebradiza conforme pasen los años y los recuerdos de la adolescencia y las realidades de la juventud vayan siendo sustituidas por la madurez. La pérdida de

la juventud se enredará así en la anterior pérdida de la ilusión política.

En la nota que escribió para la contracubierta de *Colección particular* (1969), Gil de Biedma confesó lo siguiente: «Me quedé calvo en 1962: la pérdida me fastidia pero no me obsesiona –dicen que tengo una línea de cabeza muy buena–. Gano bastante dinero. No ahorro. He sido de izquierdas y es muy probable que lo siga siendo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo» (2010, pág. 81).

Más calvo y alejado de las ilusiones políticas, en 1982, escribirá un añadido a esta nota de presentación en el que tendrá que explicarse los motivos del abandono de la escritura, la realidad del silencio. Las dos vigas se habían roto definitivamente. Bueno es recordarlo a la hora de pensar en la España de 1965, de 1978 y de 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Gil de Biedma, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores. Introducción James Valender. Edición de Nicanor Vélez.
- Gil de Biedma, Jaime (2015), *Diarios. 1956-1985*, Barcelona, Lumen.
- González, Ángel (2004), *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix-Barral.
- González, Ángel (2005), *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral. Edición de José Luis García Martín.
- Jiménez Millán, Antonio (2006), *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento.



Dante y Cervantes
Purgatorio 30
y Don Quijote, II, 35

Por Roberto González Echevarría

Aproximar las obras de dos gigantes como Dante y Cervantes puede conducir a hacer generalizaciones sobre las épocas que representan más que observaciones pertinentes y perspicaces que revelen algo novedoso y productivo sobre sus textos. Para evitarlo, me concentro en esta conferencia en dos episodios específicos de la *Divina comedia* y el *Quijote* para considerar cuestiones importantes, tales como si Cervantes leyó a Dante, y cómo y de qué manera lo reescribe para marcar una deferente distancia del maestro florentino a la vez que proclamar la originalidad tanto artística como filosófica de su obra maestra. En el *Quijote* de 1615 Cervantes ya está consciente del valor de su excepcional libro, y de que éste merece un lugar en el más alto pedestal de la historia literaria; por eso, sus repetidas alusiones y referencias a monumentos de ésta como la *Eneida*. Los modelos del *Quijote* no son ya sólo las novelas de caballerías, sino las antiguas épicas y clásicos modernos como el *Orlando furioso* y el *Decamerón*. Por eso, me parece pertinente ponderar la proximidad de Cervantes a una obra vernácula cuyo indiscutible relieve la hacía interesante como inspiración e ideal de excelencia.

El impacto de Italia y sus artes, no sólo la literatura, sobre el desarrollo del autor del *Quijote* es tema conocido y llevado a sus más pertinentes consecuencias por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, su no superado libro de 1925. Castro hizo patente que Cervantes no fue un *ingenio lego*, sino que estuvo muy enterado de lo que se pensaba y escribía en Italia. Más recientemente otros estudiosos, como Frederick A. de Armas en su *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art* (2006), han explorado el impacto que tuvieron en él los años que pasó en Italia, particularmente la pintura que pudo haber llegado a conocer. (Yo mismo he explorado el diálogo entre Cervantes y Boccaccio en las *Novelas ejemplares*). Pero Dante figura en esos estudios, sobre todo, como una referencia obligada o una alusión intrascendente, nunca como objeto de reflexión sostenida. Esto, a pesar de que hay episodios en el *Quijote* con claras reminiscencias dantescas. Por ejemplo, al enfrentarse con los galeotes en el capítulo 22 de la primera parte, el caballero los interroga sobre sus delitos uno a uno, de manera que recuerda situaciones análogas en *Inferno* y *Purgatorio*, donde Dante le pregunta a cada condenado por sus pecados. Y en la segunda parte, cuando Altisidora cuenta (capítulo 70) el sueño que dice haber tenido, en el que aparecen unos demonios jugando a algo que se parece al tenis, con raquetas encendidas y pelotas que son libros, no po-

demos menos que pensar que se trata de una escena dantesca. (Es, en todo caso, una invención genial por parte de Cervantes). Otro tanto ocurre durante el velorio fingido de la joven, cuando Sancho aparece ataviado en una especie de capa adornada con llamas: «una ropa de bocacé negro encima, toda pintada con llamas de fuego» (1, 070) –el fuego siempre evoca el infierno–. En el episodio de la cueva de Montesinos hay también elementos que recuerdan a Dante. Pero, que yo sepa, estas reminiscencias no han conducido a un análisis pormenorizado de las posibles relaciones entre Dante y Cervantes, y lo que éstas podrían sugerir. Los episodios que voy a comentar aquí son mucho más específicos en su semejanza y de mayor trascendencia.

Los dos episodios en cuestión son los narrados en *Purgatorio* 30 y en el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote*; ambos giran en torno a las amadas de los protagonistas, Beatrice Portinari y Dulcinea del Toboso. Las dos aparecen por primera vez en las respectivas obras en estos pasajes y por primera vez hablan.

Beatriz fue la dama en la que Dante concentró todo su amor, como sabemos. El proceso mediante el cual alcanzó a crear esa figura aparece inscripto en varios poemas, pero sobre todo en la *Vita nuova*, que lo narra en conmovedores detalles, y eventualmente en la *Divina comedia* como un peregrinaje amoroso, poético y teológico hacia ella. El amor cortés había concebido el amor como una pasión avasalladora por una mujer inalcanzable, en algunos casos porque era casada, a la que se rendía homenaje y vasallaje según códigos calcados de las ceremonias propias de la estratificación social y política de la época: la mujer era como una reina por su belleza y espiritualidad, a la que apenas se lograba tocar. El amor cortés era un amor por el amor de una intensidad tal que, al traducirse a poesía, articulaba un código del deseo que en última instancia se convertía en la contextura misma del ser del poeta, que se proyectaba sobre ese otro ser absoluto poseedor del sentido y la significación. O sea, el ser es una proyección hacia ese otro ser; es un exteriorizar esa esencia interior que ha surgido con y en el amor. Según Octavio Paz el amor cortés –amor del amor–, en *La llama doble*, libro de 1993 en que comenta su actualidad, fue la más importante revolución erótica de Occidente. Si en San Agustín el ser interior que se expresa y emerge en las *Confesiones* es su anhelo de conocer a Dios, en el amor cortés que desemboca en Dante ese ser interior se funda en el deseo erótico, que va a dar sentido a todo, especialmente al ser mismo. El neoplatonismo del amor cortés es patente, pero en su manifestación concreta tanto

vital como poética se enfoca en un ser real, en una mujer que, por mucho que se idealice, sigue siendo una mujer verdadera con la que el amante poeta establece una relación desesperada de amor imposible. Beatriz vivió y murió; Dante la vio dos o tres veces, una cuando ya estaba casada con otro. El peregrinaje constituye un progreso amoroso en la *Vita nuova* y eventualmente en la *Comedia*, en la que el ascenso es hacia ella y más allá hacia Dios. Ambas obras relatan una conversión. Según Giuseppe Mazzotta, el encuentro con Beatriz en *Purgatorio*, en que advierte su presencia por sus efectos sobre sí, los temblores y afasia que le provoca, son una reescritura de la *Vita Nuova*. Como personaje, Beatriz no habla hasta ese momento en *Purgatorio* 30, pero entonces, estando ya muerta y siendo habitante en *Paradiso*. En su primera aparición lo hace con conciencia plena de la historia de amor de Dante por ella, que recuerda para imprecarlo por presuntas infidelidades; aun así su aspecto es sublime por la belleza extrema de su rostro, medio velado, y el imponente séquito y prosopopeya de su llegada. Beatriz es la más encumbrada dama de la tradición occidental, la encarnación de toda beldad y objeto de deseo.

Dulcinea, por su parte, es la creación más atrevida y perturbadora de Cervantes. Es una respuesta compleja a la tradición del amor cortés, un paso radical en la evolución del amor a principios de lo que hoy se llama el temprano período moderno (es decir, el Renacimiento) y una declaración profunda sobre el deseo y la imaginación. A diferencia de Beatriz, que se relaciona con el origen religioso del amor cortés, Dulcinea es una concepción secular y, precisamente por eso, tan original y próxima a nosotros. Beatriz se disuelve en la visión sublime al final de *Paradiso*, con típica simetría dantesca en el canto 30. Dulcinea, aunque en realidad nunca interviene en la novela, excepto sus impostores, es un ser imaginado a la vez que corpóreo. Recordemos su mal olor según la descripción (inventada) que hace Sancho de ella en la primera parte, o que se sube a su montura por detrás de un veloz salto en la segunda parte, cuando la encarna, sin saberlo, una moza campesina que hiede a ajos crudos. Nos maravilla su habilidad para salar el cerdo –según una nota al margen en el manuscrito árabe «original»– y nos deja estupefactos cuando se presenta en forma de travestí en la segunda parte, donde parece alcanzar los mismos límites de la representación (según se verá aquí). Dulcinea no da la impresión de ser un personaje distante y literario; más bien coincide con nuestras ideas modernas del amor, con todas las acuciantes dudas sobre la espiritualidad de

éste que nos asedian y la coincidencia de su turbio origen con oscuros impulsos, a veces incestuosos que escapan a nuestro conocimiento y control (Freud).

La aparición y apariencia de Dulcinea en el *Quijote* merecen recordarse textualmente porque son extraordinarias y, a mi ver, traen a la mente enseguida la comparecencia de Beatriz en *Purgatorio* 30:

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados, y los lados y encima de él ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que al parecer no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete. (822)

Más adelante, cuando Dulcinea habla, se complementa su descripción así: «Apenas acabó de decir esto Sancho, cuando levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasadamente hermoso [...]» (825). Carros, velos y velas, la figura dantesca de Merlín que se presenta como hijo del diablo y habitante del infierno (es el mayordomo disfrazado), pero, sobre todo, la esplendorosa Dulcinea cubierta por telas de plata cuajadas de lentejuelas doradas, una ninfa joven y bella que apenas asoma tras el aparatoso atuendo que aturde a los espectadores y al lector. Sólo que es un paje disfrazado de Dulcinea, que delata su auténtico sexo cuando habla con voz «no muy adamada» (825). La sobrevestida Dulcinea es como un maniquí o estatua.

Don Quijote, por el contrario, es un protagonista activo, uno de los numerosos personajes en la novela que hablan, luchan, aman, huyen o enloquecen. Dulcinea es un invento suyo y de otros personajes: un producto de sus deseos, sus fantasías, sus

mentiras y sus voluntades creadoras. Ella no dice nada en todo el libro –sólo su sustituto en la escena que aquí comentamos– y, sin embargo, adquiere una presencia equiparable a la de cualquier otro personaje del *Quijote*. A pesar de su potencial para la vaguedad, sigue contándose entre las grandes damas de la literatura occidental: no sólo Beatriz, sino también Helena, Circe, Dido, Laura y Molly Bloom, por nombrar a unas pocas. El amor de don Quijote por Dulcinea es el impulso principal del libro; es el aliento que permite que el héroe conserve la coherencia de su yo –su yo demente– y confiere significado a su misión, pese a sus numerosas derrotas. Su meta de alcanzar a Dulcinea es el estímulo hacia una sublime satisfacción carente de fin, salvo cuando recobra la cordura al concluir la segunda parte, lo cual no es una fin en absoluto, porque, en cuanto recobra la cordura, Dulcinea desaparece sin más. Ella era el foco de su locura.

Los elementos a partir de los cuales se engendró Dulcinea son una mezcla inestable que obedece a una fórmula que varía según su inventor en la novela y la contingencia de la invención. Cabe tener en cuenta que a partir del momento en que el caballero la inventa, otros, en especial Sancho y el mayordomo de los duques, la reinventan con distintos propósitos y motivos. En el caso de don Quijote las fuentes literarias están claras: la tradición del amor cortés tal y como se manifiesta en la poesía que se remonta a Provenza, el *dolce stil nuovo*, Dante y Petrarca, y en España la poesía de cancioneros, las novelas de caballerías, en especial *Amadís de Gaula*, y la obra de Garcilaso de la Vega. Aquí tenemos a una Dulcinea que es la dama del caballero andante y objeto de la inspiración poética, no tan distinta a la Beatriz de Dante. Pero Dulcinea también se presenta ante don Quijote como una labradora que, según Sancho, es la dama del caballero, pero encantada, y de nuevo con la apariencia de la invención de Sancho, en la cueva de Montesinos, a la que el subconsciente de don Quijote añade un detalle truculento pero significativo cuando ella le pide un préstamo que él no puede concederle por carencia de fondos –ésta sería más bien como un personaje de Boccaccio–. Sancho, por su parte, que conoce a la Dulcinea de verdad –es decir, a Aldonza Lorenzo, la hija del vecino– añade los únicos detalles sobre sus verdaderos rasgos físicos y su vida. Es de origen campesino, fuerte como un buey, apesta un poco y no es en absoluto sofisticada: no es precisamente una dama con *intelleto d'amore*, recordando a Dante. El mayordomo que monta la compleja farsa en el bosque en la segunda parte saca a Dulcinea de la tradición

literaria antes vista, pero la presenta como una figura bisexual que puede representar el deseo en su estado más atávico y moderno.

El canto 30 del *Purgatorio* marca un momento decisivo en la narrativa de la *Comedia*; es una culminación y un nuevo principio. El peregrino y su guía Virgilio llegan al paraíso terrenal y encuentran por fin a Beatriz, que los va a guiar hacia el *Paradiso* –es decir, el celestial–. Pero como a Virgilio no le está permitido entrar a éste por haber sido pagano, desaparece sin aviso previo, para sorpresa y congoja de Dante, que llora de emoción –es admirable como, a esta altura de abstracción teológica, Dante todavía detalla acciones humanas tan concretas, significativas y conmovedoras–. Se ha cumplido un amplio ciclo narrativo, pero además concluye la asociación entre Dante y Virgilio. Entonces aparece Beatriz en todo su esplendor, severa, que impreca a Dante por no haberse arrepentido del todo de pecados cometidos después de su muerte –supuestas traiciones del poeta–. La reunión ha sido anticipada en el canto anterior, el 29, con una pomposa procesión de carros alegóricos.

El *Quijote*, capítulo 35 de la segunda parte, narra la procesión nocturna en el bosque, organizada por el erudito mayordomo de los duques; el bosque, por cierto, es un lugar dantesco que remite a la *selva selvaggia* del principio del *Inferno*, y al paraíso terrenal que aparece en la conclusión del *Purgatorio*. La procesión es una columna de carros ricamente ornamentados como los que aparecen en el canto vigésimo noveno del *Purgatorio* que, como dije, prepara los acontecimientos trascendentales del siguiente. En el carro más grande y principal de la procesión quijotesca viene la Dulcinea creada por Sancho para cubrir sus mentiras, pero reinventada por el mayordomo. Bella y lindamente ataviada, esta Dulcinea resulta ser, como ya se vio, un paje disfrazado, un travestí cuya hombruna voz delata su verdadero sexo, que regaña a Sancho y lo condena a tres mil trescientos azotes en sus desnudas nalgas para lograr desencantarla. La inspirada creación de Cervantes, una Dulcinea travestí, culmina la cadena de dulcineas que empieza con su creación por el hidalgo cuando se apresta a salir a sus aventuras, y pasa por las ideadas por su escudero para fingir que en efecto la ha visto, y por sus recuerdos de Aldonza Lorenzo, la tosca labradora de la que Alonso Quijano estuvo alguna vez enamorado. Si Beatriz es en última instancia una invención de Dante, Dulcinea no lo es menos de don Quijote, aunque de manera más explícita y complicada; ésta es una de las coincidencias principales entre las escenas que comento.

Porque Dante, como es sabido, apenas vio dos o tres veces a Beatrice Portinari, de quien se enamoró perdidamente cuando los dos tenían apenas nueve años –don Quijote también sólo vio a Aldonza unas cuantas veces–. Pero Beatriz se convirtió en la dama gloriosa de su fantasía, que le inspiró primero *Vita nuova*, y más tarde la *Divina Comedia*. Los orígenes literarios de Beatriz en la tradición del amor cortés y el *dolce stil nuovo* son conocidos y ya los he mencionado. Dante la convirtió en la personificación de todo lo bueno y deseable, el camino de la salvación. En la *Comedia* es ella quien insta a Virgilio a conducir a Dante a través del infierno y el purgatorio para que éste vea lo que le espera después de la muerte. Pero lo más importante es que alcanzarla al final del penoso peregrinaje va a constituir llegar a Dios. Beatriz representa la divinidad, la verdad, la teología, la satisfacción de todo deseo intelectual y amoroso, el objeto último de todo apetito. Es, evidentemente, una invención poética por parte de Dante, que va a ser la meta de su ascenso a través del infierno y el purgatorio hasta llegar al paraíso, el terrenal en *Purgatorio* y el divino o celestial en *Paradiso*. La grandeza de Dante reside en la inmediatez con la que representa ese deseo, a través de todas las alegorías posibles, por una mujer concreta aunque de una belleza sublime. Esa relación del poeta con su amada se va a convertir en el paradigma de la tradición poética occidental: Petrarca y Laura, Marcel y Albertine, y hasta Juan Ramón y Zenobia. Es también, a su más alto nivel, la unión del poeta con la belleza, con la poesía misma; la personificación del deseo en todos los sentidos y niveles.

Por eso, la llegada al paraíso y la aparición de Beatriz son de trascendental importancia en *Purgatorio* 30. Es una especie de apoteosis de lo sublime, si se me permite la redundancia, que se anticipa en el canto anterior con la escena de la grandiosa procesión, en la que figura la Biblia completa, con todos los libros del Antiguo y Nuevo Testamento, en un ambiente de luz y música que acompaña la entrada al paraíso. Esta llegada destaca la importancia de la escena porque, con la alusión al pecado de Eva y con ésta el paraíso terrenal, el advenimiento de la dama es una combinación de origen y final, de génesis y apocalipsis. Lo es todo. La compleja alegoría representa el pináculo de su propio sentido con la presencia de todas sus fuentes escritas, las Sagradas Escrituras. Es una glorificación del sentido, del significado, en consonancia con la inminente aparición de Beatriz, que representará la Iglesia, pero también la eucaristía, la comunión con el

significado, que literalmente se ingiere y hace uno con el propio cuerpo.

La semejanza en el contorno general de los dos episodios a mí se me hace evidente, aunque admito, como ha sugerido la crítica, que festividades como la organizada en los predios de la residencia campestre de los duques eran comunes en la época. Los detalles son aún más convincentes. Hay demasiados paralelos sugestivos entre las escenas de la *Comedia* y el *Quijote* para descartar la posibilidad de que Cervantes conociera *Purgatorio* 30 y decidiera repetirlo en su libro con significativas variantes, por supuesto. A mi ver, el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote* es una respuesta a Dante, en primer lugar porque la aparición de Beatriz en la *Comedia* es una revelación y representa la revelación, y la de Dulcinea en la procesión del bosque también es una revelación, aunque sea radicalmente distinta. Aparece aquí por primera y única vez la amada del hidalgo, de forma aparatosa pero, sin duda, sólida y maciza, como cuando Sancho lo convence de que la labradora en el asno es Dulcinea. Las demás veces Dulcinea se reduce a alusiones y referencias de segunda mano –la del escudero–. Aquí, sin embargo, como Beatriz, Dulcinea se revela y habla, dando así prueba de su existencia positiva, aunque esta aparición resulte altamente artificial, confusa y, en última instancia, risible. Su estampa es consonante con la serie de imágenes suyas anteriores y con cómo fueron éstas concebidas; primero, su invención por parte del hidalgo basada probablemente en su deseo por Aldonza, pero creada a partir del amor cortés y las exaltadas damas de las novelas de caballerías, como Oriana la de Amadís; segundo, la mentira inicial de Sancho en que su descripción de la dama, sudorosa y hedionda, se basa en recuerdos suyos de su trato cotidiano con Aldonza; tercero, la subsiguiente invención cuando insiste en que una de las labradoras que se encuentran en el camino, tosca, hombruna y con olor a ajos crudos, es Dulcinea, pero encantada; y cuarto, Sancho dice que él la ve, le insiste a don Quijote, en toda su beldad, a pesar de su rudo aspecto. Sancho ha aprendido de su amo que el encantamiento puede transformar cualquier realidad en lo que uno quiera; es llevar a efecto cualquier fantasía. Esta última Dulcinea será el modelo que le sirve al ingenioso mayordomo para confeccionar a la de la procesión. Si Sancho la puede crear con una grosera campesina como modelo, él la puede fabricar usando a un bello paje como maniquí, que conserva los atributos masculinos de las soeces aldeanas,

pero estilizados. (La bisexualidad de esta Dulcinea tiene otras sugerencias que veremos).

Como propiedad englobante de mi cotejo de episodios re- tengamos la revelación, que se extiende desde la doctrinal hasta el descubrimiento físico de Beatriz y Dulcinea, siendo la segunda, si aceptamos el parecido de los sucesos, una parodia de la primera, con la idea de que es manifestación de su propio significado y de la poesía en general en el trasfondo. La parodia siempre conlleva imitación para poder serlo, y es por ello tanto crítica como emuladora. Esto último se revela en el cuidado que el mayordomo ha dedicado a la reproducción de aspectos tan exigentes y trabajosos como los carros, los disfraces de los participantes, la música, las luces, los ruidos, la poesía que ha puesto en su propia boca disfrazado de Merlín y el aparato de toda la ceremonia, que no carece de grandeza por ser satírica. Es un evento impresionante. Esto se hace evidente en el miedo que le provoca a los presentes todo el clamoroso espectáculo, inclusive a aquellos, como los duques, enterados del origen de la tramoya. La escena es un alarde de creatividad tanto del mayordomo como de Cervantes mismo, una expresión de la *admiratio* como estrategia literaria.

La correspondencia entre esas cualidades generales se sigue reflejando en las otras particularidades que tienen en común las dos escenas, que corroboran, a mi ver, la intención paródica de Cervantes; la elaboración de una reverente respuesta al maestro florentino. Ya he mencionado la luz, que en los cantos de Dante evidentemente subraya el proceso de revelación y tiene un significado divino; en Cervantes, el mayordomo ha logrado la luz con el arreglo de antorchas que acompañan la procesión; van seis disciplinantes de luz sobre mulas pardas, y así permiten ver con claridad a los personajes, sobre todo a Dulcinea («las luces daban lugar para distinguir la belleza y los años», 822). La suave música dantesca se convierte en el *Quijote* en un espantoso ruido, causado por las muchas chirimías, y las ruedas de los carros, «de cuyo chirrido áspero y continuado se dice que huyen los lobos y osos» (819). La escena cervantina abunda en estruendo: «se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífanos, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos» (II, 34, 818). Es como una réplica manifiesta al ambiente creado por Dante. En *Purgatorio* 29 y 30 la música manifiesta la armonía general prevalente en un momento tan señero;

hasta el fuego se convierte en canto («si che par foco fonder la candela», 30, 90). Hay como una sinestesia global, producto del concierto de todas las artes que celebran el momento de la unión del poeta y su amada. En Cervantes es todo lo contrario, por ello mismo reflejo correlativo de Dante.

Si la revelación es la propiedad principal de ambas escenas, esto quiere decir que se pasa del conocimiento por vía de la razón al conocimiento por vía del amor y de la fe. La ausencia de Virgilio señala el abandono de la razón que él representa, que va a ser sustituida por Beatriz, la fe. El proceso se hace tangible por la importancia que se le da a la contemplación de la belleza del rostro de Beatriz, y consecuentemente del de Dulcinea. El aprecio de la belleza depende del amor, del deseo, no de la razón, y su energía proviene de toda la tradición del amor cortés. Es tanta la belleza, su poder es tal, que aparece gradualmente detrás de velos que se van quitando, en los que se insiste en Dante y se repite en Cervantes. Beatriz surge «velata» (30, 65), Dulcinea «quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasadamente hermoso» (xxxv, 825). La belleza obnubila, aturde. En ambos casos se «re-vela», es decir, se «des-vela» para descubrir, tras su sublime esencia, la verdad última. Curiosamente, el primer descubrimiento de ambas damas resulta totalmente sorprendente. Beatriz, implacable, regaña a Dante, en vez de mostrar su inherente dulzura, al paso que Dulcinea, por su bronca voz se descubre hombre, y amonesta a Sancho imponiéndole el castigo ya visto. No podía ser más claro para mí el eco de la Beatriz moralista en la Dulcinea cruel. Su bisexualidad aparente es un caso más peliagudo, aunque todavía dependiente de Dante.

La mujer vestida de hombre y el hombre vestido de mujer es una figura común en la literatura española de los siglos XVI y XVII, que he estudiado en otras ocasiones y a la que he dado el nombre de «monstruo» tomado de *La vida es sueño* de Calderón. Aparece en no pocas obras suyas, particularmente en *La hija del aire*, y *El monstruo de los jardines*. El monstruo es una figura barroca hecha simultáneamente de cualidades opuestas, no armonizadas. Causa admiración por eso mismo, sobre todo porque tiende a ser visual, por eso «monstruo», etimológicamente ligado a mostrar; el monstruo se muestra, se descubre, se revela. Su aire barroco parte no sólo de esa oposición de aspectos contrarios, sino del hecho que subraya que la realidad aparente es engañosa y conduce a la confusión. No podía ser más visual el monstruo cervantino: se exhibe sobre una iluminada carroza en un espectáculo del

que es centro. Es un prodigio. El personaje manifiesta todas esas características del monstruo, sobre todo por tratarse de un travestí. Severo Sarduy, en cuyas ficciones hay no pocos travestís, ha estudiado la figura y ha destacado que el travestí no es afeminado sino que posee una femineidad exagerada, producto de una elaboración esencialmente artificial que borra todo atributo sexual de natura. Es un ser creado de la nada que se erige sólo sobre su confeccionada falsedad, que remite, según Sarduy, al andrógino «que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente» (65). Creo ver esto en la Dulcinea quiñotesca, cuyo trabajado disfraz y meticuloso maquillaje la ponen mucho más allá de la dama de origen cortesano que se supone representa, que sería la Beatriz dantesca. Es su irrisión. Por eso, es sencillamente genial que su origen masculino se delate por su voz, no su apariencia física, que no le falla. El paje es bello a pesar de ser varón, por eso es doblemente bella la Dulcinea que representa. La voz ronca marca de manera chocante la disparidad entre sus antagónicas naturalezas femenina y masculina, que son opuestas pero ambas bellas. (Cervantes deja sin narrar todo el proceso de transformación del paje en Dulcinea, en el que la aplicación de cosméticos y disfraz tiene que haber sido laboriosa, y en potencia toda una historia intercalada en que el mayordomo sería el protagonista).

Hay una contrapartida problemática del monstruo en *Purgatorio* 30, la figura del grifo que tira del carro equipado por la erudición dantista a Jesús, por su doble naturaleza divina y humana. Como reza el próximo canto: «Ch'è sola una persona in due nature» (31, 81). El grifo es un hipogrifo, entonces hipógrifo, compuesto de águila y león, que inmediatamente recuerda *La vida es sueño*; es la primera palabra de la obra: «Hipógrifo violento, / que corríste parejas con el viento». Tamaño sacrilegio sería equiparar el grifo-Cristo con el travestí cervantino y calderoniano, excepto que semejante iconografía medieval bien podría corresponder en el siglo xvii a la transformación del gótico en Barroco, algo que también he estudiado en otra parte. De todas maneras, se trata de un proceso bastante conocido mediante el cual la recargada simbología de las catedrales góticas y su impulso ascendente se retorcieron y contorsionaron al intentar ser recuperadas por la Contrarreforma, que las quería oponer al neoclasicismo renacentista que frenaba ese impulso con su tendencia a lo horizontal. Lo que el grifo dantesco proporciona es la posibilidad de la figura mixta, que bien pudo evolucionar en vía a

Cervantes y Calderón, donde alcanza, en el travestí aquí analizado, un inusitado grado de metamorfosis.

No es Dulcinea el único travestí en el *Quijote*, sino la culminación de una serie que empieza en la primera parte con la bella Dorotea, a quien primero vemos espiada con concupiscencia por tres personajes masculinos cuando ella, vestida de mozo, se lava los pies en un arroyo. Dorotea luego se transforma, mediante el requerido disfraz y maquillaje, en la princesa Micomicona, personaje que asume tras quitárselo al cura y al barbero que estaban dispuestos a disfrazarse. La princesa es el antecedente más claro de la Dulcinea travestí, porque por su propio nombre –Mico, mono, Micon (mono ve, mono hace)– es figura de la misma representación, de la mimesis, sólo que, como en el caso del episodio del capítulo 35 de la segunda parte, es una mimesis desorbitada de condición totalmente artificial. Objeto codiciado de mirones que la observan en un clásico *locus amoenus*, lugar propio del deseo neoplatónico, Dorotea representa algo así como el deseo en su estado puro que existe desde antes de la diferenciación de los sexos, como proponía Sarduy sobre el travestí. En cierto sentido eso es lo que la Beatriz dantesca simboliza en el sentido más abstracto de su figura en *Purgatorio* 30 y en lo que la convierte Cervantes –mediante la docta intervención del mayordomo– en la ceremonia en el bosque. Habrá otros travestís desafortunados en el *Quijote*, como en la aventura que sigue, cuando aparece otro criado (¿el mismo?) haciendo de la duquesa Trifaldi, la «dueña Dolorida», rodeado de otras doce dueñas que han sido castigadas por el gigante Malabrano haciéndoles crecer tupidas barbas en el rostro. (Los que podrían haber sido episodios en la *Comedia* de Dante son teatro en el *Quijote*). La Dulcinea travestí –a mi ver, descendida de Beatriz– es una figura crucial en la novela por lo que sugiere no sólo sobre sí misma, sino sobre otros personajes y otros aspectos fundamentales de la obra.

Por eso, me pregunto si no sería demasiado aventurado pensar que el proceso del «desencantamiento» de Dulcinea tiene algo que ver con el eventual descubrimiento de Beatriz en *Purgatorio* 30. Porque, como ya se ha visto, la aparición de Beatriz es una revelación, es decir la revelación, y desencantar a Dulcinea es revelar su verdadero ser, oculto tras el aspecto de tosca labradora que Sancho le ha creado con sus escalonadas mentiras, que culminan con su figura como travestí. Ambos procesos son graduales y conducen a un descubrimiento en que la incomparable belleza de sus rostros juega un papel fundamental. La belleza de

la Dulcinea travestí es doblemente engañosa porque es la de un hombre, el paje, pero éste es bello de todos modos, como ya se vio, admirable a pesar de su falseado sexo. Claro, en el *Quijote* no se llega a desencantar a Dulcinea, como lamenta el hidalgo a medida que se aproxima a su aldea derrotado. Es una diferencia fundamental entre la novela de Cervantes y la *Comedia* de Dante; ésta termina en un final apoteósico como no hay otro en la literatura occidental en que todo se resuelve, mientras que el *Quijote* no tiene otro remate que la recobrada cordura del caballero, que lo separa del mundo literario en que se movía sin que se solucione otra cosa que la conclusión de su demencia y vida. En Dante hay una apoteosis de ese mundo literario tan complejo y denso que ha creado; *Paradiso* es la única poesía pura sostenida en la tradición occidental. Pero esta discordancia ya se hallaba establecida en el contraste entre la Beatriz revelada y la Dulcinea travestí que más que una conclusión revela un enigma que no tiene salida ni puede alcanzarla. Es un contraste entre el sublime de Dante y lo que yo llamaría el «anti sublime» de Cervantes, que destaca la profunda diferencia que existe entre ambas obras en lo que respecta al discurso literario en sí.

A pesar de mis propias advertencias a mí mismo, aquí vienen las generalizaciones. Es imposible no reflexionar sobre la distancia que media entre el universo creado por Dante en la *Divina Comedia* y el inventado por Cervantes en el *Quijote*. La procesión en el bosque que figura en el capítulo 35 de la segunda parte es, según hemos podido observar, una atrevida parodia de la que acompaña a Beatriz en *Purgatorio* 30 que linda con la irreverencia, si aceptamos la serie de paralelos que he sugerido entre las dos escenas. ¿Cuál es la diferencia fundamental entre los mundos de Dante y Cervantes? Ésta se manifiesta en la inherente divergencia entre la poesía de Dante y la prosa de Cervantes, una dechado de orden, la otra de desorden y hasta caos. Según Erich Auerbach, en su espléndido *Mimesis*:

Dante tenía un concepto del acontecer histórico que no era como el nuestro en la modernidad, sino un sistema de acontecimientos sobre la tierra [...] en constante conexión con un plan divino, hacia cuya meta se mueve constantemente el acontecer terreno. Esto no debe interpretarse solamente en el sentido de que la sociedad humana en su conjunto se acerca en movimiento progresivo hacia el fin del mundo y la consumación del reino de Dios, en cuyo caso todo suceso estaría enderezado horizontalmente hacia el futuro, sino también en el sentido de una conexión sempiterna

e independiente de todo movimiento hacia adelante, entre cada acaecer y cada aparición terrenales y el plan divino, o sea que cada manifestación terrena se refiere, inmediatamente, por medio de una multitud de conexiones verticales al plan de salvación de la Providencia (185).

Esto ya no era posible en tiempo de Cervantes y él lo expresó mejor que nadie. En el *Quijote* ya no hay correspondencia entre las palabras y las cosas, como ha propuesto Michel Foucault: «La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la Aventura», (55). A mi ver, esto responde al progresivo y ya avanzado desmoronamiento de las certidumbres del mundo medieval que Dante reflejaba; la cosmología fundamentada en el sistema tolemaico se ha ido gradualmente desintegrando por el descubrimiento del Nuevo Mundo, la revolución copernicana y la reforma protestante. No olvidemos que Beatriz, por sus asociaciones con las nueve esferas de Tolomeo, se remonta al tres fundamental de la Trinidad. El minuciosamente ordenado universo de la doctrina cristiana, aparente en la densa y coherente iconografía de las catedrales góticas y en la *Divina Comedia*, ya no es valedero –algo aceptado como tal–. La fusión del amor neoplatónico con sus derivados cortesanos y la fe, que convergían en Beatriz, uniendo el mundo del amor profano con el divino, ha sido demolida, por lo que don Quijote confronta en la brillante escena del bosque no una Beatriz, sino una Dulcinea travestí, que le sugiere tal vez la profundidad de su locura y la verdadera naturaleza de su deseo –del nuestro, del moderno, el que no hemos superado–. Hay que fijarse bien en la diferencia entre Beatriz y Dulcinea, entre la sublime imagen de Beatriz, que representa la Iglesia y la teología en la *Divina Comedia*, y la escandalosa figura del paje del Duque, bello en sí mismo, pero un varón disfrazado para simular una dama bella, remedo hiperbólico de las del amor cortés. A esto ha desembocado la evolución y sucesión de damas ideales desde Dante a Cervantes, que pasa por la Laura de Petrarca y la Isabel Freyre de Garcilaso para encarnar en este hermo-seado espantajo que, sin dejar de ser bello, no es ni siquiera mujer. *Nobody is perfect*, para recordar el final de la brillante película *Some Like it Hot*. Cervantes alcanza un grado de penetración en la mentalidad occidental que es inédita, *unheimlich*, para apelar a Freud, a quien sin duda anticipa.

No creo que Cervantes pudiera entrar en la cadena de seguidores de Dante en España durante la Edad Media y poco des-

pués, que Benito Sanvisenti detalló hace tantos años en su minucioso estudio de 1902. La historia literaria no es como una novela con un argumento lineal, como nos la hacían ver en las escuelas, sino que está hecha de saltos atrás, rupturas y digresiones. Lo más plausible es pensar que Cervantes conoció la obra de Dante, o sus repercusiones en Italia. Tal vez no leyó toda la *Divina Comedia*, pero sí algunos de sus más importantes pasajes, como el que he comentado aquí. También habrá sabido, por supuesto, de la enorme relevancia del florentino por sus repercusiones entre los escritores italianos del momento. Me parece indiscutible, pues, que al redactar la segunda parte de su *Quijote*, que ya sabía era una obra digna de semejante prosapia, se propusiera rescribir algunos de los momentos cimeros de la *Divina Comedia*, para insertarla en lo que hoy llamamos el canon occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México Fondo de Cultura Económica, 1950. [Original *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Berna: A. Francke AG., Verlag, 1942].
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 2004.
- Dante Alighieri. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ed. C.H. Grandgent. Boston: Heath and Co., 1933.
- Fajardo-Acosta, Fidel. «The Making of a New Genre: Structure, Theme, and Image in Dante's *Commedia* and Cervantes's *Don Quixote*», *Hispanic Journal* 20, no. 1 (1999): págs. 57-65.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores, 1968 [1966].
- Gagliardi, Antonio. «Da Dante a Cervantes», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, núm. 2 (2003).
- Gargano, Antonio. «Gigantes, torres, molinos: Dante, *Inferno*, XXXI; Cervantes, *Quijote*, I, 8», *Anuario de Estudios Hispánicos* núm. 6 (2010): 91-101.
- González Echevarría, Roberto. «El "monstruo de una especie y otra": *La vida es sueño*, III, 2, 727». *Co-Textes* (Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier, France), núm. 3, *Número especial sobre Calderón: Códigos, Monstruos, Icones*, ed. Javier Herrero (1982): págs. 27-58.
- . *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí, 1999.
- . «Sexo y dineros en Boccaccio y Cervantes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 790 (abril, 2016), págs. 88-107.
- Mazzotta, Giuseppe. *Reading Dante*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Sanvisenti, Bernardo. *I primi influssi di Dante, del Petrarca, e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*. Milán: U. Hoepli, 1902.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

La Escuela Universalista Española e Hispánica

Por Pedro Aullón de Haro y Davide Mombelli



Se han cumplido doscientos y un años del fallecimiento en Roma del ilustrado español Juan Andrés (febrero, 1740-enero, 1817), el jesuita, celeberrimo en su tiempo y después arteramente postergado, ideador de la Historia universal de las Letras y las Ciencias y cabeza de la denominada Escuela Universalista Española o Hispánica del siglo XVIII, actualmente estudiada y reconstruida. Aun de muy diferente forma, el correr de los tiempos parecía deparar a la mejor Ilustración hispánica una fortuna de peores consecuencias pero tan escandalosamente injustas y extrañas como la otorgada por el siglo XX a la Escuela de Salamanca, víctima de las repercusiones de una absurda «leyenda negra» así como de la inapropiada desmembración de los estudios del Siglo de Oro, todo ello en nuestros días sometido a fuerte crítica. Es de recordar que en 1997 se comenzó a editar de nuevo en Madrid la obra magna de Juan Andrés. Por fortuna, el bicentenario de la muerte de Juan Andrés ha servido, y según estaba previsto, para poner de evidencia una primera culminación de los estudios, tras dos décadas ya suficientemente fundamentados, difundidos y capaces de dar razón no sólo de su obra, sino del conjunto de una Escuela Universalista que transforma la faz de la Ilustración europea e hispánica.

En 2017, durante el primer semestre, la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, en colaboración con la Biblioteca de la Agencia Española para la Cooperación y el Desarrollo (AECID), dispuso la gran exposición bibliográfica «Juan Andrés y la Escuela Universalista Española», en cuyas veintiuna vitrinas tuvo lugar el prodigio de ver reunido uno de los momentos mayores de la cultura hispánica presidido por una reproducción monumental del mapamundi de Murillo Velarde y lo retratos de los grandes universalistas, además de Andrés, Lorenzo Hervás, Antonio Eximeno, Francisco Javier Clavijero, José Celestino Mutis, Antonio José Cavanilles, Juan Bautista Muñoz. Dos congresos en España e igualmente en Italia y, sobre todo, una quincena de libros editados a lo largo del año y los primeros meses de 2018 son los datos principales de la celebración de una efeméride necesaria y constructiva que ha puesto definitivamente de manifiesto la dimensión portentosa de un proyecto intelectual que no sólo transforma y amplifica la Ilustración dieciochista, sino que avanza la globalización como ejemplo de ciencia y pensamiento, es decir, delinea una doble perspectiva, tanto histórica como de futuro.

Si ha sido un lugar común y aceptado de la crítica literaria española que el siglo XVIII era un siglo mal estudiado, también ha sido, por otra parte, y continúa siendo un fenómeno común del pensamiento contemporáneo el criterio de retorno a los fundamentos de la cultura moderna representados por la Ilustración. Esto es ciertamente correcto porque en sentido tanto histórico-político como científico la Ilustración establece o reformula las líneas maestras de la evolución de buena parte del pensamiento moderno. Sin embargo, el estudio de la Ilustración, paradójicamente, ha sido víctima a veces de simplificación al amparo de ciertas directrices dogmáticas ya muy difundidas y promovidas por esta misma, sobre todo en su ámbito enciclopedista, que hoy sabemos sobrevalorado y de repercusión sociopolítica mal calculada. Es una evidencia que existen varias «Ilustraciones», y para ello bastaría con comparar el pensamiento estético de los enciclopedistas franceses y el de los ilustrados alemanes, y aún más, dado el sentido general del pensamiento acerca de la emancipación del hombre y el progreso, no hay razón para pretender que tenga un único medio y procedimiento. En cualquier caso, es preciso entender por principio que un fenómeno de la entidad de la Ilustración europea no puede ser concebido de manera unilineal ni asumido como si careciese de zonas de sombra. Sobre todo porque cierta Ilustración actuó intensamente como ideología y en sus extremos hizo aflorar, como no podía ser de otro modo, grandes miserias humanas. Cabe apelar a la probidad kantiana en su afirmación de que el camino de emancipación tomado era el correcto, pero qué decir de las monstruosidades sanguinarias de la Revolución francesa. La respuesta del genio Friedrich Schiller no tuvo espera (*Cartas sobre la educación estética del hombre*): su negativa a ir a París y la elaboración inmediata de una penetrante teoría acerca de que las revoluciones violentas eran inaceptables y degradantes aún más que inútiles; de que sólo las revoluciones a través de la educación conducen a la mejora humana y la libertad. El pensamiento de Friedrich Schiller fue necesariamente repudiado u olvidado, según los casos: era necesario que así fuese para poder continuar del modo más sencillo y sanguinario los grandes procesos del siglo XX y su culminación soviética, que se diría ya vislumbrados por el más genial y benéfico de los autores alemanes.

Es un hecho ya consumado que la nueva investigación dieciochista ha llegado a reconstruir una Ilustración hispánica

de fuerte singularidad, una importante Ilustración fundamentalmente no política, sino humanística y científica, de orientación cultural y educativa. La actualmente denominada Escuela Universalista, Española o Hispánica, del siglo XVIII fue no ya progresivamente olvidada a partir de mediados del siglo XIX, sino que se le impidió tomar forma. Ello como consecuencia de varios factores que evitaron la inserción historiográfica de sus producciones y su gran tejido intelectual, que alcanza de España a América, y también Asia (Filipinas), y naturalmente Italia, donde fue desterrada la mayor parte de estos intelectuales, profesores jesuitas expulsos en 1767 por Carlos III mediante una operación política de nefastas consecuencias humanas y académicas. Entre esos varios factores se encuentra, primeramente, la reacción de un Romanticismo que quiso minusvalorar la inmensa creación ilustrada científica y, particularmente, de la historiografía a fin de adjudicársela como invención propia, según bien explicó Ernst Cassirer en *La filosofía de la Ilustración*; de otra parte, la gran influencia de ciertas corrientes ideologizadas, desgraciadamente incapaces de reconocer a una escuela no ya cristiana sino en gran parte formada por sacerdotes jesuitas como propulsora de la convergencia de humanismo clásico y ciencia empírica moderna. Esta convergencia sobre base histórica de humanismo filológico, por así decir de manera breve, y empirismo es en realidad la gran clave de los universalistas llevada a cabo con toda naturalidad. Pero la invención de los autores de esta Escuela Universalista no se limita a esa singular y decisiva convergencia epistemológica sino a grandes operaciones constructivas, disciplinares, a la referida ideación de la historia universal de las letras y las ciencias, a la fundamentación de la lingüística universal y comparada, a la etnología y la musicología de la expresión y, en fin, a la consumación moderna de una comparatística universalista. Todo ello confluye en la necesidad actual de reescribir la historia del pensamiento moderno.

I

La Ilustración universalista hispánica viene conformada por un nutrido grupo de más de una treintena de autores de sólido entretimiento cultural e incluso personal. Los grandes universalistas tenían discípulos, informantes y colaboradores. No todos eran sacerdotes, aunque la mayoría sí jesuitas y sí que todos fueron

cristianos. Ésta es una gran diferencia respecto de los enciclopedistas, pero teniendo en cuenta que, de ordinario, la profesión religiosa queda al margen de las investigaciones o nunca en el núcleo de las mismas. El gran arraigo común de los universalistas viene determinado por la tradición humanística compartida y un fervor científico proyectado hacia el futuro.

Sólo existe otra gran escuela española parangonable a ésta y fundamental europea, la ya referida de Salamanca. El cristianismo profesado tanto de ésta como de la Ilustración universalista ha regido ideológicamente durante mucho tiempo a modo de premisa y prejuicio, de negación y previo rechazo de la lectura de las obras. Esta postura anticientífica, mucho más difundida de lo que se suele creer, ha fundado largamente una consideración «anti-ilustrada» y pseudohistoriográfica basada en un apriorismo que lamentablemente ha condicionado buena parte de la crítica de la Ilustración, induciendo por demás a la toma de la parte por el todo y a ignorar un importantísimo volumen de realizaciones del pensamiento moderno. No es caso entrar aquí en discusiones terminológicas acerca de «Ilustración cristiana» o «Ilustración católica» u otras, terminología que por otra parte puede permitir la determinación de cierto fenómeno intelectual y el inicio de su debate enmarcado en una amplia tradición moderna.

A nuestro juicio, ese debate viene ya superado por la abrumadora evidencia de los autores y, lo que es en verdad importante, sus obras. Es de notar en cualquier caso que ya durante la primera mitad del siglo XVIII se lleva a cabo una primera adaptación de las instancias filosófico-científicas de la Ilustración europea a la tradición humanista y cristiana, operación a la que contribuyeron de manera decisiva, en el último tercio de la centuria, los universalistas. Autores relevantes de una Ilustración cristiana y humanista fueron, en Italia, Ludovico Antonio Muratori y Antonio Genovesi, ambos muy admirados, sobre todo por Juan Andrés. En España, a comienzos del siglo XVIII fueron los *novatores* y Feijóo quienes promovieron un pensamiento ilustrado, privilegiando ya casi por completo una epistemología empirista. En lo que se refiere a Andrés y Eximeno, jugó un papel decisivo el magisterio de los profesores de la Universidad de Cervera, especialmente Mateo Aymerich y José Finestres, a su vez influidos por los *novatores* Tomás Vicente Tosca y Juan Bautista Corachán.

El examen de la Escuela Universalista permite discernir diversos sectores o subescuelas en virtud de los campos disciplinares, pero asimismo importantes círculos de relación y comunidades; también, claro está, individualidades, y ciertos aspectos o esferas que conviene especificar. A fecha de hoy, las investigaciones han hecho posible el trazado de toda la base de la escuela, aun siendo preciso insistir en que aún no se debe dar por cerrado este estudio, pues la emergencia de una extensa gama compuesta por varias decenas de autores, más sus precedentes inmediatos, y también precursores alejados además de autores relacionados y consecuentes, exige aún más concretas exploraciones. Sobre todo a autores americanos e italianos atañe esto. Es mucho lo que resta por matizar, especialmente en lo que se refiere a personalidades no de primer orden, o a la reinterpretación de algunas importantes y de sus discípulos.

Desde que en 1987 quedaron calificados por primera vez con el término de «universalistas» estos autores o sus obras, hemos insistido sobre Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eximeno como las grandes figuras de la en nuestro tiempo denominada Escuela Universalista Española o Hispánica. Pero a éstos se han de sumar muchos otros, centralmente los botánicos y naturalistas, españoles, americanos, filipinos: Antonio José Cavanilles, José Celestino Mutis, Francisco Javier Clavijero, Franco Dávila, Juan Ignacio Molina, Joaquín Camaño, Juan de la Concepción y otros; también Eximeno, Requeno y los musicólogos. Algunos de ellos perfectamente reconocidos, si bien de forma aislada, en ciertos sectores disciplinares, mientras otros sencillamente permanecen casi desconocidos. La subescuela mexicana, encabezada por Clavijero, pero también por Márquez, es sin duda la más nutrida y todavía menos examinada. La diferencia consiste en que aquellos tres llevaron a término proyectos metodológicos clave para la construcción cenital del universalismo desde criterios comparatistas, para la ciencia, la cultura, la literatura y la historia moderna de las ideas. Pero, por ejemplo, Clavijero es quien aporta, directamente, la gran visión de la población indígena, el otro lado humano que permite cerrar el horizonte universalista respecto de ese término fundamental. O finalmente, téngase en cuenta que la producción físico-matemática y astronómica creó una prolongada tradición interesantísima de confluencia humanística y humanitarista en su derivación meteorológica y sismológica gracias a

Benito Viñes en La Habana y Federico Faura en Manila, a su vez proseguida por sus discípulos directos.

Ha quedado explicado por nuestra parte en otro lugar el método utilizado para establecer la adscripción de los miembros y, a fin de cuentas, las dimensiones de la escuela. Esto cabe resumir que ha consistido en determinar, de manera separada o combinada, tres aspectos sobre los autores: a) entidades de concepto y temáticas o disciplinares; b) relaciones intelectuales acerca de obras e ideas, o entre individuos pero en tanto conducentes a obras e ideas; c) todo ello sobre la base de un pensamiento o ideación de universalismo de contenido humanístico, científico, literario e histórica y disciplinariamente integrador y, por principio, radicalmente internacionalista o intercontinentalista. Si el criterio de integración es de evidente ambición tradicional humanística o bien moderna globalista, tanto para la ciencia como para la historia, el criterio de internacionalismo e intercontinentalismo, también notablemente revelador, atiende sin embargo a un aspecto que no sólo es remisible a diversos planos de la realidad, sino que, en ocasiones, requiere ser concretamente matizado. Es un hecho que la aplicación a un objeto discernible como universalista o globalista, internacionalista o intercontinentalista no cabe ser definida desde las limitaciones simplemente establecidas desde una posición cultural o geográfica de localización meramente opuesta por distante, sino mediante determinación de la propia naturaleza y función del objeto que se toma a consideración. Por lo demás, cada decisión concreta adoptada acerca de la inclusión de autores, viene precedida por un riguroso y puntual análisis que aquí no será necesario explicitar más allá de rasgos de concepto esenciales o bibliográficamente muy caracterizadores.

La solidaria formación del núcleo de la escuela y su entorno, el saber universalista de su concepción intelectual, se encuentra al amparo de un comparatismo de raigambre clásica. Su proyecto de ciencia futura arranca del conocimiento del pasado y ancla en la filosofía empírica y la física newtoniana según ya establecía Andrés colegiadamente en el que denominamos «primer programa epistemológico» de la Escuela Universalista, *Prospectus Philosophiae Universae* (obra que verá la luz próximamente en edición bilingüe latín-español). Este programa permite delimitar un amplísimo, totalizador perímetro de acción y confluencias que concierne a las grandes vértebras científicas

vigentes y de proyección futura. Nuestra discriminación acerca de los «escuelistas» requiere por ello mismo un examen razonado y autolimitativo del cual aquí ofrecemos tan sólo algunos resultados obtenidos.

El hecho ya referido de que los universalistas en su mayoría fuesen jesuitas describe una circunstancia importante, pero no más que una circunstancia y parcial, siendo además el caso que el haber focalizado con preeminencia tal cosa relativa a orden religiosa ha contribuido gravemente a cegar otras posibilidades de estudio propiamente epistemológicas, sobre todo las relativas a la especificidad de las portentosas investigaciones realizadas por los escolistas e incluso la misma determinación del concepto «universalista», cuyo anclaje es culturalmente general pero fueron estos autores quienes decidieron culminar de forma especializada, a su modo. También es de advertir acerca de que la circunstancia de la profesión religiosa predeterminó la condición misionera de algunos de los autores, su diseminación por las Indias, su altísima movilidad geográfica desde América a Asia y cómo la operación política de la expulsión española de los jesuitas en 1767, que había de reunirlos en Italia, recreó una especial modalidad de transterramiento cuya fenomenografía sociohistórica y circunstanciación según individuos concretos tuvo como resultado factores reconocidamente adecuados para la expansión intercultural y el incremento de sentido comparatista. Si ese campo y esos estudios, además de un argumento teórico humanístico, venían precedidos por la gran comunidad política y cultural hispánica, no sólo religiosa, es de recordar que importantes universalistas como Franco Dávila o Javier de Cuéllar no fueron jesuitas, ni misioneros ni siquiera sacerdotes. Y es de advertir parejamente acerca de la actividad expedicionaria, política y concerniente a los grandes viajes comerciales y científicos cuya relevancia es manifiesta y a día de hoy suficientemente conocida. Pero permítasenos cerrar el bucle del argumento: una cosa es el posible tratamiento historiográfico aplicable a la historia de las expediciones y otra bien distinta la historia de las ideas, aunque el impulso expedicionario pueda ser también objeto de esta última, pero sobre todo de la historia de la cultura y no de las ideas.

La escuela en su conjunto describe confluencias científicas especificables, por una parte, mediante una serie de esferas o «círculos» de relación de los autores concernidos, a veces en

una suerte de «comunidad», a su vez en intersección con los campos disciplinares o temáticos: bibliográfico, lingüístico, botánico, físico, americanista, filipinista... De ahí, con frecuencia, la posible discriminación de subescuelas y subgrupos. Como no podía ser de otro modo, existen a su vez múltiples relaciones, ya como antecedentes próximos, es decir «autores relacionados», también subsecuentes, o bien como antecedentes más o menos lejanos, es decir, precursores. Salvo alguna excepción, apenas entraremos aquí en las repercusiones y consecuentes. En cualquier caso y según adelantamos, la Escuela Universalista es precursora insospechada, como gran antecedente intelectual, esto es, en su mejor posible sentido, de la globalización. Todo ello especifica muy diferentes formas del saber, de su continuidad y discontinuidad.

Juan Andrés y Lorenzo Hervás son quienes configuraron no sólo obras de totalización enciclopédica culminante sino dos auténticas comunidades de estudiosos, dos comunidades intelectuales y científicas altamente internacionalizadas, por nuestra parte ya bien estudiadas cuando menos en sus grandes aspectos e individualidades. Cabe asegurar una treintena aproximada de autores como «escuelistas», y sus tendencias y caracteres más generales, grupos y tematizaciones, que son las disciplinares ya enumeradas; también a los autores con más eficiencia «relacionados», incluyendo los precedentes y algunos subsecuentes. Hervás dispuso de una verdadera red de informantes o colaboradores en Europa, América y Asia. Entenderemos por «relacionados» aquellos autores discriminables mediante algún relevante concepto de universalismo o de vinculación a éste, ya por distinción analógica o ya por fehaciente integración participativa. Esta categoría de «relacionados» incorporará un entorno de hasta aproximadamente un siglo a la redonda, si se permite la expresión. Se indicarán pues las principales evoluciones y, por último y sin discontinuidad, la apreciación incluso de antecedentes lejanos. Según lo referido, se entenderá que las relaciones pueden establecerse, siguiendo el método comparatista, como «de facto» o bien «por analogía». Se trata de una gama de individuos con frecuencia calificable, al modo de la comparatística, de talentos dobles, cosa que otorga extraordinaria solidez y amplitud generalista a esta escuela y permite, por otra parte, considerar el aspecto de pluralidad tematólogica como caracterizador de la misma. También se trata de sacerdotes y profe-

sores, preceptores, misioneros, empresarios y expedicionarios, funcionarios de la administración, y comúnmente viajeros, a menudo abocados por la fuerza al viaje como destierro, pero en cualquier caso cosmopolitas y, de concepto y hecho, constructores de una imagen más plena y totalizadora del universo, de la naturaleza, del mundo humano y científico.

Si bien hay que insistir en el eficiente dominio de relaciones intelectuales a modo de red o en comunidad, sin duda propiciado por el predominio de individuos religiosos, es de saber nuestro criterio de observar obras y el resultante de ideas por encima de circunstancias, pues precisamente lo que nos guía es la historia y evaluación de aquéllas y no de éstas. A través de las *Cartas familiares* de Andrés es posible trazar la imagen de un fresco de individualidades intelectuales e incluso ciertas agrupaciones, a menudo espigadas de entre el mundo y la clase intelectual italiana que les sirve de contexto, pero también de preocupaciones intelectuales y prácticas. Su extensa correspondencia privada también contribuye a ello. Según pensaba Franco Venturi (*Settecento riformatore*, IV, 1), teniendo presente la censura que se solía aplicar a la Compañía de Jesús, en la mencionada obra de Andrés más se deja ver la actividad de una comunidad de doctos alerta y atenta a todo lo circundante que una organización más o menos secreta, opinión común de sus detractores. Por demás, la gran experiencia previa de la América española y las Filipinas en Asia configuraron una auténtica escuela de aprendizaje y proyección universalista que determinó un enriquecimiento prodigioso de la cultura hispánica y moderna. A vista de las obras resulta exigible que esto sea debidamente reconocido.

Los universalistas tienen en Plinio el Viejo la principal antecedencia, perpetuada en la tradición española hasta Menéndez Pelayo. Casos aparte como el de Casiodoro, o Petrarca, uno de los ejemplos humanísticos poligráficos por antonomasia, y Escalígero, en términos científicos la obra y figura clave es la de Galileo, seguida de Newton y sus precedentes, muy intensamente en Andrés desde tiempos de Gandía y Ferrara. En cuanto a la tradición española, además de Juan Luis Vives, paradigma antiescolástico irrenunciable, los precursores españoles son sobre todo Alfonso X el Sabio, así como en general el internacionalismo de la denominada Escuela de Traductores de Toledo y su entorno, y san Isidoro de Sevilla. Desde el punto de vista globalista e intercontinentalista, es de señalar en el primer cuarto del siglo XVI

la figura del tripulante italiano Antonio de Pigafetta, cuyo diario es el mejor relato directo del viaje de circunnavegación del planeta por Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano. Hay que subrayar dentro del mismo siglo la poco conocida Escuela de Traductores de Manila y su cabeza el misionero dominico, cosmógrafo y filólogo Juan Cobo, primer sinólogo europeo, mediante el cual enlaza magnífica y universalistamente la tradición escriturística y traductológica que va de san Jerónimo a Erasmo gracias a la unión de filología profana y sacra que culmina Andrés. Las diferentes perspectivas en el estudio de las lenguas acrisolado en las obras de Hervás, Andrés y Eximeno constituyen la renovación de la tradición grecolatina y de la gramática en su más alto sentido de filología general, tal establece Andrés.

La consideración de autores relacionados distantes en el tiempo, particularmente en el caso de la obra de Andrés, pero también de Hervás y Eximeno, no sólo sugiere antecedentes o precursores de mucho relieve, sino que vendría a constituir un verdadero entramado histórico-teórico que es necesario explicar. Nos limitaremos sin embargo, a estos efectos, a referir, de forma muy selectiva pero concreta, un gran fenómeno paradigmático del pensamiento de los universalistas: la confluencia de humanismo y humanitarismo gracias a la denominada «escuela española de sordomudos» y el tratamiento de la lengua de signos. Otra singularísima confluencia universalista posterior del mismo sentido humanista-humanitarista fue la meteorológica y sismológica, tan decisiva para la vida de los países tropicales que se beneficiaron de sus capacidades de predicción gracias a los observatorios situados en Cuba y Filipinas.

Estas confluencias y otras definen una notable peculiaridad de la Ilustración universalista por cuanto constituyen la más importante aportación ilustrada en sus respectivos campos, además situadas en tradiciones originales que les son propias, y representan a su vez una verdadera identificación entre pensamiento y práctica real personal y efectiva (caso a menudo en extremo inverso al de la Ilustración enciclopedista: baste recordar el entorno de delincuencia de ésta o el comportamiento de Rousseau con sus propios hijos).

II

Es característico de los universalistas un sentido último de visión tanto científica como literaria del progreso humano, el examinar

y proteger lo ya realizado, así como, en el caso americano, descubrir lo desconocido y expandir su conocimiento, pero también su aplicación útil, idea común a toda Ilustración aunque no tanto, ni mucho menos, en cuanto convergencia de técnica humanística y práctica educativa y humanitaria. «Humanismo» y «humanitarismo», términos en sentido estricto de formación decimonónica, tienen distinto origen y una significación diferente pero no contrapuesta sino complementaria. El término «humanismo» asume de hecho la tradición clásica de la *humanitas*, de los *studia humanitatis*, actualización latina prolongada de la *paideia* griega. Esta tradición grecolatina fue luego revitalizada por el humanismo (entendido ahora en tanto que categoría histórico-cultural de concreción originalmente italiana, siglos XIII y XIV) y posteriormente por los pensadores y filólogos del Renacimiento italiano y europeo, hasta su especialización científica por parte de la filología clásica alemana y el neohumanismo. Sobre todo a partir de su establecimiento latino, y en particular con Cicerón, el pensamiento del «humanismo» presenta un contenido pedagógico bien definido que influye en la determinación de un concreto ordenamiento social: la existencia de diferentes grados de formación entre los seres humanos supone la división de los hombres en clases o rangos intelectuales. El elemento principal por el que determinadas personas reciben un reconocimiento especial que las diferencia de las demás es precisamente el uso de la lengua y finalmente de la retórica. Y relacionado con su contenido pedagógico, el componente ético implícito en el concepto de humanismo es igualmente decisivo. La reflexión sobre el hombre, central a partir de la revolución socrática y con un desarrollo que se concretaría en la plena modernidad con la fundación de una específica antropología filosófica, ha de ser complementada por la adopción de un modelo de vida *virtuosa*, una praxis ética que asume la dualidad de «vida activa» y «vida contemplativa» y se funda en el respeto de la libertad individual y la dignidad del hombre.

El aspecto ético del humanismo, presente ya en sus primeras manifestaciones griega y latina, arraigó en los ideales cristianos de los padres de la Iglesia y, más tarde, en el neoplatonismo florentino. La *humanitas* se funde con el concepto de caridad (*caritas*, el *agapé* griego). El humanismo cristiano retoma pues un cosmopolitismo de la *humanitas* que fue ya estoico, alcanzando así una significación aún más abierta, ecuménica, irenista. La imposición

del amor al otro por el cristianismo, del amor al prójimo es manifestación de una específica forma de filantropía que a lo largo de la historia asumirá realizaciones institucionales diversas, hasta el establecimiento de los hospitales y las casas de misericordia, centros regentados principalmente por órdenes religiosas. Dentro de ese marco ético-social el concepto de «humanitarismo» se encuentra próximo al de «humanismo» y es adscribible a una visión instrumental de la *vida activa* y la filosofía moral, al ejercicio de una efectiva filosofía práctica. En general, cabe definir el humanitarismo como ideología filantrópica y, por tanto, no exenta de cierta implicación política, siendo la principal diferencia entre humanismo y humanitarismo la ausencia en este último de un amplio fundamento teórico, toda vez que orienta una aplicación principalmente práctica de determinados ideales de convergencia humanista, en primer lugar la igualdad y fraternidad entre los hombres y la ayuda al desasistido. Son aplicaciones prácticas que suelen traducirse en acciones concretas, sean económicas, cooperativistas o pedagógicas. El humanitarismo es ciertamente un fenómeno de larga tradición que se retrotrae cuando menos al humanismo cristiano antes referido, pero en su sentido moderno, y de ahí la necesidad de acuñación de un término específico, se trata de un fenómeno fundamentalmente burgués que se responsabilizó a partir del siglo XVIII de la creación de asociaciones asistenciales, tanto privadas como públicas, que efectivamente surgieron por toda la geografía europea y americana. En el ámbito pedagógico, la educación de las personas con dificultades o dificultades sensoriales o intelectuales experimentó en ese siglo un gran avance, incluida la enseñanza de los sordomudos, lo que hoy se denomina «educación especial».

El estudio y cuidado de la lengua, sabido es, se encuentra en el centro de la educación humanística. La imposibilidad de usar la palabra podía interpretarse como una falta de humanidad, siendo la palabra aquello que separa al ser humano del animal. En este sentido, la educación de las personas sordomudas viene a constituir de todo punto una acción pedagógico-humanitaria cuyas implicaciones sobrepasan el mero acto caritativo, pues ape-la a un proyecto teórico y práctico de la concepción humanística del saber y la vida. La educación de los sordomudos viene a establecer en consecuencia un campo en el que tiene lugar una conjunción excepcional de pragmatismo humanitarista e idea-ción humanístico-teórica acerca del ser humano, la lengua y la

educación, es decir, en convergencia de filosofía moral y pedagogía, ello a su vez con el inmediato respaldo de una doctrina cristiana asumida. En fin, no es de extrañar que la educación de los sordomudos tenga un origen y una tradición fundamentalmente española, por cuanto el mundo hispánico devino con la suma de América uno de los más privilegiados escenarios para el desarrollo del humanismo cristiano. Lorenzo Hervás fue el más eminente de los intérpretes de esa gran tradición, también documentada y promovida por Juan Andrés.

Hervás publicó dos obras sobre la educación de los sordomudos: *Escuela española de sordomudos o arte para enseñarles a escribir y hablar el idioma español* (1795) y el complementario y práctico *Catecismo de Doctrina cristiana para instrucción de los sordomudos* (1796). La primera, tuvo versión francesa en París y en Brujas. Estuvo precedida del ensayo de Juan Andrés, publicado originalmente en italiano, *Dell'origine e delle vicende dell'arte d'insegnar a parlar ai sordi e muti*, traducido al español por su hermano Carlos al año siguiente. En su *Historia universal de las letras y las ciencias* (volúmenes I y III) Andrés ya daba noticia de la precedencia y originalidad de Pedro Ponce de León, a mediados del siglo XVI, y la escuela española.

Hervás se propone ilustrar la llamada «escuela española» de instrucción de los mudos, iniciada por Ponce de León y reconstruida por Andrés, pero no plantea una simple revisión de esta historia sino que efectúa una sustancial contribución teórica y metodológica a la misma mediante un estudio gramatical y un repertorio de signos para uso docente, a fin de hacer «escribir y hablar el idioma español» a los mudos. Clasifica para ello los tipos de idiomas a fin de enmarcar la lengua de signos.

En la primera parte de la obra, Hervás ofrece «una variedad de discursos útiles al político, al físico, al filósofo y al teólogo». Reflexiona sobre varios argumentos: la necesidad de educar a los sordomudos, las causas de la mudez, las ideas morales, civiles y gramaticales de los sordomudos instruidos, la taxonomía de los gestos usados naturalmente por los sordomudos, la función de los sentidos en el aprendizaje de una lengua. Dedicó pues un largo espacio a las ideas gramaticales que ha descubierto en los sordos y a la clasificación de los tipos de idiomas posibles. La segunda parte es una «historia del principio y de los progresos del arte de enseñar a los sordomudos el habla y la escritura de un idioma». Hervás plantea aquí una defensa de la

escuela española de sordomudos fundada por Ponce de León. El método de Ponce de León tenía como finalidad «desmutizar» al sordomudo, por lo que la escuela española es fundamentalmente «oralista», frente a la escuela francesa, dominante en el siglo XVIII, la cual proponía un método de aprendizaje que empleaba una serie de signos arbitrarios. Juan Pablo Bonet, autor de una *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620), es el siguiente eslabón de esta historia, que reitera pues la intención primaria de la escuela española: alfabetizar a los mudos a través de una articulación que se basa también en la letra. El arte de desmutizar se consiguió mediante la dactilología («el arte de hablar con la mano») y mediante la reducción de las letras a su articulación. Bonet consiguió notables avances en el estudio articulatorio de las lenguas, razón por la cual ha sido considerado entre los precursores de los estudios de fonética articulatoria.

La tercera parte, la más metodológica, se titula «Arte de enseñar por escrito a los sordomudos el idioma español». Estudia las «letras manuales» y su formación y el método con el que se enseñan los elementos gramaticales a los sordomudos. Las observaciones de Hervás se basan, en primer lugar, en la revisión de la bibliografía específica escrita hasta entonces, reparando, sobre todo, en los métodos usados por el abad l'Épée y Tommaso Silvestri, director de un importante colegio romano para sordomudos al que Hervás solía acudir para sus estudios. La penúltima parte, más específicamente técnica, constituye un «método práctico de enseñar el habla a los sordomudos». Ilustra la articulación fonética silábica y el modo mediante el cual enseñarla al alumno. También se insertan algunas consideraciones acerca de la ortografía española y el «acento y artificio gramatical de la lengua portuguesa» y de la italiana.

La *Escuela española de sordomudos* concluye sobre la «instrucción civil, moral y cristiana de los sordomudos», que es parte fundamental de la teoría pedagógica de Hervás. La educación del sordomudo no ha de limitarse simplemente al aprendizaje de un eficiente medio comunicativo, sino que ha de ser completa: recuperada la «humanidad» a través de la «desmutización», el sordomudo ha de acceder a las nociones civiles y morales propias del hombre de bien. Esta parte consiste fundamentalmente en un catecismo de la doctrina cristiana, que ampliado publicaría Hervás un año más tarde.

La obra de Hervás no es simplemente un método práctico de alfabetizar a sordomudos, sino que se sustenta en conocimientos e interpretaciones estrictamente lingüísticos. Mediante riguroso método comparatista, Hervás descubre la gramática de la lengua manual como resultado del contraste de lo que ya había estudiado en las gramáticas de las lenguas orales, así como de la misma comparación de las lenguas verbales con esa lengua realizada con las manos. Esta «gramática mental» del sordomudo cobra especial importancia epistemológica a fin de definir una idea misma de gramática. También son significativas las observaciones sobre la existencia de una posible lengua universal visual, gestual, un asunto muy debatido en la época y que tenía antecedentes en Wilkins, Dalgarno o Leibniz. A esta cuestión iba asociada otra, la relativa al origen del lenguaje humano, si fue el lenguaje manual el primer medio de comunicación humana. Para Hervás, el idioma natural de señas, supuestamente anterior a la intervención divina, adquiere carácter de lengua universal, y es útil a fin de «descubrir mejor el estado de los idiomas en la infancia del linaje humano».

La lengua de los sordos presentaba para Hervás un interés teórico añadido, el de ilustrar la relación entre naturaleza y lenguaje, ofreciéndose aquélla como lenguaje natural. Las páginas que Hervás dedica a la descripción del lenguaje natural son de gran vivacidad incluso estilística. Entiende que el lenguaje verbal es fundamentalmente fruto de convención, mientras que el de señas presenta esa naturalidad perdida ya en el convencionalismo y arbitrariedad de la lengua verbalmente articulada. Y define la seña como «toda señal exterior que se haga por cualquiera de los cinco sentidos» y el idioma de las señas como «el que la naturaleza sugiere o inspira a los hombres, y el único que estos hablarían si Dios no les hubiera infundido las lenguas». Si la gramática de los sordomudos es totalmente mental (que es decir completamente natural), la nuestra es verbal y mental (es decir, natural y artificial).

En este campo, el gran hallazgo de Hervás consiste en que se adelantó no en el reconocimiento, obra sobre todo de l'Épée, de que la lengua de signos es una verdadera lengua, sino que es congruente y por tanto no inferior a las lenguas orales, y epistemológicamente fundamental para entender el lenguaje humano, así que «la verdadera valoración de este libro de Hervás, de lo que aún esconde, no puede venir sino de la lingüística».

En cuanto al aspecto más pragmático y humanitarista de la obra, en la dedicatoria inicial a Joaquín Lorenzo Ponce de León, descendiente del fundador Ponce de León, Hervás escribe que «el arte de enseñar a los sordomudos el habla y la escritura [...] es el de conquistar su espíritu y hacerlos útiles temporal y espiritualmente a la religión y a la sociedad». Y esta intención surge por el hecho de que el sordomudo es, para Hervás, un sujeto responsable y digno de ser educado, un sujeto que pasó de ser tratado simplemente como un «bobo», como alguien carente de lenguaje, a ser sujeto de conocimiento y de lenguaje. Los sordomudos «desde las primeras lecciones muestran con la mayor ansiedad que su alma desea romper unas cadenas que los tienen como aprisionados y ponerse en libertad».

En la segunda mitad del siglo XVIII se habían cumplido ya pasos significativos en la educación de las personas afectadas por minusvalía, sobre todo en el caso de los sordomudos. En esta dirección, el abad l'Épée fundó el Instituto Nacional de Sordomudos de París en 1771, luego dirigido por Roch Ambroise Sicard. Cabe recordar que ya Diderot, en 1751, se ocupó de la educación de los sordomudos en su *Lettre sur les Sourds et Muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. En España, José Navarrete fue profesor del primer centro para sordos, el Colegio Escolapio (1795), que cerraría en 1802 por falta de apoyo económico. Es de 1805 la fundación del Real Colegio de Sordomudos, de cuya dirección se encargaría, a partir de 1808, José Miguel Alea. Francisco Fernández Villabril, futuro director de la institución, se ocuparía de rescatar, en parte, el magisterio pedagógico hervasiano.

En Roma Hervás había entrado en contacto con la Escuela de Sordomudos de Tommaso Silvestri (fallecido en 1789) y Camillo Mariani, quienes explicaban el método educativo francés. En la escuela romana de Silvestri, que Hervás frecuentaba asiduamente, conoció a su principal informante, Ignacio Puppi, niño sordomudo de trece años. Hervás estudió empíricamente la lengua de signos de primera mano. Ahora bien, Hervás publica su *Escuela española de sordomudos* en una época, la última década del siglo XVIII, ya marcada por una concepción de la educación entendida no como exclusiva sublimación y trasmisión de valores tradicionales, sino en cuanto redescubrimiento del hombre como sujeto y principio de educación.

Los nuevos planteamientos científicos y metodológicos conceptualizados por el empirismo y el racionalismo diecioches-

cos se traducen también en un nuevo método pedagógico que hacía descansar todo progreso personal y cultural en la fuerza dinámica de la experimentación. El aprendizaje toma pues un sesgo empírico de gran importancia para la gestación, nacimiento y desarrollo de la educación que luego llamaríamos «especial». Es de notar que con el naturalismo resultó devaluada la cultura y la pedagogía de la fe, el dogma, la autoridad y los valores tradicionales. El hombre y su experiencia se convertían en los principios validadores de la realidad, nuevos demiurgos del universo. La educación ya no sería entendida tanto como la asunción de valores externos: potenciándose la individualidad y personalidad del sujeto, se toman la sensación y la experimentación como principios irreductibles de la acción pedagógica. La paulatina pero progresiva secularización de la educación, así como la sustitución de un paradigma pedagógico tradicional por otro más moderno fundado también en el aprendizaje sensorial y empírico, conforman el contexto cultural en el que Hervás defiende su metodología para la educación del sordomudo, una propuesta que es eslabón importante en la historia de la educación especial.

Decíamos que el interés de Hervás hacia la lengua de signos responde a un interés múltiple, tanto científico como humanístico y humanitario, siendo pues Hervás un exponente de ese humanismo cristiano cuya figura fundacional puede ser localizada en el filósofo y pedagogo Luis Vives. La aproximación científica a la cuestión educativa de las personas sordomudas consentiría a Hervás ilustrar algunas reflexiones relevantes y trascendentales sobre lingüística, psicología y, en parte, gnoseología. Hervás afirmó que los sordomudos tienen ideas gramaticales, entendiendo con este término las categorías gramaticales como nombre y verbo. Son representaciones mentales, y ello es lo que constituye propiamente la gramática de los sordomudos. Ésta es totalmente mental, pues los sordomudos tienen mente como los hablantes.

Hervás realiza una especie de «humanización» del progreso científico: el saber, incluso el técnico, ha de traducirse también en acción práctica, pedagógica, y ser un medio necesario para la consecución de esa «felicidad» social que constituye la teleología de la Ilustración universalista cristiana, de la que él fue privilegiado intérprete. No obstante, la gran obra lingüística de Hervás es el extenso y fundamental *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, ampliamente utilizado en forma de materiales manus-

critos –facilitados graciosamente por el propio autor y luego no reconocido– por los hermanos Humboldt.

El comparatismo universalista tiene una genealogía teórica en el marco del pensamiento humanístico grecolatino del «parangón» que esquemáticamente cabría reducir a una tríada constructiva históricamente representada por Dionisio de Halicarnaso, el fundador del método, Julio César Escalígero o la maduración del parangón y Daniel Georg Morhof, la cual es conducida a plenitud por los universalistas españoles en Italia. Se trata, pues, de la construcción de la comparatística moderna. Andrés transita con normalidad, aun implícitamente, de la racionalidad clásica a la epistemología empirista, y en ese tránsito configura precisamente el sentido de las ciencias y de la historia que el enciclopedismo francés había destruido. Esta operación se efectúa gracias al criterio historiográfico y al método comparatista. Ciertamente, el desafío de Andrés a la enciclopedia francesa es mucho más que de capacidad y fuerzas de «un sólo hombre», es un desafío de gran alcance epistemológico y de especial sentido para nuestro tiempo.

El pensamiento humanístico clásico, en cuyo seno nace la teoría comparatista, la alianza de saber, moral y dignidad humana asociada a esa metodología así como la necesaria amplitud generalista para la comprensión y mejora del mundo y la correspondiente formación de la ciencia, se encuentra a la base de toda posible teoría o visión universalista, o al menos la integradora y fundada bajo los presupuestos de los universalistas. Es decir, la concepción universalista no es sino una expansión especial de la teoría del humanismo que accedería a su clímax a finales del siglo XVIII alcanzando su más característica y potente realización. Pero sucede, además, que esto presenta un relieve de primer orden capaz de entregar medios e infundir sentido a una época de globalización como la actual ayuna de orientación y contenido metodológico, más allá de la peligrosa inercia de los mercados y la comunicación electrónica.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, J., *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. de C. Andrés (vols. I-V) y de S. Navarro (vol. VI), dir. por P. Aullón de Haro, eds. J. García Gabaldón, S. Navarro, C. Valcárcel, Madrid, Verbum, 1997-2002, 6 vols. (1ª ed. Parma, Bodoni, 1784-1806, 10 vols.).
- Hervás, L., *Escuela Española de Sordomudos [La gramática de la lengua de signos en su contexto interlingüístico y pedagógico]*, ed. de Ángel Herrero, Universidad de Alicante, 2008. (1ª ed. Madrid, 1795).
- Hervás, L., *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas y numeración, división y clases de éstas según la diversidad de sus idiomas y dialectos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1800-1805, 6 vols. (1ª ed. Cesena, 1785).
- Aullón de Haro, P., *Los géneros didácticos y ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987.
- Aullón de Haro, P., *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Madrid, Sequitur, 2016.
- Aullón de Haro, P. y García Gabaldón, J. (eds.), *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.
- García Martín, A. (ed.), *La Ilustración Hispánica. Mezcla y universal*, Madrid, AECID, 2018.
- Mombelli, D., «La Scuola Universalista Spagnola del XVIII secolo: lo stato attuale della bibliografia», *Diciottesimo secolo*, vol. 3 (2018), págs. 229-239.



Baroja y la Europa de entreguerras

Por Francisco Fuster García

En un pasaje de su ensayo *España invertebrada* (1922), José Ortega y Gasset escribió que, en su opinión, el síntoma que mejor definía a la Europa posterior a la Gran Guerra era la evidente ausencia de una ilusión en el porvenir y, en consecuencia, su parálisis a la hora de reconstruir todo aquello que la contienda había convertido en ruinas: «Si las grandes naciones no se restablecen, es porque en ninguna de ellas existe el claro deseo de un tipo de vida mejor que sirva de pauta sugestiva a la recomposición». Lo peor de este nulo interés no sólo en el futuro, sino también en el presente, insistía el filósofo madrileño, es que esa falta de apetito y de deseo, «secreción exquisita de todo espíritu sano», obedecía a un profundo malestar cuyo origen se remontaba muy atrás en el tiempo, pues no tenía que ver únicamente con los efectos devastadores que había provocado la guerra: «Europa padece una extenuación en su facultad de desear, que no es posible atribuir a la guerra. ¿Cuál es su origen? ¿Es que los principios mismos de que ha vivido el alma continental están ya exhaustos, como canchales desventradas?» (Ortega y Gasset, 1994: 16).

En esta misma línea en que lo hizo Ortega, pensadores de la época como Georg Simmel, Oswald Spengler, Karl Jaspers, Martin Heidegger, William James, Arnold Toynbee o Henri Bergson llegaron a la conclusión de que, desde el punto de vista moral, la reconstrucción de Europa tras el conflicto sólo podía partir de la creación de lo que se llamó un «nuevo humanismo». Una forma distinta de pensar el mundo que, con la premisa de conservar lo poco que se hubiese podido salvar de ese «mundo de ayer», tratara de responder a la pregunta que se planteó durante el periodo de entreguerras y que permaneció sin respuesta durante toda la primera mitad de siglo xx o, al menos, hasta la publicación en 1947 de la *Dialéctica de la Ilustración*, de los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer. Enunciada de forma clara y sintética, dicha pregunta podría formularse de la siguiente manera: ¿por qué el indudable y extraordinario progreso material –económico, tecnológico y científico– que se produjo durante todo ese período no fue acompañado de un aumento proporcional de la felicidad del hombre europeo? O, planteando la cuestión en términos simmelianos, ¿por qué motivo el desarrollo imparable del «espíritu objetivo», englobando bajo este concepto el avance de la cultura humana en su conjunto, no llevó aparejado también el desarrollo del «espíritu subjetivo», entendiendo por éste el desarrollo intelectual, cultural y moral, de cada individuo?

La discusión en torno a este dilema en la bibliografía y la prensa europea de la época hizo que varios intelectuales españoles (los más atentos a los debates que surgían más allá de nuestras fronteras) quisieran opinar sobre el asunto, si no directamente, con una obra entera y específica dedicada al tema, sí a través de algunas reflexiones de mayor o menor extensión, aparecidas en los periódicos o, en determinados casos, intercaladas en libros de ensayo o, en el caso de los escritores de ficción, en alguna de sus novelas. Es el caso, por ejemplo, de un Pío Baroja que, en contra de la imagen que ha transmitido de él parte de la historiografía española (sobre todo la del periodo franquista), que lo quiso presentar como un autor profundamente español y sin ninguna proyección exterior, en la línea del noventayochismo más rancio y patriotero, siempre se ocupó y se preocupó de lo que sucedía en Europa, hasta el punto de que, como ya señaló en su día Josep Pla, por su formación cultural y su talante liberal, Baroja fue un autor cuya obra no se entiende bien fuera del contexto europeo: «Hablando seriamente, Baroja tiene las ideas de un europeo normal. Ante la religión, la ciencia, el arte, la vida social, las relaciones humanas, profesa las ideas que en Europa son corrientes entre millones y millones de seres humanos. La revulsión que produce su visión de España proviene precisamente del hecho de que Baroja ve España con ojos de un hombre europeo normal» (Pla, 2011: 56). Si nos fijamos en su producción de estos años de entreguerras, vemos que ya en un texto de 1919, recién terminada la contienda, hacía una crítica feroz de la que después sería llamada Primera Guerra Mundial y detecta, asimismo, esa contradicción entre la evolución de la técnica y la ciencia europeas, que jamás puso en duda, y el perfeccionamiento de una sociedad que, a su juicio, no podía considerarse mejor que la del siglo anterior: «La guerra ha demostrado que el depósito de brutalidad que tiene nuestra especie está intacto. No somos tan sabios como Platón o como Aristóteles; pero tan brutos como en cualquier otro período, sí lo somos. Todo hace creer que no hay progreso en el mundo; el hombre de hoy es más sabio, más técnico que el de ayer, y vive en una sociedad más perfecta. Lo que no se advierte es que sea mejor» (Baroja, OC XIII, 1999: 683). En otro ensayo de la misma época, definió el período de entreguerras con una metáfora animal que resumía a la perfección su parecer sobre la incapacidad de la Europa del momento y, en línea con la tesis orteguiana y con la del resto de filósofos europeos, alertaba sobre esa falta de ideales que caracteriza esos años de la posguerra:

Nuestro tiempo es un avestruz que se traga todo lo que le echen; claro que no lo puede digerir, porque no se digieren las piedras, pero las traga.

Ante la impotencia de crear un ideal, o por lo menos una utopía, nuestra época se repliega en sí misma y quiere dar como una norma apetecible lo que es resultado de su infecundidad.

*Así se la ve tender a la desvalorización de todos los ideales humanos: al desdén por la cultura general, a la tendencia a la especialidad, al deporte y a la intensificación del mecanicismo de la vida, hasta tal punto, que parece que las cosas ellas mismas tienden a sustituir las inquietudes espirituales por el puro movimiento automático y mecánico. La ciencia, que es hoy por hoy lo único con aire religioso que nos queda, nos aplasta con su frialdad (Baroja, *Obras completas*, XIII, 1999: 850).*

Aunque podrían rastrearse otros muchos ejemplos de este actitud entre la producción ensayística barojiana, lo que me propongo aquí es tratar de averiguar cómo se refleja ese pensamiento del escritor vasco sobre el «nuevo humanismo» y, en general, sobre el declive moral de la posguerra, en tres novelas que tienen como marco, precisamente, la Europa de entreguerras. Me refiero a la trilogía que, bajo el título genérico –y muy elocuente– de «Agonías de nuestro tiempo», agrupa las obras tituladas *El gran torbellino del mundo*, *Las veleidades de la fortuna* y *Los amores tardíos* (publicadas todas ellas en 1926); aunque, «más que una trilogía en el clásico sentido barojiano de la palabra», se trata, en realidad, de «una sola novela dividida en tres partes» (González López, 1971: 253). Obras, en cualquier caso, que reflejan el sentir de un Baroja de madurez, que a estas alturas ya ha publicado la mejor parte de su obra (la que cubre el periodo 1900-1914, aproximadamente), y que se nutren, básicamente, de tres fuentes fundamentales: «los numerosos viajes que hizo por Centroeuropa en el comienzo de los años veinte» (Mainer, 2012: 262); las largas conversaciones con Paul Schmitz, un suizo al que Baroja conoció a principios de siglo en España, y con el que mantuvo una larga y estrecha relación de amistad (P. Caro Baroja, 1987: 103); y las ideas que escuchó en la tertulia que mantenía la marquesa de Villavieja, una aristócrata madrileña que, durante los años veinte y treinta, «gustaba de reunir gente heteróclita en su salón» (J. Caro Baroja, 1997: 77), de cuyas conversaciones también tomó el novelista algunas ideas luego plasmadas en esas novelas.

Desde esta perspectiva, y como no podía ser de otra forma tratándose de Baroja, nos encontramos ante tres novelas eminentemente autobiográficas, pues los paisajes y escenarios europeos aquí descritos son, exactamente, los que vio Baroja durante esos mismos años en los que, solo o en compañía del citado Schmitz, recorrió países como Alemania, Suiza, Holanda o Dinamarca, que son justo los lugares en los que, junto con París (ciudad que el escritor conocía muy bien porque había estado allí en varias ocasiones), transcurre la mayor parte de la acción. En este sentido, es comprensible que José Larrañaga, personaje principal de «Agonías de nuestro tiempo», sea uno más de los varios protagonistas de sus novelas en los que, en mayor o menor medida, Baroja se retrató a sí mismo en distintas etapas de su vida. «El protagonista –dice Pío Caro Baroja al catalogar esta trilogía–, en una proporción considerable, es Baroja mismo, porque las ideas generales de José Larrañaga son las ideas suyas» (P. Caro Baroja, 1987: 102). En efecto, Larrañaga pertenece, a juicio de Gonzalo Sobejano, «al plantel de los contemplativos, melancólicos y fracasados, de la familia de Andrés Hurtado o Luis Murguía» (Sobejano, 2004: 387), y es, en opinión de Miguel Sánchez-Ostiz, «otra de las contrafiguras más sólidas y claras de Baroja, una de las más llamativas, además» (Sánchez-Ostiz, 2006: 222). Por último, Miguel Pérez Ferrero fue más allá al decir que no sólo el protagonista de la trilogía tiene un inequívoco trasfondo autobiográfico, sino que, sus dos primas en la ficción, Pepita y Soledad, también están «observadas de modelos vivos» (Pérez Ferrero, 1972: 200), igual que otros personajes que desfilan por estas páginas y para los que Baroja también se habría inspirado en conocidos suyos de la vida real, siguiendo un procedimiento que en él era muy habitual.

Aunque, como ha señalado con acierto Arnold L. Kerson, nos encontramos ante una trilogía que, ciertamente, no ha recibido excesiva atención por parte de críticos y lectores barojianos, debido a una serie de causas –la falta de un argumento bien construido (en comparación con otras trilogías barojianas más acabadas), el excesivo peso que tienen los diálogos en la narración y la visión pesimista del mundo que se desprende de ella (Kerson, 1986: 76)– que este mismo autor se encarga de enumerar, creo que mi elección de «Agonías de nuestro tiempo» sí está justificada, al menos por dos motivos. En primer lugar, y como señaló Julio Caro Baroja, por el hecho de que, hacia 1925, cuando empecé a escribir la primera de las tres novelas, Baroja tenía «unas ideas y unos gustos que difícilmente casaban con los que caminaban en

España» (J. Caro Baroja, 1997: 71); teniendo en cuenta esto, diría que la trilogía de la que me propongo hablar es una invitación a adentrarnos en la cabeza de un escritor muy original, que vivió al margen de las modas y pensó siempre a contracorriente, posicionándose frente a la verdad oficial de lo políticamente correcto o de lo comúnmente establecido. Por otra lado, y como voy a tratar de demostrar a continuación, las tres novelas que conforman ese ciclo son el mejor documento para conocer al Baroja de entreguerras, pues es en esas obras donde el escritor más opiniones vertió, a través de sus personajes, sobre lo que implicaban para él, a nivel personal y colectivo, las consecuencias de la Gran Guerra, y sobre la posible salida que él veía, si es que veía a alguna, a esa crisis de valores por la que atravesaba Europa.

UN CONTINENTE EN CRISIS

Desde el punto de vista de la historia que cuenta, la trilogía «Agonías de nuestro tiempo» tiene un argumento bastante sencillo. Su protagonista, el vasco José Larrañaga, es un marinero de profesión, con inquietudes literarias y un importante nivel de formación cultural y artística (no hay que olvidar que estamos ante un personaje autobiográfico al que Baroja presta todos sus conocimientos), que trabaja como agente mercantil en la sede que la empresa naviera de su tío, el bilbaíno Juan Larrañaga, tiene en la ciudad holandesa de Rotterdam. Pepita, hija de Juan y prima de José, está casada con un hombre llamado Fernando, con el que tiene serios problemas de convivencia. Para tratar de resolver esas dificultades, don Juan pide a su sobrino, que vive en Rotterdam, que viaje a París a reunirse con Pepita y con su hermana Soledad, con el objetivo de acompañarlas durante un viaje y, de paso, de intentar mediar en el conflictivo matrimonio de la primera. Acompañadas de Larrañaga, Pepita y Soledad emprenden un viaje por el centro de Europa durante el cual conocen a multitud de personajes secundarios (e intrascendentes por lo que se refiere al argumento), de distinta procedencia y de diferente clase social, que pueblan el texto y participan en los diálogos como interlocutores de los dos personajes principales. Mientras se completa este periplo europeo, Baroja desarrolla la trama de la historia de amor entre Larrañaga y Pepita, de la que el protagonista vive enamorado desde su juventud. Aunque los dos primos llegan a consumar ese sentimiento y parece que Pepita está dispuesta a separarse de su marido para iniciar una relación con José, al final, ese amor tardío –como lo califica Baroja en el título de la novela

que cierra el ciclo– se revela imposible, pues Pepita decide volver con Fernando y, con ello, matar las esperanzas de un Larrañaga que acepta su destino con dolor y resignación.

Con respecto al marco cronológico y geográfico, este nudo argumental sirve como motor para el desarrollo de una acción que transcurre durante los años de la Primera Guerra Mundial y los inmediatamente posteriores, y que sirve a Baroja para describir, «con minuciosidad casi turística» (Mainer, 2012: 264), paisajes, tipos y costumbres de las distintas ciudades de Francia, Suiza, Alemania, Dinamarca, Austria y Holanda que recorren los protagonistas de la trilogía. Es tal la cantidad de escenarios que aparecen que, en opinión de su amigo personal y biógrafo, Miguel Pérez Ferrero, *El gran torbellino del mundo* (primera de las tres obras que componen el ciclo) es, quizá, la novela que más y mejor refleja los rasgos cosmopolitas de ese Baroja europeo al que ya me he referido (Pérez Ferrero, 1972: 199). También en esta línea, y hablando, precisamente, de la misma novela (aunque ambas características valdrían para el conjunto de la trilogía), Donald L. Shaw ya señaló con acierto que esta acumulación de escenarios, personajes y acontecimientos revela «el gusto barojiano por incorporar a su obra *cosas y tipos vistos*» (Shaw, 1979: 394-395), por emplear el célebre título –*Cosas vistas*– de los diarios póstumos de Víctor Hugo que, con el tiempo, dio nombre a todo un subgénero literario o periodístico.

Para analizar las opiniones de Baroja sobre la Europa de la posguerra, tal y como aparecen reflejadas en la trilogía de novelas de la que voy a ocuparme, quisiera centrarme en cinco aspectos o apartados que, vistos en conjunto, ofrecen una idea bastante completa de lo que, a mi juicio, sería el pensamiento barojiano de la década de los veinte. Estos cinco puntos sobre los que pretendo anotar alguna idea son los siguientes: la crítica a lo que significó la Gran Guerra (aunque la acción de la primera de las novelas se inicia en torno a 1916, en plena contienda, es evidente que Baroja ya tiene un juicio formado sobre los hechos porque él escribe las novelas entre 1925 y 1926, cuando ya hace varios años que ha terminado la guerra) y al ambiente en el que cual se vive en Europa durante esos años; la crítica al arte y la cultura europea de entreguerras; la crítica a la filosofía y el pensamiento europeo de esos mismos años; la crítica al papel que ha jugado Alemania en la guerra y a su forma de acatar sus consecuencias; y, por último, la crítica al pueblo judío y el antisemitismo –ya conocido en Baroja– que se desprende de algunas de

las afirmaciones realizadas por distintos personajes secundarios que intervienen en la narración.

Por lo que se refiere al primer tema, conviene empezar diciendo que, de las tres novelas que componen «Agonías de nuestro tiempo», en la primera de ellas es en la que mejor se aprecia el sentir que ha generado en el escritor vasco el estallido de la guerra y su desarrollo. Juntando las opiniones sobre este hecho histórico que va expresando José Larrañaga en varios pasajes de *El gran torbellino del mundo*, se ve claramente que, como para el resto de europeos que la sufrieron, la guerra fue, para Baroja, un auténtico horror y un verdadero desastre, en todos los sentidos. En una conversación con un personaje secundario llamado Juan Olsen (un danés, amigo del protagonista, que trabaja como empleado de un banco en Rotterdam), Larrañaga dice que la guerra ha sido mala siempre, pero que la que ellos están viviendo en primera persona es especialmente absurda. Además, añade que lo peor de todo es que esa guerra llega en un momento en el que Europa vive una época muy rara, de declive, pues él nota que el siglo XIX todavía no ha terminado del todo y que los valores que ese siglo representó están en una profunda crisis. Dice que, a esas alturas del siglo XX, se nota que está empezando algo nuevo y, sin embargo, el hombre no sabe qué le deparará el futuro porque la guerra sólo puede traer la ruina y la incertidumbre:

—La verdad es que, al menos hasta ahora, siempre ha habido guerra y siempre se han cometido toda clase de atropellos, de incendios, de robos y de saqueos. Siempre ha habido un estado mayor estólido, generales ineptos, encuentros absurdos, disfrazados con nombres pomposos de batallas por la pedantería militar. Pero nunca ha dejado la guerra una impresión de estupidez como la guerra actual. Desde su comienzo hasta el momento en que estamos todo tiene un aire de pesadez y de falta de originalidad y de ingenio verdaderamente desagradable.

—¿Qué quiere usted que sea un mundo entregado a los militares, a los periodistas y a los fotógrafos? —preguntó Olsen—; tiene que ser un mundo de necedad inconmensurable. Entre esas tres clases de gentes tienen que intensificar la estupidez del planeta.

—Estamos viviendo en una época rara —aseguró Larrañaga—. Se va notando que la oleada del siglo diecinueve se acaba; que todos esos tópicos de la democracia, del parlamentarismo, del arte como culto, de la prensa como palanca del progreso, de la fraternidad humana, del internacionalismo, se vienen abajo. Vemos que nos

apartamos de los parajes conocidos; pero adonde marchamos, eso no lo vemos (Baroja, OC IX, 1998: 1073).

En cuanto a sus impresiones sobre la cultura y el arte, Baroja fue siempre muy conservador en sus gustos, no porque no estuviese abierto a los cambios, sino porque consideraba, como buen conservador, que lo nuevo no es mejor que lo viejo por el siempre hecho de ser nuevo. Si a eso añadimos su pasión por el siglo XIX, que para él fue muy superior en casi todo al siglo XX, no es difícil imaginar que su opinión sobre las vanguardias que surgen en Europa durante el periodo de entreguerras no fue la más positiva. Para un hombre de principios como él, el cuestionamiento del canon que se produce durante estos años de incertidumbre en los que los valores consagrados son puestos en duda era insólito y difícil de aceptar, pues suponía acabar de un plumazo con la garantía que siempre había supuesto el prestigio; si ya no nos podemos fiar de los grandes genios de la cultura, viene a decirnos Baroja a través de Larrañaga, es porque vivimos una época en la que lo que vende no es lo mejor, sino lo más extravagante o lo que consigue llamar más nuestra atención: «Es muy frecuente oír decir que Beethoven es muy aburrido, que Velázquez es un *pompier*, que en los museos de pintura no se aprende nada, que Kant y Schopenhauer son pedantes. ¿Se puede convencer de lo contrario al que no quiere convencerse, ni hacerle entrar en razón? Hoy, el que posee más aspecto de tener razón es el que más grita» (Baroja, OC IX, 1998: 1328). Como resumió muy bien quien mejor le conocía, su sobrino Julio Caro Baroja, para Baroja «toda la pintura posterior al impresionismo era una pura estupidez» (J. Caro Baroja, 1997: 71), y así se constata si leemos algunos ensayos en los que el autor se ensaña particularmente con todos los ismos –cubismo, surrealismo, dadaísmo, etcétera– que proliferan durante estos años y que, a su juicio, no tenían ningún valor artístico. En un pasaje de *El gran torbellino del mundo* aparece este Baroja crítico del arte de la posguerra cuando reproduce un diálogo entre Pepita y Larrañaga y pone en boca de este su punto de vista sobre quienes cultivaban las vanguardias y sobre sus verdaderas intenciones: «Hay grandes mixtificaciones en esas cuestiones de arte. Y aún... Si todas esas manifestaciones artísticas, como el cubismo, fueran sinceras y de buena fe, serían muy curiosas como monstruosidades; pero no lo son: son falsificaciones de gente cuca que cuenta con la estupidez del medio ambiente» (Baroja, OC IX, 1998: 1028).

Otro de los aspectos más interesantes del ciclo «Agonías de nuestro tiempo» es el sorprendente protagonismo que, a lo largo sobre todo de la primera de las tres novelas, adquiere el filósofo danés Søren Kierkegaard, del que José Larrañaga se declara lector y admirador. Dicha presencia resulta especialmente curiosa porque, pese a ser un gran lector de autores como Dostoievski, Nietzsche, Schopenhauer o el propio Kierkegaard, considerados todos ellos como precursores más o menos directos del existencialismo sartriano, Baroja consideraba –y así lo expresó en sus memorias– que, como corriente filosófica, el existencialismo era «una pequeña secta», llena de «vulgaridades confusas», y sin ningún pensamiento profundo digno de ser tenido en cuenta: «Ya la denominación de este sistema existencialista nos parece a la mayoría una vacuidad o una fantasía. Las demás denominaciones de carácter filosófico, desde el principio, nos indican con claridad la base en la que se apoyan. Realismo, idealismo, materialismo, espiritualismo, escepticismo..., todo esto es claro. Pero ¿qué quiere decir existencialismo? Yo creo que no quiere decir nada; casi parece un camelo» (Baroja, OC II, 1997: 33). En el caso concreto de Kierkegaard, cuyas ideas defiende Larrañaga en *El gran torbellino del mundo*, Baroja criticó con cierta ironía sus teorías para terminar señalando, en una argumentación que evidencia la fecha en la que están escritas sus memorias (a mediados de los años cuarenta, cuando ya ha terminado la Segunda Guerra Mundial y se han visto las consecuencias del uso perverso que Hitler y el nazismo hicieron de conceptos filosóficos de raíz nietzscheana como «voluntad de poder», «superhombre» o «muerte de Dios»), que, leída fuera de su contexto, la filosofía existencialista puede ser muy peligrosa:

Kierkegaard hace una poda de todo lo que cree que oscurece el conocimiento del ser humano, y encuentra que la base de la personalidad es la angustia y la preocupación por Dios; algo muy próximo a la inquietud de Pascal.

Esto puede ser cierto para él, pero no para todos los hombres. Schopenhauer hizo también su poda, y encontró que el fondo de la vida era la voluntad; los materialistas creyeron que era la fuerza; Nietzsche, el instinto de vivir, la voluntad de dominio y la superación de la muerte.

No parece que la angustia sea la raíz única de la vida.

Yo, la angustia la he sentido muchas veces en el hipogastrio; pero nunca he creído que fuera una manifestación de sabiduría, sino resultado de la acción del nervio vago.

[...]

Hay quien cree que esta filosofía existencial puede servir de legitimación y de tapadera a todas las tendencias egoístas y malvadas del hombre, ya sean individuales o colectivas.

Por la necesidad de lo existencial se puede defender el egoísmo propio, el sacrificio de los demás, y colectivamente, el despotismo y la conquista del espacio vital.

No cabe duda que, como Shakespeare, y no recuerdo la frase con exactitud, el diablo puede servirse para sus fines de los textos de la Escritura (Baroja, OC II, 1997: 36).

No obstante esta opinión negativa, es verdad que, a lo largo de toda la trilogía, las reflexiones del protagonista en torno a temas como el progreso, la religión o el sentido de la vida adquieren tal grado de escepticismo que algún crítico ha llegado a calificarle «como una especie de héroe existencialista fracasado, algo kierkegaardiano» (Kerson, 1986: 71), en el sentido de que dicho personaje encarna ciertos rasgos (la defensa del individuo frente a cualquier otra entidad, la afirmación de la voluntad o la conciencia del dolor implícito a la existencia) que están presentes en otras muchas novelas de Baroja y que, sin responder estrictamente al existencialismo ortodoxo, que todavía no existía como tal en este momento, sí emparentan con lo que después caracterizará ese pensamiento.

El desenlace de la Primera Guerra Mundial también sirvió para que Baroja modificara su postura en torno a Alemania. Si durante la guerra fue uno de los pocos intelectuales españoles que se declararon germanófilos, más por su simpatía por la cultura alemana (siempre fue un admirador incondicional de hombres como Kant y Schopenhauer, a los que consideraba verdaderos genios), que por compartir la *Weltpolitik* del káiser Guillermo II, el resultado final del conflicto y la actitud alemana durante la guerra provocaron su alejamiento progresivo del mundo germánico. Aunque este desengaño con Alemania no fue algo exclusivo del escritor vasco, sino que fue una actitud muy generalizada en la Europa posterior a la Conferencia de París, donde Alemania fue señalada como gran culpable de la guerra y como la responsable de reparar todo el daño ocasionado, tal y como quedó reflejado en el Tratado de Versalles, lo aquí nos interesa es el caso barojiano, que se manifiesta en varios pasajes de la trilogía. Ya en *El gran torbellino del mundo*, Larrañaga deja claro que la guerra «me va haciendo pensar que los alemanes no

tienen la genialidad que se les atribuía» (Baroja, OC IX, 1998: 1101), aunque también reconoce que no se les puede negar su inteligencia malvada porque, incluso en la desgracia, han sido ingeniosos para estafar a sus enemigos: «realmente esos arios, tan ponderados, han quedado en la guerra, y después de la guerra, bastante bajos; luego, esa estafa colosal de los marcos, con que han engañado a todos los burgueses del mundo, ha sido extraordinaria» (Baroja, OC IX, 1998: 1240). En *Las veleidades de la fortuna*, segunda parte de la trilogía, Larrañaga mantiene una larga conversación con el personaje de una duquesa española, con la que coincide en un hotel de Lausana, en la que vuelve a la carga y se extiende mucho más en su crítica. Primero pone el foco en los políticos alemanes, a los que acusa de haberle hecho perder definitivamente la fe en la democracia, al demostrarle que Alemania no es un pueblo excepcional, pese a haber dado al mundo hombres que sí lo son. A continuación, la duquesa le plantea la posibilidad de un futuro renacimiento económico o artístico del país y, también aquí, el protagonista muestra su pesimismo al considerar que ve muy difícil que Alemania resurja después de la guerra y vuelve a ser la gran potencia que fue. Pese a haberlo escrito en 1926, en un periodo en el que, si por algo destacó Alemania fue justamente por la efervescencia cultural y artística que representa la República de Weimar, no es extraño que Baroja no haga ninguna referencia a ella porque, como ya he señalado, ni el expresionismo ni la nueva objetividad fueron vanguardias de su gusto:

—Es lo que no vemos. Es también una de las cosas que nos ha desilusionado de esta guerra. Esos políticos, sobre todo los alemanas, eran unos ilusos y unos falsarios; esos hombres que dirigían la guerra, que parecían tan terribles, eran unos pobres diablos, casi unos idiotas. ¿Dónde estaba la técnica de que tanto nos hablaron? Yo creí que los alemanes comenzaban la guerra submarina con mil o dos mil submarinos. Luego resultó que tenían sesenta o setenta. Todo bluff y fanfarronería.

—Eso se ve ahora.

—Naturalmente, esto se ha visto cuando han sido vencidos y han aparecido iguales o peores que los demás, por lo menos más indignos y más bajos. En la derrota es cuando se nota la fuerza de espíritu de un pueblo, y en la derrota los alemanes se han mostrado innobles y mezquinos. El entusiasmo por lo alemán ha pasado y probablemente no volverá jamás. Claro, eso no importa para que Kant y Alberto Durero, Beethoven o Mozart, sean grandes hombres;

pero creer, como llegamos a creer, que como pueblo era un pueblo excepcional y genial, ya es imposible.

–Puede venir de nuevo un renacimiento alemán.

–Me parece muy poco probable. Como todos los pueblos civilizados, Alemania se va alejando de los valores puramente espirituales, y en fuerza mecánica nunca podrá competir con los Estados Unidos.

–Puede venir un resurgimiento del arte.

–No creo; la mecánica triunfa sobre todo. En otro tiempo, en una ciudad italiana, un cuadro de Miguel Ángel o de Rafael era un acontecimiento; hoy, aunque hubiera genios así, el pueblo no los comprendería, y hasta los miraría con desdén; hoy triunfan la mecánica y el sport (Baroja, OC IX, 1998: 1321).

Por último, este análisis de las implicaciones autobiográficas de la trilogía «Agonías de nuestro tiempo» estaría incompleto si soslayáramos las alusiones peyorativas al colectivo de los judíos que, si bien no son exclusivas de estas novelas, pues el antisemitismo es una característica presente en gran parte de la obra barojiana, como ningún especialista en ella podría negar, sí aparecen aquí con una especial virulencia. Y lo hacen, además, de forma curiosa, pues Baroja no atribuye esos improperios al personaje de Larrañaga (que aquí aparece, incluso, como el encargado de matizar la postura más radical de su interlocutor), sino al personaje secundario del doctor Haller. En cualquier caso, y por las opiniones que emite este personaje, es evidente que ese cambio de voz no oculta el hecho de que, detrás de ese discurso, está el propio Baroja. Las muestras más claras de ese antisemitismo barojiano se encuentran, tal vez, en una conversación que mantiene el protagonista con el doctor Haller, en la que este médico suizo explica a Larrañaga que uno de los mayores males del periodo de la posguerra es que «el torrente de la charlatanería, del industrialismo y del judaísmo» lo está invadiendo todo. Recogiendo las mismas ideas que ya hemos visto que tenía el escritor vasco sobre la cultura europea del período, el doctor Haller explica que tanto en el ámbito científico como en el artístico, todas las corrientes y los ismos que van surgiendo –«el expresionismo, el dadaísmo, la metapsíquica, el psicoanálisis, el pirandellismo»– no son más que «palabrería». Y cuando Larrañaga le pregunta si en ese declive de la cultura europea tienen algo que ver los judíos, el médico responde lo siguiente: «No cabe duda. El judío no tiene amor por el pasado europeo, en el cual apenas ha intervenido; por eso es

modernista y siente la época. Además, el judío se ha mantenido siempre alejado de la vida inmediata de los países europeos» (Baroja, OC IX, 1998: 1264). A medida que avanza la conversación, el enfoque de la crítica va cambiando, pero el tono se mantiene igual. En un momento dado, el doctor Haller relaciona a los judíos con los bolcheviques (algo que Baroja también hizo muchos años después, al criticar la influencia del comunismo soviético sobre el gobierno de la Segunda República española) y les señala como una raza de cínicos que se aíslan de la sociedad y se protegen entre ellos, formando *ghettos*. Un argumento, este del judío insolidario y explotador que no se integra en su comunidad y que sólo piensa en el dinero, que estaba en el ambiente de la Europa de la posguerra y que, como es sabido, fue explotado hasta la saciedad por Hitler y los nazis alemanes para conseguir llegar al poder, con las terribles consecuencias que todos conocemos:

–No cabe duda –añadió Haller– que hay en ellos una solidaridad que no se halla en las otras confesiones religiosas. Ninguno de estos judíos bolcheviques se atacan unos a otros. Han colaborado en matanzas enormes, pero ellos no se muerden. Se respetan los unos a los otros. Son del mismo ghetto.

–Sí; es extraño eso –dijo Larrañaga.

–El compañero Trotsky respeta al compañero Zinovief, y el Zinovief al Radek, y el Radek al Kamenef, y el Kamenef al Stalin. Son de la misma familia de los Achkenazin.

–¿Y Lenin era igual? –preguntó Larrañaga.

–No; Lenin era otra cosa –replicó Haller–. Aquél era un tártaro de la raza de los Gengis-Kan y de los Tamerlán. Estos judíos son la mayoría histriones muy flexibles, muy serpentinos. La raza judía es raza histriónica, optimista y social. Para hacer gestos de mono y llamar la atención, nadie como ellos. Las ideas no les importan. En Rusia serán los bolcheviques; en Inglaterra, conservadores; en Francia, radicales. Esto es lo de menos para ellos. La cuestión es llamar la atención y ganar dinero. Es una casta de cómicos, cupletistas, periodistas, favoritas de reyes, bailarinas y banqueros.

–Sí; pero este cinismo no es único y privativo de los judíos.

–No. Es verdad; pero en ellos es más señalado. El judío tiene que estar entre gente para tomar valor. Entonces se destaca con su impertinencia característica; pero póngale usted al judío solo, como un conquistador español en América, o como Livingstone en África, y entonces no es nada, porque todas sus monerías y toda su impertinencia ya no sirven.

–No sé si puede creer en esas especialidades étnicas –objetó Larrañaga.

–No son absolutas, claro es –contestó Haller–. El judío tiene un sentido materialista y sensual de la vida. No aprecia los ideales de los viejos europeos, la austeridad, la caballeridad, el heroísmo, el valor en la guerra. Miran nuestras cosas en extranjeros (Baroja, OC IX, 1998: 1264-1265).

En resumen, la imagen que «Agonías de nuestro tiempo» nos ofrece de esa Europa de la posguerra es la de un continente que ha perdido su identidad y que, como dice el protagonista de la trilogía, sólo se mantiene en pie por la unidad de su territorio: «Para mí, Europa es una realidad geográfica, y nada más –replicó Larrañaga–. Si Europa fuera sinónimo de civilización y de cultura, Albania y Serbia no serían Europa, pero, en cambio, lo serían Boston y Melbourne» (Baroja, OC IX, 1998: 1298). Para Baroja, la crisis del «nuevo humanismo» es, sobre todo, una crisis de valores. En un contexto de total descomposición de las instituciones y miseria moral del individuo, la mentira se ha impuesto a la verdad y los principios que antaño eran respetados ahora son subvertidos. La confusión reina por todas partes y la gente vive sin asideros, incapaz de agarrarse a alguna certeza que le permita orientar su existencia. En definitiva, y cerrando el círculo que he abierto al principio, con esa crítica barojiana a la idea de progreso, la Europa de los años veinte es una Europa que navega, pero que lo hace sin un rumbo fijo, yendo más bien a la deriva, o dando un paso adelante, y dos hacia atrás: «Se avanza en la civilización, pero no en todos los sentidos. Lo que se gana en una dirección se pierde en otra. Cuando se hace el balance de una época no se ve que se haya mejorado íntegramente, sino que se ha avanzado en una dirección y se ha retrocedido en otra» (Baroja, OC IX, 1998: 1323). Por eso, cuando Larrañaga se lleva la gran decepción de su vida y comprende que, por mucho que haga para conquistar a Pepita, y por muy mal que la trate su marido Fernando, nunca conseguirá el corazón de su prima, Baroja pone fin a la trilogía con una reflexión final del protagonista –resignada, melancólica y existencialista– en la que, de alguna manera, se concentra el pensamiento de ambos sobre el amor, las mujeres y la tristeza de una vida sin ilusiones: «El mundo era para él una maquinaria pesada, un molino que iba moliendo y triturando el tiempo, que se deshacía y se formaba de nuevo automáticamente. El final se sabía: la única aspiración era encontrar una manera cómoda de ser tritu-

rado al compás del tiempo. Como en el mote del emblema citado por Pablo Jovio, tendría que repetir: “Los llenos de dolor y los vacíos de esperanza”» (Baroja, OC IX, 1998: 1485).

UN BAROJA EUROPEO

Desde el punto de vista de su calidad literaria, las obras que componen la serie «Agonías de nuestro tiempo» no se cuentan, ni mucho menos, entre lo mejor de la producción barojiana. Por eso, estoy de acuerdo con González López en que, como novelas, los títulos que componen este ciclo son más bien flojos (en comparación, se entiende, con el resto de lo escrito por el autor vasco), pues Baroja no sólo no logró mantener el alto nivel de creatividad que había demostrado durante los años previos a 1914, sino que «se estancó en sus propias fórmulas, y en lugar de atrapar esas agonías y torbellino, expresados en un arte expresionista, se limitó a darnos la historia sentimental de sus amores tardíos, en los que hay una evocación de sus propias melancolías y tristezas» (González López, 1971: 254-255). Según Kerson, tal vez el principal problema de la trilogía es que carece de un argumento sólido y bien desarrollado, lo que hace que su estructura adopte una forma difusa, «como una serie de divagaciones, en que hay descripciones muy logradas, en algunos casos poéticas, de ciudades como París, Rotterdam, Ámsterdam, Harlem, Copenhague, Nyborg, la isla de Basilea, Berna entre otros sitios, todos visitados por el autor, lo que da la impresión de autenticidad» (Kerson, 2011: 173). Por otro lado, tampoco contribuye a reforzar el hilo conductor del relato el hecho de que un altísimo porcentaje del texto esté conformado por diálogos larguísimos en los que intervienen multitud de personajes. Ese uso y abuso del diálogo, que tiene la ventaja de servir al autor para manifestar sus opiniones sobre distintos temas, tiene otra cara menos positiva y es que, si no está muy atento a las conversaciones, el lector puede llegar a perderse, por no hablar del cansancio mental que provoca tener que seguir esta polifonía de voces y situar cada intervención en el contexto de su personaje. En cualquier caso, y dejando a un lado estos innegables defectos, sí es verdad que Baroja capta muy bien ese ambiente de descomposición y crisis que sucede a los años de la Gran Guerra y que, como dice Kerson, «el efecto total de la trilogía (fijémonos en la palabra *agonías*, el *Angst* kierkegaardiano del título) es el de un torberllino, simbólico de la vida agitada, deprimida, deprimente y de decadencia espiritual que se refleja en la Europa de posguerra» (Kerson, 2011: 154). En este sentido, el

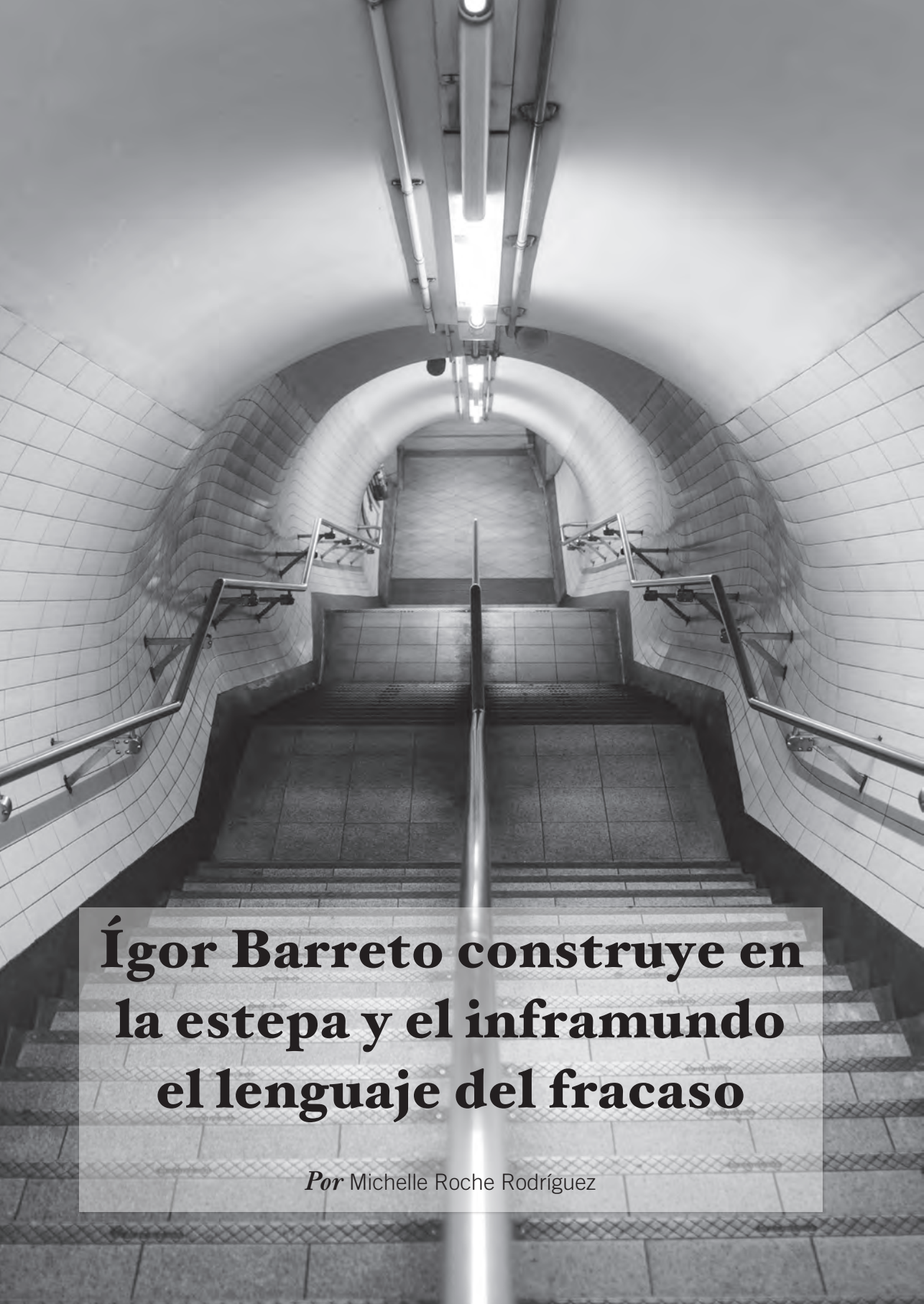
hecho de que Baroja preste cierta atención a comentar los sueños que tienen los personajes hay que relacionarlo también con esa atmósfera confusa del período en el que sucede la acción, como ha visto con acierto Mainer al destacar que «conviene advertir la importancia de los sueños y de la transmisión onírica de los acontecimientos, lo que confiere a los personajes –una y otra vez– un aura de irrealidad insegura que alguna relación había de tener con los rasgos del tiempo que habitan» (Mainer, 2012: 262-263).

Frente a quienes han optado por una enmienda a la totalidad, como hizo Gil Bera al calificar la trilogía como una «autoapología» barojiana, «en forma de elegía lluviosa, de sus cosmovisiones racistas y molinistas» (Gil Bera, 2001: 324), mi valoración del conjunto está mucho más cerca de la que ofrece Sánchez-Ostiz cuando afirma que, al margen de su valor literario, las novelas sí tienen un importante valor «testamental», como resumen o compendio de ideas barojianas en el que «pesa mucho más la opinión sobre temas variados –a veces parece que estamos ante una silva de varia lección–, que el relato propiamente dicho de las peripecias de los protagonistas» (Sánchez-Ostiz, 2006: 223). Igualmente, y como ha señalado Darío Villanueva, tampoco se puede negar que, en el contexto de la obra de Baroja, dedicada en buena medida a diseccionar la crisis española contemporánea, «Agonías de nuestro tiempo» representa una verdadera novedad, pues no sólo supone un cambio en su objeto de análisis habitual, que deja de ser España para convertirse en la Europa traumatizada de entreguerras, sino que implica también una ampliación de la perspectiva, lo que no debió de resultarle nada fácil a un Baroja que hizo un esfuerzo por adoptar «un punto de vista paneuropeo» (Villanueva, 1998: 24), muy raro de encontrar en la literatura española del período. Aunque la heterodoxia de la obra barojiana haga muy difícil su encuadramiento en cualquier corriente, Villanueva sitúa este ciclo dentro de esa tendencia europea que fue el *odernism*, junto a obras de autores tan representativos de la literatura europea de entreguerras como James Joyce, Marcel Proust, Bertolt Brecht, André Gide, Luigi Pirandello, Hermann Hesse, Ezra Pound, Virginia Woolf o Thomas Mann, con cuya novela *La montaña mágica* –reflejo de ese malestar de los años veinte– ya fue emparentado en su día (Kerson, 1986: 76). En esa misma clave europea, coincido plenamente con este autor en que la lectura de esta poco conocida trilogía debería servir, acaso, para liberar al novelista donostiarra «del corsé provincial noventa-yochista, situándolo, junto a otros escritores españoles de su

época, en un ámbito más amplio, como reclaman sus soberbias estaturas de creadores y renovadores literarios. Ese ámbito es de referencia europea, lo que cobra hoy por hoy un extraordinario valor si reparamos en la profunda vivencia de la realidad de Europa que Baroja tenía» (Villanueva, 1998: 27-28).

BIBLIOGRAFÍA

- Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino, Obras Completas*, volumen II, dirigidas por José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 1997 [todas las citas de Baroja proceden de esta edición de sus «Obras completas» (OC), publicadas en dieciséis volúmenes por Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg entre 1997 y 1999].
 - . *El gran torbellino del mundo*, OC, volumen IX, 1998.
 - . *Las veleidades de la fortuna*, OC, volumen IX, 1998.
 - . *Los amores tardíos*, OC, volumen IX, 1998.
 - . *Momentum catastrophicum*, OC, volumen XIII, 1999.
 - . *Divagaciones apasionadas*, OC, volumen XIII, 1999.
- Caro Baroja, Pío (ed.), *Guía de Pío Baroja: el mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio -Cátedra, 1987.
- Caro Baroja, Julio, *Los Baroja (memorias familiares)*, Madrid, Caro Raggio, 1997 [1972, primera edición; 1978, segunda edición corregida y aumentada].
- Gil Bera, Eduardo, *Baroja o el miedo: biografía no autorizada*, Barcelona, Península, 2001.
- González López, Emilio, *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*, New York, Las Americas Publishing Company, 1971.
- Kerson, Arnold L., «José Larrañaga: una especie de héroe existencialista barojiano» (págs. 69-76), en A. David Kossoff, José Amor Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey Ribbans (coords.), *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen II, Madrid, Istmo, 1986.
- . Kerson, Arnold L., «Europa en la novelística barojiana en el periodo de entreguerras» (págs. 152-178), en Antonio Regalado y José Lasaga (eds.), *Lecturas y diálogos en torno a Pío Baroja*, Madrid, CSIC - La Catarata, 2011.
- Mainer, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.
- Ortega y Gasset, José, *España invertebrada*, Madrid, Alianza, 1994 [1922].
- Pérez Ferrero, Miguel, *Vida de Pío Baroja*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1972.
- Pla, Josep, *Diccionario Pla de la literatura*, Edición y prólogo de Valentí Puig, Traducción de Jorge Rodríguez, Barcelona, Destino, 2011 [2001].
- Sánchez-Ostiz, Miguel, *Pío Baroja, a escena*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Shaw, Donald L., «Dos novelas de Baroja: una ejemplificación de su técnica» (págs. 385-395), en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979.
- Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Segunda edición, corregida y ampliada, Madrid, Gredos, 2004 [1967].
- Villanueva, Darío, «Prólogo», en Baroja, Pío, OC, volumen IX, 1998.



**Ígor Barreto construye en
la estepa y el inframundo
el lenguaje del fracaso**

Por Michelle Roche Rodríguez

En un barrio paupérrimo de Caracas llamado Ojo de Agua aparece un día el poeta ruso Ósip Mandelstam (1891-1938), lector asiduo de la *Divina Comedia* y conoedor de la infamia por haber sido chivo expiatorio de la tiranía estalinista. Encuentra a un Virgilio para el infierno de la favela venezolana en Ígor Barreto (San Fernando de Apure, 1952), el autor de *El muro de Mandelstam* (2017). La obra publicada en España por Bartleby Editores verbaliza el deterioro material e ilustra la indignidad de la vida en un barrio –lugar donde «el presente se conjuga como miedo, como peligro» (página 20)–. Las trasposiciones de tiempo y espacio, significadas en el bardo ruso fallecido el siglo pasado y desplazado a un gueto tropical del presente, muestran la extrañeza de la poesía cuando se confronta con la necesidad, la muerte y el dolor. «Al contemplar el barrio resultaba fácil asociarlo con la imagen de un gueto. Un mundo delimitado, hecho a la medida de los que traían en su cuerpo alguna marca indeleble», escribe allí Barreto (17).

Los guetos de la Unión Soviética eran bien conocidos por Mandelstam, cuya tragedia fue proclamarse librepensador. Después de cumplir varias condenas consecutivas en diferentes campos de detención por publicar un epigrama contra Joseph Stalin (1878-1953), murió en 1938 en una cárcel de tránsito cercana a Vladivostok, a más de nueve mil quilómetros al sureste de su hogar. En *El muro de Mandelstam*, su espíritu representa la utopía fracasada que lo condenó por sus ideas: la revolución que, fiel al lugar común, devoró al hijo. Mandelstam es el intelectual confrontado con el totalitarismo, como el mismo Barreto cuando muestra el anacronismo de la Revolución bolivariana en las imágenes del menoscabo de la sociedad en Venezuela: las urbes mugrientas, las filas interminables para comprar la comida escasa o la violencia de las más de veinte mil muertes anuales que deja su guerra civil no declarada. «–¿Quién ha dicho que el dolor y la desgracia / se definen de alguna manera?», se pregunta el autor venezolano traducido al inglés, al italiano, al francés, al rumano y al alemán en el poema «La caja y la pregunta sobre la pobreza» (48). Tomadas en cuenta dentro del contexto de toda la obra de Barreto, esas visiones ya no sólo signan el fracaso en Venezuela de la Revolución, sino de la modernidad entera.

El desengaño del proyecto moderno que siente el poeta se articula en la dicotomía entre el campo y la ciudad es la marca de su obra. Aunque algunos críticos quieran vincularlo con la lírica de la tierra, cuya tradición en el continente americano se remonta

al siglo XIX, Barreto no es un autor del paisaje. En mi opinión, es un autor de lo *ctónico*. Con esta palabra, aún no reconocida por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE), me refiero también a lo telúrico, pero interpretado desde su acepción mitológica. En tiempos de la antigua Grecia, cuando el suelo estaba habitado por dioses y espíritus del inframundo, estos seres *ctónicos* se contraponían a las deidades celestes. Eran la parte invisible, bajo tierra, del ciclo de la vida; la mitad oculta de un semicírculo expresado en la vida material. Significan el mundo onírico y el espacio de la muerte: la tierra como aspecto interior, lo espiritual. De aquí en adelante, desde una visión general de la obra de Barreto, me propongo develar las conexiones entre su imaginería, a ratos premoderna y otros urbana, con el inframundo como lugar de la muerte y del fracaso. El pesimismo de su literatura no supone la mera crítica estéril, pues desde el inframundo se puede abrir una rendija hasta la esfera de la realidad para redimensionar su significado.

En su hallazgo de la humanidad entre los escombros del desarrollismo, en su estética rabiosamente urbana y en su interpretación del inframundo no desde la profundidad del Infierno de la *Divina comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), sino desde la orografía de Ojo de Agua, *El muro de Mandelshtam* sirve de corolario a la literatura de Barreto producida hasta la fecha. Cada metáfora allí señala una cicatriz del fracaso de la modernidad, asunto que le ocupa desde el principio de su literatura y que no sólo obedece a una preocupación estética, sino al contexto político donde ha desarrollado su carrera. Ambas vertientes, la cultural y la política, se unen en el «Sí, manifiesto» de 1981, donde se resumen los postulados de Tráfico, el grupo de poetas al que perteneció en su juventud. Es el primer gesto *literario* conocido del poeta de Los Llanos y lo compartió con Armando Rojas Guardia (1949), Yolanda Pantin (1954), Miguel Márquez (1955), Rafael Castillo Zapata (1958), y Alberto Márquez (1960). El objetivo del grupo unido bajo el lema «Venimos de la noche y hacia la calle vamos» era sacar a la poesía de la torre de marfil en donde estaba y lanzarla sobre las avenidas urbanas. Aquél fue el último gran manifiesto de la literatura venezolana.

Tráfico inauguraba una estética surgida en las ciudades y comprometida con su momento. Sus integrantes llegaron a la literatura cuando comenzaba a desvanecerse la ilusión de la Venezuela saudita de ingentes ganancias petroleras y debieron afrontar la primera gran devaluación del bolívar, en 1983, al final de la

presidencia de Luis Herrera Campíns (1925-2007), iniciada el mismo año de otro hito en la economía venezolana: 1979, cuando las tasas de inflación comenzaron a registrar tres dígitos. Aunque entonces nadie hubiera imaginado que para 2019 los economistas calcularían que su inflación podría ubicarse en un millón por ciento, ya estaba claro que no era un país tan rico como señalaba la propaganda. Por eso, los integrantes de Tráfico interpretaron su compromiso político como un desafío a la lírica vanguardista de la generación anterior, identificada con los grupos Sardino, la Tabla Redonda y el Techo de la Ballena. Ya no creían en su militancia de izquierda o la nostalgia de la lucha armada de las décadas los años 60 y 70, y menos en que aquella poesía de espíritu surrealista pudiera resultar una herramienta útil para afrontar la crisis de las postrimerías del siglo xx. «El silencio y el juego textualista no pueden ser una respuesta crítica a nuestro medio», escriben en el «Sí, manifiesto», su declaración de intenciones: «en última instancia constituyen posturas que si no de manera consciente, al menos en forma disfrazadamente ideológica, le hacen el juego a nuestra democracia petrolera». Su propuesta era cambiar la clave estética del poema para hacerlo accesible a la experiencia humana, más acorde con la época.

Los idearios de Tráfico marcan a Barreto desde sus primeras publicaciones, *¿Y si el amor no llega?* (1983) y *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1986). No me detendré en ellas pues en el volumen editado por la editorial española Pre-Textos donde se reúne toda su obra poética producida entre 1983 y 2013, *El campo / El ascensor*, el autor respetó la secuencia de los diez libros editados en el espacio de treinta años, con la sola excepción de esos dos poemarios, los cuales colocó al final con el título «Primeros libros». La medida me hace creer que Barreto piensa que encontró el camino hacia su voz sólo desde la publicación de su tercer libro, *Crónicas llanas*.¹

La primera edición de ese poemario apareció en Caracas en 1989. Sus imágenes del llano abandonado y de poetas fallecidos funcionan como representaciones del mundo rural de la infancia de Barreto. Aparece también la sombra de la muerte, pero esta vez como signo del pasado y la tradición: imágenes antes luminosas convertidas en *ctónicas* que pueden asociarse con la venida de la noche en dirección hacia la calle del lema de Tráfico, pero también representan la poética particular de Barreto, donde la realidad y lo onírico se convierten en el mismo material literario. El poeta reconoce el paisaje, pero no desde la maravilla de quien

mira algo distinto, sino desde la experiencia del menoscabo, el abandono de lo rural y la comunión con los bardos muertos, a quienes, en la introducción de *El campo / El ascensor*, Antonio López Ortega identifica como «los poetas nativos o de la tierra, que fueron en la historia literaria más posibilidad que realización» (13). Ese procedimiento estilístico se repetirá después en *El muro de Mandelshtam*. En ambos casos se trata de pensar, desde la ausencia de los poetas, en las realidades que pudieron ser.

Desde 1989 la obra de Barreto no podrá ya separarse de la realidad política de su país: ese año ocurrió el llamado «Caracazo», violentas protestas callejeras acaecidas en la capital de Venezuela entre los meses de febrero y marzo como reacción al paquete de medidas económicas anunciadas por el entonces presidente Carlos Andrés Pérez (1922-2010), las cuales fueron reprimidas con aún más violencia por la policía y las fuerzas armadas. A esa explosión social, que dejó en evidencia la crisis de la democracia bipartidista venezolana, se la señala como una de las causas de la llegada al poder del comandante Hugo Chávez Frías (1954-2013) y de la Revolución bolivariana en las elecciones de 1998.

EL LLANO: OSCURO, CIEGO Y SIN ALMA

En la revista *Nuestra América*, Barreto publicó en 2006 un revelador ensayo donde invita a reflexionar sobre los trastornos producidos por la modernidad en la percepción del mundo y de la naturaleza. La pieza titulada «Dilemas para una poesía de la tierra» resulta útil para establecer su relación con la tradición donde desarrolla su literatura. Señala que la poesía debe aprender a mirar a la naturaleza como otredad, separándose de la idealización heredada del Romanticismo. Se trata de la mirada hacia lo ajeno como si se esperara que su cualidad extraña revelara algo del presente, sin hacer ninguna concesión a la nostalgia. Tomando en cuenta que «las ciudades se edifican por oposición al mundo rural, siempre con el deseo (no realizado) de cancelarlo», Barreto recuerda que la mirada romántica es aquella que «oculta, olvida, idealiza y simplifica» la tensión constante de la negación (urbana) de lo rural (113). Este rechazo a lo romántico no debe tomarse como la negación a la tradición del continente, sino como su actualización.

Es en la tensión que opone el mundo urbano al rural donde se fundamenta la obra de Barreto. Su poesía *planea* sobre la ciudad, sin llegar a posarse mucho tiempo en ninguna de sus construcciones, como ciertas garzas que sobrevuelan Caracas cuando

abandonan Los Llanos en busca de las costas del Mar Caribe. Si en el núcleo de la modernidad se halla la confianza en el futuro, la creencia de que la razón traerá el progreso, el fracaso de lo moderno articula la crisis venezolana. Por eso, la tensión no resuelta entre lo rural y lo urbano, lo premoderno y lo moderno, en la obra de Barreto es la del inframundo: se escribe desde afuera de lo urbano, como si de la voz de un desplazado se tratara y evoca la utopía de la vida agreste, no con la nostalgia del tiempo perdido, sino como la cancelación del pasado. En lugar de las visiones elegíacas del Romanticismo, Barreto sugiere mirar a la naturaleza como a un otro, «una entidad autónoma al margen de los dictados de la razón y el sentimiento» (114).

Los cuatro poemarios que sucedieron a *Crónicas llanas* juegan con la tierra como significante de la tradición y esperanza pasada, sin concesiones al desarrollismo. *Tierranegra* y *Carama* aparecieron en 1993 y en 2001, y en 2006 se publicaron *Soul of Apure* y *El llano ciego*. En todos se pondera la relación entre el pasado rural y el presente urbano sustituyendo nostalgia con extrañeza, pero este ejercicio es más evidente en los dos primeros, donde San Fernando de Apure es el lugar del pasado y el poeta representa la visión del presente: «A San Fernando quiero ir, / quiero volver, / ahora que el paisaje ha muerto de alabanza» se lee en el verso final de «Regreso», el poema que cierra *Carama* (171). La muerte del paisaje introducida en esta visión esteparia actualiza la pugna entre las tendencias nativistas y las cosmopolitas escenificadas en la lírica de Hispanoamérica desde que el modernismo introdujera en los círculos literarios de finales del siglo XIX la fascinación con lo nuevo, la industrialización y la tecnificación. Barreto no mira a la naturaleza con tono nostálgico, ni siquiera buscando una posible arcadia: reconoce en la urbe el escenario del desarrollo y sólo consigue aprehender esa imagen desde la lejanía del campo, en su calidad de utopía perdida. En otras palabras: si bien es posible que Barreto sea el único poeta vivo venezolano en cuya obra se manifiesten los contrastes entre la mentalidad del hombre campestre y del ciudadano, como ocurrió con la vanguardia que dio la bienvenida a la democracia petrolera, su uso de la imaginería rural denuncia el atraso y aleja al poeta del telurismo de sus antecesores. Aparecen así las imágenes de la muerte: la esfera *ctónica*.

De esa manera, el llano –o mejor, un nuevo llano *oscuro*– se convierte en el territorio donde se escenifica la tensión de la ciudad construida en oposición al mundo rural. Este ejercicio es

importante: Barreto aún no muestra la urbe con las cicatrices que le ha dejado el fracaso de la modernidad, sino que utiliza la planicie rural como si fuera una pared en la caverna de Platón para proyectar allí el fracaso. El llano se convierte en una suerte de Infierno donde, además de un puñado de espíritus de escritores fallecidos, vive gente miserable. Aquí aludo a la otra definición de la palabra «inframundo», la cual no sólo identifica a la esfera de los muertos, sino también al territorio habitado por los parias. El llano oscuro es el lugar a donde van los exiliados de la modernidad, la contracara del desarrollismo inaprehensible. Esa misma reflexión está en sus publicaciones de 2006: *Soul of Apure* y *El llano ciego*.

En la primera, los epigramas se intercalan con la prosa poética, donde existe la intención de examinar con rigurosidad los asuntos planteados. El subtítulo en castellano del texto en inglés del título (*Soul of Apure*) es la clave que revela el fundamento de la obra: «Anotaciones sobre el alma de un lugar». Aquí se vuelve al relato de lo visto desde un espacio donde el sueño y la realidad se juntan, sin sacrificar las imágenes conocidas de aquellos parajes: la pampa inabarcable, los caimanes en los ríos caudalosos y las peleas de gallos –el pasatiempo favorito de Barreto–. El poemario quiere encontrar la esencia del llano, aunque ya entrados en el siglo XXI ése sea un ejercicio inútil. «¿Por qué tanto empeño en buscar una relación íntima con el alma? [...]. El alma de las cosas está en su superficie. [...] El lugar que yo habito es de puro pensamiento [...]. Que sus palabras se hagan del mundo de la manera más simple», es la carta que supuestamente escribe el (fallecido) presbítero Serafín Cedeño (231). Allí está la poética particular que Barreto aplica a todas sus obras: tomar las cosas por lo que muestran, allí encontrará su espíritu; el resto es «puro pensamiento».

En «Dilemas para una poesía de la tierra», Barreto señala a Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1963) como el punto de partida de una nueva poesía de la tierra en Venezuela, pues en su obra, de rasgos rurales por haber sido escrita en Barinitas –que como San Fernando de Apure está en la región llanera–, el desarraigo de lo material se hace interiorización. «Sin geografía ni perspectiva histórica el poema se convierte en medida subjetiva del mundo», escribe Barreto para definir la obra de su compatriota (115). Tanta influencia tiene ella sobre la obra de Barreto que una carta que envía en 1939 al escritor Julián Padrón (1910-1954) ofrece una clave para interpretar el título del libro *El llano ciego*. Allí Arvelo

Larriva anota: «*Éste no es el llano, sino un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Este está ciego*». Barreto incluye esta cita en un fragmento de la misiva reproducida en el poema «XXIII» de *El llano ciego* (259). La cita le sirve como evidencia de que la obra de Arvelo Larriva da cuenta de la ruptura entre el campo y la ciudad y de que ella se limita a escribir «desde el estremecimiento que pretende devolverle trascendencia a lo que ya no la tiene» (Dilemas, 116). El poeta contemporáneo encuentra en la reclusión de la autora canónica en el hogar familiar de Barinitas el gesto de la despedida del llano, al cual desde ese momento ella observará como a través de una rendija de su casa. También encuentra Barreto allí «el nacimiento de una consciencia moderna que gira en torno al “yo”» (116). No se trata propiamente de que el llano esté *ciego*, sino que la poeta rechaza verlo en su materialidad. Lo mira con la palabra, sin usar los ojos, como si le faltara la vista.

La influencia de Arvelo Larriva le sirve a Barreto para definir el riesgo que tomará en su propia poesía: quiere ubicarse en las «zonas de mayor ambigüedad donde los tiempos se encuentran y se confunden; y tratar, desde la confusión y el balbuceo, de ensayar el canto ensanchando la posibilidad de una lírica distinta», como escribe en el canto III de *El llano ciego* (238). En otras palabras: si la tensión entre lo rural y lo urbano viene de la negación que lo segundo hace de lo primero, el poeta que quiera sacar la poesía de la torre de marfil y ponerla al servicio de la gente debe estar dispuesto a hablar con dificultad, trastocando sílabas, mientras encuentra un nuevo lenguaje en donde pueda sintetizar el proyecto moderno a la misma vez que su desengaño. Esta intención convierte a la poesía de Barreto en una forma de disquisición. El análisis profundo de los temas se convierte en la marca estilística de los trabajos producidos en las últimas dos décadas. Los libros de ese tiempo ya no sólo marcan la madurez de su literatura, sino el viaje definitivo desde el campo hasta la ciudad, aunque sea sólo para encontrar una modernidad fallida.

EL INFRAMUNDO: DOLOR, CARRETERA Y MONTAÑA

A partir de 2010, la obra de Barreto se asienta en el presente y se vuelve aún más política. Ese año publica dos libros, *El duelo* y *Carreteras Nocturnas*, y resucita su editorial llamada Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro de San Fernando de Apure, donde había publicado sus libros durante las décadas de los años ochenta y noventa. Por eso no se conseguían en el resto de Hispa-

noamérica ni en España y se sabía poco de su obra fuera de Venezuela, hasta que la edición de Pre-Textos en 2014 vino a subsanar ese problema.

La Sociedad se mantiene viva, a pesar de los embates de la crisis venezolana. Está inspirada en las organizaciones similares que proliferaron en el continente durante el siglo XIX para organizar actos culturales y teológicos. Éstas fueron las primeras organizaciones civiles después de la independencia. No promueve la religión, sino la memoria: cuando era niño, Barreto ayudaba a sus tías a cuidar y arreglar la imagen de Jesús en el Santo Sepulcro donada por su tatarabuelo a la iglesia de San Fernando y usada en las procesiones de Semana Santa. La editorial reinventó su relación con la divinidad al recordar a familiares, amigos y poetas fallecidos. La resurrección de la Sociedad coincidió con un año difícil en la escena editorial venezolana, cuando muchas empresas se habían visto obligadas a cerrar debido a las dificultades para importar novedades e insumos para la elaboración de libros en el país. Por eso, Barreto decidió añadir más nombres al catálogo que hasta entonces lo había publicado sólo a él. Entre 2010 y 2011, junto a sus dos libros, aparecieron obras de otros venezolanos, como *Remanentes*, de Alfredo Herrera (1962); *Frágiles sistemas*, de Sonia González (1964) o *Postales negras*, de Jacqueline Goldberg (1966).

En *El duelo* y *Carreteras nocturnas*, Barreto deja de centrarse en el pasado para hacerlo en el presente. *El duelo* surge de una anécdota contada por unos amigos: unas personas asesinaron a dos caballos para comerse su carne. «El hambre hizo todo esto. El hambre que rompe, destroza, corta, quiebra. En la caverna de la boca ya no veo palabras, sólo hambre», escribe el poeta en la prosa de «Mary Ramsey» (*El campo / El ascensor*, 308). Su imaginario continúa anclado al paraje rural, pero ha dejado de hablar de las carencias del campo; desde ese lugar observa las cicatrices de la modernidad, en sus personas más vulnerables, los hambrientos; intuye la incapacidad del sistema para establecer la equidad entre las gentes. Cuando Barreto fue a ver dónde había caído muerto uno de los caballos, la mancha de sangre que encontró tenía la forma del mapa de Venezuela. Ese hecho real, lo aprovecha como metáfora de la violencia galopante con que su sociedad entró al siglo XXI: «Un país con la forma de una mancha de sangre» (314).

Gina Saraceni se refiere a *El duelo* en un artículo para la revista *Documentos Lingüísticos y Literarios*. Allí demuestra cómo

el libro testimonia el crimen contra dos caballos mientras revela los vínculos posibles entre lo animal y lo humano. La poeta y académica considera esos asuntos una «dramática anticipación de la crisis económica y política de la Venezuela actual», del país durante el madurismo –cuando se han hecho virales las noticias sobre las muertes de animales robados de haciendas o zoológicos, para que la gente se alimente–, y «traza un relato oscuro de la voracidad humana como forma de destrucción» (20). La tragedia permite al poeta llanero ensayar la confusión y el balbuceo, con lo cual, según una paráfrasis que hace Saraceni de *El llano ciego*, se ensancha «la posibilidad de una lírica distinta» (20). *El duelo* ilustra el procedimiento que en Barreto es estilo literario, donde la poesía es balbuceo porque intenta crear un nuevo lenguaje donde se puedan sintetizar los postulados del proyecto moderno y las evidencias de su desengaño.

El mismo objetivo se propone el imaginario onírico de *Carreteras nocturnas*. Entre sus páginas, la ciudad se convierte en una presencia constante, ya desde el primer poema, «Volando cometas chinas en Caracas un domingo de marzo». A éste le suceden varios dedicados a lo cotidiano, donde la fauna se limita a insectos como las abejas, a animales de compañía como los perros o a aves de rapiña como los zamuros, identificados con las bolsas negras usadas para tirar la basura: «eran / grandes / pañuelos negros / o / señales religiosas / que venían hacia mí» (*El campo / El ascensor*, 378). El poema cuyo título es el del libro se encuentra al final. Allí, alguien que viaja en autobús encuentra en la carretera una metáfora de la situación de Venezuela. La inspira una reflexión del novelista Enrique Bernardo Núñez (1895-1964): «ante todo la tierra que tenemos delante reclama de nosotros una interpretación» (409). Cuando el vehículo se detiene en un restaurante, el poeta comprende que se halla en «un momento estancado en un presente continuo» (410). Se refiere a la incapacidad del país para desarrollarse, ya no sólo debido a la crisis económica y política antes aludida, sino a la falta de credibilidad en los postulados del progreso. Es una paradoja trágica: su sociedad no puede volver a mejores tiempos pues dejó atrás la arcadia rural premoderna, pero tampoco avanza hacia el futuro por desconocer los códigos de la modernidad. «Quiero decir que el país / es como los restaurantes nocturnos / de carretera. [...] Diría que es un lugar de *amnesia*» (410-411). Igual al hombre que recorre interminables carreteras e imagina un país que no se mueve para ninguna parte, el poeta se encuentra suspendido en

el cielo nocturno, como si fueran las profundidades de la tierra, siempre en el caos oscuro desde donde balbucea con la esperanza de crear un nuevo lenguaje para nombrar el fracaso.

La imagen del poeta contemplando ya no lo sublime, sino lo siniestro, el sentimiento resultante de la comprensión de que el país fallido es más que una tragedia social, una íntima, se encuentra también en uno de los poemarios más singulares de la literatura venezolana, *Annapurna. La montaña empírica (Fábulas de un funcionario «cuasi metafísico»)*. Publicado en 2012, también por la Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro y recogido en *El campo / El Ascensor, Annapurna* es el texto más político del autor. Y surge de una anécdota, como pasó con *El duelo*. Barreto fue director de publicaciones de museos. En los últimos años, su gestión se fue haciendo cada vez más difícil: primero, le arrebataron material de trabajo; luego, el presupuesto para la impresión de catálogos y, poco a poco, también le quitaron personal. Hasta que se quedó solo. Al final, le dijeron que, si quería jubilarse, debía ocupar toda su jornada laboral en escribir cartas de agradecimiento. Entonces redactó diez cartas modelo, cambió de lugar su escritorio y se dedicó a viajar por el Himalaya a través del Google Earth. Por eso, el título del libro que resultó de esos viajes hechos sin moverse de su oficina alude al funcionario «cuasi metafísico».

La publicación abre con un caligrama dedicado a Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), cuya obra está plena de espíritus. No aparece más en el libro el modernista brasileiro, pero su imagen tutelar es el antecedente a la de Mandelshtam del año 2017. Y ésa no es la única similitud entre ambos libros. Como en *El muro de Mandelshtam*, en *Annapurna* se proyecta un Hades no subterráneo sino ascendente. En el Himalaya de Google, el viaje es un desplazamiento hacia arriba que ocurre en la mente del poeta, rasgo que permite a López Ortega comparar al escritor con el escalador: «es una marca sobre la nieve [...] no deja rastro» (28). El hombre que recita está muerto, como Drummond de Andrade y los escaladores congelados que encuentra en su ascenso metafísico. Todos petrificados, suspendidos en el presente. Sus cuerpos de hielo, a un tiempo cadáveres y espíritus de sí mismos, sustituyen a los poetas fallecidos de las obras anteriores.

López Ortega observa en estas imágenes el abandono que reclama la escritura de Barreto. Como los escaladores petrificados y el escritor que fue sólo marca sobre la nieve, «las palabras borran un sentido que ha estado antes [...] para fundar uno nuevo, que es finalmente lo desconocido, lo que se adivina en la punta de la

lengua» (29). Así, el poemario cumple la aspiración estética de Barreto y sintetiza las dos definiciones que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) de «inframundo»: el lugar reservado a los espíritus y el habitado por quienes viven de forma miserable con respecto a su sociedad. El compromiso asumido desde tiempos de Tráfico de abandonar la torre de marfil para recorrer las calles urbanas se une así a la comprensión que tiene Barreto de la modernidad como tensión generada a partir de la negación hecha por la ciudad de lo rural. Comprende el poeta que el paisaje murió y que lo mejor es seguir el estremecimiento decretado por Arvelo Larriva para poder mirar desde un hueco en el ataúd hacia la superficie de la realidad fallida, tan oscura como el inframundo. En ese procedimiento, Barreto construye un lenguaje que contempla la tensión dialéctica del fracaso; a la vez en la superficie y debajo de la tierra. Acaso sea a partir de los poemas en *Annapurna* donde Barreto pudo darle forma a su balbuceo de escritor. Acaso encontrara allí, al mismo tiempo, el lenguaje del proyecto moderno y las evidencias de su desengaño. Acaso por eso el libro que sucedió a la montaña escalada desde la pantalla del computador se propuso subir las cicatrices más hinchadas del fracaso venezolano, sus cerros, como el de Ojo de Agua en *El muro de Mandelshtam*.

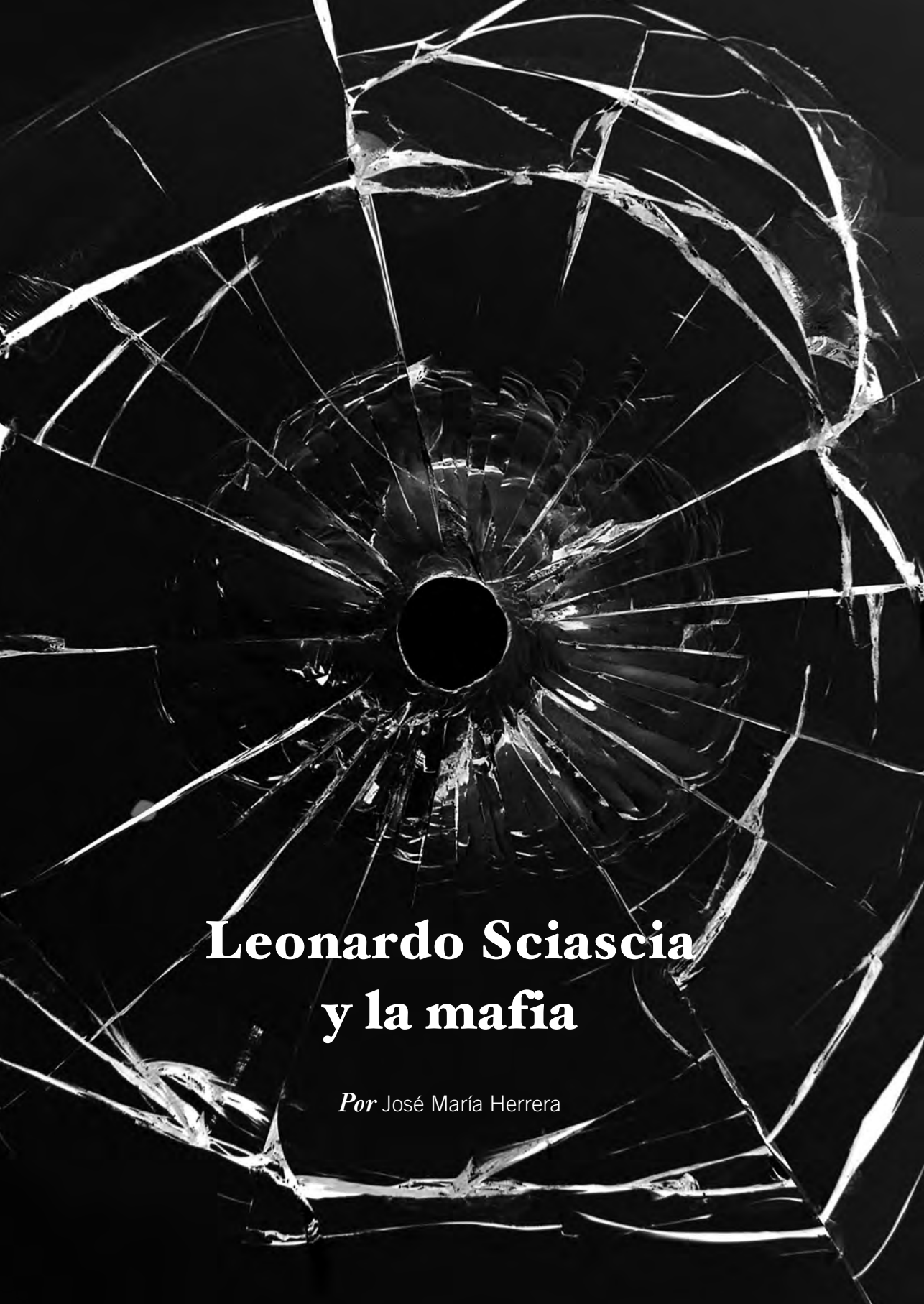
NOTAS

¹ En este artículo, todas las referencias a la obra poética de Ígor Barreto anterior a 2017 serán tomadas de *El campo/El ascensor. Poesía reunida (1983-2013)*. Valencia: Editorial Pre-Textos. La edición de ese libro estuvo al cuidado de Antonio López Ortega, quien también escribió la introducción al trabajo, la cual también tomaré en cuenta para este artículo. En los párrafos donde me refiera al ensayo escrito por Barreto en 2007, lo haré saber citando su título, «Dilemas para una poesía de la tierra», o el nombre de la revista donde se publicó, *Nuestra América*.

- . (2007). «Dilemas para una poesía de la tierra». Revista *Nuestra América*, págs. 111-116.
- . (2017). *El muro de Mandelshtam*. Madrid: Bartleby Editores.
- Grupo Tráfico, julio-agosto de 1981. «Sí Manifiesto». Revista *Zona Franca*, III época (25), 7-9.
- Real Academia Española. (2001). Inframundo. En Diccionario de la Lengua Española (22.a ed.). Recuperado de <<http://dle.rae.es/?id=LYp57Pf>>
- Saraceni, G. (2018). «Los caballos del hambre: la muerte de la belleza en Ígor Barreto». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, págs. 19-30.

BIBLIOGRAFÍA

- Barreto, Í. (2014). *El campo / El ascensor: Poesía Reunida (1983-2013)*. (A. López Ortega, Ed.) Valencia: Editorial Pre-Textos.



**Leonardo Sciascia
y la mafia**

Por José María Herrera

UN POCO DE HISTORIA

Peppino Impastato murió el 9 de mayo de 1978. Tenía treinta años. Una carga explosiva colocada en el paso a nivel que cruzaba a diario con su coche esparció fragmentos de su cuerpo por varios metros a la redonda. Presumiblemente estaba muerto cuando el automóvil saltó por los aires. Restos de sangre dentro de una cabaña próxima hacen pensar que primero fue torturado. Llevaba desaparecido tres días, bastantes menos que Aldo Moro, presidente de la Democracia Cristiana, asesinado también aquel 9 de mayo por las Brigadas Rojas. A Peppino lo mató la mafia. Durante años la había combatido a cara descubierta. *Cien pasos* –así se titula el filme que le dedicó Marco Tulio Giordano– separaban su casa de la de uno de los jefes de la organización. Su propio padre, al que aborrecía, pertenecía a ella. Pocos sicilianos han acreditado tanto valor. Sólo por eso valdría la pena recordarlo aquí, aunque la razón para hacerlo ahora es que nadie ofreció nunca una definición más certera e inequívoca de la mafia. «La mafia –decía– es una montaña de mierda».

Un siglo antes de que Impastato estallara por los aires, en la época en que Giovanni Verga escribió *Cavalleria rusticana*, la palabra «mafia» todavía no olía mal. En su uso más común, aludía simplemente a la forma de ser de los sicilianos y, concretamente, a la de ciertos tipos capaces de tomarse la justicia por su mano. «Hombres de honor», se les llamaba también. Para los espíritus folclóricos, tan frecuentes en el siglo XIX, Sicilia era la tierra del amor propio. Por supuesto, la honorabilidad mafiosa (como el *seny* catalán o la testarudez calabresa) era sólo una leyenda. Hoy nadie se engaña con esto. Atribuir los muertos aparecidos en Sicilia con un disparo en la cabeza o una puñalada en el corazón a tórridas venganzas pasionales no se le ocurriría más que a un extraterrestre. Cabe incluso la posibilidad de que hasta el mismo Verga ocultara bajo su historia –una historia de adulterio, celos y venganza– algún suceso truculento que ha pasado inadvertido a los lectores, un crimen ajeno a los embrollos eróticos que ocupan el primer plano del relato. Los cuentos sicilianos que le dieron popularidad describen una región pobre y trágica en la que una minoría privilegiada oprime a la masa de los campesinos y las relaciones, a causa de la lejanía del poder, están sujetas a códigos arcaicos que recuerdan, por su obsesiva violencia, al Kanun de los albaneses. Acostumbrados desde la antigüedad a ser invadidos por pueblos que luego se mostraban incapaces de controlar el territorio, los sicilianos habrían encontrado en esta

clase de acciones la forma de resolver sus querellas sin tener que recurrir a la odiada autoridad extranjera. La mentalidad mafiosa, que Lampedusa vinculó a «una terrificante insularidad d'ánimo», vendría a ser así, originariamente, un mecanismo de defensa que depredadores sin escrúpulos pusieron más tarde a su servicio a fin de apoderarse mediante la violencia de todos los resortes de la vida social.

La identificación de la mafia con una forma de ser, un código de honor nunca escrito, una manera de hacer justicia típica de una región donde el Estado nunca logró consolidar su fuerza, no fue accidental. Durante décadas sirvió de tapadera para encubrir las actividades delictivas de los propios mafiosos. La gente aceptaba tan de buen grado la explicación folclórica que hasta principios del siglo xx ni siquiera se sospechaba que se tratara de una organización criminal. Sus entresijos comenzaron a conocerse gracias al juez Falcone, asesinado en 1992. Un prestigioso investigador de la tradición siciliana, Giuseppe Pitré, murió en 1916 convencido de que mafioso es simplemente el individuo que «cuando recibe una ofensa no recurre a la ley, a la justicia, sino que se ocupa personalmente del asunto, y si no puede solo, busca el apoyo de otros de similares características». Según esta pintoresca visión, dominante hasta los años sesenta, la mafia estaría a medio camino entre la logia masónica y la hermandad católica. Claro que antes de convertirse en fenómeno visible, había logrado crear ya las dos circunstancias que la acompañan siempre: una atmósfera de terror dominada por el silencio, la ostentosa ignorancia de los hechos y el rechazo a cualquier colaboración con la autoridad establecida, y la infiltración en las instituciones públicas a fin de obstaculizar la acción de la justicia. La ineptitud de la policía, la duración de los procesos judiciales, la fragilidad de los testigos, la incuria de los jueces, la connivencia de los funcionarios penitenciarios, todas esas incómodas anomalías que suelen atribuirse a deficiencias de la burocracia o a la falta de responsabilidad de los servidores públicos, fueron en gran medida producto de su acción y permitieron aparentar durante mucho tiempo un respeto por la ley y el orden que, como tantas otras cosas en Italia, resultaba en el fondo una farsa.

Históricamente, el mayor enemigo de la mafia, el único que estuvo a punto de acabar con ella, fue el fascismo. Los Estados totalitarios incorporan sin demasiada dificultad a los mafiosos en sus estructuras, pero no pueden permitir la existencia de una organización paralela que llegue a cuestionarlas. Norman Lewis

cuenta en *La honorable sociedad* una anécdota muy reveladora en este sentido. El protagonista es Mussolini, a quien el alcalde mafioso de un pequeño pueblo de Sicilia reprocha haber llevado escolta estando él allí para garantizarle protección. El Duce advierte inmediatamente que el poder del Estado resulta irrelevante en Sicilia y decide tomar cartas en el asunto. Nombra entonces prefecto de policía en la isla a Cesare Mori, duro funcionario bragado paradójicamente en la lucha contra el fascismo. La aplicación de métodos expeditivos (desde la tortura a la violación de esposas e hijas de los sospechosos) arrojó frutos inmediatos. En poco tiempo, la ley de la *omertá* se resquebrajó y la mafia perdió su impunidad. Esto benefició a la población. Las condiciones de vida mejoraron. Mussolini llegó incluso a proclamar en 1927 su desaparición definitiva. Ignoraba que la influencia de la policía llegaba sólo hasta las puertas del partido. Cuando Mori quiso denunciar a algunas figuras destacadas fue relevado del cargo. Carlo Vizzini, uno de los principales capos de la época, aprovechó para rehacerse. Lucky Luciano, el mafioso americano, le prestó dinero para sobornar a influyentes políticos fascistas en Roma. Hay que tener en cuenta que éstos no dudaban en acudir a la mafia cuando les hacía falta. El propio Mussolini recurrió a ella para suprimir a un periodista de origen italiano que criticaba en Estados Unidos el régimen. El papel de los mafiosos norteamericanos resultaría igualmente decisivo en el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a sus contactos, el ejército yanqui conquistó en una semana el oeste de Sicilia, mientras ingleses y canadienses avanzaron con gran dificultad por el este luchando encarnizadamente contra las tropas italianas y alemanas.

LITERATURA CONTRA MAFIA Y CORRUPCIÓN

El primer libro que puso realmente cara a la mafia, *El día de la lechuga*, fue publicado en 1961. Su autor, Leonardo Sciascia, había nacido cuarenta años antes en una población próxima a Agrigento –«una tierra donde llaman *intelectual* a cualquiera que haga el crucigrama en el casino»– y conocía de primera mano el problema. La ocasión, ciertamente, no podía ser mejor. Si a finales de la década anterior todavía se cuestionaba la existencia de la organización (un ministro de la Democracia Cristiana reiteró la idea de que los frecuentes crímenes que ocurrían en Sicilia eran fruto de un «equivocado sentido del honor»), a principios de los sesenta resultaba prácticamente imposible seguir con la farsa. La guerra intestina de los clanes mafiosos, enemistados entre sí a causa del

negocio de la droga, estaba cobrándose tantas víctimas que Palermo se comparó a Chicago, donde habían realizado una lucrativa, sangrienta y cinematográfica carrera delictiva no pocos sicilianos. Algo más tarde, en el verano de 1963, después de la masacre de Ciaculli, en la que murieron varios policías y militares al intentar desactivar la bomba colocada en el automóvil de un jefe mafioso, tuvo lugar la primera reacción colectiva del pueblo italiano y su clase política. Las autoridades dictaron nuevas leyes penales contra la mafia y crearon la Comisión antimafia, aunque ésta tardó muy poco en mostrar su inutilidad debido a la división y falta de compromiso de las fuerzas políticas (en el gobierno de 1972, dos acusados por la comisión de formar parte de la *cosa nostra* fueron nombrados ministro y subsecretario; poco después, un conocido mafioso fue incorporado a la comisión, algo que quizá recuerde lo que ocurre en España cuando el primer representante del Estado en una región es al mismo tiempo el mayor adversario del Estado en esa región).

La novela está ambientada en un pueblo donde acaba de ser asesinado un constructor. Del caso se ocupa un capitán de carabinieri natural de Parma: tipo íntegro, defensor de la ley, que encuentra a su alrededor un impenetrable muro de silencio que le impide progresar en sus pesquisas. De no ser porque al mismo tiempo una mujer denuncia la desaparición de su esposo y surge la sospecha de que el asesino sea el mismo del constructor, difícilmente habría logrado romper la red de complicidades existentes en el pueblo. El capitán descubre poco a poco qué es la mafia, su falta de escrúpulos, su connivencia con el poder político, la habilidad con la que se vuelve invisible ante la sociedad... En un mitin político celebrado en el pueblo, el orador declara sin rubor: «Hasta ahora no he sido capaz de saber qué es la mafia, ni si existe; y puedo juraros, con perfecta conciencia de católico y ciudadano, que jamás conocí a un mafioso en mi vida». «¿Y esos que le acompañan?» –pregunta una voz anónima en medio de la multitud–. Suena entonces una carcajada general, que revela hasta qué punto todo es una farsa. El mayor mérito de Sciascia es que, con los recursos del género policial, sofalda la realidad siciliana (una realidad extensible a Italia porque «toda Italia se está convirtiendo en Sicilia») a la vez que encuentra a los asesinatos del constructor.

Cosa distinta es que el esfuerzo sirva de algo. El título del libro –extraído de un drama de Shakespeare donde se compara la aparición en pleno día de la lechuza con la del poderoso que

no necesita obrar en secreto porque ya no teme a nadie— alude precisamente a la omnipotencia de la mafia, omnipotencia que resulta evidente al final de la historia cuando los responsables del crimen consiguen eludir sin dificultad la acción de la justicia. El protagonista, defraudado con la situación, piensa entonces que si no fuera por las limitaciones internas de la ley, la mafia podría ser erradicada. Son las garantías constitucionales la rendija por las que huyen las ratas, se dice, aunque al instante evoca los tiempos del prefecto Mori y sus excesos durante la etapa fascista (el primer libro de Sciascia, *Fábulas de la dictadura*, fue una dura crítica del fascismo), y aparta de su cabeza esos pensamientos. El escritor será criticado al final de su vida por esta defensa radical de la ley (criticado curiosamente por quienes, en nombre de la ley, combatían a los criminales), pero para él la cuestión estaba clara desde el principio, cuando nadie todavía se había atrevido a denunciarlos. La mafia prospera allí donde el espíritu público cae de modo que el interés general queda supeditado a los intereses particulares. Se trata de una anomalía perniciosa ligada por lo general a una historia que también lo es. Precisamente por ese motivo, la única forma de acabar con ella es combatirla con los medios de la razón y de la ley. Mientras se desconfie de la ley y las instituciones, la mentalidad mafiosa continuará imperando. Esto lo había sugerido ya Sciascia en dos textos anteriores, *Las parroquias de Regalpetra* (1956) y *Los tíos de Sicilia* (1958), y no era el primer autor siciliano que lo hacía, aunque sí el primero en hablar con tanta claridad. Recordemos, por ejemplo, *El Gatopardo* de Lampedusa, novela donde se reflexiona sobre el modo en que la nueva clase mafiosa-burguesa desplazó a fines del XIX a los aristócratas que poseyeron Sicilia durante siglos. «Nosotros fuimos gatopardos, leones—declara el protagonista—, quienes nos van a sustituir serán chacales, hienas».

Vivir en un país dominado por una organización criminal que rentabiliza la inoperancia del Estado y la corrompida connivencia de los funcionarios no es algo que pudiera dejar indiferente a un tipo como Sciascia. En semejante situación no se trata sólo de que los servidores del Estado mantengan relaciones ilícitas con quienes viven al margen de la ley, sino que es la ley misma la que deviene fuente de injusticias. Para que la mafia triunfe, el Estado tiene que no funcionar. En *El contexto*, una novela de 1971, el protagonista pregunta a un hombre que ha cumplido varios años de condena en la cárcel por un delito que no cometió si era o no inocente. Su respuesta es: «Sí, inocente, pero: ¿qué quiere

decir ser inocente cuando se cae en el engranaje?» Sciascia no está sugiriendo aquí, como uno de esos revolucionarios de pacotilla que disculpan cualquier crimen apelando a la perversión del sistema, que todos los que caen en manos de la justicia sean por definición víctimas, pero es consciente de que su degradación, la degradación del sistema hace posible la existencia de un poder poco fiable, oculto tras las estructuras del propio Estado, que funciona al margen de la ley. Esto es lo que le interesaba, sobre todo, como tema de reflexión y, por eso, se preocupó menos en sus escritos por la historia de la mafia o sus acciones delictivas, en el modo en que podía hacerlo un historiador profesional o un escritor de novela negra, que por los prejuicios en los que reposa. A él le desagradaba tanto ser considerado un experto en la materia como considerar el fenómeno mafioso un problema técnico. Ambas cosas chocaban de frente con su proyecto literario, un proyecto basado en la convicción de que «la literatura es la forma más absoluta que puede asumir la verdad». Si pese a todo se le tuvo por «mafiólogo» es porque, a diferencia de otros, jamás dudó en pronunciarse. La ley del silencio en que la mafia asienta su poder («Vivo en Tommaso Natale –declara una testigo en un juicio–, tengo cuatro hijos y, por eso, no sé nada de nada») nunca pudo acallararlo a él.

LO MAFIOSO Y EL PODER

La reflexión de Sciascia sobre la mentalidad mafiosa descansa en una tesis fundamental, y es que el mafioso se siente tan plenamente integrado en el orden establecido que «no sabe que lo es». Sirve a un poder secreto que opera delictivamente y cuestiona la pretensión del Estado de monopolizar el uso de la fuerza, pero no está contra la ley, sino al otro lado de ella. La mafia, hija de un persistente vacío de poder, se aprovecha sin más del Estado porque ha comprendido que quien garantiza la seguridad de los ciudadanos puede conspirar igualmente en su contra. La conciencia de que el funcionamiento de la administración y la justicia depende de la conducta de sus servidores y que éstos son fácilmente manejables (por las buenas, como esos políticos con que la mafia mantiene relaciones de cooperación, o por las malas, como cuando aplica la más salvaje violencia) les lleva simplemente a parasitar el Estado. Los mafiosos no anhelan subvertir nada. De hecho, cuando ha sido necesaria su colaboración para mantener las cosas (pensemos en la reconquista de Sicilia durante la Segunda Guerra Mundial o en la captura de Salvatore Giu-

liano, el bandido pagado por la mafia y el Estado para aplastar a tiros a los grupos de campesinos revolucionarios de la Sicilia de posguerra), no han dudado en prestarla. La mafia no es sólo una asociación criminal, sino un método. Este método puede ser empleado con fines de lucro ilícito o con fines políticos, al estilo que vemos ahora en Cataluña. En Sicilia, al iniciar Sciascia su carrera, era práctica arraigada. Lo único que cambió desde que publicó *El día de la lechuza*, en 1961, al año en que escribió su última novela, *Una historia sencilla*, en 1989, fue la capacidad de la mafia para camuflarse dentro del Estado. El turbio negocio de la droga, con sus ramificaciones globales y su alta rentabilidad, ha dificultado sobremanera la capacidad mafiosa para la infiltración y ocultación en las instituciones. El lado oscuro de éstas se ha vuelto, con relación a ella, menos oscuro, lo cual no significa que uno de los grandes problemas de nuestro tiempo sea la asombrosa capacidad que tiene el poder, las estructuras legales del poder, para degenerar en algo... mafioso.

En 1963, poco después de *El día de la lechuza*, Sciascia publicó *El archivo de Egipto*, una novela muy importante en su trayectoria literaria porque en ella encontramos todos los elementos que constituirán su estilo de madurez. El interés por quienes se han visto en algún momento de la vida afectados y destruidos por la continua derrota de la razón sigue presente en esta obra, pero ahora hay, valga la expresión, una vocación universalista. El autor no pierde de vista en ningún momento su circunstancia, pero se esfuerza conscientemente por darle otra dimensión a fin de abordar las cuestiones que le interesan: la verdad y la mentira, la falta de correspondencia entre las palabras y las cosas, la degeneración del poder, el carácter fraudulento del conocimiento histórico, etcétera. Ambientado en 1783, *El archivo de Egipto* narra cómo cierto fraile traduce o, mejor dicho, manipula, pues ni siquiera conoce la lengua en que está escrito, un viejo manuscrito árabe sembrando el pánico entre los aristócratas sicilianos que temen que sea puesta en tela de juicio la legitimidad de sus privilegios. El virrey, un reformador que ha suprimido la Inquisición y quiere liquidar también los viejos derechos nobiliarios, permite con su aparente indiferencia el fraude, y también cierto abogado rebelde condenado a muerte después de fracasar la conspiración que ha organizado, quien atribuye el éxito del falso traductor a que en Sicilia la cultura es siempre una impostura, una falsificación en manos del poder.

El archivo de Egipto es el primer libro de Sciascia compuesto bajo la influencia directa de la *Historia de la columna infame*. En esta obra, Manzoni, coetáneo de Poe, reconstruye un hecho ocurrido en Milán en 1630 con procedimientos cercanos al género policial. Él, sin embargo, no inventa un caso para resolverlo, sino que se sirve de un caso ya existente. La imaginación, en su relato, interviene menos que la lógica. El objetivo es esclarecer el asunto a partir de pruebas y documentos judiciales. Sciascia, quien confesaba no poseer gran fantasía creativa, adoptó este método de trabajo. De hecho, es en la recreación de sucesos conocidos donde logra sus mejores resultados. En cualquier caso, lo verdaderamente nuevo de la investigación de Manzoni sobre el trato a que fueron sometidos un barbero y un inspector de sanidad acusados por las autoridades de propagar la peste en Milán es el descubrimiento de que lo genuinamente criminal del proceso fue la actuación de los jueces. El examen cuidadoso de los hechos, que Manzoni y Sciascia no consideran patrimonio profesional de la figura del detective, revela que las cosas son siempre más complejas de lo que parecen y que, además de víctimas y criminales, existe un orden legal y unas estructuras de poder ligadas a él a las que debemos prestar atención si queremos entender el mundo donde vivimos. Ésta es una idea que se repetirá frecuentemente en sus futuras obras: *Todo modo*, *El contexto*, *La bruja y el capitán*, *En tierra de infieles*, *El teatro de la memoria...* Se trata, una y otra vez, del problema de la impunidad. Los responsables de los casos planteados terminan escapando siempre a la acción de la justicia. La ley parece no alcanzar a quien tiene auténtico poder. Ser poderoso significa, de hecho, quedar impune. Todo esto remite por supuesto a la situación italiana, aunque Sciascia intuye que puede convertirse en el futuro en un problema para otros países. Las componendas de los poderosos son la causa principal de la pasividad de los gobiernos frente a los abusos y la corrupción, y éste es siempre el inadvertido principio del fenómeno mafioso.

Sciascia aborda el problema de la impunidad desde diversos puntos de vista. En *1912 + 1*, donde cuenta el caso del asesinato de un soldado por la condesa Maria Tiepolo, exonerada de cualquier culpa por unos jueces que hacen prevalecer el honor conyugal y los privilegios de clase a las evidencias que demuestran que no se defendió de un supuesto abuso sexual por parte del soldado, asistente de su marido, capitán del ejército, sino que mantenía una relación adúltera con él y que no sabía cómo romperla, subraya el gran peso que en estos asuntos tienen los pre-

juicios sociales. En otra obra, *En tierra de infieles*, lo que cuenta es la persecución de que fue objeto un obispo siciliano, Angelo Ficarra, al negarse a apoyar a la Democracia Cristiana como ordenaron sus superiores. Las autoridades eclesiásticas intimidan al obispo para que renuncie a su diócesis, cosa que finalmente logran nombrándolo arzobispo titular de Leontópolis de Augustamnica, vieja sede ya inexistente, situada cerca de El Cairo, o sea, *in partibus infidelium*, en tierra de infieles. El error judicial o policial y la persecución del hombre, los dos casos que acabamos de ver, son sólo algunas de las prácticas asociadas a un poder que supedita sin rubor el bien común a los interés particulares. Otra variante es la que desarrolla *El caso Aldo Moro*. Sciascia demuestra cómo los esfuerzos del gobierno por hacer creer que el Estado italiano es muy sólido en sus relaciones con el terrorismo y que el secuestrado, presidente de la Democracia Cristiana, había perdido su sentido del Estado al exigir que aceptara las peticiones de los secuestradores, chocan precisamente con el hecho de que ni la Democracia Cristiana en el gobierno, ni Moro, habían poseído jamás ese sentido. Muy al contrario, lo suyo había sido siempre la componenda, la intriga, el contubernio. En otras novelas, *Todo modo* o *El caballero y la muerte*, la investigación del hecho criminal acaba tropezando con obstáculos insalvables que impiden su desarrollo. Son los propios responsables del aparato policíaco o judicial quienes evitan con su acción que funcione. A las complejidades kafkianas de la organización del poder se añade la impotencia relativa de quienes lo ostentan en un mundo donde el crimen supera cualquier límite. «Vivimos en una época de criminalidad difusa y anónima», dice en cierto momento. No es asombroso, por eso, que los ejemplos se multipliquen y que la obra de Sciascia parezca en conjunto un fresco formidable de la realidad política y moral de su tiempo.

EL ESTILO DE SCIASCIA

Como Borges, por el que sentía una profunda admiración, Sciascia creía por encima de todo en la literatura. «Nada de sí mismos ni del mundo entienden la generalidad de los hombres si la literatura no se lo explica». «La literatura es la forma más absoluta que puede asumir la verdad». Bajo estas afirmaciones, reiteradas frecuentemente en sus textos, late una certeza hermenéutica: la de que la verdad, cuya madre es la historia (Borges), tiene que ver menos con lo sucedido que con nuestra interpretación de lo sucedido. Los hechos son los que son, pero la interpretación de los

hechos depende de muchos factores, empezando por nuestros prejuicios. Justamente porque las cosas son así es por lo que la literatura constituye uno de los lugares privilegiados de la verdad. «Literatura» quiere decir aquí narración congruente, búsqueda de sentido. Puede tratarse de la Biblia, la *Historia de la caída y decadencia del Imperio Romano* o *La cartuja de Parma*. «No es la literatura lo que es fantasía –escribe en *El caso Moro*–, sino la realidad tal como es tomada y sistematizada por el poder». Tal convicción es la que le indujo a rescatar historias olvidadas para volverlas a contar otra vez: la muerte de Raymond Roussel, la conspiración de los apuñaladores, la desaparición de Majorana, el proceso contra la condesa Tiépolo, el caso del desmemoriado de Collegno, etcétera. Volver a escribir la historia es una forma de hacer perdurable lo que de auténtico hay en ella.

No obstante lo anterior, a Sciascia se le tiene por un escritor político que escogió la novela negra para reflexionar sobre los temas que le interesaban: la injusticia, la intolerancia, la crueldad, la impunidad, el fanatismo... Algunos estudiosos aseguran que su gran contribución fue llevar el pirandellismo al género policíaco, algo que podríamos aceptar si no fuera porque sus pesquisas poseen características propias que lo alejan de él: por ejemplo, el hecho de que el investigador no sea siempre policía o detective, o que las investigaciones queden sin resolver. La voluntad de claridad y justicia salen a menudo derrotadas en sus textos. Igual ocurre con la razón. Todos los esfuerzos por arrojar luz acaban tropezando con la imposibilidad de deshacer una trama que en la mayoría de los casos apunta a quienes controlan el Estado. El hecho de que el propio narrador –que suele coincide con el investigador– caiga en la telaraña del poder sin conseguir entenderla ni escapar de ella confiere a sus textos un aire kafkiano perfectamente congruente con su voluntad de reflexionar sobre la naturaleza del orden existente. La impotencia del investigador contrasta, en todo caso, con la omnipotencia del detective que resuelve siempre las dificultades. Moriarti no es en las novelas de Sciascia el astuto malvado que se las arregla a última hora para escapar sin dejar rastro porque Moriarti es... el sistema. Todo impide llegar a la verdad. El poder se encarga de ello. «La verdad no es una cosa justa, es el fin del mundo, y no podemos consentir el fin del mundo en nombre de una cosa justa», declara Giulio Andreotti en el célebre monólogo de *Il Divo* de Sorrentino. La conciencia de que las cosas son así, inevitablemente, es lo que lleva a que Sciascia se interese menos por dar con el culpable como por des-

cribir el contexto donde ocurre la acción. Por contexto entiendo aquí no sólo las circunstancias, las condiciones sociales, sino también, y sobre todo, el horizonte, un horizonte que en la época contemporánea es una especie de confusión. Cuando Borges elogia el cuento policiaco diciendo «que está salvando el orden en una época de desorden», ese desorden es el contexto. No se trata de simple anarquía o caos, sino de, volvamos a repetirlo, estructuras kafkianas. Sin duda hay en nuestra época una más rigurosa organización de las cosas, pero esa organización, que facilita en general la vida, impide también que la vida, nuestra vida, escape de ella.

STREPITUS MUNDI

Sciascia comenzó a pensar sobre el problema de la mafia y, con él, en el del poder y sus anomalías, en la época en que Cesare Mori, el prefecto de hierro, actuaba en Sicilia. Ya entonces se dio cuenta de que éste había fracasado en su lucha contra la mafia por haber puesto al pueblo siciliano en la tesitura de elegir entre el crimen y el crimen, y no entre el crimen y el derecho. Lo que sucedió después en Italia explica en gran medida la evolución de su obra. Primero, desde la posguerra hasta los años setenta, la mafia prosperó impunemente amparada por el propio Estado en el que se había infiltrado gracias a su connivencia con políticos y jueces. Luego, a partir de esa fecha, debido a la reacción de funcionarios honrados y a las luchas intestinas de los mafiosos, cada vez más involucrados en el negocio global de la droga, la mafia comenzó a actuar contra el Estado y sus representantes. Este tipo de actuaciones cesaron al filo de los ochenta, quizá al advertir los propios mafiosos que los efectos de su violencia les perjudicaban más que les beneficiaban. Es la época de los arrepentidos y de los megajuicios contra los capos mafiosos. Sciascia detecta entonces un problema que ya había existido durante la época fascista y que resurge ahora con la democracia: cualquier forma de disidencia respecto de los métodos escogidos por la autoridad para combatir la mafia es considerada «mafiosa». La antimafia se convierte en un instrumento de poder «con ayuda de la retórica y la falta de espíritu crítico». De pronto, las leyes del Estado quedan en entredicho supeditadas a un fin superior. Para Sciascia se trata de una calamidad. Él rechaza con todas sus fuerzas la posibilidad de que los jueces, en su labor de persecución de los criminales, se salten las exigencias del proceso penal. Resulta preferible, en su opinión, que los imputados sean absueltos a que se violen desde

el poder los instrumentos normativos. Desde luego, no es ninguna *boutade* que el escritor propusiera varias veces que los jueces, antes de entrar en funciones, pasaran tres días en la cárcel para saber a dónde pueden enviar a la gente. Condenar al inocente es mucho peor que dejar impune al culpable. *Puertas abiertas*, una de sus últimas novelas, reflexiona brillantemente sobre este tema.

El 10 de septiembre de 1987 Sciascia publicó en el *Corriere della Sera* un artículo titulado «Profesionales de la antimafia» denunciando el uso por parte de políticos y magistrados de su posición en la lucha contra la mafia como instrumento de poder. Habitados como estamos hoy a ver de qué forma se rentabiliza la reivindicación –existe una próspera industria de la bondad en la que las buenas intenciones enmascaran succulentos negocios (emigración clandestina, lucha de género, organizaciones humanitarias, minorías oprimidas, etcétera)– no puede extrañarnos demasiado que la reacción a sus palabras fuera muy crítica. Aunque la intención de Sciascia era denunciar la peligrosa «aureola de intocabilidad» que se estaba comenzando a formar en torno a los miembros de los comités antimafia, para sus críticos, cuestionar a las «fuerzas» del orden significaba tanto como cuestionar el orden mismo. Paradójicamente, esta reacción confirmaba la tesis del escritor de que en la Italia democrática se estaba produciendo un fenómeno similar al que se produjo en la Italia fascista: a saber, que cualquier discrepancia con la política antimafiosa era considerada mafiosa. Se trata del mismo fenómeno que desgraciadamente vemos hoy con tanta frecuencia cuando se tilda, por ejemplo, de machista recalcitrante a quien rechaza las medidas llamadas de «discriminación positiva» por considerar que quiebran el principio fundamental de la igualdad ante la ley. El nacionalismo catalán, gobernante de Cataluña desde hace muchos años, ha hecho de este tipo de prácticas una auténtica estrategia al colocar a los críticos de su gestión (da igual que se hable de comisiones ilegales que de la gestión de los colegios, no necesariamente buena) del lado de los enemigos de la región. Si no fuera porque la palabra hace mucho que no significa lo que significa, podría decirse que nos hallamos con la quintaesencia del fascismo y de todos los poderes tiránicos, siempre favorecidos por la visión estrecha, el dogma mostrenco, la falsa moral sustentada en el sentimiento, en suma, la incapacidad para elevarse intelectual o espiritualmente. En vez de contrastar lo que se dice con la realidad, como nos enseñaron a hacer en los inicios de nuestra civilización los filósofos griegos, se agita el sonajero ideológico a fin

de impedir cualquier discrepancia. A la vista de la persistencia de estas actitudes es difícil no pensar que a los seres humanos les interesa menos la verdad que compartir la verdad, o dicho de otra manera, que lo importante, en el fondo, es estar en posesión de una verdad... compartida.

Sciascia recibió en el curso de su vida toda clase de críticas. Unos le acusaron de inventar un mundo para atraer a los lectores, la Sicilia de la mafia; otros, tras publicar «Profesionales de la antimafia», de ser un traidor a la causa de la ley y un defensor de los criminales. Treinta años después de su muerte nadie puede discutir su coherencia admirable, esa coherencia que da el compromiso insobornable con la verdad. Sus enemigos no pueden decir lo mismo: ni aquellos que negaban la existencia de la mafia, ni aquellos otros que rechazaban a quien quiera que no la combatiera según sus directrices. Estos últimos quedaron completamente desenmascarados con la publicación en 2016 de *I tragediatori. La fine dell'antimafia e il crollo dei suoi miti*, una obra de Francesco Forgine, presidente de la Comisión antimafia de xv legislatura, en la que se demuestra que la lucha contra la mafia fue utilizada también como un pretexto para conseguir otros fines. De la naturaleza ilícita de esos fines, denunciados por Sciascia como una peligrosa posibilidad, es una prueba el que varios de los que se escandalizaron con su artículo se encuentren ahora en la cárcel cumpliendo condena por delitos relacionados con la organización criminal a la que decían combatir.



Juan Arnau:

«Hemos abusado de la crítica, es hora de una filosofía de la simpatía»

Por Carmen de Eusebio





Juan Arnau (Valencia, 1968) es escritor, astrofísico y doctor en filosofía sánscrita. Lleva más de veinte años investigando las filosofías de la India, fundamentalmente el budismo, aunque ahora se adentra en el pensamiento védico y, junto a un equipo de sanscritistas mexicanos, prepara la primera traducción integral de las Upanisad al español. Ha sido investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), la Universidad de Michigan, el Colegio de México, la Universidad de Barcelona y la Universidad de Benarés. Actualmente es profesor de Filosofía Moral en la Universidad de Granada.

Fruto de esas investigaciones ha publicado una serie de libros y ensayos, *Fundamentos de la vía media* y *Abandono de la discusión*, traducciones del sánscrito del filósofo budista Nāgārjuna (Siruela, 2004 y 2006); *La palabra frente al vacío*, *Arte de probar* y *Cosmologías de India* (Fondo de Cultura Económica, 2005, 2008 y 2012); *Antropología del budismo* y *La medicina india* (Kairós, 2007 y 2013); *Rendir el sentido*, *Elogio del Asombro* y *Vasubandhu - Berkeley* (Pre-Textos, 2008, 2010 y 2011); *Leyenda de Buda* y *Budismo esencial* (Alianza 2011 y 2017). Más recientemente ha publicado *La invención de la libertad*, *La fuga de Dios* y *Manual de filosofía portátil* (2016, 2017 y 2014), este último finalista del Premio Nacional del Ensayo y Premio de la Crítica Literaria Valenciana. Su último libro, *El sueño de Leibniz* (2019), cierra una trilogía de «ficción-filosófica», publicada toda ella en Pre-Textos, que se une a *El cristal Spinoza* (2012) y *El efecto Berkeley* (2015).

Tengo entendido que usted trabajó unos años como marinero antes de finalizar sus estudios. Cuéntenos algo de aquella experiencia.

Fue una experiencia muy intensa que obedecía fundamentalmente al deseo de aventuras, aunque había algo literario en todo el asunto. Navegar, en cierto sentido, suponía revivir todo lo que había leído en Melville o Conrad. Nuestro barco era un antiguo velero y eso ayudaba. Navegamos por el Mediterráneo y el Caribe, cruzamos el océano Atlántico a vela. Fue una época de continuas aventuras, que es lo que uno busca cuando tiene veinte años, y al mismo tiempo una búsqueda de los propios límites. Cuando éstos ya son demasiado reconocibles, uno deja de buscarlos. Es una manera como cualquier otra de ir conociéndose, un poco

más cansada quizás, y una forma estúpida de hacer amigos. Conservo los amigos de entonces y, aunque no nos vemos mucho, nos vigilamos desde la distancia.

Usted es un estudioso del mundo hindú y budista, traductor del sánscrito y filósofo, pero sus primeros estudios universitarios son, sin embargo, de ciencias, exactamente se licenció como astrofísico. ¿Tenía vocación de científico? ¿Hubo una caída de Damasco ante la ladera Oriental? Cuéntenos ese paso.

Pasé los veranos de mi infancia en un pueblecito de Teruel. Mi padre había construido una casa de montaña alejada del pueblo y cuando regresaba a pie por la noche, el cielo nocturno ofrecía un contraste excepcional. A veces, incluso

subía mantas al tejado y dormía bajo las estrellas. El magnetismo del cielo estrellado hizo decidirme a estudiar astrofísica. En esa época me atraía especialmente la cosmología, los «modelos» de universo y la vida de las estrellas, que sabemos que nacen, se reproducen y mueren como seres vivos. Para adentrarse en ese mundo eran necesarias grandes dosis de análisis matemático, álgebra tensorial y geometría esférica. Eso no era tan divertido, pero lo más decepcionante fueron las consecuencias filosóficas que la mayoría de los profesores sacaban de todo aquello. El universo era un lugar frío y desafecto, donde la vida y la conciencia no eran más que un accidente... Esa visión me pareció (y me sigue pareciendo) aburrida y un tanto mezquina. Vivíamos en un universo que era como un mecano, cuya organización dependía de la inercia de un legalismo ciego. No sólo éramos el último mono, sino que nuestra presencia en el cosmos era casual y prescindible. Todo aquello no me dejó muy satisfecho y quise saber más. Conseguí una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), gracias a la mediación de Víctor Erice (trabajé un tiempo de guionista) y me fui a la India a escuchar de viva voz lo que los filósofos indios tenían que decir del cosmos. Viajé mucho, visité a todos los sabios que pude y, finalmente, me establecí en Benarés. Allí conocí a Óscar Pujol, que por entonces trabajaba en su diccionario de sánscrito en la Universidad de Benarés. Todas las semanas conversábamos a orillas del Ganges y aquellas pláticas fueron conformando una vocación.

Su primera obra es la traducción anotada de uno de los pensadores más valiosos del budismo, el lógico Nāgārjuna (siglo II), autor de *Fundamentos de la vía media*. Su traducción es la primera completa al español. Al mismo autor dedicó un estudio, *La palabra frente al vacío*. Se podría decir que usted comenzó su obra desde una tradición crítica.

Efectivamente, después me marché a México para profundizar en lo que había aprendido en India. Me matriculé en el doctorado y estudié la lengua sánscrita junto a Rasik Vihari Joshi, un brahmán erudito y sabio, además de reconocido poeta, que entonces enseñaba en el Colegio de México. Tuve la suerte de ser su único alumno. Me enseñó muchas cosas, no sólo la lengua de los vedas. Juntos leímos la *Bhagavad-gītā*, que es algo así como el Evangelio del hinduismo, y la literatura filosófica del budismo. Es así como conocí a dos pensadores que, desde entonces, me acompañan. El primero, Nāgārjuna, es un lógico voraz, escéptico, iconoclasta y al mismo tiempo compasivo. El otro es un filósofo de la mente llamado Vasubandhu. Nāgārjuna se atrevió a decir que el mundo del renacer, el mundo de aquí abajo, con toda su carga de sufrimientos, la rueda de la vida que mueven la codicia, el odio y la estupidez, era lo mismo que el nirvana. La idea me fascinó. El budismo llevaba más de quinientos años tratando de diferenciar ambos mundos, tratando de idear modos de escapar del saṃsāra y alcanzar el nirvana y, de repente, alguien se atrevía a decir que ambas cosas eran lo mismo (sólo que vistas desde ángulos diferentes) y que había que quedarse en

este mundo para ayudar a los que sufren. La genialidad de Nāgārjuna fue dar consistencia filosófica (e irónica) a la idea de la vacuidad, una idea que no siempre es bien entendida y que nada tiene que ver con la nada. Lo que Nāgārjuna viene a decir es que las cosas se apoyan unas en las otras (incluso las doctrinas y las filosofías, incluso la doctrina misma de la vacuidad), que nos necesitamos los unos a los otros, que no tenemos una naturaleza propia, ni nosotros, ni ninguna otra cosa o pensamiento. Para vivir necesitamos del aire y el alimento, del planeta y las plantas y eso pasa con todo... ¿Qué hay que hacer entonces? Pues ayudarnos mutuamente.

LA GENIALIDAD DE NĀGĀRJUNA
FUE DAR CONSISTENCIA
FILOSÓFICA (E IRÓNICA)
A LA IDEA DE LA VACUIDAD,
UNA IDEA QUE NO SIEMPRE ES
BIEN ENTENDIDA Y QUE NADA
TIENE QUE VER CON LA NADA

Una pausa occidental. ¿Qué lugar ocupa en su pensamiento el diálogo mantenido con Agustín Andreu, reflejado en la obra conversacional *Elogio del asombro*? Y por cierto, Andreu ha dedicado mucha atención a Leibniz, sobre el que usted acaba de publicar un libro de los que llama ficción-filosófica, *El sueño de Leibniz*.

A Andreu lo encontré al regresar de la Universidad de Michigan, donde durante seis años realicé mi investigación posdoctoral. Fue un momento importante pues me ayudó a reencontrarme

con la tradición filosófica europea, especialmente a través de Leibniz, del que es buen conocedor. Con Leibniz pasa lo que Borges decía de la filosofía india: lo ha pensado todo. De Leibniz me asombró el deseo de armonizarlo todo, el talento combinatorio y su irrefrenable entusiasmo por el conocimiento, viniera de donde viniera. Leibniz es el eje alrededor del cual se podría articular una «filosofía de la simpatía». Sostenía que de todo lo que digamos del universo es cierto lo que afirmamos y falso lo que negamos. Otra de sus maravillosas ideas fue considerar que esa infinita riqueza de lo real se encontraba encapsulada en cada ser vivo, y que cada uno de ellos era, en sí mismo, universo.

Es entonces cuando escribe una peculiar historia de la filosofía, *Manual de filosofía portátil*.

El libro surgió de la necesidad de regresar a casa. Después de una década de investigación del budismo necesitaba redescubrir nuestra tradición filosófica y me puse a ello primero de forma espontánea, casi lúdica, eligiendo a los pensadores que más me interesaban y poco a poco fui recorriendo la historia del pensamiento occidental con ojos budistas. Lo que se veía no era precisamente lo que nos habían contado, así que pensé que valía la pena mostrar ese otro paisaje. Una de las máximas que rige el volumen es que la filosofía es algo que ocurre en la vida, y no la vida en la filosofía. Esto supone un acercamiento a facetas de la vida de los filósofos que no son estrictamente filosóficas, como su vida afectiva, su correspondencia, sus viajes o su sedentarismo, su forma de ga-

narse la vida. Es asombroso comprobar cuantos filósofos fueron personas solitarias o eligieron la soltería. Pero ello no significa que carecieran de vida afectiva. Spinoza tuvo a sus amigos, Leibniz a sus princesas, Plotino a sus discípulos, Platón a sus alumnos, Kierkegaard se enamoró de joven, pero renunció al matrimonio porque se sentía llamado a cumplir una misión religiosa. Nietzsche también se enamoró, pero la dama le fue arrebatada por un amigo. Kant y Hume tantearon el matrimonio pero se escabulleron. Es curioso que dos de los filósofos más sistemáticos tuvieran familias: Aristóteles y Hegel. Otros tuvieron amantes, como Agustín, o amigos de una intimidad férrea, como Montaigne y Wittgenstein. A Sócrates le pesaba la familia, y entre los más familiares encontramos a Berkeley. Otro asunto interesante es cómo se ganaban la vida. La mayoría de ellos no entrarían en la categoría de «profesionales». Wittgenstein y Nietzsche fueron académicos a regañadientes. Hegel y Kant fueron profesores toda su vida, aunque al último le llevara mucho tiempo obtener la cátedra. Otros vivieron de rentas, como Kierkegaard y Montaigne, o de sus discípulos como Plotino y Platón. Spinoza rechazó una cátedra y vivió de sus protectores y del tallado de lentes. Hubo filósofos que apenas se movieron del terruño, como Spinoza, Kierkegaard, Novalis o Kant. Y otros que se embarcaron, cuando no era fácil navegar, en pos de ambiciosos proyectos. Platón, Ramón Llull, Berkeley, Leibniz y Tomás de Aquino viajaron muchísimo. También Plotino, Hume y Montaigne viajaron en su juventud. Aristóteles y Hegel, los sistemáticos,

fueron más bien sedentarios: los edificios necesitan quietud.

¿Qué es el filósofo portátil?

El filósofo portátil es alguien que, como el ciudadano de a pie, no teme la ingenuidad. El temor a pasar por ingenuo ha sido y es una de las lacras del mundo académico y la alta cultura. Wittgenstein detestaba los ambientes académicos, en los que el lema parece ser: «que nada me sorprenda», «que ante nada puedan creer que no lo había previsto». En mi estancia en la Universidad de Michigan pude comprobar que es una enfermedad generalizada entre profesores y gentes que tienen en alta estima su propia inteligencia. En estos ámbitos, y ocurre también con muchos novelistas y escritores, parece que ser cínico, sarcástico o corrosivo, es síntoma de inteligencia. ¡Ah!, y despiadado, es fundamental ser despiadado. Por el contrario, el filósofo portátil preserva celosamente ciertas dosis de ingenuidad y cercanía. Le gusta que la realidad lo sorprenda, le gusta el asombro y tiene una actitud devocional ante el universo, sabe que de ella surgen posibilidades, aperturas, horizontes...

Todo escritor escribe para los demás y para sí mismo. Escribir es una forma entre otras de aprender y organizar el propio pensamiento. Lo esencial del aprendizaje filosófico consiste en ponerse en el pellejo de los grandes pensadores y ver cómo se ve el mundo desde allí. Hemos abusado de la filosofía crítica, es hora de una filosofía de la simpatía, de ver con los ojos de otro, de congeniar. La filosofía debería ser un arte de la simpatía. Y en ese sentido para mí, como para

cualquier lector, la vida y las ideas de los filósofos sirven para trazar el camino filosófico propio.

Volvamos a Oriente. En la colección Índika de la editorial Pre-Textos, que usted dirige, hay un precioso libro que contiene dos obras, *Vasubandhu-Berkeley*. Carlos Mellizo escribe la parte dedicada al filósofo que afirmó que el ser, la existencia, es lo percibido; y usted se ocupa de la dedicada al filósofo indio, que afirma algo que es el eje, creo, de sus preocupaciones filosóficas, que todo es mente. No por casualidad reúne a ambos filósofos en un volumen. ¿Qué ocurre con las palabras y las cosas?, ¿qué con la mente y el mundo?, ¿y con la mente y el cerebro?, ¿cree usted que todo tiene una naturaleza mental?

Bueno, ésa es la apuesta de Berkeley y de budistas como Vasubandhu. Mi postura es más inclusiva. Hay mente y hay materia, y lo importante no es reducir una a la otra. Ni en un sentido ni en otro. Es fundamental no eliminar ningún miembro de la ecuación (como hacen hoy las corrientes dominantes de las neurociencias, que suprimen la mente y nos reducen a autómatas dominados por impulsos químicos y eléctricos). Y es fundamental porque ése es el presupuesto básico de la libertad y no podemos vivir sin ella.

Hay científicos que piensan que la mente puede cambiar el cerebro. Para entender esto hay que asumir primero que la mente no es el cerebro. Y luego aceptar, como hicieron algunas filosofías antiguas, que el espíritu puede transformar la materia. De lo que haga-

mos con nuestra mente (si pensamos lo fasto o lo nefasto, el paraíso o la catástrofe) dependerá la dinámica y estructura de nuestro cerebro. Este énfasis en la cultura mental, en los hábitos mentales, es una herencia del budismo que intento tener presente.

El propio trabajo de las ciencias, y no digamos ya el de los poetas, es un asunto mental. Berkeley y Santayana explicaban muy bien esto y la física cuántica lo corrobora. Hay materialistas que sólo conciben un universo material. Imaginan colisiones de electrones, explosiones de estrellas, el viaje de la luz, el gas navegando por el espacio interestelar. Sienten afecto y pasión por el minucioso relato que desgrana su ciencia. Y estructuran esas ideas en una narración. Pero se resisten a admitir que conciben, imaginan y sienten. O lo reconocen sin reconocerlo, con otras concepciones (generalmente abstractas), con otras imaginaciones, en infinita regresión. Nadie ha visto un electrón, pero el físico puede trabajar sin verlo, le basta con sus efectos, y en ese sentido no se diferencia del creyente.

**NADIE HA VISTO UN ELECTRÓN,
PERO EL FÍSICO PUEDE
TRABAJAR SIN VERLO,
LE BASTA CON SUS EFECTOS,
Y EN ESE SENTIDO NO SE
DIFERENCIA DEL CREYENTE**

Pero los hombres sólo hablamos con los hombres, aunque tomemos el mundo natural y al cosmos como correspondencia, como lectura. Si es



así, ¿cuál es la diferencia entre el todo mental y esta parte que es usted y que manifiestamente está pensando y expresa pensamiento?

El ser vivo es el centro del universo, ésa es la única geometría (muy compleja, eso sí) que no traiciona la vida en aras de la abstracción. Ninguna idea es separable de la vida. Ninguna visión puede ser abstraída sin ser parte de un proceso vivencial, esto vale tanto para el algoritmo como para los valores. Vivimos en la era de la locomotora digital y el flujo de la información, el flujo del *big data*, controlado por algoritmos. Pero lo más valioso de la memoria o los afectos, las intuiciones o los vislumbres, es que nunca podrán ser encapsulados en algoritmos, sencillamente porque no pueden reducirse a lo cuantitativo. El pensamiento, la intuición, puede quedar sofocado por la información, también la vida. Comprender esto es comprender el problema que enfrenta nuestro tiempo.

La idea de que todo tiene una naturaleza mental es metafísica. Quizás

podamos decir, reduciéndolo mucho, que en toda vida hay algo mental, una sensibilidad que reacciona de manera individual ante un medio, pero ¿cómo demostrar que el mundo físico tiene una realidad mental?

Al contrario, es la idea más empírica que existe. Ésa es la postura del empirismo radical que defendía William James, al que me sumo con mucho gusto. Y me sumo de un modo irónico, porque soy consciente de que, como decía el propio James, nadie puede vivir ni un hora sin ser al mismo tiempo empirista y racionalista, es decir, amante de la cruda variedad de los hechos y, al mismo tiempo, devoto de principios abstractos y eternos. Kant sostenía que la metafísica deja siempre en suspenso al entendimiento, con esperanzas que ni se disipan ni se cumplen nunca. En ese sentido la metafísica sería un engañabobos y la denuncia kantiana se parece a la budista. En esa línea, lo que yo propondría es otra cosa, un énfasis en la cultura mental, en lo que cada día hacemos con nuestra mente.

Hoy podemos afirmar que ningún físico sabe qué es la materia. La materia pertenece al ámbito de lo tácito, de lo presupuesto. Santayana ironizaba sobre esa abstracción metafísica que llamamos «materia». En todo caso, lo que resulta evidente es que mente y materia no se encuentran al mismo nivel y no son igualmente accesibles.

Usted ha llevado a cabo en diversos ensayos, recogidos en *La fuga de Dios*, pero también en un libro un poco anterior, *La invención de la libertad*, una crítica del dogmatismo de las ciencias. En este último afirma que «los que frecuentan el laboratorio y los que visitan el templo, unos y otros son recios creyentes, lo único que cambia son sus plazos». ¿Quiere decir, por ejemplo, que la estructura helicoidal del ADN y su lógica secuencial no corresponden a una realidad químico-biológica que rige la herencia de la vida?

El mundo contemporáneo libra una batalla entre tecnócratas y humanistas. Los primeros detentan el poder de lo cuantitativo, los algoritmos que rigen la economía financiera y la riqueza de las naciones, ellos creen tener ganada la batalla a los humanistas, que abogan por lo cualitativo y lo creativo. Pero en el fondo del motor interno del aparato financiero, ése que hoy devora la economía real, en su raíz más profunda, no encontramos los algoritmos que controlan los mercados bursátiles, sino pasiones humanas como la codicia o la envidia. Y sobre éstas los tecnócratas apenas saben nada, simplemente se dejan arrastrar por ellas. Sobre las pasiones los expertos son los

humanistas, de modo que los problemas generados por un mundo en brazos de la técnica sólo podrán resolverse mediante el humanismo.

Respecto al ADN o cualquier otro concepto relacionado con la vida, siempre y cuando no lo hipostasiemos y seamos conscientes de su faceta de «representación», nos servirá para entender mejor la vida, o para entenderla según una disciplina particular, con sus particulares metáforas o modos de asociación. El problema es cuando se hipostasia y se convierte en dogma (algo, por otro lado, muy poco científico). En todo caso, la vida no está hecha de leyes, está hecha de hábitos y, de todos ellos, los mentales son los más decisivos.

LA MENTE TIENE LA CAPACIDAD DE ORIENTAR Y MODIFICAR LA MATERIA. LA MENTE PUEDE FABRICARSE UN CUERPO, DIRÁN LOS BUDISTAS

Hoy algunas corrientes heterodoxas de las neurociencias estudian en los laboratorios la mente de aquellos que practican la meditación. Se llaman a sí mismas «neurociencias contemplativas» y no están del todo bien vistas por las corrientes dominantes de la disciplina. En ellas se habla de neuroplasticidad, que es la capacidad de cambiar el cerebro con la mente. En función de lo que imaginamos y de cómo lo imaginamos, podemos cambiar la estructura de nuestro cerebro. La idea es fascinante y en ella resuena una visión antigua, tanto india como grecolatina. La idea de que

la mente y la materia, como dijimos, no están al mismo nivel. La mente tiene la capacidad de orientar y modificar la materia. La mente puede fabricarse un cuerpo, dirán los budistas. Richard Davidson y su equipo de la Universidad de Wisconsin estudian desde hace años cómo reacciona una mente entrenada al dolor físico. Y se comprueba cómo una agresión externa puede ser digerida o procesada mentalmente de muy diversas maneras y de un modo no negativo, que evite los pozos de la depresión.

En *La fuga de Dios* se habla de «las ciencias y otras narraciones», ¿es acaso la ciencia un relato?

La fuga de Dios es un libro sobre la ciencia, o mejor dicho, sobre las ciencias. Se intenta hacer ver que no hay una sola ciencia (católica, apostólica y romana) sino muchas y muy diversas disciplinas. De modo que tenemos una colección de narraciones que dibujan paisajes diferentes. Podemos utilizar el ejemplo de la visita a un museo. Encontraremos pintores con estilos y preocupaciones distintas y, en cierto sentido, inconmensurables. ¿Cómo decir que un Cézanne se acerca más a la realidad que un Van Gogh? En uno prevalece el contorno de las cosas, en el otro las líneas se difuminan y ese contorno se hace paisaje. A veces prima lo discreto, otras lo continuo. Lo mismo ocurre con las diversas ciencias, entre la biología, por ejemplo, y la física teórica, cada una de ellas utiliza sus propios presupuestos, métodos y vocabularios. La idea de un método universal para todas las ciencias es propaganda, Feyerabend y Skolimowski lo vieron con claridad, ¿cómo podría

haberlo si cada una ve el mundo a su manera?

La ciencia carece de estilo propio no por falta de talento o de formación artística, sino porque las ciencias son muchas y no entonan entre sí. En conjunto son como una melodía a varias voces sin una clave común y, por tanto, no es de extrañar que suenen desafinadas o transmitan significados divergentes. El paisaje de la biología es, lo quieran o no los biólogos, teleológico, pues la vida siempre tiene fines (aunque sólo sea el de llegar a la madurez), mientras que el de la física se rige por ecuaciones matemáticas, que son emanación de la vida pero indiferentes a sus fines (la vida está lejos de ser una ciencia exacta). De modo que nos encontramos con un mundo hecho trizas, discontinuo, un mundo hecho de retales de conocimiento. Y la apuesta de los grandes emperadores del *big data* es abrirse paso en él mediante el algoritmo, auténtico tema de nuestro tiempo (una vez reconocido el fracaso del desciframiento del genoma humano).

El arte y, especialmente, la literatura, van por delante de la historia. Allí se ve, anticipadamente, lo que el algoritmo no ve. Arte y literatura son el discurso teórico de los procesos históricos. Esto quiere decir que el futuro del mundo depende de lo que seamos capaces de imaginar. Los budistas lo tienen muy claro. Pensar bien es hacer un mundo mejor. La cultura mental, la empatía y la solidaridad serán decisivas para nuestro destino como individuos y como especie. Y en ese sentido la imaginación es un factor importante. Desde esta perspectiva, la imaginación es un

ámbito de materia sutil. Es el lugar de encuentro, como decía Henry Corbin, entre el mundo inmaterial de los significados y el mundo material de la experiencia sensible. Los budistas lo llaman «mundo de materia sutil» (*rupadhatu* en sánscrito), los sufíes «mundo imaginal» (*barzaj* en árabe). Es un ámbito de color y sonido, donde no hay tacto, gusto u olfato, pero sí experiencia. Y de ese lugar provienen las creaciones artísticas, tanto de la música y la pintura como de la física o las neurociencias. El universo puede ser una fuente de inspiración. No hay por qué contemplarlo como una máquina hecha de materia muerta, ni como un instrumento que pueda servir a nuestros fines, ni la evolución como un proceso ciego y mecánico, ni la conciencia como una mera actividad físico-química del cerebro. Se trata de mostrar, en definitiva, que sin esos dogmas las ciencias serían más libres y creativas.

En alguna ocasión se ha definido como filósofo sāmkhya ¿podría decirnos brevemente en qué consiste?

Más que una adopción, se trata de una apuesta. El asunto no es tanto «creer» en estos dos principios como abrirse paso mediante ellos. El sāmkhya no es para mí una doctrina o una ideología, y mucho menos una creencia. El sāmkhya funciona en mí como hipótesis de trabajo, como una especie de horizonte de sucesos. Cuando se me plantea una cuestión que me parece relevante tiendo a preguntarme ¿cómo entender este fenómeno desde la perspectiva del sāmkhya? Esa hipótesis de trabajo tiene unos cuantos axiomas (pocos). Uno

de ellos es que este mundo y nosotros que lo habitamos tiene una naturaleza dual. Es decir, lo real tiene dos principios irreductibles y eternos, pero no enfrentados al modo platónico (por lo que sería impropio hablar de dualismo). Esos principios son, por un lado, un principio creativo, que de modo general llamaré naturaleza, y un principio contemplativo, una conciencia sin contenido que, por así decir, contempla y se recrea en la evolución del cosmos. El primer principio, la evolución creadora, se parece bastante a la naturaleza tal y como la ven las ciencias modernas (pero con un par de salvedades importantes). Los seres humanos participamos de ambos principios. Estamos, como diría Novalis, dentro y fuera de la naturaleza, somos impulso creativo y conciencia. Y cada vez que somos conscientes de algo, ese acto mental remite al origen, al principio de aquella unión intemporal.

¿Y cuáles serían esas salvedades que menciona?

Una de ellas es que para el sāmkhya, como para la mayoría de cosmologías de la Antigüedad, el mundo se construye desde arriba, sin que esto implique la intervención de un creador (en este sentido, el sāmkhya es ateo), y no desde abajo, de lo simple a lo complejo, como suponen las cosmologías modernas (la secuencia sería: sopa cósmica original de radiación - expansión y enfriamiento - formación del átomo de hidrógeno - cúmulos de materia - cocción del carbono en los hornos estelares - materia orgánica - vida - conciencia). Para esta antigua visión del mundo, la primera emanación

de ese enlace entre conciencia y naturaleza (en cierto modo es una cosmología del amor, como la de Dante) es la inteligencia, antes incluso que el principio de individualidad. Es decir, es la inteligencia la que se fabrica un yo para poder experimentar el mundo. Y en esto es afín al logos tal y como lo entendía Heráclito. Pero esa inteligencia no es otra cosa que conciencia e impulso creativo, luz y fuego. Hay inteligencia, hay luz y fuego, en la célula y en la partícula (que es todo menos elemental y que se «aparea», como muestra el entrelazamiento cuántico), hay inteligencia, luz y fuego, en cada ser. Y en este sentido estamos cerca de Leibniz.

La filosofía del sāmkhya se parece en ciertos aspectos a la de Heráclito. El gran descubrimiento de Éfeso fue la secreta unidad de los contrarios, que convierte en armonía la lucha. Algo parecido ocurre en la *Bhagavad-gītā*, cuyo trasfondo filosófico es el sāmkhya. La unidad de lo uno no es la reducción de un principio a otro, sino la tensión esencial que hay entre dos principios eternos: creatividad y contemplación, entre lo dinámico y lo estático, entre la plenitud y el vacío, entre Aristóteles y Platón, entre el uno y el cero. El problema que enfrentamos hoy es que la ecuación moderna prescinde del segundo de los términos. Hay creación continua en el universo pero no hay nadie que la observe, ni siquiera nosotros, que somos zombis. Para el sāmkhya, el lazo amoroso de estos dos hace el mundo. Esa filosofía ha sido recientemente revivida. Bergson, Whitehead y Merleau Ponty han sido sus más ilustres exponentes, aunque probablemente sin saber que

reproducían, *mutatis mutandis*, la propuesta del sāmkhya.

Usted no vive retirado del mundo, es profesor, está casado, tiene hijos, y ama la comida y el buen vino. No es un monje, no es un hombre religioso en el sentido de pertenecer a una iglesia, ni siquiera de creer en una deidad, si le he entendido bien. ¿Cuál es la diferencia entre usted, en la medida en que su mente determina su mundo, y la de, digamos, un científico como Richard Dawkins u otro al que tenga manía?

La diferencia es inmensa y se cifra, como ya dije, en el lugar de la conciencia en el mundo. Para Dawkins es un accidente, innecesario, en la evolución del cosmos, un mero epifenómeno del cerebro. Por mi parte prefiero optar, de un modo deportivo y no sin cierto sentido del humor, por considerar la conciencia tan vieja como el mundo, tan antigua como el *big bang*. La mayoría del universo parece un espacio vacío y sin sentido. Pero hay islas, las estrellas, alrededor de las cuales se desarrolla la vida y la conciencia. La estrella en este sentido es «alma del mundo», crea un orden y su entorno habitable se convierte en un huerto de valores. Whitehead profundizó en esta idea, que sospecho que rescató del *Timéo* platónico, que es una enciclopedia de las cosmologías de la Antigüedad.

En todo caso, la pregunta clave, que ya se hicieron budistas y averroístas, es quién es el sujeto del pensamiento. La respuesta del sāmkhya, que hereda del pensamiento védico, es genuina y, en muchos sentidos, excéntrica. El sujeto de nuestros pensamientos no somos nosotros sino la «persona» original, cada

vez que pensamos o somos conscientes de algo nos remontamos al origen. Es una idea extraña, lo sé, pero muy inspiradora.

En la filosofía medieval, el libre albedrío era una cuestión palpitante, lo fue en la lucha entre Reforma y Contrarreforma y en el siglo XX lo vuelve a ser, tanto de manos de la ciencia («Dios no juega a los dados», Einstein) como de la filosofía («El hombre está condenado a ser libre», Sartre). El XXI continúa esta tensión que, sin duda, nos define. ¿Somos libres, un poco libres, o la libertad es una ilusión de lo que llamamos novedad tanto en el universo como en el hombre?

Einstein, como todos aquellos que se han formado en las matemáticas y trabajan con algoritmos, creía que había unas leyes inmutables de la naturaleza, algo que por otro lado creen la mayoría de los físicos y que se ha convertido en un dogma de esta ciencia. Es decir, creía que en un universo en evolución donde todo cambia, había algo que no cambiaba: unas leyes escritas en un lenguaje simbólico y que habitan, por así decirlo, un cielo platónico y matemático. En este sentido seguía a Spinoza y a la tradición hebrea, cuyos símbolos eternos hacen cambiar el mundo sin cambiar ellos mismos. Y no deja de ser curioso que el genio y la imaginación de Einstein que, sin saber muchas matemáticas (o quizá por eso mismo), abrió las puertas de la física cuántica, no pudiera aceptar una de sus consecuencias más radicales, la de un universo abierto donde incluso esas mismas leyes puedan cambiar. En su evolución radical, ese dios simbólico

no está acabado, sino que se va haciendo a medida que avanza la evolución y se desarrollan los seres vivos. De una manera inconsciente, Einstein prefería un mundo acabado, donde la partida ya estaba jugada, aunque no conociéramos su desenlace (sólo Dios lo sabía). El filósofo budista Nāgārjuna lo decía de un modo elocuente: «el padre hace al hijo tanto como el hijo al padre». Esa participación radical, que estaba implícita en la filosofía budista, es la que me interesa. A ella está dedicada *La invención de la libertad*, un libro sobre tres filósofos (William James, Bergson y Whitehead) que revivieron la libertad que el positivismo había dejado exhausta.

EL MAR ES LA MEJOR ESCUELA,
TE ENSEÑA MUY RÁPIDO
A DISTINGUIR LO NECESARIO
DE LO INÚTIL

Ahora una pregunta facilita, no crea que todo es tortura. Usted fue a la India con un proyecto cinematográfico y se puede decir, al menos para entender su trayectoria, que volvió de la mano de un refinado filósofo como Nāgārjuna. ¿Siempre anda leyendo a autores tan conceptuales? Hay filósofos que se pieran por la novela negra, por ejemplo, o por el fútbol. ¿Qué otras aficiones tiene usted?

De niño fui un futbolero empedernido, mi ídolo era Kempes. Crecí cerca de Mestalla y desde mi casa se oía el rugido del campo. Con ocho años pedí a los Reyes el pase de toda la temporada general de pie infantil. Todavía recuerdo el precio,

ochocientas pesetas, que se ajustaba al presupuesto de los Magos de Oriente. A los catorce pasé la noche con mi hermano Quino en las taquillas del Luis Casanova para ver a la selección. Aquel Mundial fue un desastre. A mi padre no le interesaba el fútbol, era algo que entonces no entendía y ahora entiendo. Hoy juego al tenis con algunos amigos poetas. También disfruto mucho de los viajes, sobre todo a la India

y a Italia. Me gusta salir a la montaña con mis hijos Álvaro y la pequeña Lucía, también me gusta navegar. Conservo algunos amigos que antaño eran marineros y hoy son capitanes. De vez en cuando nos sacan por el Mediterráneo, que es el mar de la filosofía y de mi mujer, Su, gran nadadora. El mar es la mejor escuela, te enseña muy rápido a distinguir lo necesario de lo inútil.



Notas sobre el juicio literario

Por Malva Flores

Recientemente me han invitado a participar como jurado de varios concursos de poesía y he declinado con mustias palabras de gratitud a todos ellos: gracias, pero no, gracias. Decidí no volver a concursar o a ser jurado de ningún certamen, porque el juicio, literario o no, se ha convertido en una actividad sumamente peligrosa. Si concurso y gano, malo. Si soy jurado, peor.

Ya había sido advertida sobre los embates a mi propio juicio en otras ocasiones de ingrata memoria pero el año pasado, al defender a un colega acusado de machista, la envergadura de los juicios sobre mi juicio me dejó francamente temerosa y asombrada. Traigo a cuento aquellas palabras pues me sirven para mostrar un síntoma y una enfermedad que está diezmando nuestra conciencia crítica. El problema no es, sólo, la acusación a un crítico, la manera en que se utilizan las redes sociales y la bola cibernética constituida en juez literario, sino algo más pernicioso aún, si es que esto es posible. En aquella ocasión escribí muchos argumentos, todos ellos desechados por mis críticos, pero fue un párrafo el que más animadversión provocó. El artículo se llamó «La legitimidad del insulto» y el párrafo de marras decía:

Sí, soy mexicana, soy mujer, soy mulata, soy feminista, soy poeta, soy madre de una joven que vive asustada por el acecho cotidiano que sufrimos todas las mujeres. Soy profesora y no soy de derecha. No necesito de palabras postloquesea que me describan para edulcorar o dizque teorizar la realidad. Realicé desde la primaria hasta el doctorado en instituciones del gobierno. Soy becaria del SNCA [Sistema Nacional de Creadores]. Es decir: recibo un apoyo económico del gobierno por mi trabajo creativo igual que quienes poseen una membresía del SIN [Sistema Nacional de Investigadores], con una diferencia: estos últimos, en el área de letras, estudian la obra de los creadores del SNCA, pero pueden permanecer con esas becas toda su vida y despreciar olímpicamente a los creadores (críticos, narradores o poetas) porque no tienen una «formación teórica o académica». Trabajo en una universidad pública y como a quienes poseen una beca del CONACYT [Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología] para estudiar en el extranjero

(particularmente en los Estados Unidos) –y después venimos a instruir sobre el poscolonialismo–, me paga el Estado. Un Estado que no protege a las mujeres (diariamente, asesinan a siete mujeres y violan a un promedio de treinta y cinco, según datos de la CNDH [Comisión Nacional de Derechos Humanos]). Un Estado cuya corrupción es como la Hidra de Lerna. Un Estado al que debemos cambiar.

Mis «críticos» en las redes y en la prensa –la mayoría de ellos mujeres universitarias, escritoras y profesoras que dicen respetar el derecho de las mujeres y las minorías– me citaron, pero nunca pudieron escribir la palabra «mulata», que yo había utilizado. La cambiaron por «mestiza». Sus «citas» eran una obvia farsa, pero me sorprendió la incapacidad de mis malquerientes para decir una palabra, como si ella fuera un insulto y no una descripción que yo misma había utilizado para describirme. «Al pan, pan y al vino, vino», decía mi abuela –cuyo dominio irrefutable sobre toda su familia se ejerció desde la cúspide de su cascada de máximas: «La verdad, aunque sea motivo de escándalo».

Hoy la verdad está proscrita; el escándalo, no: es agua del día. Lo procuramos, lo mimamos, lo construimos como el único elemento capaz de sacarnos de nuestra abulia y espanto. Desde la academia hemos ocultado la verdad con «palabras» feas, insípidas, quirúrgicas. Todo sea por el bien común. Pero hay allí una simulación que debería aterrorizarnos como individuos, como sociedad y como especie (en alto peligro de extinción, por autofagia).

No imagino cómo leerán las generaciones venideras aquellos versos de Paz donde se peleaba con las palabras:

*Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,*

*destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.*

Repetirán que Paz era un genuino representante del heteropatriarcado, machista irredento, «gallo galante», miembro conspicuo de la clase hegemónica, blablablá (es decir, etcétera). Ésa será la interpretación del poema y darán vuelta a la página.

Las palabras son peligrosas y el mismo Paz sabía que ahí, en ellas, podía hallarse el origen del mal, pero también de la expiación.

Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.

Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotúélnosotrosvosotrosellos.

Paz soñaba con un «lenguaje guillotina» y nosotros decapitamos al lenguaje. No exagero. Tuve el infortunio de presenciar cómo un profesor de poesía se debatía entre enseñar a Pablo Neruda o no. Las razones de la que seguramente fue exclusión tenían como fundamento el «machismo» de Neruda. Me quedé muda, como mudos vamos a terminar todos. Yo sí ofrecí en mi curso a Neruda. Mis estudiantes llegaron como avispas sombrías: no les había gustado, no lo entendían; junto a Huidobro (que habíamos leído la clase anterior), era nada.

En clase (que ya no se llama clase sino «experiencia educativa») siempre pregunto, antes de ofrecer cualquier opinión, si el libro que leímos les gustó o no. Les pido que debatan y defiendan su punto de vista. No me interesa que citen a cuanto teórico o crítico hayan mala o buenamente leído. Los quiero a ellos, frente a las palabras del poeta, del narrador o del ensayista literario. Esta vez había unanimidad, de modo que yo resultaba, como dijo el

vertiginoso Huidobro sobre el machista Neruda, un «plumífero», una de «todas las tontas de América».

«¿Qué leyeron?», les pregunté a mis estudiantes. Entonces dio inicio mi perorata: Sí, Neruda había sido un machista terrible. Sí, Neruda había escrito poemas malísimos y una «Oda a Stalin». Sí, Neruda había abandonado a Malva Marina, su hija con macrocefalia. Sí, a todos los defectos de un hombre. ¿Así leemos? ¿La literatura se ha convertido en documento, materia sociológica o presentación de cargos judiciales solamente? ¿No importan el ritmo, ni las palabras que dan la mano a otras palabras y transforman con ese solo hecho la materia del mundo?

«Hay muchas metáforas que no entendemos», me dijeron. La siguiente media hora hicimos metáforas. Explicué el mecanismo de la analogía, no con arduas teorías: en vivo, con un cuaderno y un vaso que tenía sobre mi escritorio. Al final, elegimos poemas de *Residencia en la tierra* y leímos tres, en voz alta, como en la antigua primaria. Les dije: Neruda era un poeta telúrico. Quise que temblara el salón con sus palabras. Me reservé la lectura de «El tango del viudo» para el final.

*Oh maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia,
y habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre,
y ya no podrás recordar mis enfermedades, mis sueños nocturnos,
mis comidas,
sin maldecirme en voz alta como si estuviera allí aún
quejándome del trópico, de los coolíes corringhis,
de las venenosas fiebres que me hicieron tanto daño
y de los espantosos ingleses que odio todavía.*

El rostro de quienes ahí estaban se fue transformando. Yo los veía. Sentía su emoción, porque la literatura es eso: una experiencia, no educativa, sino una experiencia de vida y empatía: «un lenguaje de aceros exactos».

[NOTA MANUSCRITA AL CALCE DE LA ÚLTIMA PÁGINA]

Cuando el día de la clase sobre Neruda volví de la universidad, abrí los diarios virtuales. Las coincidencias entre la literatura y la vida son tan exactas que me estremecen. Mario Vargas Llosa,

el autor de *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral*, etcétera; transformador de nuestra narrativa; el aún padre de tantos escritores que, sin reconocerlo, van dejando un reguero de su voz en sus propias novelas, había escrito en *El País*, «Nuevas inquisiciones»:

*Ahora el más resuelto enemigo de la literatura, que pretende descontaminarla de machismo, prejuicios múltiples e inmoralidades, es el feminismo. No todas las feministas, desde luego, pero sí las más radicales, y tras ellas, amplios sectores que, paralizados por el temor de ser considerados reaccionarios, ultras y falócratas, apoyan abiertamente esta ofensiva antiliteraria y anticultural. Por eso casi nadie se ha atrevido a protestar aquí en España contra el «decálogo feminista» de sindicalistas que pide eliminar en las clases escolares a autores tan rabiosamente machistas como Pablo Neruda, Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte. Las razones que esgrimen son tan buenistas y arcangélicas como los manifiestos que firmaban contra Vargas Vila las señoras del novecientos pidiendo que prohibieran sus «libros pornográficos» y como el análisis que hizo en las páginas de este periódico, no hace mucho, la escritora Laura Freixas, de la *Lolita* de Nabokov, explicando que el protagonista era un pedófilo incestuoso violador de una niña que, para colmo, era hija de su esposa. (Olvidó decir que era, también, una de las mejores novelas del siglo veinte).*

Cierro el iPad por temor de que alguien me vea leyendo a ese mal hombre que aparece en las páginas del *¡Hola!*, que quiso ser presidente y falló; que algún día dijo que México era la «dictadura perfecta», que ganó el Premio Nobel seguramente porque era neoliberal; un «dinosaurio decrepito»; un «burgués que defiende a los de su clase» y la bola revolucionaria de Twitter enloquece pues, pocos días antes, la historiadora Carmen Bojórquez propuso quemar sus libros. Sí, oyó usted bien: en pleno siglo XXI, quemar los libros. Hitler estaría feliz.

[NOTA MANUSCRITA AL MARGEN IZQUIERDO DE LA PÁGINA]

No deja de sorprenderme que sean los universitarios los más encarnizados defensores de lo políticamente correcto y en su vida pública abominen no sólo del sentido común sino del más elemental sentido del humor.

Las «malas palabras» llevaron al encarcelamiento de Jorge Cuesta por publicar fragmentos de *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén. Desde mi perspectiva, debieron amonestarlo por su mal gusto, pues *Cariátide* es una novela mala, como pegarle a Dios. Ya Guillermo Sheridan ha escrito sobre aquel juicio y sus circunstancias, en *Malas palabras* (2015). El karma (no puede ser otra cosa) lo llevó a sufrir en carne propia un juicio en su contra. La razón fue la publicación de un artículo en *El Universal* el 6 de septiembre de 2016 («Manifestaciones precautorias Conapred») donde criticó que desde la Secretaría de Gobernación, a través del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred) se pretendiera legislar la opinión. Para quienes no supieron del caso, vale la pena recordar que este artículo fue escrito en medio del escándalo que suscitó el crítico Nicolás Alvarado por atreverse a decir que el Divo de Juárez (el cantante Juan Gabriel, de quien soy profunda admiradora y lo dije con todas sus palabras en otro artículo publicado también por *El Universal*), era naco, joto y usaba lentejuelas (sólo cito, no me demanden, por favor). Sabemos que el Conapred le envió «medidas precautorias» y que ello fue decisivo para su cese laboral.

Las palabras de Sheridan le costaron caro. Entre otras, lo que allí dijo fue: «Más allá de si las lentejuelas son o no “nacas”, y más allá de si las lentejuelas son un grupo vulnerable (y mucho más allá de si *naco* es una palabra odiosa cuando se emplea con ánimo racista, y no siempre lo hace), inquieta que se reviva la vana ilusión de prohibir el derecho de las palabras a su historia, sus significados, sus usos y costumbres».

Una demanda de carácter federal cayó sobre Guillermo Sheridan, promovida por el Centro contra la Discriminación, A. C. El recuento de aquel juicio puede leerse en «Crónica de una demanda sufrida» (web), pero yo me quedo pensando en los párrafos finales de aquel artículo sobre las medidas precautorias y me pregunto por el fin de la literatura y el fin, cercano, del arte todo.

La sumisión que los ideólogos y los moralistas le exigen al arte y a la literatura, y a las opiniones ahora, no es nueva. La han exigido –y han castigado a quien no obedece– desde el jurado de Sócrates a la Santa Inquisición y de ahí a los comisarios fascistas o comunistas y a Joe McCarthy y a un innumerable catálogo de censores policromados.

No es necesario insistir en la inmoralidad implícita en el hecho de discriminar a alguien por su nivel social, su preferencia sexual, su raza, su religión o su edad. Sí lo es decir que, al censurar un comentario como el del señor Alvarado, el Conapred banaliza esa inmoralidad y ridiculiza su propia responsabilidad ante ella.

[ÚLTIMA NOTA]

Debo aclarar que pocos días antes de que firmara estas notas, el representante de Juan Gabriel aseguró que el cantante no había muerto y haría su estelar aparición a mediados de diciembre. Un revuelo como murmullo de avispas recorrió las redes, pero la muerte no tiene sorpresas y el divo no renació de sus cenizas. Su fantasma estuvo presente esos primeros días del último mes del año y me recordó otro fantasma que hace tiempo nos visitó a los asiduos a las redes sociales literarias. Era el fantasma de Borges convertido en *trending topic* cuando el crítico David Rieff, hijo de Susan Sontag, subió una foto de celular que mostraba un manuscrito del argentino. Como en sus cuentos, el manuscrito del presunto Borges dio pie a debates y contradebates, largas y encomiables argumentaciones promovidas por la secta de los heresiarcas que fatigaron las altas bibliotecas para demostrar que la letra no era de Borges, sino de Bioy (Bioy Casares, se entiende).

Otros, en el pequeño cuadrilátero de su TL (*timeline*), debatieron sobre David Rieff, preguntándose cómo era posible que el hijo de Sontag fuera capaz de compartir esa lista infame, donde estaban anotados comentarios sobre los libros participantes en un concurso de poesía. No diré más. Transcribo, en cambio, aquel documento, a mi juicio, maravilloso:

- 13) *Perplejidad sintáctica*
- 14) *Mejor que otros pero insensato*
- 15) *Inepto y escolar*
- 16) *No*
- 17) *Tampoco*
- 18) *Autóctono y prescindible*
- 19) *Superior a los anteriores*
- 20) *Malo, malazo*
- 21) *Curiosa ortografía*
- 22) *Irresponsable rimador*
- 23) *Caótico*

- 24) *Patriótico, más ilógico*
- 25) *Ilustrado y pésimo*
- 26) *Preocupado con cabello, no logra el acierto*
- 27) *Inepto*
- 28) *Incoherente*
- 29) *Enérgico y tosco*
- 30) *Feble*
- 31) *Enfático y agrícola*
- 32) *Vana, entusiasta y ridícula*
- 33) *Misterioso y estúpido*
- 34) *Acaso atendible*

El certamen de poesía, convocado por el diario *La Nación* en 1963, tuvo como jurados a Borges, Bioy (quien anotó las observaciones que él y Borges hacían sobre los candidatos), Carmen Gándara y Eduardo Mallea. Podemos seguir las deliberaciones y fastidio de Bioy en su *Borges*, durante el mes de septiembre y principios de octubre de ese año. El lunes 14 de octubre se reunió el jurado en *La Nación* y decidieron otorgarle el premio al concursante que participó con una colección de sonetos. El martes 15 se reúnen nuevamente con el director del diario, Bartolomé Mitre, el secretario del suplemento, Jorge Cruz y otras personas para dar fe del concurso.

El escribano es un hombre normal llano y simpático. «¿Qué hacemos –pregunta con el sobre del premiado en la mano– si resulta ser Juan Perón o Patricio Kelly?» El premiado es García Saví, de La Plata. «Un buen sonetista», dice alguien. Es frase que oíré varias veces con relación a este hombre.

Converso con Cruz, que pondera a la persona. Le digo: «Premiamos los poemas, no al hombre. Pero no puede uno olvidar que el premio da una gran alegría; yo prefiero dar esa alegría a una buena persona». «Además –observa Cruz–, nadie leyó toda la literatura. Si uno da el premio a un sinvergüenza, ¿quién le garantiza que no está premiando a Calderón de la Barca? La gente sinvergüenza es muy sinvergüenza y es capaz de mandarnos una obra ajena (y hasta famosa y clásica) como si fuera propia». Cuando refiero esto a Borges, comenta: «No creo que Calderón se sacara el premio».

Como ya dije, he decidido no volver a participar como jurado de un concurso de poesía. Quizá por ello pocas cosas me han divertido tanto como la lista de los juicios de Borges y Bioy. Ima-

gino que si yo hubiera concursado podrían tocarme los adjetivos atribuibles a la escritura de los concursantes 31 y 32 y pienso, también, que si el concurso fuera en esta época oscura, Borges y Bioy ya habrían sido linchados por emitir un juicio con las palabras que aún hoy existen en el diccionario. La cacería apenas comienza.

[NOTA MANUSCRITA AL CALCE DE LA «ÚLTIMA NOTA»]
Corran. (No importa cuándo lean esto).



Virginia Woolf, invicta e implacable

Por Toni Montesinos

EL IMPACTO DE UN FARO Y UNAS OLAS

Michael Cunningham la transformó en personaje en una magnífica novela que circulaba en torno a tres mujeres en tiempos diferentes, *Las horas* (1999); es objeto siempre de valiosos estudios biográficos que, lejos de resultar redundantes, se complementan, y nos van llegando sus textos dispersos: diarios, cartas, crónicas de viajes, ensayos sobre sus autores favoritos... Todo lo cual indica un interés continuo por esa mujer de prodigiosa inteligencia demente, probable lesbiana de vida heterosexual o asexual con su fiel y paciente marido, Leonard Woolf –que la consideró un absoluto genio desde que la conoció y calificó cada una de sus escrituras de obra maestra–, poeta que escribía en prosa, llamada Virginia Woolf.

Dados sus inseguridades, sus miedos, sus arranques nerviosos, que cobraron vida en aquella película basada en la historia de Cunningham, con la inmensa nariz postiza que lucía Nicole Kidman al compás de la emocionante música de Philip Glass, no es de extrañar que Woolf siga despertando admiración y curiosidad, con la aparición de biografías y recuperaciones de sus escritos. En cierta manera, la película de Stephen Daldry –en la que se combinaban tres historias de mujeres de diferentes épocas con trasfondo suicida– reflejaba la presencia que la autora ha ido teniendo a lo largo del siglo xx en la cultura universal.

Si en la tercera historia, fechada en 1949, una apática ama de casa de Los Ángeles, encarnada por Julianne Moore, se hospedaba en un hotel para leer *La señora Dalloway* y decidir si iba a matarse o no, en la primera, podía verse a la escritora Virginia Stephen –su apellido de soltera– escribiendo esa misma obra, hablando con su marido y editor, el circunspecto y atento Leonard Woolf, y al fin metiéndose el 28 de marzo de 1941 en el río Ouse con una piedra en el bolsillo de su vestido, a los cincuenta y nueve años. Antes había redactado dos cartas, una para su hermana Vanessa y otra para su marido en la que decía: «Estoy segura de que, de nuevo, me vuelvo loca. Creo que no puedo superar otra de aquellas terribles temporadas. No voy a curarme en esta ocasión... estoy haciendo lo que me parece mejor... No puedo seguir destrozando tu vida por más tiempo».

Así las cosas, ya sea por haberla relacionado con su actividad feminista, por el famoso grupo de Bloomsbury en el que compartió experiencias con otros escritores y pintores, por su vertientelésbica, por sus crisis nerviosas que la llevarían a la desgracia, por referencias a su persona indirectas como *¿Quién teme*

a *Virginia Woolf?*, la obra teatral del dramaturgo Edward Albee que fue llevada a la gran pantalla con Elizabeth Taylor y Richard Burton y en la que, sin embargo, la narradora no sale como personaje, lo cierto es que Woolf está permanentemente presente. Los libros sobre su vida se suceden, tal vez el más completo el de la argentina Irene Chikiar Bauer, para quien los intentos de etiquetar a la escritora han fracasado, y las interpretaciones que se han hecho desde campos como el feminismo, la sexualidad y la psiquiatría se dan de bruces con una personalidad «difícil de encuadrar», elusiva.

He aquí el magnetismo que despierta la autora londinense, aquella que se casó con el que acabaría siendo durante veintiocho años «el dueño de la obra y la imagen de Virginia Woolf», quien ha sido objeto de «una verdadera iconización», como demuestra el hecho de que su hogar en Monk's House sea un lugar turístico. Una autora, en definitiva, que «ha difuminado los límites entre lo público, lo político y lo privado, entre ficción, historia y biografía» y que esa biografía desgranó con minuciosidad; primero, a lo largo de una primera parte dedicada a su infancia y adolescencia, y luego, año tras año desde 1904, momento en que fallece su padre –luego vendría la muerte de su hermano Toby, en 1906–, el prolífico escritor Leslie Stephen, y ella se muda al barrio de Bloomsbury junto a sus numerosos hermanos.

Ese año decisivo, como el de la desaparición de la madre, Julia –«esencial y misteriosa, fue un ser mítico»–, en 1895, también fecha de su primera crisis nerviosa, lo marca todo: «La búsqueda de la identidad, y la necesidad de afirmarse en sí mismos tras la muerte de un ser querido, es característica de muchos de los personajes de sus novelas, donde la muerte suele irrumpir bruscamente trastornando un orden, pero permitiendo a la vez, que surja uno nuevo», afirmaba Chikiar Bauer. Asimismo, la sudafricana Lyndall Gordon, que publicó *Virginia Woolf. Vida de una escritora* en 1986 y que ya, en nuestro siglo, revisó y reeditó, también, por supuesto, ponía el énfasis en los traumas vividos por la pequeña Adeline Virginia Stephen, una «década de muertes [que] marcó la juventud de Virginia y la desgajó abruptamente del resto de su vida». Surge así, según la autora de otras biografías de escritoras relevantes como Charlotte Brontë, Mary Wollstonecraft y Emily Dickinson, una imaginación obsesionada con los muertos, que «le incitaron a hacer cosas imposibles, la condujeron a la locura, aunque, controladas, esas voces se convirtieron en el material de su ficción».

Semejantes acontecimientos desgraciados, más los presumibles abusos sexuales de su hermanastro Gerald –que han generado todo tipo de elucubraciones, ninguna concluyente–, y los antecedentes de cuadros maniaco-depresivos en su familia paterna forman el carácter precoz y despierto de la que apodan «la Cabra», que, con sólo nueve años, junto a su adorada hermana Vanessa, que tantísima influencia tiene en ella, directamente y luego a través de sus hijos, y su hermano Toby, crea un periódico y deleita a la familia, «perspicaz y divertida», con las narraciones de sus cuentos.

De este modo, cada biógrafa se introducía en la cotidianidad intelectual, creativa y social de Woolf, poniendo el acento Gordon en diversos instantes de su infancia, en familia y frente al mar, que le quedan tan grabados que luego aparecen como escenarios de novelas como *Las olas* y *Al faro*. De hecho, esta obra significaría, a los cuarenta y cuatro años, el logro de la identidad como escritora que estaba persiguiendo, al concentrarse en «dos pilares: el de las figuras paternas y el de la generación anterior». Era una Woolf en constante busca de las fuentes de su vida que, de la mano de Gordon, recibía una nueva mirada que iba encaminada a rastrear la respuesta creativa de Woolf antes tales recuerdos.

Chikiar Bauer, por su parte, se introducía en el análisis de su ascendencia ilustre y culta y en otros puntos de inflexión determinantes, como la Gran Guerra, su incorporación al mundo de las colaboraciones en prensa o el instante de 1917 en el que el matrimonio Woolf adquiere una imprenta del tamaño de una mesa con la que editarán libros bajo el sello llamado Hogarth Press: «La vida de los Woolf dio un vuelco nuevo y definitivo», dice la biógrafa al respecto. Y es que alrededor de la editorial aparecería, de una u otra forma, lo más granado de la literatura del momento (T. S. Eliot, James Joyce, Katherine Mansfield...), a lo que se sumaba el ambiente de los pintores en torno a Vanessa, y en suma todo un grupo de artistas que apostarán por la libertad sexual y el enfrentamiento con las normas establecidas, como Dora Carrington, Lytton Strachey y Duncan Grant, o el amante de éste, el economista Maynard Keynes. Todo ese clima de vínculos sentimentales se va perfilando hasta llegar tal vez a la relación más intensa y plenamente sensual que viviría la narradora, esto es, con la aristócrata Vita Sackville-West, que antes de conocerla ya la consideraba como «la mejor escritora viva».

ALZARSE CONTRA LA MUERTE

Naturalmente, como buena argentina, Chikiar Bauer no podía resistirse a aludir a Freud al examinar la sexualidad y la aparente bipolaridad de Virginia, aunque sin ensañarse en la parte más sórdida de su enfermedad, ya que «en realidad, Virginia vivió pocos episodios en los que las alucinaciones y el estado maniaco la llevaran a perder el sentido de la realidad». De hecho, los síntomas iban y venían –lo que a fin de cuentas le haría poder dedicarse a escribir de forma metódica–, desde su primer intento de suicidio en el crucial 1904, cuando una depresión la empuja a despreciar la comida y se tira de una ventana, y luego desde su segundo intento en 1913, «al borde de la muerte», cuando –ya los médicos han confirmado que está enferma de la cabeza– toma seis gramos de veronal, pese a que sale de peligro en el hospital londinense de St. Bartholomew al amanecer siguiente, como relató en su momento su sobrino y biógrafo Quentin Bell.

En 1930 le había dicho por carta a la anciana compositora Ethel Smyth: «A propósito ¿qué argumento tienes contra el suicidio? Sabes bien lo charlatana que soy, pero a veces retumba como un trueno dentro de mí el sentimiento de la total inutilidad de mi vida. [...] Dime, ¿qué puedes esgrimir contra ese sentido de... “¡Oh, qué bueno sería terminar...!” Sobra decir que no albergó ninguna intención de dar el paso». Pero lo hizo. Para desgracia del leal Leonard, del que se pudo sentir su voz frente a esa triste pérdida en español mediante el quinto y último volumen de su autobiografía con el explícito título de *La muerte de Virginia*. El original era *The Journey Not the Arrival Matters*, y comprendía los años 1939-1969, los más duros. No en balde, el escritor y también político –militó en el partido laborista británico– abordaba al comienzo «lo que es la guerra: los horrores de la muerte y la destrucción, las heridas, el dolor, el luto y la brutalidad»; a sus ojos, la Europa de los años treinta era más bárbara que la de 1914-1919 por culpa del comunismo ruso y el hitlerismo. Refería así el modo en que la Segunda Guerra Mundial llegó para él en forma de dos aviones nazis, y cómo tal cosa se convirtió en una presencia tan rutinaria que ni le infundía miedo.

A este respecto, el biógrafo Nigel Nicolson analizó la situación emocional de la escritora relacionada con el conflicto armado antes de que se sumergiera en un río: «Varios factores contribuyeron a su depresión. La guerra, claro está, y la renovada amenaza de invasión durante la primavera; la destrucción de sus dos casas

en Londres; el racionamiento de los alimentos básicos; la dificultad de viajar [...]. Más importante fue su miedo a fracasar como escritora. Siente que ha perdido poder sobre las palabras». Así, el espanto de la guerra tal vez supuso la gota que colma el vaso de la paciencia para Woolf, cuya trastornada vida interior no puede consolarse con el mundo exterior que le había proporcionado el ambiente artístico del círculo de Bloomsbury; sobre éste, Angelica Garnett, hija de una de las amigas íntimas de Woolf, habló en sus memorias (1984) aludiendo a que «la muerte de Virginia tan sólo confirmó el pesimismo y la sensación de futilidad generalizados que nos rodeaban [...] compartiendo un mismo instante de desesperación, con la sensación de que el mundo que habíamos conocido y la civilización que Virginia había amado tanto se desintegraba a gran velocidad».

En aquellos últimos tramos de su vida, en medio del caos bélico que asolaba Europa, Virginia ocupaba su tiempo, decía Leonard, «trabajando mucho», escribiendo su obra *Entre actos* y la biografía del pintor Roger Fry, que la agotó en demasía por su enorme grado de perfeccionismo, pues la llevaba a reescribir cada página una y otra vez. «Era una intelectual en todos los sentidos de la palabra», decía el autor de *Las vírgenes sabias* (1914), donde recreaba de forma medio real, medio ficticia, sus relaciones con Virginia y sus hermanas con el resto de artistas del barrio que los vio juntos.

Queda claro, por sus actos y sus escritos, que Leonard profesó a su mujer una admiración incondicional, y siguió día a día su entrega desmesurada a la literatura, hasta que llegó el fatídico momento: desde que entregó su libro sobre Fry en mayo de 1940 hasta su suicidio trescientos diecinueve días después, «los más terribles y angustiosos de mi vida». El editor contaba así cómo Virginia perdió el control sobre su mente en esas últimas semanas, cuando la depresión y la desesperación la asolaron en un momento, paradójicamente, en que «disfrutaba de más paz de espíritu de lo habitual». Se respiraba en aquellas páginas la vida cotidiana de la pareja aquel año, el del hundimiento de su mundo, y tal vez gracias a esa paz que parecía haberla cubierto iba a tener la lucidez, la serenidad de prolongarla en el fondo del río cercano a su hogar. Unos niños hallarían el cadáver al cabo de tres semanas, confundiendo con un tronco, en Southease, y Woolf sería incinerada en Brighton con su marido como único testigo; hoy, sus cenizas descansan en el jardín de Rodmell, con las últimas palabras de

su novela *Las olas* como epitafio: «Contra ti me alzaré invicta e implacable, oh muerte».

LA BIBLIOTECA DE UNA ENSAYISTA EXCELSA

Y en efecto, su vida y su narrativa se alzan cada día más alto, con sus libros reeditándose de continuo, incluyendo en ello una parte de su vida intelectual que no se ha acabado de destacar como debería, ni siquiera en esas notables biografías, esto es, la Woolf lectora y autora de críticas literarias.

En su momento, por iniciativa de Miguel Martínez-Lage, apareció el libro *Horas en una biblioteca*, una antología de textos extraídos de los periódicos y revistas en los que la escritora inglesa colaboró con relatos o reseñas literarias. Demostraba Woolf todo su saber artístico en estos textos donde la clarividencia y la inteligencia, el análisis detallado y siempre estimulante aparecían con una voz directa y clara, sin temor a resultar incisiva o incluso polémica.

Como recordaba el traductor en una nota previa, Woolf sólo publicó dos libros de ensayos de mismo título, *The Common Reader*, en 1925 y 1932, «pero lo cierto es que fue una muy prolífica ensayista. Después de su muerte, su marido y editor, Leonard Woolf, compiló poco a poco una serie de volúmenes sucesivos, más o menos aleatorios, que sólo en 1966-1967 adquirieron la solidez debida y dieron pie a los *Collected Essays*». De éstos, y de una recopilación posterior llamada *Books and Portraits*, Martínez-Lage seleccionó unos sesenta textos donde se apreciaban muy bien las inquietudes literarias de Woolf, su personalidad recta y juiciosa pese a sus graves dolencias mentales.

Tras el ensayo que daba título al volumen, una especie de teoría de la lectura, aparecían pequeñas narraciones a modo de estampas descriptivas, y luego se iniciaban las reseñas de libros no meramente literarios sino que tenían que ver con las costumbres sociales y la historia, las reflexiones sobre «La prosa en lengua inglesa» o sobre música en «Impresiones de Bayreuth» para, al fin, adentrarse en algunos de los autores y los asuntos que más le interesaron: las «Charlas de sobremesa» de T. S. Coleridge, las anotaciones juveniles de Rudyard Kipling, el arte visto por John Ruskin, el ecologismo pionero de Thoreau, las novelas exóticas de Herman Melville y la vida de Jane Austen, entre otros.

Todas las prosas eran espléndidas, anunciaban una lectora exigente, penetrante, y además transmitían la sensación de que en ciertos momentos era la propia Woolf la que aprovechaba, me-

dante el comentario a alguna obra ajena, para definir su arte poética, sus ideas sobre cómo escribir. Hablando de Joseph Conrad, del que sólo admiraba sus primeros libros, advertía: «La visión de un novelista es al tiempo compleja y especializada. Es compleja porque detrás de sus personajes y al margen de ellos ha de existir algo estable con lo cual los ponga en relación; es especializada porque como se trata de una sola persona, con su particular sensibilidad, los aspectos de la vida en los que le es dado creer con toda convicción están estrictamente limitados. Un equilibrio tan delicado se trastoca con facilidad».

Tal equilibrio fue el quid de la cuestión para Woolf; tal vez para cualquier novelista. Pero se podrían encontrar más ejemplos. Al hablar de los *Diarios* de Emerson, parecía Woolf practicar una suerte de reconocimiento autobiográfico: «Ser un sabio en el aislamiento del propio estudio, y un torpe colegial fuera de él, es la ironía que tuvo que arrostrar», así como una capacidad para reconocer el propio estilo: «Tenía ese don poético que consiste en convertir pensamientos lejanos, y abstractos, si no en carne y hueso sí al menos en algo firme y resplandeciente». Por otra parte, cuando abordaba la prosa de Turguénev, como en principio el ruso abusaba de los detalles en sus relatos, avisaba de que «es peligroso hacer hincapié en todas las pequeñeces, meramente porque uno las tiene en abundancia y siempre a punto». Grandes lecciones estéticas, en definitiva, con las que acaso uno podía aproximarse a la manera en que concibió Woolf sus historias a partir del análisis de temperamentos creativos y textos admirados, y saborear entonces la lucha que la autora dirimió entre lo prosaico y lo poético, lo genérico y lo concreto, lo que se dice y lo que sólo se insinúa.

Más adelante, llegaría otra traducción y selección de *El lector común*, que volvía a traernos una Woolf como lectora extraordinaria. Sin duda, muy pocos narradores tuvieron una sensibilidad como ella para analizar a sus colegas, tanto a los contemporáneos como a los del pasado o aun a los poetas de la Antigüedad. Al escribir de unos u otros, el ejercicio de literatura comparada que realizaba Woolf resultaba asombroso: hablando de Esquilo, Sófocles y Eurípides, encontraba la manera de enfatizar las emociones en la obra de Proust, de contrastar la búsqueda de los dramaturgos de aquella época con la pretensión del detalle de los novelistas del siglo XIX (en el ensayo «Acerca de no conocer el griego»).

Sin considerarse crítico literario –«recomendamos, pero no un crítico», decía en el maravilloso «Cómo le choca a

un coetáneo» con respecto a la dificultad de enjuiciar obras del presente-, Woolf iba más allá que cualquier profesional de tal ámbito: daba muestras de conocer a fondo cada obra comentada –*Middlemarch*, *Cumbres borrascosas*, *Jane Eyre*, *Aurora Leigh*– y, en su análisis, resultaban tan interesantes las virtudes como las imperfecciones. De este modo, comprendíamos mejor la evolución de los personajes concebidos por Thomas Hardy –«poeta y realista» a partes iguales– o Daniel Defoe (Woolf reivindicaba la relevancia de *Moll Flanders* y *Roxana*), e incluso en las páginas sobre Jane Austen, en relación con un relato escrito en la adolescencia, hallábamos toda una teoría: «Las obras de segunda fila de un gran escritor merecen ser leídas porque brindan la mejor crítica de sus obras maestras».

Según Woolf, el narrador desea engendrar orden a partir del caos –pensamiento expuesto en el texto acerca de las hermanas Brontë y en «Robinson Crusoe»– y sus mejores dotes parten de la «doble visión» que encuentra en un autor, de nuevo, como Joseph Conrad, que gozó de una capacidad de observación para «estar a la vez dentro y fuera», mirando al tiempo como un ser mundano –un capitán naval– y como «un analista sutil, refinado y crítico». Un equilibrio este, desde luego, muy difícil de alcanzar: Laurence Sterne consiguió «el arte del contraste» en *Tristram Shandy*, pero, en el *Viaje sentimental*, «en vez de humor, tenemos una farsa y, en vez de sentimiento, sensiblería».

«¿Cómo debería leerse un libro?», se preguntaba Woolf en el último texto. Pues en libertad, siguiendo el instinto, aplicando el sentido común y sacando conclusiones propias. Así lo hizo la autora, y siempre fijándose en lo elemental, el lenguaje: en la puntuación de Sterne, que «en sí es la del habla, no la de la escritura, y trae consigo el sonido y las asociaciones de la voz»; en el tono de la prosa de De Quincey, próxima a lo que produce la música, pues al leerle se conmueven «los sentidos más que el cerebro»; en la explosión de palabras de John Donne, su «capacidad de sorprender y subyugar al lector de repente». El mismo efecto que las propias obras de Woolf tienen en el lector, que puede sentir, leyendo sus novelas, cómo de presente tenía la autora el nacimiento literario de la oralidad si tiene la ocasión de asomarse al ensayo en que explica cómo las obras griegas son la base para todo, pues «el lenguaje es lo que nos tiene más esclavizados; el deseo de aquello que nos atrae perpetuamente».

Ella encontró las más difíciles: las palabras para despedirse de su marido y de su hermana, las de su tumba; su deseo más

atractivo fue la muerte, a la que aspiró desde joven. Como escritora, y también como lectora, fue tras la necesidad de aunar los extremos, hasta alcanzar el equilibrio que se le escapaba una y otra vez por culpa de los accesos perturbadores de su mente, y esos comentarios a obras ajenas mayores de la historia de la literatura, como ya apuntábamos, cabe verlos como maravillosas reflexiones de su propia obra, a la que quiso poner un punto final de propia voluntad, y así, tras llegar a la excelsitud en su narrativa, buscó qué diferencia había entre vivir y morir. Y un río y una piedra en el bolsillo le respondieron eternamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bell, Quentin. *Virginia Woolf*. Traducción y prólogo de M. Pessarrodona, Lumen, Barcelona, 2003.
- Chikiar Bauer, Irene. *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Taurus, Madrid, 2015.
- Cunningham, Michael. *Las horas*. Traducción de J. Zulaika, El Aleph, Barcelona, 1999.
- Garnett, Angelica. *Una mentira piadosa. Una infancia en Bloomsbury*. Traducción de M. Martínez-Lage, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Gordon, Lyndall. *Virginia Woolf. Vida de una escritora*. Gatopardo Ediciones, Barcelona.
- Nicolson, Nigel. *Virginia Woolf*, traducción de C. Rodríguez, Mondadori, Barcelona, 2002.
- Woolf, Leonard. *La muerte de Virginia*. Lumen, Barcelona.
- Woolf, Virginia. *Dardos de papel. Cartas ilustradas*. Edición de F. Spalding, traducción de A. Lizón, Odín, Barcelona, 1994.
 - . *Horas en una biblioteca*. Trad. de Miguel Martínez-Lage, El Aleph, Barcelona.
 - . *El lector común*. Trad. de Daniel Nisa. Lumen, Barcelona.
 - . *La señora Dalloway*. Prólogo de Mario Vargas Llosa, traducción de A. Bosch, Lumen, Barcelona, 2003.



El primate semiótico

Por Blas Matamoro

Alguna vez Octavio Paz insinuó que el hombre es un mono gramático. Ante la magna obra de Wenceslao Castañares –lamentablemente interrumpida por la muerte a la vez que se editaba éste, su segundo volumen– cabe glosar: un primate semiótico. Un carácter sostenido, que nos viene registrado desde la Antigüedad y que se renueva en el tiempo, de modo que hallamos en la caudalosa y ejemplar barrida documental del autor, ya diseñada en siglos medievales, prácticamente toda la temática del asunto en nuestros días. Llama la atención no sólo la modernidad de esta herencia, ya que Huizinga nos enseñó hace mucho que el Renacimiento europeo data del siglo XII, sino también, el ancho campo que en el mundo cristiano ganó, a pesar de la ortodoxa paranoia de la censura eclesiástica, un pensamiento de sesgo laico y secular.

Somos animales simbolizantes y, en este sentido, es obsesiva nuestra preocupación acerca de lo que nuestros signos hacen. Su insistencia en la historia humana señala su relativa autonomía y la infinitud de la cadena signifiante, que las religiones intentan cortar en un acto de fe para calmar la ansiedad cognitiva que produce ese *entretien infini*, según lo define Maurice Blanchot. La Edad Media, conforme la evaluación de Castañares, es la era histórica que mayor importancia ha dado a la semiótica, centrada en la gramática y, a partir del siglo XII, en la dialéctica.

De algún modo, la instalación humana en el mundo cabe en el ejercicio semiótico. Pensamiento, realidad y lenguaje –acaso también las verdades y la verdad– están en el enunciado, verbal, gestual, oral, escrito, emblemático, sacro o profano. Por eso, junto con las disciplinas puntuales del lenguaje, siempre ha habido una suerte de espuma epistemológica, una tentativa ciencia de las ciencias cuyo objeto fuera el signo.

En general, anunciando el riesgo de generalizar, se puede ver la Edad Media como una era libresca. El intelectual del Medievo es un hombre de libros, confiado en el poder signifiante de la palabra y los demás signos en tanto verbalizados, al tiempo que desesperado por no contar para entender la palabra más que con otras palabras en una inacabable faena interpretativa: un vaivén dialéctico entre la lectura –acto subjetivo y solitario por excelencia: yo leo– y el texto, evento objetivo compuesto en una lengua que es esencialmente social: todos leemos.

La tarea letrada medieval fue tan estricta como minoritaria. Los libros eran escasos, manuscritos y caros. Quienes dominaban la escritura constituían una ínfima minoría de varones. Las bibliotecas estaban instaladas normalmente en instituciones eclesiales –catedral, monasterio, convento, universidad– y sometidas a la terca mirada del censor. Los escritos de Averroes fueron incinerados por cristianos y musulmanes, y salvados providencialmente por los judíos de El Cairo. Orígenes, uno de los padres de la Iglesia, recibió el juicio de herejía por tantas de sus páginas. Tomás de Aquino, sospechado de averroísmo, no pudo ver autorizada la *Suma teológica*, que se editó póstuma. En rigor, estas gentes merecían ser perseguidas: estaban diseñando el pensamiento moderno: la eternidad del mundo, ni creado ni condenado; la mortalidad del alma individual; la independencia de la verdad filosófica respecto de la verdad teológica; la lectura comparada de los textos surgidos de los diversos monoteísmos, en especial los de origen árabe.

En este contexto, destaca Castañares, la figura paradigmática es la del mallorquín Ramón Llull, el primer escritor europeo que produce textos filosóficos en lengua vulgar, la que hoy llamamos el catalán pero que, en su tiempo, al referirse a la poesía occitana, Dante consideró *hispano*. Enfatizando: español. También se expresó en latín, la lengua franca, y hasta en árabe, bien que sus escritos en ésta no se han hallado.

La construcción luliana se centra en la disidencia con su paisano Arnau de Vilanova. Ambos se preguntan en qué lugar se formula la verdad de las Escrituras. Para Vilanova, en la fe. Para Llull, en la letra. En su desciframiento cabe todo: etimología, astrología, alquimia, numerología, cábala, maestros árabes como Algazel. La oración nunca se detiene: discurre, fluye. Enfatizo: deviene. En ella hay signos manifiestos y ocultos que conviven por analogía, el sello divino de las cosas que abunda por doquier (¿panteísmo?). Toda palabra es libro –fijeza, repetición, identidad– y espejo –mundo múltiple, móvil, heteróclito–. Los números y la música aseguran la velada armonía del mundo.

Dios, en esta compleja textura, es un ser necesario frente a las contingencias de la existencia temporal, más o menos lo que dirá Descartes unos siglos más tarde. Pero cuando Llull dice Dios se refiere al mismo de los tres monoteísmos, de modo que está

planteando una suerte de teología de la convivencia, el irenismo de Lessing y tantos otros ilustrados del siglo XVIII.

Las palabras lulianas son convencionales como cualesquiera otras figuras. Más directamente: falsas. Lo único auténtico de sus significaciones es la convicción del individuo que las profiere, que las prefiere, con independencia de las lenguas a las cuales pertenecen. En el discurso convicto y compartido entre dos hablantes de una misma lengua, la fe interior e inefable se hace comprensible a la razón. Dios ha armonizado por similitudes toda la realidad. Es el divino modo de significar, un arte. Apela al alma sensitiva, que nos viene de los animales, y a la cual añadimos la humana razón. Llull lo denomina *affatus*.

En todo caso, el lenguaje luliano es bicéfalo: secreto en la inmanencia y manifiesto en el discurso demostrativo. Casi siempre digo algo distinto de lo que estoy diciendo, lo que quiero decir y lo que queda dicho. Por eso puede ser lógico pero también una inferencia ajena a la lógica. Es lo que ocupa a la hermenéutica. Necesariamente se expide en una lengua determinada, que nunca está determinada del todo y busca llegar a la abstracción de la lengua perfecta, la que puede decir todo lo decible de una vez y para siempre. La ha estudiado Umberto Eco como construcción quimérica. Mientras tanto, nos vamos valiendo de la voz subjetiva (*vox*) y el objetivo código de la lengua (*verbum*). Digo con mi voz las palabras de otros, lo mismo que hacen los demás.

Como se ve, en Ramon Llull cabe toda la semiótica de nuestros días, que, desde luego, son los suyos. Las cosas son signos que se significan y son significadas por otras cosas, se entresignifican entre sí, si cabe tal fealdad fonética. En todo caso: ¿cómo considerar al signo en tanto cosa para saber objetivamente qué es? ¿Qué decimos cuando decimos algo?

La Edad Media se hizo cargo del asunto en el tópico axial de la relación entre los nombres y las cosas. ¿Qué es la cosa? ¿Un ejemplo accidental de la sustancia o una mera ocasión para dar lugar a su designación? La verdad es la coincidencia entre la cosa y el intelecto. Pero el intelecto se manifiesta en la palabra, que nunca es natural ni inmediata porque si lo fuera tendríamos una sola lengua universal. En cambio, tenemos Babel, un generoso don de lenguas y una maldición proferida desde la ira divina. Los griegos habían aquilatado el mito del *étimo*, la perfecta armonía entre cosa y nombre, para siempre perdida. Lo que un nombre

significa es como si fuera algo pero no lo es. Más bien siempre está a punto de ser algo y lo deja todo para más tarde. Trabaja con la suposición –un concepto extraído por debajo de otro concepto– y la copulación –sobreponer un concepto a otro– para conciliarse, si cabe, en la apelación, mera corrección usual de los términos. Es decir: una enésima convención.

Una vía de escape a esta situación consiste en considerar signos también a las acciones de los hombres. De tal modo, se puede convertir una acción en un signo verbal y viceversa. Más aún: el signo puede ser objeto de otro signo, dando lugar a la semiótica, ya vigente en el siglo XIII. Roger Bacon escribe el primer tratado de la materia, *De signis*. Se trata de una gramática general, común a todas las lenguas, como mucho más tarde la articulará Noah Chomsky. Puede ocuparse aún de los vestigios, o sea los fragmentos de signos destruidos o arruinados, y de las señales producidas por la naturaleza: las huellas de los animales, la eclosión de una flor, la pátina que deja la lluvia sobre las superficies. Así, como concluye Buridán, se supera la dualidad entre oraciones interiores y exteriores porque no las hay las unas sin las otras. Sólo pensamos con palabras según –de nuevo Buridán– una característica humana que él denomina nuestra *virtud vociferante*.

La lengua existe objetivamente pero no se da sin un hablante que la diga y el hablante es libre, un inventor de dialectos e idiolectos. Por ejemplo: estoy escribiendo en una lengua que lejaramente fue un dialecto del latín, un *román paladino* como quiere Berceo, eso que los alemanes llaman el habla de los ratoncillos callejeros. No es impertinente aludir a la calle, al exterior de la casa del lenguaje porque el más sublime ejercicio de la palabra, la medieval alegoría, ya forjada por los gramáticos alejandrinos, siempre señala algo que está fuera de la palabra y que ella intenta alcanzar y mantener atrapado.

Este encuentro fue descrito en la Alta Edad Media por Severino Boecio cuando tradujo dos vocablos griegos, *symbolon* y *semeion* a una misma palabra: *nota*. Es decir que simbolizar y significar son, para él, una sola operación: anotar. Bien vista, una dupla inconciliable: fijar términos y abrirse a la infinita significancia. Hoy diríamos: lenguaje comunicativo y lenguaje poético.

Para calmar estas tensiones dialécticas podríamos invocar a Dios y a su infinita sapiencia. Por lo mismo que infinita, in-

cognoscible e inefable, incluso para sí mismo, como sostiene Eriúgena. Anselmo de Canterbury, por su parte, identifica la palabra divina con la intuición interior del sujeto. O sea: donde no hay signos. Así que es mejor no dar trabajo al Creador en estas cosas. El lenguaje es una invención humana, es decir algo artificial y en tal artificio, por paradoja, reside su natural relación con la realidad, un vínculo parcial, como todo lo humano en la historia, ya que en todo lo sensible siempre hay algo de inteligible.

Los letrados medievales comprendieron que no eran la teoría ni mucho menos la dogmática teológica, las que podrían tratar el saber de la palabra por mediación de la palabra. Es en la praxis verbal, la vivacidad de la lengua que se habla, donde cabe tratar el funcionamiento del significado. La enunciación es, justamente, el acto de enunciar y el significado depende de quien lo recibe y lo descifra. Es una relación, no un ente. La rodea un contexto donde una misma palabra puede significar distintas cosas, o sea: nombrar distintas cosas otorgándoles distintas *coincidencias*, consistencias y contornos. Hasta la palabra impresa, releída, puede alterar su significado, con lo que se advierte que soporta varios, es polisémica.

Todo esto exigió una transformación de la gramática como ciencia no ya de la significación sino de los modos de significar: congruencia, plenitud y perfección formal del discurso, con lo cual todo se deslizó hacia la dialéctica, arte de probar y demostrar, y la elocuencia, arte de persuadir, no sólo emotivamente sino lógicamente, por medio de la retórica. La disciplina descubierta por Bacon se volvió interdisciplinar y estudiar el signo abarcó lo que hoy llamaríamos todo un sistema cultural. Así Hugues de Saint-Victor propuso que toda lectura fuese triple: la del docente, la del alumno y la del lector independiente. Obsérvese que ninguna de las tres aparece controlada por el teólogo. Maestro y discípulo pueden discutir entre ellos y el lector, discutir consigo mismo.

El arte de leer se torna dialéctico en el viejo sentido que los griegos daban al *dialektós*, al diálogo, la conversación. Con ricos alcances, y vuelvo al Eriúgena: aparición de lo inaparente, afirmación de lo negado, comprensión de lo incomprensible, expresión de lo inefable, acceso final a lo inaccesible. Ahí es nada la tarea semiótica de nuestro buen primate, seguramente el animal más *pretensioso* (propio de la tensión) de la creación.

Lo suyo, lo nuestro, es el medieval *entimema*, un argumento que tiene como término medio un signo, algo posible o algo plausible. La actividad humana con la palabra es, en efecto, una población con unas cosas posibles de hacer y dignas de aprobación hasta el aplauso.

Ya que todo este proceso, en las reconstruidas ciudades europeas de la Baja Edad Media, no podía ser conducido por la teología, ciencia de Dios, desaguó en la más humana obra del primate semiótico: la historia. La contorneó Beda el Venerable: recoger los hechos, anunciar el futuro y decir lo que hay que hacer. En una palabra: el saber es una praxis y la praxis del hombre se llama historia. Joaquín de Fiore la dividirá ya en épocas.

Según se ve, se trata de todo un programa moderno. Y, como siempre, hay una reacción contra él, la reacción otoñal de la Edad Media, a la que Huizinga dedicó un hermoso libro. Menos luz, más oscuridad. Menos alegría semiótica, más tristeza irracional. Ockham y Duns Escoto pierden la confianza en la razón: Dios actúa de manera irracional y, en consecuencia, la fe no da razones. Entre un individuo y otro hay diferencias insondables, infundables, que la palabra no puede conciliar. Nada universal puede predicarse salvo las formas puras y abstractas de los signos, que son meros signos y nada significan. El hombre, nuestro querido primate, sólo entiende de cosas inmediatas y concretas. El resto del universo le resulta incomprensible. Es competencia exclusiva de Dios, en quien se cree o no se cree, en cuyo caso el panorama es cosa de locos, el loco del carnaval medieval tardío. Salvo en los días de fiesta y carnestolenda, para el hombre, no existe.

Por supuesto, sigue en pie la palabra revelada, directamente inspirada por Dios. Bien, pero ¿en qué lengua ha hablado Dios? ¿Por qué su palabra necesita ser traducida? Pero aún más: ¿por qué necesita ser sometida a exégesis? ¿No están los sabios imbuidos de su inspiración como para decir claramente su verdad y cortar tanta facundia exegética? ¿Es acaso polisémica la palabra de Dios? ¿Tan ambiguo es un saber autorizado por Dios como para no evitar enfrentamientos que pueden acabar en mazmorras y hogueras?

Los letrados anteriores al sombrío otoño medieval habían sustraído el pensamiento secular al control teológico y a la penumbra mística. Pero la modernidad habitualmente enfrenta a la

recaída antimoderna. En esto, volvemos a pensar en aquella Edad Media que no quedó tan atrapada por las fechas subsiguientes como para dejarla de lado como una reliquia. Según ocurre siempre en la historia, todo está por hacer.

Wenceslao Castañares, *Historia del pensamiento semiótico, 2: La Edad Media*, Madrid, Trotta, 2018.



► Biblioteca George Peabody, Baltimore, Estados Unidos. Edmund G. Lind, 1866



Marcelo Cohen

La calle de los cines

Sigilo, Madrid/Buenos Aires, 2018

336 páginas, 17.00 €



Los espacios interiores de Marcelo Cohen

Por CRISTIAN CRUSAT

Escritor, traductor, crítico y fundador de revistas de artes y letras, Marcelo Cohen, nacido en Buenos Aires en 1951, es –además de todo lo anterior– una auténtica contraseña literaria. El hipotético y azaroso ejercicio que consistiría en rastrear algunas de las ediciones traducidas al español con mayores predicamento e impacto imaginativo a lo largo de los últimos treinta años, obviamente de autores literarios (fundamentalmente de los que escriben en lengua inglesa) arrojaría un resultado elocuente, pues el lenguaje de Cohen constituye el privilegiado tamiz por el que accedieron al mundo hispanohablante. Nos estamos refiriendo, entre otros, a Harold Brodkey y Tobias Wolff, Wallace Stevens y Philip Larkin, Harold Bloom y Alice Munro, Lawrence Durrell y Nathaniel Hawthorne, A. R. Ammons y J.

G. Ballard, o Teju Cole y Joseph Mitchell. De este último, en concreto, aún recuerdo la vivísima y atinada forma que tuvo Cohen de traducir uno de los sardónicos flagelos lingüísticos con los que el inolvidable Joe Gould se azotaba a sí mismo. Decía, más o menos: «Mi situación es tan desesperada que *debería erguirme para tocar fondo*». Gracias a su reconocible y excepcional talento, Cohen pertenece por derecho propio a una estirpe de escritores que incluiría a Ricardo Baeza o Juan Rodolfo Wilcock (dos grandes ejemplos dentro de la historia de la muy influyente y bulliciosa industria editorial argentina, cuyos existenciarismos –como el de Cohen, que vivió veinte años en España– se definen por la experiencia del desarraigo, más o menos voluntario según el caso); todos ellos escritores, desde Baeza a Cohen,

capaces de dotar a un autor, mediante sus traducciones, de un singular valor añadido.

Dejando de lado el inglés, resulta que el lector abre algunos libros de Clarice Lispector, Raymond Roussel o Quim Monzó y también halla a Marcelo Cohen, una presencia primordial a través de estas traducciones y, sobre todo, de sus propios textos de creación, que además representan una de las más audaces tentativas para demoler definitivamente el coloso del realismo literario (y, al mismo tiempo, construir, valiéndose de esas mismas ruinas, una nueva y desarticulada referencialidad del mundo circundante). Si hoy hubiera que especificar una sola particularidad en la obra de Cohen, tal vez cabría hablar del radical empeño de este autor por trazar nuevas cartografías ontológicas y, en definitiva, de estirar el pensamiento en todas las direcciones posibles hasta «conmover integralmente la conciencia del lector», como escribió en su prólogo a *La solución parcial*. Pues ésa es, como él mismo afirmó en sus ensayos sobre el arte de la traducción –reunidos en *Música prosaica*–, la tarea de alguien preocupado por el lenguaje (y se supone que esto debería atañer a quienes se consideran escritores): no se trata, en suma, de entregarse a la belleza de un atavío, sino a la búsqueda de «formas que abran la conciencia a los vaivenes del viento». Entre sus libros (novela, relato y ensayo), cumple nombrar *El fin de lo mismo* (1992), *El testamento de O'Jarial* (1995), *La solución parcial* (2003), *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* (2003), *Casa de Ottro* (2009), *Música prosaica* (2014), *Un año sin primavera* (2015), *Algo más* (2015) o sus *Relatos reunidos* (2014).

Los textos de Cohen responden a estados de ánimo diversos y reaccionan a contingencias disímiles. Pero sus lectores, que sin

duda constituyen mínimas sociedades secretas, advirtieron hace tiempo que el lenguaje protagoniza genuinamente los libros de este escritor único. Un lenguaje tenso, alegre, recorrido por diálogos chispeantes y conflictos irremediables; un lenguaje salpicado de las perplejidades que avivan el pensamiento de un traductor que inventa mundos y, sobre todo, asume que la ternura y el sentido del humor pueden representar la enésima variación de algún desacato. Ampliando la idea de este autor según la cual un cuento es la historia del descubrimiento de un error (es decir, la historia de un despertar), la narrativa de Cohen hace tiempo que cobró conciencia de que el entrecruzamiento de géneros y de elementos escenográficos era el mejor procedimiento a la hora de vehicular su proyecto literario, que Ilse Logie, profesora de la Universidad de Gante, ha definido como una exploración de las tendencias socioeconómicas y geopolíticas actuales con el fin de «desarrollar una reflexión intensa sobre las posibilidades de rebeldía en las sociedades postindustriales –particularmente de las periféricas del Tercer Mundo–».

Su último libro, *Algo más*, abundaba en este propósito de desobediencia. Así comienza esta novela de 2015: «Por las tres avenidas centrales de la ciudad avanzaban espesas corrientes de sujetos exasperados. Fluían y fluían, y cuando se derramaban en la plaza no hacían multitud, aunque se aglomerasen, porque cada uno miraba hacia un lado diferente. Se estaban rebelando y no tenían experiencia». Distintos lectores de muy distintas geografías podrán reconocer esta sensación. Y, sin embargo, lo relatado en *Algo más* tiene lugar en la Isla Kump, integrada en el particular orbe literario forjado en la imaginación de Cohen: el Delta Panorámico. Es obvio que Cohen en-

contró en la ciencia ficción de J. G. Ballard un propulsor idóneo para sus ideas, entre ellas la convicción de que la ciencia ficción le procura al escritor contemporáneo un amplio surtido de recursos a fin de explorar, no el espacio ni los confines del universo, sino los intrincados espacios interiores del ser humano del siglo xxi. Aún más, Cohen parece compartir con Ballard la certeza de que los tradicionales rasgos atribuidos a la literatura moderna –aislamiento individual, reflexión introspectiva, sentimiento de alienación...– no concuerdan en realidad con la conciencia del hombre de finales del siglo xx y comienzos del xxi, pues aquellas características fueron una reacción al carácter monolítico y pudibundo de la época victoriana, a la tiranía del *pater familias* –sostenida en su autoridad sexual y financiera– y a las innumerables represiones impuestas por la sociedad burguesa. Muy al contrario, el confuso optimismo, la desregulación económica, un alegre desapego y el gregarismo postcapitalista son algunos de los vectores que determinan el funcionamiento de la sociedad del archipiélago del Delta Panorámico, donde lo anacrónico y lo anticipatorio conviven en perpleja excepcionalidad mientras sus habitantes buscan contradictorios caminos para su emancipación. Por este motivo, los lectores de Cohen vuelven a reencontrarse en *La calle de los cines* con los consabidos pantallátors, farphones, teatrones, ciborgues, flaybulancias, trúmpanos y, cómo no, esas urgentes conexiones a la Panconciencia que confieren al panconsciente de turno el aspecto de alguien que hubiera sido rociado con novocaína, visto a su doble o, por una lesión occipital, perdido la visión de los contornos (a pesar de que en el Delta se han difundido muchos otros sí-miles al respecto).

Entre la formulación de lo nuevo y la repetición de lo mismo, la particular propuesta de Marcelo Cohen gravita alrededor del lenguaje. Así, su característico «realismo incierto» se funda en parte en las teorías del caos de Prigogine, de forma que la expresión literaria de Cohen se opone, con su contingencia aleatoria, al determinismo causal absoluto y al autoritarismo de lo cerrado y estático, es decir, a los discursos represivos de las sociedades postindustriales (como asimismo señaló la investigadora Miriam Chiani). En otras palabras, como él mismo dijo en su prólogo a *La solución parcial*: «Las sensaciones verdaderas son poco comunes en un mundo lleno de mediaciones estridentes, tapizado de simulacros, roturado por un lenguaje tan ajeno a la vida que en vez de comunicar a la gente la separa. Pero si el lenguaje es el gran instrumento de sujeción y control también puede ser el tímpano más sensible». En su aspiración de regalar una sensación verdadera, acaso la mayor ambición artística de este autor, Cohen prosigue su exploración del Delta Panorámico –y, al mismo tiempo, de las patologías epocales de nuestras sociedades– mediante la presentación verbal de un puñado de filmes, es decir, de ilusiones, de relatos.

Por encima de todo, *La calle de los cines* representa uno de esos posibles modos de convivencia ensayados por Cohen. A fin de cuentas, la desaparición progresiva del ritual cinematográfico (del hecho de desplazarse a un lugar público donde la película esté en cartel, de someterse en silencio a representaciones de la experiencia humana –careciendo de poder sobre los tiempos de la proyección; es decir, sin poder detener, adelantar o atrasar la acción–, de arrancarse después de esa placenta de imágenes y, muy habitualmente, de relatar el conte-

nido del filme o articular una opinión crítica mientras se camina o viaja en transporte público) dice mucho de nuestras sociedades. «Para el que va a ver filmes a menudo, ese *shock* repetido es una invitación a admitir que el desconsuelo y el malestar son parte natural de la vida como la ilusión. Además, quieto a oscuras en su butaca, uno se ha concentrado un buen rato en asuntos de otros. La porfiada voluntad con que el público moderno se traga el embuste de que una gestión estricta de sí mismo puede darle una bonanza sin baches ha contribuido no poco a que ir al cinema cayera en desuso», afirma Cohen en el prólogo a estos relatos. En realidad, en sus *Relatos reunidos* (2014), ya aparecían cinco relatos inéditos, emplazados en el Delta, que no eran sino comedias, filmes para niños y viejos, filmes culturales y documentales del imaginario archipiélago. Años más tarde, asistimos a la culminación del proyecto fílmico esbozado en aquella antología. Y el resultado es soberbio, estimulante, conmovedor y, a su discreta manera, desafiante. ¿Acaso no es la literatura un descontrolado artilugio para generar significados? *La calle de los cines* prosigue alumbrando nuevas regiones del Delta Panorámico, en cuyas imágenes se reflejan nuestros temores, anhelos, deficiencias y vacilaciones.

Cabe interpretar la exposición de estas películas, de sus sutiles y significativos conflictos personales, como la clásica propuesta panorámica con la que desalojar de la conciencia los trastos de una vida enajenada. Los protagonistas de estas historias

aspiran a adueñarse de sí mismos, a acomodar su tristeza congénita a un sistema económico resignadamente optimista, se enzarzan en conatos de violencia social o descubren que hay solamente lo que hay, confinados entre el aprendizaje y la inmadurez. La realidad del Delta, en todo caso, se asume como desproporcionada, al igual que la nuestra, de cuyas astillas y posibilidades está compuesta. Por este motivo, la narración fabulosa de los conflictos cinematográficos es, al mismo tiempo, una suerte de sociología fantástica y de homenaje a una soberbia tradición literaria en la que la exposición y resumen de ficciones, obras artísticas y filosóficas imaginarias nos acercan un grado más a la ansiada posibilidad de contacto con lo real. En este sentido, solamente desde el campo cultural argentino, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o el ya referido Juan Rodolfo Wilcock convirtieron este recurso en un género cautivador gracias a libros como *Ficciones*, *Crónicas de Bustos Domecq* o *La sinagoga de los iconoclastas*, que resuenan en las obras de un sinnúmero de escritores insoslayables, desde Roberto Bolaño a Kurt Vonnegut y Stanisław Lem. Esta última agregación de relatos inspirados en películas imaginarias a la singularísima obra de Marcelo Cohen es solamente la ratificación del impar y subversivo espacio que este autor ocupa en la literatura contemporánea, además de una sutil indicación del espacio desde el que también (pues existen tantas perspectivas como islas tiene el Delta) debería ser urgentemente leído.

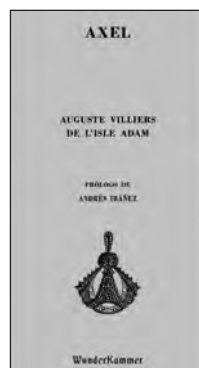
Auguste Villiers de L'Isle Adam

Axel

Traducción de Manuel Serrat Crespo

WunderKammer, Girona, 2018

204 páginas, 21.50 €



De Rimbaud al conde Axel

Por JULIO SERRANO

Axel, el poema dramático de Auguste Villiers de L'Isle Adam (1838-1889) se publicó póstumamente en 1890, el mismo año, por cierto, en el que Oscar Wilde publicaba *El retrato de Dorian Gray*, esa novela de terror gótica, de temática faustiana, que guarda con *Axel* una suave semejanza de ambientación. Era la obra más densa del autor, a la que se había dedicado los últimos años de su vida con tenacidad y en la que eclosiona su negativo idealismo. El conde Axel de Auersperg se convertiría rápidamente en un mito, y en modelo para los héroes simbolistas. Y es que hay algo poderoso, fascinante, en esa suerte de libro iniciático que Yeats leyó «lenta y laboriosamente como se lee un libro sagrado», de ambientación gótico-romántica, en donde dos personajes, Axel y Sara, gravitan hacia un encuentro ex-

celso y terrible. Sara aparece silenciosa, insondable y temible en el primer acto, ubicada en un monasterio de religiosas trinitarias del antiguo Flandes francés, en el momento de ir a ser admitida como monja. Tras las torrenciales, elaboradas y barrocas palabras de la abadesa del convento y del solemne arcediano, ella dice una única palabra que burla con simple y poderoso efectismo la riqueza y la elaboración de los discursos que la preceden: «No». Por otra parte, el conde Axel, dueño de «una admirable belleza viril», quien habita un recóndito castillo en lo más profundo de la Selva Negra donde se ha consagrado al estudio de la filosofía hermética de los alquimistas, es iniciado por un adepto de la secta de los rosacruces en la revelación de los misterios últimos. También él, en la tercera parte del drama, cuan-

do su maestro Janus le ofrezca el conocimiento de las ciencias ocultas, responderá: «No». Los dos personajes confluyen el uno hacia al otro y hacia las catacumbas del castillo mismo, que sepulta, él también, su propio secreto: un tesoro del ejército de Napoleón que el padre de Axel protegió a costa de su vida y su reputación. La unión de la fuerza negativa de ambos personajes, el deseo de no hacer, apartarse, renunciar, no retener ni vivir los hace sujetos libres, quizá, o envenenados por «una horrible enfermedad de nuestra cultura que florecerá, años más tarde, en la terrible fuerza de negación y de muerte que asolará Europa», en palabras de Andrés Ibáñez quien prologa esta edición. La obra, ambiciosa, plantea una estética y una altiva ética de renuncia. En sus cuatro actos: el mundo religioso, el mundo trágico, el mundo oculto y el mundo pasional, se cierne una subversiva concepción del mundo.

Un año después de la publicación de la obra, en Marsella fallecía, en 1891, Arthur Rimbaud, quien ya en 1873 escribía: «Lo más prudente es dejar este continente, donde la locura ronda...». Entre los diecisiete y los diecinueve años había concebido una literatura que alumbraría el simbolismo, del que Auguste Villiers de L'Isle Adam sería adalid. Encarnó, quizá como ningún otro, al poeta vidente. Mostró el vértigo del siglo por venir. Luego calló, despreció sus escritos. Calificó su obra de «absurda» y «repugnante». Quemó todos los ejemplares de *Une saison en enfer*, ese agudo delirio que llamó, antes de su título definitivo, «libro pagano, libro negro», y procedió a llevar a cabo la resolución que había anunciado en la obra que había destruido. Negar en él las huellas de la civilización occidental, desheredarse de su bautismo, negar la escri-

tura («basta de palabras») y renacer como «el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito –¡el Sabio supremo!–, pues llega a lo *desconocido*». Rimbaud buscó trabajo en Egipto, en Abisinia, en todos los puertos del mar Rojo. Halló empleo en Adén, en una casa francesa importadora de café que pronto le destina a Harar, donde acabaría por llevar una factoría de su propiedad, donde traficaría con azúcar, arroz, armas y esclavos. Buscó ser superviviente en la perdida brutalidad del Oriente, medrar, conseguir la prosperidad económica –lenguaje que la madre entendía– que le había sido negada en Francia. Había abandonado el estudio y las letras en la cúspide de su genio por la acción pura, la civilización por lo primitivo, lo excelso por lo práctico. «Fue el primer europeo que penetró en el territorio de Ogadain», señala Edmund Wilson en su ensayo «Axel y Rimbaud» incluido en la antología dedicada al simbolismo *El castillo de Axel*. Wilson nos habla de Rimbaud y de Axel como dos caminos, dos posibilidades: «si se sigue al primero, el camino de Axel, uno se encierra dentro del propio mundo privado, cultiva sus fantasías privadas, estimula las manías privadas y al fin prefiere las más absurdas quimeras a las realidades contemporáneas más asombrosas, dando por realidades sus quimeras. Si se elige la del segundo, el camino de Rimbaud, se intenta dejar atrás el siglo xx, para hallar mejor vida en algún país donde los métodos manufactureros y las instituciones democráticas modernas no ofrecen ningún problema al artista simplemente porque todavía no han llegado».

¿Qué buscaba Rimbaud en su persecución del Este? «Yo no he sido nunca de este pueblo; nunca he sido cristiano; soy de la raza que cantaba en el suplicio; no com-

prendo las leyes; no tengo sentido moral, soy un bruto: os equivocáis...». Cuando en la carta que le envió al poeta Demeny le dijo «Je est un autre», estaba afirmando no su dualidad, sino su otredad. El elemento trágico de esta arriesgada apuesta por hallarse es que Rimbaud estuvo muy lejos de encontrar lo que perseguía. Mientras Rimbaud se fue rompiendo en su huida, enfermo y tambaleante, en Francia Verlaine había conservado sus poemas, se habían publicado y se leían con asombro en París. Especialmente en los círculos de la nueva escuela simbolista en la cual Rimbaud ya tenía el estatus de figura legendaria. El final ya lo sabemos, la enfermedad, el obligado regreso a Francia. La pérdida de la pierna. La muerte a los treinta y siete años. Un final que nos duele por la humillación del gran rebelde, por su obligada sumisión a lo prosaico y grotesco de la vida. El héroe de las letras y de la negación, preso, aún joven, de sus limitaciones de salud, doblegado por las consecuencias de su temeridad y por los azares de la vida misma.

André Gide objetaba a la escuela simbolista «su falta de curiosidad por la vida». Los simbolistas fueron «pesimistas, renunciantes, resignados». Se arrojaron al refugio de la poesía como única escapatoria de la horrible realidad. Sin duda, el caso de Villiers. Axel teme la desilusión, el desencanto, busca sólo lo excelso y, con el orgullo como motor, tiene la fuerza para llevar a cabo la negación. No quiere verse arrastrado por la vida, ni ser privado de sí mismo por las penalidades, por el tiempo o por los apegos. Mientras vive, es dueño excelso de sí, es soberbio, inmenso. Rimbaud, tras hallarse en la cumbre de sí mismo como iluminado, como vidente, da un paso por detrás de sí, se renuncia, deja de ser la medida de

su universo, se arroja al mundo desconocido con la voracidad de la huida y se somete al azar, al peligro, a la amenaza, desprovisto de moral, actuando bajo el código del superviviente. Se entrega a la fuerza de lo desconocido para iniciar una búsqueda que, si bien fracasa, tiene una épica de la caída.

Lo que no parece plantearse Rimbaud es si vale la pena vivir. El eje del planteamiento de Axel es, en cambio, precisamente éste. Axel es cerebral, prefiere la idea y la perfección. Rimbaud tiene la potencialidad de Axel, su capacidad de elevarse, de llegar a cimas de refinamiento y visión intelectual y estética, pero es animal. No es heredero de su bautismo, pero lo es de su instinto. A su brutal y criminal manera se hace frágil, se hace presa del mundo. Auguste Villiers de L'isle parece haber temido en la concepción de su idealismo el destino de un Rimbaud (que no llegó a conocer del todo pues falleció dos años antes) y le ha buscado solución, él que también conoció la caída desde su origen aristocrático a los abismos de la miseria. Negarse a caer, cayendo del todo.

Axel es más prudente en su suicidio que Rimbaud en su huida. «¿Vivir? ¡No! ¡Nuestra existencia está colmada y su copa se desborda! ¡Qué reloj de arena contará las horas de esta noche? ¿El futuro? Sara, cree en esta palabra: acabamos de agotarlo. Todas las realidades, mañana, ¿qué serían en comparación con espejismos como los que acabamos de vivir?». El héroe de Villiers no suscita nuestra compasión, lo tiene todo y lo desdeña. Rimbaud se arroja, a costa de sí, a ser lo que la urgencia del dinero, el hambre o la enfermedad lo empujaron a ser. Aunque este a costa de sí es engañoso puesto que ya nos había anunciado Rimbaud en su poesía que ese yo era una quimera, no tenía realidad en él salvo para negarse y reinventarse.

Axel tiene orgullo de sí, Rimbaud desprecia su entorno y la influencia del mismo sobre su primitiva naturaleza. Axel es dueño de sí mismo, digno, casto, incontaminado y bello. Elige su muerte y niega para sí la humillación. Rimbaud, con su pierna amputada, siguió soñando con el este hasta su muerte en el hospital de Marsella. El elemento trágico de la vida de Rimbaud es feroz. Nos conmueve su renuncia, su derrota y aun así la suerte de victoria por haber ido más lejos de sí mismo, sin piedad para sí, y tampoco para los otros. Las incógnitas abiertas de su poesía y de su renuncia impiden dejar de tenerlo presente. También él es un mito que alumbra a los que le suceden, empezando por Axel y continuando por la senda abierta de los surrealistas. Nos dice algo que no acaba de ser dicho.

¿Y el personaje de Sara? Es la gran fabuladora de la narración: «Dime, caro amado, ¿quieres venir hacia esos países por donde pasan las caravanas, a la sombra de las palmeras de Cachemira o de Mysore? ¿Quieres venir a Bengala y elegir, entre los bazares, rosas, telas y muchachas de Armenia, blancas como el pelaje de los armiños? ¿Quieres levantar ejércitos y sublevar el norte de Irán, como un joven Ciaxares? ¿O si aparejáramos, más bien hacia Ceilán, donde están los blancos elefantes de bermejas torres, los

aras de fuego en el follaje y soleadas mansiones donde cae la lluvia de los surtidores en los patios de mármol? [...]». La extensa catarata de imaginario de un Oriente ideal –tan propio del simbolismo de la época y de la de los románticos– constituye, quizá, unas de las páginas más bellas del libro, suntuosas, ricas y excesivas. Pronunciadas por Sara, hermosa, joven, opulentamente rica por el hallazgo del tesoro, enamorada y correspondida por Axel, son una incitación poderosa, un espejismo subyugante. Ella cree en su quimera y por ello la fuerza de su renuncia es mayor, incluso, que la de Axel, quien ve en el reverso de la ensoñación la prosaica realidad. Sara, la primera renunciante del drama, cierra la última renuncia, tras aceptar resignada la decisión de Axel de poner fin a todo ese mundo de posibilidades ilusorias, aunque habiendo sido la causante de despertar en Axel un mundo de emociones que una vez vividas en su plenitud desea adormecer. «Belladonna, the lady of the rocks, the lady of the situations», dice Madame Sosostris echando las cartas del Tarot en *The Waste Land* de T. S. Eliot. La amenaza oculta en la *bella donna*, en la dicha, recorre poemas de subjetiva afinidad.

Todo se desmorona en un instante en esta obra en el cenit de su belleza, tragedia diamantina, cuento de cristal.

Anelio Rodríguez Concepción

Historia ilustrada del mundo

Pre-Textos, Valencia, 2017

188 páginas, 15.60 €



El relato incesante

Por ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

La irrupción de la antropología moderna, con Lévi-Strauss a la cabeza, se hizo de diversos discursos para abordar cualquier tipo de circunstancia humana. Uno de ellos, aplicado a las realidades actuales y no a poblaciones que en el siglo xx pudieran mantenerse en la Edad de Piedra, llevó el nombre francés de *récit de vie*, que en traducción no tan afortunada podría equivaler a *relato de vida*. Pues, como primera impresión, he pensado en este término al leer esta *Historia ilustrada del mundo* de Anelio Rodríguez Concepción. Relato de vida, sí, pero mucho más que eso. Bajo este concepto, desde mediados del siglo pasado, comenzaron a escribirse y publicarse una serie de libros que, sobre todo en América Latina, retrataban episodios de vida desconocidos. El mexicano Ricardo Pozas, por ejemplo, nos

reveló la historia de Juan Pérez Jolote, un representante de la etnia tzotzil que prácticamente fue el último hablante de una cultura que se extinguía. Luego el norteamericano Oscar Lewis nos revelaba en *Los hijos de Sánchez* la historia íntima de una familia mexicana de bajos recursos, extraviada entre la tradición y la modernidad. Más tarde, con libros como *Cimarrón* y *Gallego*, el cubano Miguel Barnet se remonta, primero, a períodos en que todavía existía la esclavitud en Cuba y, segundo, a la ola migratoria de gallegos que llegaron a la isla en los albores del siglo pasado.

Todos estos libros pueden leerse, repito, en nomenclatura antropológica, como relatos de vida, y ciertamente si ampliamos la mira el de Rodríguez Concepción también lo podría ser, pero no por afinidad genérica,

que finalmente no la tiene, sino por expreso y transparente contenido. *Historia ilustrada del mundo*, sin duda, es, por un lado, un relato o cuerpo de relatos que, por el otro, trata de la vida o de unas vidas. Primer dilema o logro de este libro: su desfachatez genérica o, mejor dicho, su desenvoltura frente a los preceptos o corsés narrativos. No es una novela, tampoco lo que los franceses han dado por llamar una *nouvelle*, tampoco un libro de relatos, tampoco un conjunto de crónicas. Es un libro que discurre libremente por unos rostros, unos cuerpos, unos gestos. ¿Álbum de familia? Algo tiene de éste, aunque las fotografías se dispongan de manera caprichosa y las leyendas superen las imágenes. Los retratos son el accidente, o el pretexto, para escribir. Unos recuerdos se organizan en función de un chispazo, que viene dado por la imagen, pero luego la imagen queda sepultada por una escritura tórrida, abarcante, que es lo que nos queda de todo. Hay un aliento cosmogónico en todo esto: como si la invención del mundo (del mundo de Anelio) fuese un universo cerrado, propio, que se bastara a sí mismo. Me temo que los referentes de este libro, por más emotividad que haya, son trampolines para una hazaña mayor: la creación de una condición narrativa, de una verdadera *narratividad* que no cesa. Todo es molido por una apetencia que sólo quiere reseñar el cambio, condición que, según Lukács, era el mínimo requisito que le debíamos exigir a la función narrativa.

Así, por ejemplo, de la tía Julia sólo interesa reseñar las frases que repite, del tío Pepe Boniato, su nariz desproporcionada como un tubérculo, de la tía Pura, su «silueta desbaratada». Se trata de una pulsión narrativa que se detiene frente a lo que interesa: la comisura de una boca, por ejemplo,

el tejido arterial de una mano, las formas rocambolescas de una oreja, el sonido de una frase. Aquí no es importante lo que se ve, sino el cómo lo vemos, pues el *cómo* es lo que hace la diferencia, y la diferencia se llama literatura. Me asombra el tono portentoso de un narrador que sólo responde a sus más íntimos intereses, que todo lo convierte en narrativa (hasta el pensamiento), que alarga las frases hasta volverlas serpientes de sentidos, que salta de una situación a otra sin perder la hilatura. Llega un momento en la lectura en el que sobrevolamos la anécdota y quedamos subyugados por la escritura: por su construcción, por su sonoridad, por su elegancia.

De lo anterior se deduce una condición esencial del autor: la del fabulador nato, que es capaz de traducir cualquier elemento de la realidad –desde emociones hasta pensamientos– a discursos narrativos. Ha sido una constante en su obra, pero en este libro se hace todavía más vigorosa, más luminosa. ¿Se deberá acaso a que los referentes de los que echa mano son esencialmente suyos? Partir de imágenes atesoradas –presumiblemente fotos que él mismo ha tomado a los suyos a lo largo de la vida– no es garantía de que se podrá hacer literatura, porque el sentimiento, al estar a flor de piel, generalmente traiciona. Pero lo que Rodríguez Concepción logra, precisamente sin traicionarse, es desprenderse de esas imágenes, sobrevolándolas, y construir una narración única, que funde en un solo tono recuerdos, perfiles, reflexiones, conjeturas, sospechas, presunciones. Ese mínimo distanciamiento frente a lo propio, milimétrico, es justamente lo que permite que la literatura fluya. Y cuando lo hace –otra característica peculiar–, reviste una cierta condición coral, pues va de un *nosotros* a otro.

Como pulsión esencial, nuestro autor parece registrar con absoluta naturalidad una especie de oralidad que, en términos de técnica narrativa, no es nada fácil de acometer. Se requiere para ello un pulso que, sin dejar de ser natural, también debe cautivar literariamente. Esto es, las frases están escritas como si fuesen habladas, como si alguien se hubiese impuesto la tarea de pescarlas en cualquier conversación. Ello quizás explique su largura, su ritmo, su respiración. Quien narra es un testigo más, como bien lo quería Horacio Quiroga en su famoso *Decálogo*. Esto permite que la narración fluya sin propósito de impostación, ajena a cualquier intención mayestática. Es la simpleza, la soltura, el comentario de ocasión, procesados hasta volverlos materia narrativa. Pero es también un reflejo de lo que, me parece, es constitutivo de la cultura canaria: hablar y contar todo el tiempo, en cualquier esquina, en cualquier circunstancia. La cotidianidad está llena de relatos (o es un sólo gran relato que se desmenuza entre hablantes). Y es esa trama continua, que no cesa, que no admite silencios, la que intenta intervenir Rodríguez Concepción para hacerla suya (o más bien de sus lectores). Me pregunto si la geografía escarpada del archipiélago, que históricamente imponía la incomunicación entre aldeas, se traducía en habla continua cuando se producía cualquier encuentro: quizás el relato incesante compensaba la desmemoria sembrada por el paisaje agreste. En todo caso, como antecedentes de ese tono oral, de esa *llanura* expresiva, al menos en nuestra tradición, tendríamos a Juan Rulfo, a Guimarães Rosa o al más desconocido autor venezolano Alfredo Armas Alfonzo, cuyo libro *El osario de Dios* (1969) transforma los diálogos de sus personajes en una voz omnisciente que pu-

diera ser la consciencia misma de una comunidad desaparecida.

Una lectura desatendida de este libro podría esgrimir que al referente popular le corresponde un enfoque narrativo tradicional, pero justamente sería una reacción que no ha sabido escarbar en la propuesta. En el fondo de este libro yace una pulsión que es la siguiente: las tradiciones culturales también merecen recursos novelescos modernos. Y Rodríguez Concepción los ha hallado con un instrumental novedoso: en primer lugar, tramando un discurso narrativo que equivale a un *mainstream*, especie de torrente medular que lo va absorbiendo todo; en segundo, fundiendo las formas dialogantes en una sola intención expresiva (lo que se dice, puede haber sido dicho por muchos, pero no importan los protagonismos); en tercero, sobreponiendo una mirada subjetiva (un solo hablante) para dar cuenta de una intencionalidad moderna (lo que importa es lo que veo o interpreto); en cuarto, una prosa que es deudora de la poesía, porque al describir con tanta minuciosidad llega un momento en que no nos importan tanto los hechos como la manera en que han sido expuestos o contados. En síntesis, todo es ganancia para la literatura, que no para la historia, porque si un personaje o una situación llegan a ser memorables, esto se debe a la calidad de la escritura, a ese ejercicio de elevación que abandona la anécdota y ensaya un amago de trascendencia: estos personajes están allí para dar cuenta del género humano, con sus tropiezos, hallazgos, hazañas, olvidos, obsesiones, fijaciones, deseos. Una humanidad más hermosa de lo que aparenta, una humanidad auténtica por lo que tiene de transparente, una humanidad que no percatándose de sí misma se hace más ori-

ginal, más curiosa, más entrañable. Seres que, como Adán y Eva, recorren el paraíso extasiados. Pero quien realmente experimenta éxtasis es quien narra, porque hace falta una mirada foránea para dar cuenta de lo que realmente son o hacen. Don Quijote no es consciente de sus fantasmagorías: sólo el lector lo es (el lector moderno) llevado por la mano de Cervantes.

Rodríguez Concepción ha viajado al referente del origen personal, familiar, para borrarse a sí mismo. Por eso su escritura podría ser una especie de epitafio, porque ya la vida se narra de otra manera, no con el reflejo fiel del realismo balzaciano sino con la experimentación azarosa o asociativa del discurso más libérrimo, que, lejos de cumplir con dogmas, responde a los dictados del alma. Los personajes que han sido progenitores o predecesores, a quienes debe su origen, generan impulsos de distinto tipo y el autor los recoge no como hijo, nieto o sobrino, sino como narrador que re-

crea sus circunstancias. Si hasta de su propia imagen se niega a hacer un autorretrato, ¿qué podríamos esperar de los otros tratamientos? En esta historia que deja de ser personal –y ya nos vamos acercando a una mejor definición genérica–, el apellido *ilustrada* viene a dar cuenta de la escritura, porque lo que verdaderamente ilustra o cambia esta historia es la manera en que está escrita para deleite de los lectores. Nuestro autor se ha desnudado como nunca y nos ha mostrado sus intimidades. No vayan a creer que son madres, tías o primos los que enhebran las secuencias. Esta historia más bien existe por la escritura que un probable niño de nombre Anelio fue amasando para que los suyos vivieran escondidos en sus palabras. No creo que su corazón lata tanto como su escritura a la hora de reconocer un patrimonio. Si sus antecesores siguen vivos, ello se debe al notable narrador que hoy nos envuelve con su personal *Historia ilustrada del mundo*.

Ernesto Pérez Zúñiga

Escarcha

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

512 páginas, 22.50 € (ebook 13.99 €)



En busca de luz

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Desde que en 2002 publicara *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir*, Ernesto Pérez Zúñiga (Granada, 1971), cuya obra hasta entonces se centraba en la poesía, entró por derecho propio en el género narrativo en cuya modalidad, la novela, ha conseguido una relevancia que le ha hecho ser considerado una de las voces más cualificadas de la actual narrativa española. A este libro de cuentos le siguió *Santo diablo*, en 2004, novela ambientada en torno a los años de la Guerra Civil, un trabajo que muestra un registro muy variado de personajes y circunstancias y, por tanto, distintos modos de estilo hasta el punto de que se encuentran en ella muchas de las obsesiones temáticas que el autor desarrollará en novelas posteriores. Deudora de cierta condición valleinclanesca, *Santo diablo* abunda en la

condición esperpéntica, donde se aúnan en feliz condición lo grotesco, lo esperpéntico y la mirada naturalista, sin que el mecanismo que une a historias tan dispares chirríe en momento alguno. Tengo para mí que esa armonía que Pérez Zúñiga consigue en sus historias, donde lo poético y lo real, lo mítico y lo naturalista, el deseo de trascendencia y el escepticismo que, en principio, parece deberían ser irreconciliables, se unen sin estridencias retóricas, se debe al modo en que el autor celebra su doble condición de poeta y narrador y en momentos determinados acude a esa modalidad. Desde luego hay que decir para entender este modo de proceder que el narrador es en realidad un poeta cuyo resultado es consecuencia de un proceso que parece no tener fin; el que nosotros convencionalmente llamamos poeta,

el versificador, es proclive a la instantánea y procura entonces que el lenguaje signifique, se llene de densidad, por lo que está en condiciones de unir en momentos determinados situaciones que el narrador resolvería dando un rodeo acumulando más historias, otorgando de ese modo al discurrir de la vida el significado otorgado sólo a la palabra con que el poeta desvela la cosa. En la obra narrativa de Pérez Zúñiga esa recurrencia y complicidad entre lo puramente narrativo y la poesía no sólo salva ciertas situaciones sino que está implícitamente ligada a la concepción estética del autor y que se muestra en cada una de sus novelas.

Estos dos libros no fueron los primeros con que me enfrenté a la obra de Pérez Zúñiga. En realidad fue *El segundo círculo*, 2007, que fue galardonada con el Premio Internacional de Novela Luis Berenguer, el primer libro que leí de él y tengo que decir que no me hice idea de su condición de poeta hasta que no me llegó a las manos *Siete caminos para Beatriz*, un poemario evidentemente basado en la *Comedia* de Dante y que publicó en 2014. *El segundo círculo* alude, claro, al segundo de ellos que está presente en el Infierno y trata del sexo, la lujuria y, por tanto, de la insatisfacción y de lo que oculta ésta. También, por extensión, de la hipocresía, y en *El segundo círculo* ello se concreta en una descripción desolada de una tierra gastada, la de los pueblos vacíos de tierras sorianas. Luego me aconteció la lectura de *El juego del mono*, en 2011, donde Pérez Zúñiga hace alarde de esa condición a la que aludimos anteriormente, donde la descripción realista se alía felizmente a una trascendencia capaz de ser resuelta en lenguaje poético. En los avatares de Montenegro, profesor de instituto de La Línea de la Concepción (Montenegro es nom-

bre que en Pérez Zúñiga adquiere significados varios en algunas obras posteriores) en el mundo de la droga y la marginación y, a la vez, en la indagación sobre la presencia de un profesor que tiempo atrás había vivido en la misma casa donde Montenegro habita y que había sido secuestrado por una mujer acompañada de un mono, en esa doble condición en la que se desarrolla la trama de la novela encontramos de manera explícita y hábilmente trazada esa característica binaria de las narraciones de Pérez Zúñiga, condición que, adepta a ciertas formas de ensoñación propias del Romanticismo, adquiere ya características de cierta maestría en *La fuga del maestro Tartini*, donde el autor se enfrenta nada menos que al mito faústico, tema romántico por excelencia en lo que tiene de traspaso de todos los límites. Pero Pérez Zúñiga requiere en la resolución de esta narración el equilibrio goethiano y, así, en la rememoración que de su vida hace el maestro Tartini, el creador de la celebrada «El ritmo del diablo», un empecinado trasunto musical propio de un Eugenio Oneguín, hallamos una rebeldía extraña en tiempos del canon neoclásico propio del régimen de las pelucas, algo que podría hacernos caer en anacronismos en tanto en cuanto el lector sabe más que el propio narrador sólo por vivir en tiempos posteriores a lo rememorado. Pérez Zúñiga resuelve con maestría ese peligro con la inclusión de una segunda voz que hace que el lector se sumerja en su propio tiempo, el de la actualidad, y, así, la narración quede ajustada al conocimiento de sus tiempos respectivos. Estas obras mencionadas hasta ahora poseen cierta tendencia al manierismo del que Pérez Zúñiga se ha desprendido en sus obras más recientes, sin renunciar por ello a sus obsesiones temáticas y estéticas, sólo

que atemperadas por una ajustada tendencia a la narración que se justifica por ella misma, lo que hace que los recursos poéticos estén cada vez más medidos y se presenten cada vez con menos evidencia, ocultos tras una presencia tenue, discreta pero no por ello menos efectiva.

Así la épica presente en su siguiente novela, *No cantaremos en tierra de extraños*, una muy buena narración donde el autor recrea los años de nuestra Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial a través de una historia tremenda de amor y frustración, donde la pasión más desenfundada que parece salida de las mejores páginas del Romanticismo y del surrealismo dedicadas al amor se mezclan con historias bélicas de profunda raigambre surgida de los cantos épicos antiguos, y donde el autor realiza un bello homenaje a los españoles de la División Leclerc que entraron los primeros en París cuando la liberación de la ciudad. No es momento de extenderse en esta novela de complejidad tan provista que es capaz de aunar la pasión por el western con la narrativa de corte galdosiano de las novelas de la Guerra Civil escritas por Max Aub, pero sí decir que en cierta manera prefigura significados manifestados de manera muy distinta en su siguiente novela, *Escarcha*, publicada recientemente y que se presenta como una novela de corte iniciático.

En este sentido, *Escarcha* es deudora del aire de su tiempo. Ese modo de describir sucesos familiares que le han acontecido al propio autor, y de cuya modalidad en España fue pionero Marcos Giralte Torrente en una bella novela dedicada a su padre, *Tiempo de vida*, y que parece fue el pistoletazo de salida para que muchos escritores, algunos incluso de una generación mayor que Giralte Torrente, abandonaran por un momen-

to en sus narraciones la creación de personajes de ficción para rendir cuentas sobre sus avatares familiares, caso de Luís Landero, por ejemplo, le ha sucedido, parece casi una consecuencia lógica, la de la novela iniciática, pero no al modo de la *bildungsroman* centroeuropea, donde desde Wilhelm Meister hasta Hans Carstop pasando por el estudiante Törless, el personaje era obligatoriamente un personaje de ficción aunque difícilmente velara las experiencias del propio autor, sino donde el autor no se recata de presentar su propio desarrollo vital a la vista del lector. Y aquí las modalidades son múltiples, desde la contenida en la última novela de Vicente Molina Foix, *El joven sin alma*, que es deudora de cierta concepción romántica a *Entusiasmo*, de Pablo D'Ors, de corte posmoderno y, por tanto, más enraizado en el canon clásico aunque radicalmente transformado, en su caso la tradición cultural centroeuropea, que es tradición en la se formó D'Ors.

Escarcha, sin embargo, me recuerda modos de otras culturas. Leyendo este tremendo y melancólico libro no he tenido por menos que recordar *El Gran Meaulnes*, de Alain Fournier, una de las más bellas historias escritas sobre el primer amor y, por ende, una novela de iniciación que no evita lo místico, en un alarde de bello y pasmoso esoterismo. Como en la novela del malogrado escritor francés, en *Escarcha* se produce una doble condición de que goza su protagonista, Monte, y que es la de habitar en dos esferas, la de la búsqueda desesperada de la pureza y la constatación de un mundo despiadado que se esfuerza desesperadamente por destruir esa pureza. Una vez más el Romanticismo llevado casi a la exasperación pero dotado de una capacidad de penetrar en el alma de los seres y

las cosas que hacen de esta novela, así lo creo, la narración más personal de su autor, pero también la más acabada, donde Pérez Zúñiga ha dado lo más genuino de sí mismo y ese riesgo, que es siempre propio del coraje, ha sido premiado con el éxito, pues conozco pocas novelas actuales donde las anécdotas contadas contengan tantos referentes hasta hacer de ella una novela de alta complejidad que se lee con la aparente facilidad que manifiestan las cosas importantes. Un ejemplo de esa doble condición de que goza Monte se produce nada más comenzar el libro, donde el río de Oro y el Darro granadino se unen en los orígenes etimológicos, sí, pero también en un significado lleno de esoterismo para hacernos entender el paisaje donde *Escarcha* acontece: «El río de Oro había dividido la ciudad y, en tiempos remotos, los buscadores solían mostrar ínfimas pepitas a los que se asomaban al puente. Ahora sus habitantes lo habían convertido en un basurero y se podía palpar, en las orillas verdes, el peso húmedo de los que habían desaparecido». El Darro corresponde a Granada como el río de Oro a Escarcha, nombre que el niño de doce años, Manuel Montenegro, (recordemos *El juego del mono*) llamado Monte, otorga a su ciudad natal en los años de la Transición (hielo de noche, desierto de día) y que está poblada de ángeles, demonios y trasgos por partes iguales. Hay una bajada a los infiernos en esta novela dentro del mundo de la pureza mancillada en varios momentos, quizá el más importante el de Robin, el maestro de música, empeñado en destruir con cier-

to desesperante y tiránico, amén de confuso deseo, esa condición inocente de sus alumnos pero que trasciende por suerte temas de actualidad en los medios, como el maltrato infantil o los abusos sexuales.

Robin, sin embargo, es uno más de los múltiples personajes que asoman por las páginas de este cargado libro. Personajes que van desde el abuelo, sargento del ejército republicano que participó en la liberación de París –¿es necesario referirnos al guiño a *No cantaremos en tierras de extraños?*–, a su otro abuelo, médico, inscrito en el bando de los vencedores, y que sirve al autor para realizar cierta operación a corazón abierto de las raíces profundas en el conservadurismo en que está inmerso desde hace mucho tiempo la sociedad granadina, pasando por Antifaz, Rata, Ancas o el Rubiales, colegas de Monte; por Isabel, ese primer amor nunca olvidado y siempre rememorado de diferente manera; Diana, hermana de Robin; el hermano Dostoiévsky, el director del colegio donde estudia Monte y varios personajes proclives al tráfico de droga y la delincuencia que suelen aparecer en varias narraciones del autor y que aquí no son los peores demonios con que tiene que enfrentarse Monte.

Bella novela, cargada de emociones genuinas, difíciles en su indagación porque la rememoración de la pubertad está llena de trampas, *Escarcha* es, por ahora, la mejor novela de su autor, aquella en la que más ha arriesgado y donde ha creído que era más adecuado desnudarse. Se dice que «finis coronat opus». Por ahora en el caso de Pérez Zúñiga es así... en su ascensión.

José Luis García Martín

Sin trampa ni cartón. Diarios 2016-2017

Renacimiento/Biblioteca de la Memoria, Sevilla, 2018

312 páginas, 17.90 €



El enemigo número 1

Por MANUEL ALBERCA

He comenzado a leer tardíamente el diario de José Luis García Martín, y debo confesar que estoy enganchado. García Martín y su personaje crean adicción. No es muy original lo que digo, porque hace años Jorge Herralde lo reconoció en el artículo «Vicios nocturnos: la lectura de diarios», aunque en aquel momento el elogio del editor no me picó la curiosidad. A diferencia de éste, no he leído ni tengo todos los volúmenes que ha ido publicando en los últimos veinte años en diferentes editoriales, actualmente en la sevillana Renacimiento, antes en otras como Llibros del Pexe, La Isla de Siltolá o Trabe. Esta circunstancia tal vez le ha restado proyección y lectores, sobre todo si se compara con la de Andrés Trapiello, que se ha beneficiado de la regularidad de aparecer siempre en la misma editorial. No obs-

tante, entre ambos se reparten el galardón de escribir los diarios actuales más leídos y seguidos, aunque mantengan entre sí una pugnaz e inestable amistad, hecha de reconocimientos mutuos, no exenta de intercambio de venenos y algún que otro pellizco de monja. Ambos, cada uno con un estilo propio, han logrado y mantenido un tipo de diario, que ha oscurecido al resto de los coetáneos. Los dos son fieles a sus principios, y el lector ya sabe más o menos, después de numerosas entregas, lo que se puede encontrar.

García Martín suele ponerse delante de sus lectores en primer plano con total desenvoltura, representa su arrogante y desafiante papel, y monopoliza la escena de manera tan absoluta que no deja ver nada más que a sí mismo y la realidad filtrada por él.

Más allá apenas hay nada que merezca la pena. No hay lugar para la ambigüedad ni para la disensión, y el lector lo toma o lo deja. Esa es su gracia. Además ha creado un formato de diario ágil, directo e íntimo en el que su personaje expone sus certezas y sus contradicciones, dejando siempre interrogantes pendientes en sus aplazadas confesiones.

No recuerdo cuándo comencé exactamente, pero desde hace unos cuantos años aguardo cada domingo para leer litúrgicamente su blog, *Café Arcadia*, donde con una asiduidad y disciplina envidiables cuelga las entradas correspondientes a los siete días anteriores, publicadas el sábado en la edición de papel de *El Comercio*. Se puede decir que es el suyo un diario literario para diferenciarlo de los diarios íntimos convencionales, por la reescritura y selección de entradas que, imagino, realiza. Y también por hacer la crónica del mundo literario, en donde se ha labrado, con justicia, la fama de ajustarle las cuentas al lucero del alba y de no tener pelos en la lengua. Es el suyo, por tanto, un diario concebido, escrito y retocado para ser publicado, para influir en la tribu literaria y para ser utilizado como plataforma de expresión personal, magisterio y control del gremio que le admira y teme. No obstante, la proximidad entre anotación y publicación no le permite el retoque demorado, como es habitual en la mayoría de los diarios actuales, ni tampoco esconde los nombres propios tras la X o las iniciales de sus previsibles y numerosos damnificados, porque García Martín va de frente y lo publica casi al mismo ritmo que lo escribe. Esta circunstancia le da una vibración de autenticidad, que escasea en el resto de diarios españoles.

Sin trampa ni cartón es la última entrega, con la que alcanza, si no me equivoco, la veintena. En este volumen García Martín continúa fiel al personaje que ha ido decantando a lo largo de los años. Mantiene, como es ya una constante en sus entregas anteriores, un tenso equilibrio entre la máxima sinceridad y un astuto cálculo para esconderse. Si, como en estas páginas podemos leer, «el arte es fingimiento» (p. 229), y «las personas que más me gustan son las que no conozco demasiado bien» (p. 255), sería ingenuo pretender que a través del diario se pueda llegar a conocer al hombre que hay detrás. Si acaso podemos aspirar a descubrir su perfil más literario y no por eso menos veraz.

García Martín mantiene un pacto consigo mismo, una suerte de intimidad vigilada y por tanto restringida. ¿Qué, si no, quiere decirnos en el siguiente «consejo»? «No quieras decirlo todo. / Las cosas que más te importan / guárdalas para ti solo». Sus diarios están salpicados de brillantes aforismos que, como en el caso anterior, sirven tanto para lucir su inteligencia como para ocultarse tras la paradoja. Por ejemplo, leo en este último diario: «La mitad de mi vida buscando pareja y la otra tratando de escapar de ella en cuanto la encontraba» (p. 27). Y un poco más adelante, de nuevo una confidencia a medias, en la que García Martín es un artista: «La mujer de mi vida se casó con otro; tuve esa suerte» (p. 36). Y punto. Hasta ahí llega la confidencia. El aforismo le ahorra dar detalles o contar los hechos que lo motivan. No sabría decir si le interesa más lucir la frase ingeniosa o la verdad confesional que se esconde detrás de ella.

Una vez más volvemos a encontrarnos las mismas rutinas que le deleitan y reafirman, y de las que tan orgulloso se encuentra: se

levanta todos los días a las ocho menos cinco, acude al mismo café y se sienta siempre en la misma mesa, etcétera. Es la aventura de la repetición o la búsqueda y el logro de la perfección, dicho sea de manera irónica; pero es también la expresión de la disciplina que es consustancial a los diaristas de largo recorrido.

Para esta entrega ha solicitado (supongo) un prólogo a Juan Bonilla, que es sin duda esclarecedor de lo que el lector va a encontrarse, y desde luego inusual, porque no es frecuente que alguien invite a prologar un libro y el invitado le ponga a uno como chupa de dómine. Es evidente que a García Martín «le pone» que otros le ataquen. En esto también lleva razón Bonilla. Más que un prólogo de encargo, parece obra de un sosias. Algo así como el Víctor Goti de *Niebla*, criatura de ficción que le disputaba la autoría de la novela al propio Unamuno, su autor. Pero con mayor perversidad que el bilbaíno. Con la colaboración involuntaria de Bonilla, García Martín engorda su personaje, que casi siempre se esconde al desnudarse. Es la paradoja andante y, sin duda, la mejor máscara a pie que transita las calles, plazas, cafés y centros comerciales de Oviedo.

No es habitual entre nuestros escritores ni estamos acostumbrados como lectores a encontrarnos a autobiógrafos españoles que muestren sus flancos más débiles o que no disimulen ni escondan sus defectos y, menos aún, que se vanaglorien de estos: «[...] nada me gusta más que hablar mal de mí mismo [...]» (p. 228), aunque a continuación diga, y se desdiga, que no le gusta, para después confesar que no le queda más remedio que hacerlo. Atreverse a confesar vanidosamente los defectos propios o las faltas cometidas sin atisbo de arrepenti-

miento le sitúa en la senda del confesionalismo moderno que instituyó Jean-Jacques Rousseau en sus *Confesiones* y en otros libros como *Las ensoñaciones del caminante solitario* o *Rousseau, juez de Jean-Jacques*, con los que cabe relacionar este diario y a los que debe mucho del espíritu que lo define. García Martín sabe, como el ginebrino, que la exhibición desinhibida de los pecados y pecadillos que los demás suelen esconder le sitúa automáticamente por encima de la grey cobarde: «Me gusta hablar mal de mí mismo, pero sólo para elogiarme mejor» (p. 18). En fin parece haber aprendido bien la lección del maestro, porque en este mundo canalla el peor es el mejor.

En este procedimiento de mostrarse y esconderse, o de esconderse mostrándose, hay que considerar los relatos retrospectivos que inserta en el diario. Son narraciones personales de hechos vividos en primera persona, en las que comienza a contar un secreto largamente guardado, pero sin llegar a desvelarlo del todo. Es uno de sus registros más singulares e interesantes. García Martín domina aquí la técnica del suspense narrativo, prolongándolo hasta el final para dejarlo sin solución. Ni el autor lo resuelve ni el lector puede hacerlo; en otras, lo reviste de un misterio o de una atmósfera onírica que diluye las aristas de los hechos en la indefinición.

Es la suya siempre una forma tan hábil y paradójica de desnudar y esconder una identidad para despertar la curiosidad del lector que parece que le interesa, sobre todo, mostrar su inteligencia o, al menos, posar como el más inteligente. Lo hace de manera tan perfecta, que muchas veces se podría pensar que se trata de una narración de hechos inventados. Pero no. A García Martín le gusta alardear de no tener capaci-

dad inventiva, que lo suyo son las «ficciones sin ficción». En fin, en el logro de este personaje reside buena parte de la originalidad y éxito del diario. Nadie como él, entre nosotros, ha sabido rentabilizar tan bien y artísticamente sus defectos, faltas y culpas.

Dejamos para el final el lado político de García Martín y las numerosas entradas que dedica a lo que denomina «la traición del PSOE a su electorado», personificada en la figura de Javier Fernández, presidente de la rectora del partido, que fue elegida después de la destitución de Pedro Sánchez. Estas entradas, que se reiteran cada poco, a pesar de que promete que no volverá a hablar del asunto, resultan poco interesantes para

el que suscribe, aunque se puede entender que éste sea un asunto vital para el autor, porque habla de la autenticidad y determinación de su apuesta política. Pero en un diario como éste, en el que no caben verdades rotundas y en el que la ironía y el humor pintan muchas veces los hechos con claroscuros matizados de grises, resulta decepcionante que no haya puesto en cuestión sus propias creencias políticas. Debe de ser, como él mismo afirma, que «vemos la brizna en el ojo ajeno, no la viga en el propio» (p. 54). *Well, nobody's perfect*. Por eso, le seguiré leyendo y aguardo, ya ansioso, la próxima entrega. La adicción que no cesa.

Jordi Canal (director)

Historia contemporánea de España. Volumen 1 (1808-1931)

Taurus Historia y Fundación Mapfre, Madrid, 2017

863 páginas, 29.90 € (ebook 10.99 €)



Jordi Canal (director)

Historia contemporánea de España. Volumen 2 (1931-2017)

Taurus Historia y Fundación Mapfre, Madrid, 2017

832 páginas, 29.90 € (ebook 10.99 €)



Nuestra más reciente historia

Por ISABEL DE ARMAS

El riguroso historiador Eric J. Hobsbawm, también famoso por su gran fuerza imaginativa, sentido del humor y talento literario, afirmaba que la historia no es como un autobús que a final de trayecto obliga a bajar a todos los pasajeros, y al comenzar el siguiente recorrido recoge a otros totalmente nuevos. Con su símil pretende decirnos que la historia de un periodo extiende siempre sus tentáculos hacia las etapas anterior y posterior. Jordi Canal, director de esta historia de España que abarca los dos últimos siglos, se inspira en la anécdota del autobús de Hobsbawm cuando afirma que «nada empieza totalmente de cero, y nada termina de manera abrupta, siendo la evolución, en forma de antecedentes y consecuencias, de construcciones y destrucciones, de continuidades y, asimismo, discontinuidades, la

clave de todo relato histórico». Ésta es una idea de fondo que se detecta a lo largo de todo el gran trabajo que comentamos, que es uno de los proyectos historiográficos españoles más importantes de las últimas décadas, y en el que el profesor Canal ha contado con la colaboración de una treintena de los más destacados historiadores de las últimas generaciones. Estos profesionales punteros se han ocupado de observar, estudiar, investigar y relatar la historia contemporánea de España desde el punto de vista político, social, económico y cultural.

El exhaustivo trabajo colectivo que comentamos queda recogido en dos volúmenes. El primero arranca en 1808 y trata en profundidad la crisis de la monarquía hispánica, las independencias americanas, el despliegue de la revolución liberal tras la

muerte en 1833 de Fernando VII, el Sexenio Democrático, el reinado de Alfonso XII y la Restauración, y finaliza con los últimos momentos de la monarquía de Alfonso XIII antes de la proclamación de la Segunda República en 1931. El segundo tomo comienza con la proclamación de la Segunda República y, con el título «Entre la libertad y las dictaduras» abarca el periodo que va de 1931 a 1959. Seguidamente trata el conjunto de cambios económicos, socioculturales y políticos que constituyen los fundamentos de la España actual, llega a comentar desde una perspectiva histórica la abdicación del rey en 2014 y finaliza con la delicada situación catalana en septiembre de 2017. Este volumen se remata con una rigurosa y muy completa cronología y con una interesante selección de ilustraciones y fotografías exquisitamente comentadas que complementan y enriquecen la totalidad del contenido.

Esta historia contemporánea de España está dividida en cinco partes, dirigidas, respectivamente, por Manuel Chust y Pedro Rújula («La crisis de la monarquía hispánica»), Isabel Burdiel («La construcción nacional»), Jordi Canal («Modernidad y tradición»), Eduardo González Calleja («Entre la libertad y las dictaduras») y Juan Luis Pan-Montojo («La búsqueda de la democracia»). En todos los textos está presente la apuesta por la complejidad y la voluntad totalizadora. «Únicamente una aproximación compleja –escribe J. Canal– permite analizar una compleja realidad, esto es, la del pasado». «Igualmente –añade–, esta historia no puede ignorar la diversidad cultural, lingüística y administrativa que enriquece y ha enriquecido históricamente a España, siendo fuente a veces de tensiones y conflictos, pero también de solidaridades y esfuerzos comunes». Resumiendo, y de acuerdo con sus autores,

podemos decir que esta historia que comentamos empieza estudiando un imperio colonial, regido por una monarquía absolutista en crisis, y termina en los comienzos de un nuevo milenio, con una monarquía y un régimen democrático que, tras haber pasado, a pesar de los avatares del pasado, más de un cuarto de siglo de modélica estabilidad, se enfrenta en la actualidad a nuevos problemas derivados de una profunda crisis económica y social y del parcial agotamiento del llamado Estado de las Autonomías. «Los frentes abiertos, en 2017 –concluye el profesor Canal–, son múltiples y, en algunos puntos, inquietantes».

En la primera parte de este trabajo, se insiste en que es un error hablar de invasión de España por tropas francesas a finales de 1807 y durante los primeros meses de 1808, lo cierto es que el ingreso de numerosos contingentes militares en España había sido consentido por el rey. También queda demostrada, tras el Motín de Aranjuez, la entrega sin condiciones de Carlos IV y Fernando VII a Napoleón del futuro de la sucesión española. «A cambio de propiedades fabulosas y rentas vitalicias –escribe José María Portillo–, Carlos IV, en efecto, cedió sus derechos a Napoleón». Del mismo modo, Fernando hizo renuncia a sus derechos como príncipe de Asturias. Dos años más tarde, las Cortes abrieron sus puertas en la Isla de León y, un tiempo después, en la ciudad de Cádiz, la Cámara procedió a aprobar trascendentales decretos relativos a la soberanía nacional, la división de poderes, el reconocimiento de Fernando como rey, la nulidad de todos los decretos del gobierno de José I, la libertad de imprenta, la soberanía e inviolabilidad de los diputados y la igualdad de representación y de derechos entre los americanos y los peninsular-

res. La Constitución fue netamente liberal al establecer el sufragio universal indirecto y la preeminencia de las Cortes sobre el rey. Con el regreso de Fernando VII y su entrada triunfal en Madrid, quedó iniciada una etapa de absolutismo restaurado, al declarar nulos los decretos y la Constitución de las Cortes de Cádiz. Pasados algunos años, y ante la presión de las ciudades, el monarca se vio obligado a jurar la Constitución por primera vez el 9 de marzo de 1820. Se inauguró así un nuevo periodo constitucional que sólo duraría tres años, el llamado Trienio Liberal. Pasado este tiempo, un ejército francés compuesto por cien mil hombres y bajo el mando de Luis Antonio de Borbón, duque de Angulema, iniciaba su invasión de la Península en abril de 1823. Fernando VII, una vez más, jugó bien sus bazas absolutistas. Los diez años que transcurren entre esta segunda restauración del absolutismo y la muerte de Fernando VII, en 1833, son una etapa de intransigencia, de supresión de la legislación liberal y de fuerte represión política contra los liberales.

La segunda parte del primer volumen se dedica a analizar el proceso por el cual se produjo en España la quiebra definitiva del Antiguo Régimen y la monarquía absoluta, así como la consolidación del liberalismo y el ensayo de sus diferentes propuestas entre 1833 y 1874. «Aquel proceso –escribe Isabel Burdiel– tuvo lugar sobre las ruinas aún humeantes del imperio americano y sobre la obligada redefinición de la posición de España como potencia europea de segundo orden dentro de un bloque de países liberales, liderados por Francia e Inglaterra». A nivel interno, en este periodo destaca el tema de la desamortización, del que la autora escribe que la forma en que se hizo respondió fundamentalmente a las necesidades del Esta-

do y no, desde luego, a una reforma agraria pensada para distribuir las tierras de la Iglesia o de los ayuntamientos entre los campesinos pobres. En realidad, las ventas de tierras favorecieron en mayor medida a los que, siendo ya propietarios, tenían capacidad para redondear sus propiedades. También es clave en esta etapa la importancia militar. «Sin Espartero –escribe María Sierra– no puede entenderse el Partido Progresista, como sin Narváez, el Moderado, sin Leopoldo O'Donnell, el de Unión Liberal o sin Juan Prim, la evolución del liberalismo avanzado hacia la democracia». En cuanto al tambaleante reinado de Isabel II, es de señalar que su última etapa fueron años muy conflictivos que finalizaron en la Gloriosa, como fue titulada la revolución que en 1868 no sólo acabó con el trono de Isabel II, sino que, de forma más amplia, inauguró una etapa de prometedores cambios.

Entre 1875 y 1931 –es cuando finaliza este primer volumen– se sucedieron en España dos regímenes políticos, de tipo liberal avanzado el primero y de carácter dictatorial y autoritario el segundo. Este largo medio siglo está caracterizado por la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, entre la modernidad y la tradición. Resumiendo, a grandes trazos podemos decir que si la Restauración se había concretado en la década de 1870 en una moribunda Primera República prolongada por el general Francisco Serrano, la Segunda República iba a llegar, en abril de 1931, tras una débil fase de alargamiento de la estructura primorriverista por parte del general Dámaso Berenguer y el almirante Juan Bautista Aznar. La caída del régimen dictatorial de 1923 acabó llevándose por delante, en 1931, a la monarquía restaurada en 1875.

El recorrido del siglo XIX español, al igual que el de otros países de Europa del sur,

puede contemplarse como una larga guerra civil que fue librada, de forma discontinua pero persistente, por las alternativas revolucionarias y contrarrevolucionarias al proceso de construcción del Estado liberal, en el que se alternaron periodos de combate abierto con etapas de tranquilidad más aparente que real. «Podría decirse algo parecido de nuestro siglo xx –escribe Eduardo González Calleja–, que, en su primera mitad, tuvo en el hecho bélico uno de sus rasgos definitorios». Ni que decir tiene que la Guerra Civil de 1936 a 1939 es el acontecimiento histórico nodal, que desembocó en la consolidación del régimen dictatorial más duradero de nuestra historia contemporánea, que iba a dar carpetazo a dos siglos de decadencia nacional.

En estas numerosísimas y sustanciosas páginas se demuestra que, a diferencia de lo ocurrido en otros países, en España no se logró una consolidación del régimen democrático mediante el establecimiento de una nueva alianza de clases. El brutal conflicto que estalló en 1936 interrumpió de forma brusca el proceso de moderado crecimiento que la economía española venía experimentando desde principios de siglo. Fue un dramático salto atrás de casi veinte años. Aquí queda claro que, si la Guerra Civil es la coyuntura histórica clave del periodo y el eje sobre el que gira nuestra historia reciente, desde el punto de vista económico el gran cambio se produjo a partir de 1959 con los decretos sobre disciplina financiera y liberalización económica interior y exterior. Dio comienzo una etapa caracterizada por la modernización social y cultural que presidió los tres últimos lustros de la España franquista, que fue erosionando la base de consenso del régimen sin llegar nunca a derribarlo.

El análisis de este estudio trata el conjunto de cambios económicos, socioculturales y políticos que constituyen los fundamentos de la España actual y finaliza con la abdicación del rey Juan Carlos I, la sucesión de su hijo Felipe VI y la preocupante situación catalana en septiembre de 2017. Y tras muchas horas dedicadas a la detenida lectura de estos dos volúmenes, llego a la conclusión de que nuestra historia de los dos últimos siglos no es más rara y atípica que otras historias. Más bien diría que cada una de ellas tiene –con sus idas y venidas, con sus vueltas y revueltas–, sus singularidades. España, en concreto, tiene de singular, que el proceso revolucionario liberal empieza muy pronto, cuando en Cádiz se implanta una Constitución muy avanzada. Lo que ocurre es que hay un gran desfase entre unas élites modernizadoras urbanas y un país abrumadoramente rural y católico, y eso da lugar a altibajos, algo que también ocurre en otros países. Lo singular es que en España empiezan muy pronto, en 1810, y terminan muy tarde, con la muerte de Franco en 1975. En cuanto a los últimos y tristes acontecimientos de nuestra historia, no me queda más que añadir que ante el desafío catalán tenía que haber habido una respuesta política, y no la ha habido. Todo apunta a que estamos en las vísperas de un cambio de ciclo. Recordemos la época entre 1993 y 1996, en la que el PSOE se desgastaba más y más, sin parar. Algo así está ocurriendo ahora al PP. No tiene respuestas al problema de Cataluña, tampoco se ha enfrentado a la corrupción ni sabe qué hacer ante una reforma constitucional. Veremos si consigue llegar hasta 2020. Y veremos también si existe otra derecha, la de Ciudadanos, capaz de coger las riendas y tirar hacia delante. De momento, está por ver.

XIX PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la creación en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
2. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 400 versos y su tema será libre.
3. Los trabajos se podrán remitir por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es con el título del trabajo concursante, el nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección, el número de teléfono del autor, así como un breve curriculum.
4. Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
5. El plazo de admisión de originales finalizará el **26 de abril de 2019**. Se aceptarán envíos hasta las 24 horas (hora española).
6. El premio está dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor e incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
7. El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América, el director de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
8. El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2019. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
9. El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
10. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados y los archivos de los concursantes no ganadores serán destruidos una vez proferido el fallo.
11. En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero –declarado bajo titularidad de la Casa de América–, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización para la publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a la Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XIX Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
12. La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar:
www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, noviembre de 2018

ESTA ES LA CLAVE:

A veces hablamos de democracia como si fuera un procedimiento político espontáneo ajeno a la ley, pero eso es un espejismo. Sin leyes no hay democracia.

FRANCISCO J. LAPORTA



**ESTA Y OTRAS
CLAVES EN**



**Dirigida por
Fernando
Savater**

A LA VENTA EN KIOSCOS, LIBRERÍAS Y VERSIÓN DIGITAL EN  **KIOSKO
Y MAS**

SUSCRIPCIONES
Tel.: 902 10 11 46
suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

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

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

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

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>aacid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

