

# cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER

Actualidad de la  
literatura dominicana

MESA REVUELTA

Las máscaras  
de Cela

ENTREVISTA

Ernesto Pérez  
Zúñiga



cooperación  
española

## cuadernos hispanoamericanos

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Administración  
y redacción  
**Ana Mª Dafaue**  
anamaria.dafaue@aecid.es

Subscripciones  
**Mª Carmen Fernández**  
mcarmen.fernandez@aecid.es  
T. 915827945

Diseño original  
**Ana C. Cano**  
www.anacarlotacono.es  
Imprime  
**Estilo Estugraf Impresores, S.I**  
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13  
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal  
M.3375/1958  
ISSN  
0011-250 X  
Nipo  
502-14-002-5

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación  
**José Manuel García-Margallo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica  
**Jesús Manuel Gracia**

Secretario General de Cooperación Internacional para el Desarrollo  
**Gonzalo Robles**

Directora de Relaciones Culturales y Científicas  
**Itziar Taboada**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Guillermo Escribano**

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales  
<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

---

## DOSSIER

### 2 **Actualidad de la Literatura Dominicana**

4 Basilio Belliard:

*Poesía dominicana actual (1981-2011)*

22 Miguel Ángel Fornerín:

*La novelística dominicana. Historia y actualidad*

32 M.Á. Fornerín:

*La aventura del cuento dominicano en el s. XX*

42 Franklin Gutiérrez:

*El ensayo dominicano*

47 Plinio Chahín:

*Panorama de la crítica literaria en la República Dominicana*

## MESA REVUELTA

61 Cuadernos del Sur y *la línea interior de la poesía*

Antonio Rodríguez Jiménez

75 *Las máscaras de Cela*

Noemí Montetes-Mairal y Laburta

87 *Leopoldo Lugones, entre nacionalismo y americanismo*

Nora Catelli

## ENTREVISTA

94 *Entrevista con Ernesto Pérez Zúñiga:* Carmen de Eusebio

## BIBLIOTECA

110 *Eso que se ve al fondo es La Habana*

Antonio José Ponte

114 *Aub y Gibson en busca de Luis Buñuel*

Carlos Barbáchano

120 *Atisbando la sombra de Fausto*

Juan Ángel Juristo

124 *Gaziel o la construcción del periodismo político*

Adolfo Sotelo Vázquez

129 *Mística del cuerpo*

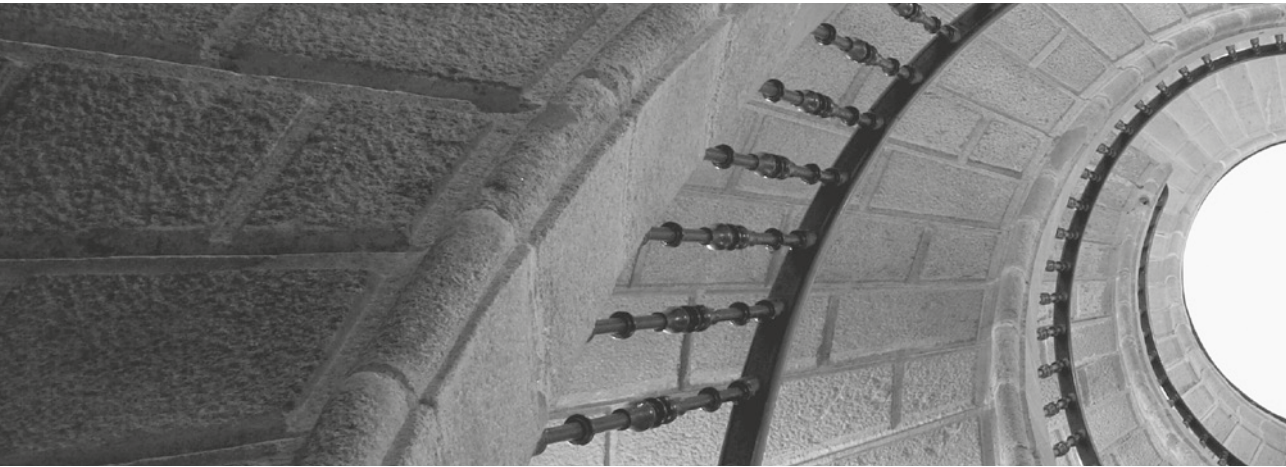
José Antonio Llera

133 *Relatos breves de Vasili Grossman*

Julio Serrano

DOSSIER

ACTUALIDAD DE LA



**LITERATURA  
DOMINICANA**

*Coordina* Basilio Belliard



*Por* Basilio Belliard. Miguel Ángel Fornerín.  
Franklin Gutiérrez. Plinio Chahín

*Por* Basilio Belliard

# POESÍA DOMINICANA ACTUAL (1981-2011)

## HISTORIA

La historia de la literatura dominicana es la historia de las generaciones poéticas. Desde el Vedrinismo hasta la Generación de los 80, nuestra tradición literaria ha estado determinada por la presencia hegemónica de la poesía. Las características formales, los temas, los registros de época y las técnicas han variado de un grupo a otro, y de una generación a otra. Esta dinámica ha normado el quehacer literario en República Dominicana. Los signos y los actores de ese accionar han experimentado transformaciones estéticas, en sintonía con las corrientes de vanguardia de Hispanoamérica. La influencia de la poesía francesa ha estado mucho más presente que la norteamericana, o que la de cualquier otra lengua. De ahí que la presencia del surrealismo tenga más hondura en la temática del erotismo y la muerte, o el Modernismo y Darío en los “poetas sorprendidos”, que cualquier otra tendencia poética.

El hecho mismo de que en nuestro país, en una media-isla de apenas 48.442 kms/2, ha habido más movimientos literarios que en Estados Unidos, se explica en que la cocina de nuestras letras se ha condimentado en los mismos espacios y lugares -que van de la cafetera El Conde y el “Palacio de la Equizofrenia” hasta la Universidad Autónoma de Santo Domingo, es decir, desde la ciudad colonial a la ciudad universitaria. Ese hecho geográfico y urbano ha determinado que sus actores lean más o menos a los mismos autores, compartan parecidas experiencias de lectura, similares gustos estéticos y frecuenten la misma topología fantasmal. En USA, quien escribe o hace vida literaria en California, casi nunca conoce y hace amistad con el que vive y escribe en Nueva York; en cambio, en República Dominicana, el epicentro

de la vida cultural se teje - y tejió- en la ciudad capital. En los últimos 25 años, el escenario ha cambiado un tanto, con el movimiento cultural de los dominicanos en Estados Unidos, Europa y Puerto Rico, y con los autores de provincias. Y más aún, con la Internet y otros medios electrónicos, lo que ha permitido la eliminación de las barreras espacio-temporales. Mientras que en USA conocemos el Imaginismo, el Trascendentalismo y la *Beat Generation*, en República Dominicana conocemos el Vedrinismo, el Postumismo, los Independientes del 40, la Poesía Sorprendida, los Nuevos, el Contextualismo, el Interiorismo, la Metapoésía, y ahora el Efluvismo, sin contar las generaciones y las promociones del 48, 60, 70, 80 y 90. Como se observará, todos los últimos han sido fundados en el interior del país, o por autores nacidos en provincias como Moca, La Vega, San Francisco de Macorís o Azua, respectivamente.

A partir de la crisis de las vanguardias históricas hispano-americanas, desde los años 60, no ha habido otra corriente que encarne el espíritu poético de la época -como podemos observar en las reflexiones de Octavio Paz en su libro *La otra voz: poesía y fin de siglo*. De ahí que sólo aparezcan destinos individuales y búsquedas estéticas particulares, ante la desaparición de las tendencias, el ocaso de los movimientos y la crisis de la “tradición de la ruptura”. Hoy día el autor tiene más oficio y conciencia estética y se siente más un “hombre de letras” que en el pasado, cuando los escritores provenían del derecho y de las cátedras universitarias. En la actualidad, su experiencia estética se nutre del habla de la calle, del mundo ciudadano, menos que del ámbito propiamente universitario o de los talleres literarios. La influencia es más vital que libresca, y ello se expresa en el distanciamiento estratégico con respecto al pensamiento, signo que marcó la generación de los 80. Ahora se observa una mayor presencia de la poesía norteamericana, en especial, la *Beat Generation*, las canciones y otras expresiones mediáticas que antes no tenían cabida en el imaginario poético, o cuando la mayor influencia provenía de la poesía francesa, hispanoamericana o ibérica. De igual modo, se opera una conjunción de expresiones artísticas yuxtapuestas que dialogan entre sí, con la tradición y los talentos individuales.

Frente a este panorama de las letras actuales, los autores más jóvenes se desentienden de las experiencias grupales y procuran nuevas vertientes expresivas y formales, y un distanciamiento de los elementos ideológicos y políticos que, antes de la década de los 80, normó el temperamento de los intelectuales y los

creadores literarios. De ese modo, podría decirse que nuestras letras gozan de buena salud, pues están en sintonía y en diálogo permanentes con el orbe hispano, cuyo signo más elocuente lo constituye la comunicación virtual y simultánea con escritores de todas las latitudes, venciendo todo tipo de fronteras lingüísticas, geográficas y culturales.

La literatura dominicana vive un proceso de inserción y diálogo con la literatura que se escribe en el Caribe hispánico, pero sigue de espaldas al Caribe anglófono y francófono. La literatura haitiana está muy alejada de la nuestra. Hay un silencio y un diálogo de sordos, si es que existe. La literatura nacional tampoco es conocida en el vecino país, debido a las barreras lingüísticas y a la ausencia de una industria de la traducción en dos vías, y solo se conocen algunas novelas traducidas, vía Casa de las Américas, editadas en el país por Editora Taller, como las de René Depestre, Jacques Stephen Alexis y Jacques Roumain. O, más recientemente, con la edición -por primera vez- de una antología bilingüe español-francés de poesía dominicana y haitiana, titulada *Palabras de una isla*, de Gahston Saint Fleure y Basilio Belliard, publicada en 2012, por el Ministerio de Cultura de República Dominicana, con prólogos de los poetas Soledad Álvarez y Samuel Gregoire, de Haití.

La difusión de la producción literaria de nuestros autores apunta hacia una diversidad de las expresiones culturales. Las influencias de las teorías literarias de corte norteamericano y francés en el ámbito académico se hallan cada vez menos presente en los creadores, quienes están más abocados a la lectura de textos de ficción, que a la lectura de teorías literarias y al estudio de preceptivas literarias, las cuales tienen mayor consumo en las esferas académicas que en las extracadémicas. De ahí el divorcio entre la crítica, la teoría y la creación; o entre los estudios literarios, la crítica literaria y la crítica periodística.

En la actualidad novosecular, la poesía dominicana se fundamenta en la búsqueda individual, al margen de la ansiedad de las generaciones y los grupos poéticos, tras los hallazgos de nuevos y arriesgados meandros expresivos. Digresión en múltiples direcciones estéticas, estos poetas postulan la ironía y la sátira a la tradición más inmediata: desaparición de los grupos de vanguardias y advenimiento de los destinos individuales y las aventuras estéticas personales, y al consumo de múltiples lenguajes artísticos visuales y sonoros. Cada individualidad busca un registro, un pulso expresivo y creativo, así como una dicción, en armonía con la sensibilidad y la experiencia estética. De ahí que, a pesar de la coetaneidad



generacional, Homero Pumarol sea distinto a Frank Báez, Rita Indiana Hernández y “Nerolessa” (así, sin apellido), a Pablo Reyes y Gregorio Espinal, Rosa Silverio y Jesús Cordero, a Juan Dicient y Lissette Ramírez, Víctor Saldaña y Alejandro González, a Noé Zayas y Paul Álvarez, por citar algunos ejemplos.

La ideología que nimbó el imaginario de los poetas de postguerra y el pensamiento de los poetas ochentistas, desaparece en los poetas novoseculares dominicanos, a quienes no les interesa la historia, ni la filosofía, ni la lingüística, sino la experiencia cotidiana, al margen del poema como hecho del lenguaje. En los noventa, la ruptura ochentista experimenta -a mi juicio- una continuidad de la ruptura, como generación continuadora, de una obra en gestación que se prolonga en algunos casos y, en otros, se distancia de sus epígonos: grupos en tránsito, archipiélago de sujetos poéticos y experiencias de soledad.

Una seña de identidad para el tiempo presente lo constituye la pujanza de la poesía escrita en las provincias y la de la diáspora dominicana en los Estados Unidos. A estos rasgos se añade la vislumbre de una ruptura a partir del año 2000, aproximadamente, con la emergencia de voces poéticas provenientes de jóvenes nacidos a partir de 1970, cuya obra se caracteriza por una impronta marcada por el discurso urbano de clase media, expresiones estéticas de la oralidad, de la conversación callejera, de la lengua inglesa -pues muchos son bilingües-, y esto es un rasgo novedoso en nuestra tradición literaria. De igual modo, aparecen cultores de otros géneros literarios de manera plural y simultánea y, cuando no, incursionan en otras facetas del arte, como la pintura, la música, la fotografía, el teatro y el video. Como se ve, ya no son poetas a secas, sino autores de voces polifónicas, plurales, alejados de la “poética del pensar” ochentista y de cualquier viso ideológico sesentista, y de los cenáculos intelectuales, académicos y grupales.

Desde el poemario irónico, desenfadado y no menos satírico contra los mitos de la cultura popular urbana dominicana, los poderes sagrados y estatales que instaura Homero Pumarol, con su poemario *Cuartel Babilonia* (2000), y su conocido poema, Jack Veneno ha muerto, hasta *Postales* (2009), de Frank Báez y *La pelota* de Paul Álvarez, sin mencionar las piruetas del habla ciudadana de Rita Indiana Hernández, en sus narraciones y poemas, hasta llegar al canto a la ciudad de Santo Domingo en los poemas conversacionales con cierto dejo de humor de Juan Dicient, para arribar a *Noctambulario (Memoria de una prostituta)*, de Gregorio Espinal. Estos textos establecen un corte transversal en la sen-

sibilidad del imaginario poético finisecular y novosecular de la lírica dominicana. Muchos de ellos brotan no del ámbito universitario, sino del mundo de las agencias publicitarias, la bohemia citadina y el periodismo. De ahí la creatividad y el contacto con los soportes mediáticos y la presencia obsesiva del imaginario de los barrios y la vida de la marginalidad para fundar una ruptura en la tradición, al asumir un discurso privado, y rescatar el tono del habla de la calle. Su crítica a la realidad social se realiza a través de la incorporación de una cultura impropia, “desclasada”, que participa como transgresión y desarraigo existencial, tras la búsqueda de una experiencia que actúa como nostalgia de su ser. Esa ruptura interviene aquí como su poética esencial en sustitución de la ideología; es, pues, una actitud ante el hecho literario, ante la vida y ante el oficio escritural, y una crítica a un lenguaje, a una realidad vital y a una tradición lineal.

Esta poética no entra en diálogo con del Movimiento Contextualista, capitaneada y fundada por el poeta francocomoriano Cayo Claudio Espinal, pues sus integrantes -Víctor Saldaña, Jim Ferdinand, Pastor de Moya, Julio Adames, o Noé Zayas (ex miembro)-, escriben una obra distinta, en lo atinente a su facturación, temática, estructura compositiva, lenguaje y contexto imaginativo, donde los ecos, las reverberaciones y las propuestas estéticas se distancian de los propios poetas novoseculares: su imaginario está más en consonancia y en deuda con la poesía concreta brasileña y el pluralismo, a caballo entre la narrativa, la poesía y el teatro. Escriben una poesía de vanguardia tardía, pero experimental en sus rasgos compositivos, y como un desafío a la imaginación y a la técnica.

Este nuevo siglo acusa los presupuestos de la transgresión, cuya expansión y trascendencia en el alba, augura los ecos tempranos de una memoria verbal renovadora, de mucha salud para las voces emergentes, y cuyos gustos van más allá del jazz y la música clásica, ya que bucean en los aires de nuevos ritmos musicales: del rap al rock, de la pop music al jazz.

Estos poetas de la primera década del siglo escriben una poesía que es crónica del presente citadino, y cuyo fundamento es la anécdota cotidiana, como se observa en la poesía de Juan Dicent, cuando dice:

*Y la luna se va tan pronto / En Santo Domingo el sol sale  
por 23 horas y 40 minutos. / La isla está llena de sol. / De sol y de  
moscas. / Sol de peste. / Sol de bochorno. / Luz blanca de ojos sin  
cabezas, feos y tristes.*



Parque Colón, Santo Domingo

*No excuses / A los transeúntes, a los que no trabajan y viven en la calle, / les gusta ver desgracias. / Explosiones por tanques de gas en chevrolets, apartamentos o casas, / accidentes con mucha sangre, haitiano que le caen atrás por ladrón, / lo agarran, lo amarran al paloelú de la San Martín con María Montés, / lo golpean, y después el ladrón es otro.*

Otro rasgo emblemático lo conforma la influencia del internet y la comunicación virtual en el ciberespacio, donde el intercambio de experiencias supone un diálogo que rompe barreras lingüísticas, temporales y culturales, produciendo una uniformidad no local sino universal, haciendo del poema o del texto un producto de la espontaneidad y del impulso creador, al margen del intelecto. De ahí la frescura y el automatismo en que se gesta, a veces del instante del chateo o de la corrección simultánea, cuando brotan de la imaginación creadora. Acaso este es un signo de identidad que marcará esta generación de jóvenes poetas del Nuevo Siglo, que moran en la autopista del espacio virtual del mundo informático. La escritura de estos poetas parte de la anécdota y la transfiguración en materia del poema, en un vértigo testimonial.

Del asombro reflexivo de José Mármol hasta el desasosiego del nihilismo lírico de Plinio Chahín, la poesía ochentista entra

en un estado de purgatorio, en los albores del siglo, con la ironía y la oralidad torrencial de la nueva promoción de novísimos poetas, que se nutren de la experiencia autobiográfica y usan el humor como diapasón y crítica a la tradición, desarticulan así los códigos de la representación histórica. Fundan una escritura poética exenta de conceptualización, que huye de la filosofía para refugiarse en el paisaje de la anécdota y la experiencia de lo vivido.

De la reflexión óptico-metafísica del lenguaje de los poetas ochentistas hasta la tensión narrativa de la anécdota de los poetas del Nuevo Siglo, estos últimos treinta años de poesía dominicana (1981-2011) han oscilado entre ese cruce de caminos, en tensión de angustias e influencias, que motorizan la combustión del verso y el drama de la escritura poética. Los registros del habla poética de los jóvenes se distancian de la estructura rígida del verso, cincelado en un ritmo silencioso, como se observa en la generación anterior. En los poetas actuales -o posochentistas-, el eje narrativo de la estructura poética funciona como estrategia técnica, que permite que fluya la historia personal del yo biográfico que describe, donde el tono de la anécdota acusa la nostalgia del verso que cuenta. Los poetas de los 80 subvierten el paisaje poético precedente con una ruptura ontológica y lingüística, con recursos interrogativos y afirmativos. La ironía no fue el instrumento crítico sino que fue la crítica misma al lenguaje sesentista la que funcionó como contra-ideología. En cambio, en los poetas posochentistas, la ironía participa como mecanismo crítico de refutación, sin una preocupación por la teoría, el lenguaje, el pensamiento y el intelecto.

El temperamento grupal o gregario de los poetas de los 80 los condujo a articular un discurso poético ortodoxo, contrario a los poetas del 2000, que poseen un discurso heterodoxo, aunque nimbado por un eje narrativo-testimonial y lúdico, de una poesía autoparódica, que, paradójicamente, no parodia a la tradición inmediata. En tanto que en los poetas de los 80, el lenguaje nace del pensamiento y el conocimiento, en los poetas del Nuevo Siglo, el lenguaje surge de la calle, de la vida cotidiana y de la experiencia común, como ironía a la vida política y social. De una poesía apolínea a una dionisiaca, de los 80 al 2000 y más allá, hay una línea expresiva que se inaugura en los 80 con los libros *Mar abierto* (1981), *Manicomio de papel* (1981) y *Poemas malos* (1985) de GC Manuel (hoy Manuel García Cartagena), con cierto cariz surrealista; otro de temblor ontológico, de un lirismo negativo, típico de algunos miembros de su generación, como

fue el de Dionisio de Jesús, *Axiología de la sombra* (1984); asimismo, *Iniciación final* (1984), también de estirpe surrealista, de José Alejandro Peña, y el otro pertenece a José Mármol, *El ojo del arúspice* (también de 1984) que, según Plinio Chahín, “inaugura una nueva órbita textual”, de una escritura desestabilizadora, de una sintaxis que rompe la lógica lineal de las palabras, y pone en tela de juicio nuestra tradición, hasta la aparición, en 2000, de *Cuartel Babilonia*, de Homero Pumarol, y luego, en 2009, cuando Frank Báez obtiene el Premio Nacional de Poesía, con su libro *Postales*, en el cual encontramos esbozos de anécdotas, nutridas por un humor negro, que destilan sus frases poéticas. Ambos instauran un discurso poético de lo inmediato, que reivindica la crónica doméstica de lo espontáneo, frente a un mundo poético precedente, que ahonda en el pensamiento filosófico y las posibilidades reflexivas del lenguaje. En Pumarol, Báez y Dicent, predomina una experiencia antirretórica del mundo verbal, un coloquialismo radical, en una dimensión oral, en tanto que en Chahín, Mármol, José Alejandro Peña, César Zapata, Martha Rivera, Adrián Javier, Médar Serrata, Manuel García Cartagena, Rafael Hilario Medina, Dionisio de Jesús, y otros más, el universo poético se alimenta de la tradición retórica escrita y culta.

Poesía iconoclasta, profana, agonística y sacrílega, anti-teológica, la de de Jesús y Peña; deísta y sagrada, la de Mármol; de un lirismo vertiginoso, la de Martha Rivera; secreta y orientalizante, la de Víctor Bidó; lírico-épica, la de Serrata; epigramática y satírica, la de Tomás Castro; lúdica, erótica e imaginativa, la de Adrián Javier, y manierista, antilírica y barroca, la de León Félix Batista. En estos poetas de los 80 resuenan los ecos del surrealismo y el simbolismo, vetas de un cierto neorromanticismo, Vallejo, Borges, Paz, Neruda, Juarroz, Rilke, Lezama Lima, los poetas malditos, Manuel del Cabral, Mieses Burgos o los poetas sorprendidos.

La generación poética de los 80 escribe una poesía aguijonada por la reflexión filosófica del lenguaje poético, que asume la sordidez de una época, desde una visión estética del arte literario, con sentido de universalidad y trascendencia, pero con vocación de ruptura, y en defensa de la reivindicación de los movimientos poéticos locales, como el Vedrinismo, el Pluralismo y la Poesía Sorprendida.

Oigamos, la voz de José Mármol, como expresión de su propuesta estética generacional:

*cada palabra es una flor que aborrece su forma y su olor /  
desprecia. cada flor es una voz. un lenguaje abierto / a la piedad.*

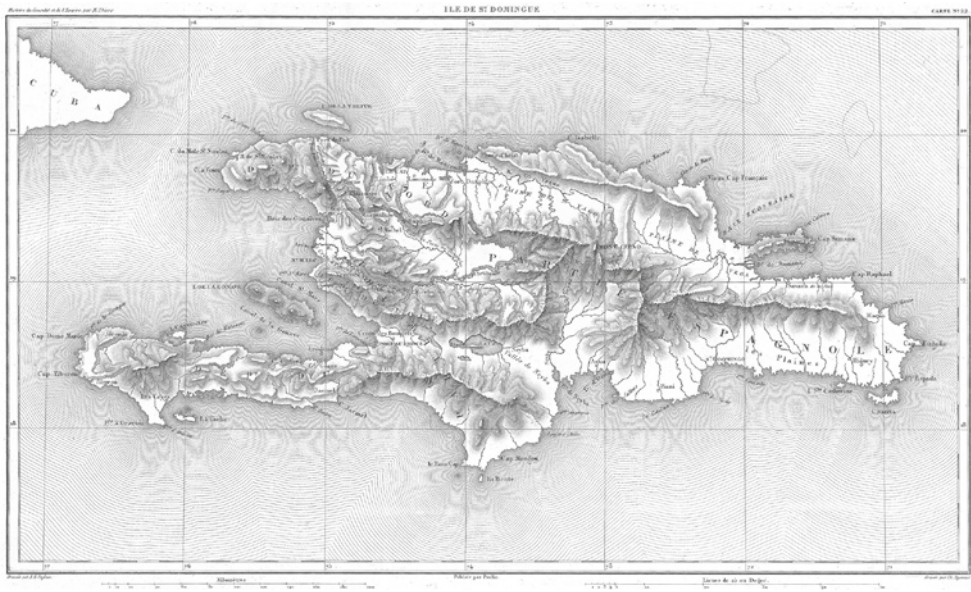
*al amor. al tedio, un cosmos reunido en una / breve mancha nacida para el aire. tímido latido del / inmenso letargo celestial esa flor. un vagido tal vez de / algún dios corrompido. por la estirpe de barro soplado y / su alfabeto. cada palabra es una flor que aborrece su / forma y en el instante queda.*

O la voz de Plinio Chahín, donde se manifiesta la misma voluntad reflexiva, una autorreferencialidad aforística, un aliento óptico y un lirismo metafísico, que marcó su generación:

*Sin convicción no hay principio ni final / Error que recordar cuando el otro nos lastima la existencia / Desde el residuo inmóvil de lo que aprendimos siempre / Y nunca olvidamos de memoria. / Así lo dijo Buda / Ama al otro en su necesidad primordial / Mas no lo juzgues en su agonía / Reposas tus manos sobre él como el fruto apetecido / Por el Dios deseoso de solemnidad / Pues ¿qué culpa tiene el que nunca existió / Y sin embargo le duele la vida?*

Búsqueda de un lugar en la travesía tras el amor, la muerte y el sueño, la obra de estos poetas posee una intensidad lírica de estirpe autofágica, cuyas deudas mayores se remontan al surrealismo, al dadaísmo y a la poesía maldita francesa. Con referencias culturales, epígrafes y evocaciones míticas, fundan un mundo de reverberaciones imaginarias que dialogan con lo sórdido, el insomnio y la decadencia espiritual. La fatalidad del ser, el sentido de la existencia, la celebración del erotismo, el vacío interior y la duda metafísica son algunas de las aristas que bordean los límites del lenguaje poético de los autores de esta generación. Carne, deseo, soledad, angustia, pulsión erótica, atracciones fatales del cuerpo, melancolía del yo lírico y del sinsentido, son algunos de los matices, de cariz existenciales, que se vislumbran en estos poetas de los últimos 20 años del siglo XX, y que sirven de plataforma del hecho poético. La desesperación o el aire metafísico en el tono de algunos poetas ochentistas y noventistas postula un contrapunto con el cariz festivo y entusiasta de los poetas del Nuevo Milenio. Contemplación óptico-metafísica en los primeros; fiesta irónica en los segundos.

Jardines colgantes que se definen como prolongación de la generación ochentista en la década de los 90 lo conforman los poetas Nan Chevalier, José Acosta, Julio Adames, Fernando Cabrera, Alejandro Santana, Eloy Alberto Tejera, Frank Martínez, César Sánchez Beras, Basilio Belliard, Enequillo Peña, Ramón Peralta, Orlando Cordero, Puro Tejada, Gerardo Castillo, Jorge



Mapa topográfico de la Española o Isla de Santo Domingo

Pina, Claribel Díaz e Yky Tejada, quienes se revelan como promoción continuadora de la atmósfera fundada como una estela lírica por los poetas de los 80, surgidos o no del taller César Vallejo de la UASD o provenientes de las provincias.

En José Acosta, Premio Nacional de Poesía, con su libro *Territorios extraños* (1993), observamos una prolongación de la impronta de la poética reflexiva ochentista; igualmente en Fernando Cabrera, desde su primer libro *Planos del ocio* (1990); Ramón Peralta, con su poemario *Eternidades*; Alejandro Santana, en *Palabra presente*, Premio de Poesía de la UNPHU; Julio Adames, en *Huéspedes de la noche*, con una poesía de aliento místico; Eloy Alberto Tejera, con *Elevación de la nada*; Frank Martínez, con *Cenizas del ocaso*, quien continúa con el aliento lírico nihilista y una poética de lo negativo, que inauguraron José Alejandro Peña y Dionisio de Jesús, conforman una tribu sensible de poetas que continúan, en cierto modo y tesitura, con el tono daimónico y órfico de los poetas cuya sensibilidad fue nimbada por la “poética del pensar”.

En la década de los ochenta hay varios textos emblemáticos que constituyen parte del canon de una ruptura que se volvió tradición, tales como *El ojo del arúspice* y *La invención del día*,

Premio Nacional de Poesía (1988), de José Mármol; *Oráculo del suicida y Axiologías de la sombra* de Dionisio de Jesús; *Las piedras del ábaco* de Médar Serrata; *El oscuro rito de la luz*, Premio de Poesía de Casa de Teatro, de Adrián Javier; *Consumación de la carne* de Plinio Chahín; *El soñado desquite*, Premio Nacional de Poesía (1986), de José Alejandro Peña; el poemario *Palabra*, de GC Manuel, Premio de Poesía Siboney (1984), así como *Mar abierto* y *Manicomio de papel*, o Víctor Bidó con *Cuaderno de condenado* y *Poemas de la tortuga*. De igual modo, otros libros de poetas de la Generación de los 80, que publicaron libros en la década del noventa, como César Zapata, con *Acrobacia del ser* y *Jardín de augurio*, Rafael Hilario Medina, con *Cifras del sueño* o Plinio Chahín, con *Solemnidades de la muerte*.

#### DE LA POÉTICA DEL PENSAR A LA POÉTICA DEL CINISMO. 30 AÑOS DE POESÍA

La poesía nace del mundo y la naturaleza, y el poeta es el amanuense que retorna la palabra de la tribu a la naturaleza, en un raptó mimético. La poesía oscila, pues, de un corazón alado a una mente incandescente, en una lectura de un presente, que se disemina en sus veleidades y virtualidades.

Tradicción y lenguaje cotidiano, orden y caos, lo libresco y la calle, ironía a la tradición en contrapunto con lo establecido, la poesía del Nuevo Siglo acusa los relieves de la evasión rebelde y la transgresión cínica. Buceo en los lugares comunes, recuperación del tono de la *Beat Generation* norteamericana y lo neo-testimonial, esta novísima poesía dominicana rechaza la tradición ochentista, como ésta rechazó la generación del sesenta y la de postguerra. Evaden la teoría y la investigación para asumir el compromiso con la creación pura. Ese desinterés por lo intelectual se resume en una pasión por captar el lenguaje coloquial urbano, nocturno y diurno, por percibir la respiración de la ciudad, en sus avatares, desarraigo y tragedia cotidiana.

Oigamos a Pumarol, en su primer libro *Cuartel Babilonia*, y quien funge como puente entre la promoción del 90 y del 2000:

*El muchacho de Gazcue que camina borracho / Por la zona universitaria a las tres de la mañana / De pronto es asaltado por un par de policías / Por la sencilla razón de caminar borracho / Por la zona universitaria a las tres de la mañana. / El muchacho al que sólo le quitan / Cincuenta pesos de uno de los bolsillos, / Una cartera vacía, cigarros, unas llaves y un encendedor. / El muchacho que no encontró a nadie / Que lo llevara de vuelta a casa*



*/ Y que decidió regresar caminando / Aunque el trecho es largo y oscuro, / Porque a pesar de todo la ciudad / Por todos lados es larga y oscura / Y porque a pesar de todo le gusta / Tambalearse solo en la oscuridad / Donde no necesita cigarros, ni llaves, / Ni cincuenta pesos, / Ni cartera, ni sobriedad, ni documentos, / Ni nada más que las piernas que le mecen / Y que a pesar de todo ahora no siente, / Donde grita por encima del ojo roto / Y por encima de los cristales rotos en el ojo roto / Y por encima de las dos heridas en la cara y en la espalda rotas / INFELICES*

Estos jóvenes poetas nacidos, aproximadamente, entre 1971 y 1981, hacen uso de una jerga coloquial que funciona como estrategia compositiva del poema, y que se mueve entre la poesía y la música, el cine y el teatro, las artes plásticas y el video, en una suerte de re-semantización temática, o en franca apelación reiterativa a usar vocablos, frases y títulos en inglés, como Pumarol, Dicient o Rita Indiana Hernández.

Homero Pumarol nos vuelve a situar en el contexto del malestar urbano, y nos ofrece una visión del presente, del mundo tecnológico y material, en su último poemario, aún inédito, *Hugo de China*:

*Quando te ponen una Colt 45 en la cabeza / A las 4 de la mañana en la zona colonial / Lo primero que pierdes es la borrachera. / Ese dinero tan bien invertido / desde las siete de la noche / En el menos doloroso de los casos en cerveza, / se esfuma tan pronto el cañón frío / toca por primera vez tu sien.*

*Los cigarros no importan mucho, / Pero molesta comprobar que todo atracador fuma / Y que no te dejará ni el de la vergüenza.*

*Después avanzas por la calle oscura / con la insoportable sensación / de que acabas de nacer / sin bibi pin ni Blackberry, / en un mundo donde nadie te conoce / y donde tus nervios importan tan poco / como todo el efectivo que dices que tenías.*

En tanto que Franz Báez prolonga el imaginario poético de Pumarol, en clave también irónica, en su libro *Postales*. La suya, como la de Pumarol, acusa ribetes de una poesía desnuda, descarnada, despojada de metáforas, con un tono narrativo y versos vertiginosos. La metáfora ya no es, pues, la piedra angular de la arquitectura del poema. Por el contrario, construyen una obra performática, más escrita para ser escuchada que leída, y que refleja el drama social urbano, de la violencia citadina. Poesía autobiográfica, de autorretratos y retratos literarios, despojada de retórica, artificios

sintácticos y de tropos, y que tiene como *leit motiv* una oralidad plagada de humor negro, que crea un estilo nuevo y fresco, ideal para la recitación en alta voz.

En Rosa Silverio, poeta y narradora santiaguera, tenemos un tono parecido, pero con un sentido más autodestructivo, desesperanzado, de versos duros, provocadores, en clave melancólica, pesimista y arrebatada, pero con vocación más lírica, donde se escuchan los ecos de Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik, como se puede leer en este poema, de su más reciente libro, *Arma letal*, aún inédito, y con el que acaba de obtener el Premio Nacional de Poesía 2010:

*Mi tristeza es mía, única, egoísta, / con nadie quiero compartirla / y a nadie hago responsable de ella. / Es un lagarto que me observa desde el techo. / Veo su cola alargada y sus patas diminutas, / sus ojos que miran hacia ninguna parte, / su serenidad oscura y milenaria.*

*Mi tristeza es cosa de un momento, / de unos días, de un mes, / de un tiempo secreto y solitario, / pues cuando todos me ven sonreír / yo todavía arrullo este sentimiento sutil y delicado / que se estira como el cuello de un cisne.*

*Mi tristeza es una ola. / En ocasiones me derriba y me lleva mar adentro. / Yo me dejo ir... ¿Acaso tengo otra salida? / Siempre abro los brazos cuando ella viene a mi encuentro. / No le preceden huracanes, ni desgarres, ni huidas innecesarias.*

*Hay en mí una predisposición natural, / una voluntaria placidez ante esta forma de estar / que nadie comprende / y que no espera ser comprendida por el mundo.*

*Mi tristeza es un refugio en el que me arrinconan / cuando naufragan los barcos y estallan explosivos. / En su seno me duermo y olvido a los peces voladores, / las lenguas de serpientes y los dragones azules.*

*Mi tristeza es un estanque y un pájaro. / Mi tristeza es un ancla.*

La revolución en el lenguaje poético es la expresión de un individualismo hedonista, irónico y cínico, que se legitima en una aptitud poética y estética: predominio de una voluntad de un tiempo futuro que se disipa en la trascendencia del presente instantáneo. La noción del futuro no se identifica con el progreso ni con la utopía, sino con el vacío. Opacidad y vacuidad vienen a reemplazar la ideología de las masas, el porvenir social y la transformación revolucionaria, en aras del héroe y del sujeto individual. Estos signos penetrarán el ideal finisecular.

## NARRATIVIDAD Y FRAGMENTACIÓN

Dos líneas expresivas conforman la poesía de los últimos 30 años: la “estética del fragmento” y la “poesía narrativa”, para decirlo con palabras del ensayista y poeta uruguayo Eduardo Milán. La fragmentación de la masa poética encarna el espíritu de la época, del derrumbamiento y la bancarrota de los grandes discursos totalizadores o “grandes relatos” -como diría Jean Francois Lyotard- y que se expresa en la desaparición de los poemas extensos de largo aliento, típicos de la tradición hispanoamericana, como *Trilce*, *Piedra de Sol*, *Altazor*, *Alturas de Machu Picchu*, etc., o en nuestra tradición poética: *Vlía*, *Hay un país en el mundo*, *Círculo*, *Rosa de tierra* y *Compadre Mon*.

La narratividad se ha impuesto como una necesidad histórica, y que coincide con la tesis del “fin de la historia” de Francis Fukuyama, ese fin de las utopías y, en especial, de la utopía socialista. La muerte de la representación discursiva y de la ideología legitimadora tiene su piedra de toque, en eso que Lypovesky llamó, la “era del vacío”.

El fin de las vanguardias, cuyo fundamento reside en la experimentación, coincide con la pugna entre el fragmento y la narratividad. La vertiente del fragmento -la que canta- y la vertiente narrativa -la que cuenta- legitiman un discurso poético que se transforma en sí mismo, a contracorriente de la historia, pues pone en crisis no solo el pasado eterno, sino el presente continuo: no el allá sino el aquí.

Con la irrupción de la narratividad en el poema, la poesía alcanza el ideal de la prosa, y supone la muerte del lirismo, característica heredada de la tradición en la historia de la poesía occidental, y que viene a darle a razón a Gustav Flaubert, cuando éste, en su poética narrativa de la búsqueda del *mod just*, pretendía poner a competir a la prosa con verso. De ahí que puliera la frase, hasta su modo justo en el oído, como una forma de derrotar al verso, el cual tenía una historia más antigua, más larga tradición, espléndida dignidad y gran prestigio.

El golpe más demoledor a la tradición lírica en América Latina se lo propinó el movimiento Neobarroco o Neobarroso del río de La Plata, en la década del 90, encabezado por el brasileño Nestor Perlongher, y los uruguayos Eduardo Espina y Roberto Echavarren, entre otros, cuya expresión caribeña tiene un dios tutelar: José Lezama Lima; una caja de resonancia: el Siglo de Oro español y un Dios barroco en el cono Sur: Oliverio Girondo. Y acaso un precursor ortodoxo: Gerardo Deniz, en México. Esa



Monumento Fray Antonio Montesinos, Santo Domingo

vertiente neobarroca está minada por el amaneramiento retórico, el juego de palabras, el humor, el retorcimiento sintáctico y la manipulación verbal, que pone en jaque a los lectores desprevenidos y no avezados. De esta poética son herederos, en la generación de los ochenta nuestra, León Félix Batista, en su obra total, y Plinio Chahín, en sus últimos libros *Narración de un cuerpo*, *Ragazza incógnita* y *Hechizos de la hybris*. En contrapunto con esta vertiente, está toda la obra poética de Tomás Castro, lastrada por la antipoesía de Nicanor Parra, y la poesía conversacional y epigramática de Ernesto Cardenal; o la “poética del pensar”, reflexiva y ontológica de José Mármol, Plinio Chahín, Médar Serrata, Dionisio de Jesús, César Zapata, entre otros. Esta búsqueda de un sentido primario y oculto, a través del juego lingüístico, genera una exploración en el tono, la dicción y el ritmo poético, y es lo que hacen Chahín y Batista, y que tienen en nuestra tradición los referentes en Vigil Díaz, Zacarías Espinal, Manuel Rueda, Alexis Gómez Rosa, Enrique Eusebio, Luis Manuel Ledesma, Pedro Pablo Fernández y Cayo Claudio Espinal.

Si bien la generación ochentista tuvo su génesis grupal en la

creación y desarrollo del Taller Literario César Vallejo, en 1979, adscrito a la Dirección de Difusión Artística y Cultural de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, que dirigió el poeta de postguerra, Mateo Morrison, también formaron parte otros poetas que compartieron la misma estética y poética que se gestó en el laboratorio de dicho taller. Sus miembros más destacados, a mi juicio, son: José Mármol, Plinio Chahín, César Zapata, Dionisio de Jesús, Médar Serrata, Manuel García Cartagena (otro GC Manuel), Juan Manuel Sepúlveda, José Alejandro Peña, Víctor Bidó, Rafael Hilario Medina, Marianela Medrano, Miriam Ventura, Martha Rivera, Ángela Hernández, Adrián Javier, Tomás Castro, Aurora Arias, Carmen Sánchez, Ylonka Nacidit Perdomo, Irene Santos, Sally Rodríguez, entre otros, miembros o no del taller César Vallejo.

Como generación continuadora o promoción generacional, y en una segunda etapa del taller César Vallejo de la UASD, de miembros o no del dicho taller, se produce una nueva eclosión de poetas en la década del 90, con autores como César Sánchez Beras, Nan Chevalier, Eloy Alberto Tejera, Julio Adames, Basilio Belliard, Jorge Piña, Claribel Díaz, Amable Mejía, Félix Betances, Frank Martínez, Orlando Cordero, Alejandro Santana, Modesto Acevedo, Gerardo Castillo, Petra Saviñón, Fernando Cabrera, José Acosta, Juan Gelabert, Rannel Báez, Pedro Ovalles, etc. Además, de un puñado de nuevos poetas que aparecen al despuntar la década del 2000, y fines de los 90, como Orlando Muñoz, Fari Rosario, Carlos Reyes, Valentín Amaro, Pedro Ortega, Felipe Jiménez, Eladio de los Santos, Augusto Bueno, Hermes de Paula, Félix Villalona, Leoni Disla, Loraine Ferrand, Farah Hallal, Rosalina Benjamín, José Ángel Brattini, Jesús Cordero, Luis Reynaldo Pérez, etc. cuyos talentos poéticos y constancia en el oficio les auguran un horizonte promisorio. Algunos han obtenido premios en concursos nacionales y provinciales, y otros han publicado apenas su primer libro. Algunos forman parte de talleres literarios, dentro de los destaca el rol jugado por El Aleph, de donde surgieron Orlando Muñoz, Santiago Núñez, Maikel Ronzino y Frank Báez, o talleres de provincias como Moca, Mao, San Francisco de Macorís, Azua, Santiago, San Juan de la Maguana, o de la última promoción de taller César Vallejo. En la actualidad cabe resaltar el dinamismo de los talleres y círculos literarios como El Arañazo, los erranticistas, El Viento frío, la Fundación Literaria Aníbal Montaña de San Cristóbal, entre otros.

## BÚSQUEDAS PERSONALES Y DESTINOS INDIVIDUALES

Si bien con Rubén Darío se interrumpe en América Latina el imperio de la narrativa sobre la poesía, en República Dominicana, pese al relativismo del influjo de las vanguardias, hay que resaltar el impulso que las vanguardias históricas le inyectaron al torrente sanguíneo de nuestra tradición poética. Si bien las vanguardias estéticas actúan como resortes de desintegración, también representan mecanismos de cohesión alrededor de una poética consciente.

Los signos que acusa la poesía posochentista o novosecular representan una negación o una ruptura en lo atinente al concepto generacional; son una generación, mas no un movimiento: simbolizan destinos y búsquedas individuales. Se sitúan de espaldas a nuestra tradición y de frente a los aires de postmodernidad que vienen de fuera, asumiendo una poética individual, dispersa y cínica. Postulan un no-lugar, un vacío de la tradición, cuya huella de identidad está descentrada, sin una filiación hegemónica.

Darío abrió este puente a las vanguardias con el Modernismo, en el crepúsculo del siglo XIX, pero sin negar la tradición histórica y cultural. De ahí que en el poeta nica autor de *Azul* resuenen los ecos del sustrato indígena, hispánico y greco-latino. “Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas”, sentenció el padre del Modernismo, ese “gran libertador del continente”, como lo bautizó Borges.

La historia poética dominicana se funda en la mirada a las vanguardias europeas y a sus movimientos poéticos. Hasta la generación de los 80, la nuestra es una poesía que valoró la tradición. La actual promoción, en cambio, bebe de la calle, del discurso oral: testimonia el lenguaje coloquial del presente e ironiza con el poder; pero hay un divorcio con la tradición hispánica y occidental, más bien, repercuten los tambores líricos de la poesía norteamericana, en una tematización de lo cotidiano, y algunos giros provenientes de la Antipoesía de Nicanor Parra. Ese solipsismo que se expresa en un cinismo a la tradición, al orden jurídico-político-cultural y al poder tiene como corolario un autismo poético, que se manifiesta en una escritura neo-testimonial, reivindicatoria del discurso de la marginalidad y la barbarie cotidiana y el vértigo de la modernidad.

## EPÍLOGO TRANSITORIO

La búsqueda poética de lo absoluto fue un imperativo del espíritu romántico, hasta alcanzar la revelación órfica con los simbolistas y desembocar en la resolución de los conflictos del mundo onírico

en los surrealistas. Así pues, la teleología de los poetas modernos siempre ha estado mirando el punto omega de la utopía, de generación en generación, tras el encuentro con el sentido del porvenir.

El sentido gregario se transforma en la modernidad en una búsqueda estética solitaria. El paisaje poético en la contemporaneidad, tras la crisis de las vanguardias, se torna heterogéneo, diverso y plural, cuyo centro de gravedad -o epicentro- no se encuentra en un centro motriz, sino en cualquier lugar de la esfera del mapa poético. La disyuntiva entre modernidad y postmodernidad se prolonga en el ámbito poético entre el discurso cotidiano, la “alta cultura” y la cultura popular: lo sublime poético y la cotidianidad poética. La poesía moderna se escribió con el intelecto, el pensamiento y la emoción, en tanto que la poesía postmoderna y del Nuevo Siglo se escribe con los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana, y con la lengua de todos los días. De la abstracción y el hermetismo a la figuración y la transparencia del verso, la poesía del siglo XX experimenta una ruptura en la tradición hegemónica de lo sublime para asumir un tono conversacional antipoético, que tiene a la anécdota como materia metafórica. Se opera así una síntesis entre el experimentalismo vanguardista y el uso del idioma coloquial, y esta realidad ha generado una crisis de paradigma poético, que se fundamenta históricamente en la ruptura con la tradición. La poesía intelectual y reflexiva nos hacía pensar; la poesía de la vida cotidiana y neo-testimonial, nos hace reír. De la reflexión a la celebración del lenguaje poético, concluyo estas disquisiciones, con la mirada puesta sobre la poesía, esa “religión natural del hombre”, como la denominó el poeta romántico, Novalis, convencido de su pertinencia, valor y significación espiritual, y con el gran crítico inglés Mathew Arnold, para quien “la poesía es más importante que la religión, la filosofía y la ciencia”, y, como también sentenció Aristóteles hace milenios, en su *Poética*, al decir que “la poesía es más verdadera que la historia”, puesto que, mientras la historia nos habla del pasado, la poesía nos dice lo que ha de ser.

Por Miguel Ángel Fornerín

# LA NOVELÍSTICA DOMINICANA

## Historia y actualidad

La novela ha sido un género que se ha cultivado en la República Dominicana desde 1843, fecha en que tenemos noticias de la primera obra narrativa de cierta extensión y escrita por un autor nacido en Santo Domingo, como es *Los amores de los indios* (1843) de Javier Angulo Guridi. Sin embargo, las vicisitudes políticas, la situación económica, no dejaron que esa actividad se viniera a perfilar hasta el asomo de las últimas décadas del siglo XIX, cuando la educación, la aparición de imprentas más modernas, y un público lector, posibilitó obras como las de Manuel de Jesús Galván (*Enriquillo*, 1882), Francisco Gregorio Billini (*Engracia y Antoñita*, 1892) y Amelia Francasci (*Madre culpable* (1883) y *Cierzo en primavera* (1902)). Ya en el siglo XX aparecen otras de contenido histórico y sociopolítico, como las de Federico García Godoy (*Rufinito*, 1908, *Alma dominicana*, 1911, y *Guanuma*, 1914) y de Tulio M. Cestero, (*La sangre*, 1910). Hasta 1930, la ciudad letrada había reconocido a estos últimos como narradores de cierta importancia. La obra de García Godoy fue reconocida también, aunque en menor grado. Sin embargo, las novelas de Francasci, la primera mujer novelista de importancia, han tenido que pasar por un largo periodo de olvido debido a la exclusión del canon literario, que prioriza las obras de contenido social dominicanista, frente a la producción estética de expresión exótica. La idea de una literatura que exprese la “virilidad” ha influido en la historia de la literatura dominicana, como la de Joaquín Balaguer (*Historia de la literatura dominicana*, 1945).

Es en la década de 1930 cuando aparecen algunos narradores que conectarán la narrativa dominicana con la modernidad literaria. Estos son Juan Bosch (*La Mañosa*, 1936), Ramón Marero Aristy (*Over*, 1938) y Francisco Andrés Requena (*Los*



*enemigos de la tierra*, 1936). Todos ellos con una literatura que el canon ha distinguido por su contenido político y social, pero que no dejan de tener un importante encuadramiento como obras literarias de sumo valor. En las décadas siguientes, la del cuarenta y del cincuenta, dos narradores trascienden la escritura estética y las fronteras dominicanas: José María Sanz Lajara (*Caonex*, 1949) y Ramón Lacay Polanco (*En su niebla*, 1950 y *La mujer de agua*, 1949). Tanto en *Caonex*, obra de corte propagandístico trujillista, como *En su niebla*, de un anclaje en la modernidad literaria universal por el tema del existencialismo, y en *La mujer de agua*, obra de una prosa extraordinaria, se evidencia la persistencia de un arte literario que mantiene una estética artística, a pesar de efecto condicionante que planteaba el trujillismo.

Ya en la postrimería de la dictadura de Trujillo (1961) aparece un ciclo de obras orientadas por el poeta Antonio Fernández Spencer (doctor en filosofía y letras, por la Universidad de Salamanca, galardonado con el premio de poesía Adonais con *La luz del día* en 1952 y dialogante con la generación del cincuenta en España). Este grupo presenta una manera distinta de narrar y simbolizar la realidad política y se ha visto en ellas una crítica a la ausencia de democracia bajo la dictadura. Este ciclo llamado bíblico por Giovanni Di Pietro (*La novela bíblica y otros escritos afines*, 2010), conforma las obras de Marcio Veloz Maggiolo (*El buen ladrón* (1960), de Carlos Esteban Deive (*Magdalena*, 1964) y de Ramón Emilio Reyes (*Testimonio*, 1962). Orientado por las ideas de José Ortega y Gasset y la Revista de Occidente, Antonio Fernández Spencer organizó a un grupo de narradores que perfilarán un cambio sustancial en la narrativa (*Ensayos literarios*, 1960). De todos ellos surge el autor de mayor constancia y quien podría ser visto hoy como el novelista más importante de las últimas décadas: Marcio Veloz Maggiolo. Tanto Deive como Reyes han seguido realizando una narrativa con cierto intervalo; es preciso destacar las obras *Las Devastaciones* (1978) y *Viento negro Bosque del Caimán* (2002) novelas de tema histórico de Deive.

En los años setenta, Maggiolo publicó varias novelas cortas, entre ellas sobresale *La vida no tiene nombre* (1965) como una de las mejores en la que suma la experimentación a los temas canónicos como la literatura social, la situación política e histórica, en este caso, la invasión estadounidense de 1916. Este autor ha publicado novelas importantes como *Biografía difusa de sombra Castañeda* (1980), *Materia prima* (1988), *Uña y carne: memoria*

de la virilidad (1999), *El hombre de acordeón* (Siruela, 2003) y *La mosca soldado* (Siruela, 2004). Maggiolo además es ensayista y uno de los primeros cuentistas dominicanos. La novela dominicana pasa del existencialismo en auge en Europa a la influencia de la literatura del Boom latinoamericano con la experimentación, el uso de nuevas técnicas narrativas.

En la década del sesenta se publican distintas novelas de autores poco experimentados y de algunos consagrados. Quedan las obras de Juan Bosch (*El oro y la paz*, 1976) Pedro Mir (*Cuando amaban las tierras comuneras*, 1978) y Roberto Marcellé Abreu (*Cinco bailadores sobre la tumba del licenciado*, 1978), uno de los escritores de mayor constancia y producción de las últimas décadas. También inicia la obra de Andrés L. Mateo, con *Pisar los dedos de Dios* (1979), en la que une una obra de crecimiento bajo la dictadura de Trujillo con la experimentación formal de un estilo límpido, que da inicio a una narrativa de fuerte raíces estéticas y universalistas.

Mateo publicará *La otra Penélope* en 1982, donde trata el tema del desencanto de la juventud frente a la derrota de la guerra de abril de 1965, constituyendo una de las mejores obras del autor, en la que además de la atmósfera posbélica plantea el tema existencial, el hombre dominicano frente al destino. La obra mezcla una estética vanguardista en la que el marxismo y el existencialismo perfilan la conducta de los personajes. Las prácticas de la sociedad dominicana son vistas de una manera agónica, absurda, cuya saga continua en *La balada de Alfonsina Bairán* (Alianza, 1999) y en *El violín de la adúltera* (alfaguara, 2013). Con Mateo tenemos a un autor enraizado en la literatura hispanoamericana y universal, con influencia de James Joyce, Juan Carlos Onetti y Albert Camus, y a un gran estilista: una de las prosas más extraordinarias de la narrativa dominicana actual.

Por ese lado, debemos colocar la obra de Manuel Rueda, *Bienvenida y la noche* (1994), un *bildungsroman* en los inicios del trujillismo, con la figura del dictador. Obra bien escrita, donde se muestra al hombre culto, al dramaturgo excelente y al poeta extraordinario. Por ese mismo lado debemos ver a Pedro Vergés, autor de una sola novela, *Solo cenizas hallarás* (Destino, 1981), con grandes reconocimientos internacionales, como el premio de la Crítica en España y el Blasco Ibáñez, plantea la desazón juvenil a la caída de la Dictadura; pero retorna de nuevo a la narrativa dominicana, muy afrancesada, a la literatura española de la posguerra, con su estética del realismo, y da una visión



Parque Colón en remodelación, Santo Domingo. 1955

muy pesimista de la realidad dominicana, que se ve forzada a buscar un aliento en el exterior.

Otros autores han venido publicando novelas y han tenido diversos reconocimientos como Pedro Peix (*El Brigadier*, 1981), Efraím Castillo (*Curriculum el síndrome de la visa*, 1982; *El personero*, 1999) y Diógenes Valdez (*Lucinda Palmares*, 1981), que con sus textos ha contribuido a configurar un imaginario dominicano, desde la década del setenta. Sin embargo, como ha ocurrido con Valdez y Castillo: o sus obras han sido muy pocas y esporádicas o no han tenido una definitiva valoración crítica. Lo mismo ocurre con Roberto Marcallé (*Cinco bailadores en la tumba del licenciado*, 1978) que ha sido llamado por Giovanni Di Pietro, en *La narrativa de Roberto Marcallé Abreu* (2006), el novelista más importante de las últimas décadas. También debemos destacar a José Enrique García quien ha publicado una novela buena, por su trabajo lingüístico, aunque se le haya criticado el tema, que parecía perimido ya en con la literatura del treinta, las montoneras de principio de siglo, *Una vez un hombre* (Alfaguara, 2000). Sin embargo, la obra se sostiene por las condiciones lingüísticas y las pericias del autor de crear una obra de valor literario que trasciende la simple representación de situaciones. Lo mismo ocurre con Guillermo Piña Contreras, que ha trabajado la novela sin mucha constancia, y se destaca por *Fantasma de una lejana fantasía* (1995).

En los años ochenta aparecen otros narradores dominicanos, muy alentados por la publicación y los premios literarios,

con aciertos buenos y disímiles como Avelino Stanley (*Equis*, 1986) y Osiris Madera; ha tenido mucho reconocimiento Pedro Antonio Valdez, quien apareció en el escenario con *Bachata de ángel caído* (1999), publica *Carnaval de Sodoma* (Alfaguara, 2002) y *La salamandra* (Alfaguara, 2013), ganadoras las tres del Premio Nacional de Novela. Valdez ha estado más cercano a la animación literaria y se espera que presente una propuesta estética más allá de la impresión que puede dejar el tratamiento de ciertos temas. En el caso de Stanley su narrativa augural con *Equis*, ha continuado con la publicación de *La catedral de la libido* (1994), y de tema poco creíble, *Al fin del mundo me iré* (2006). En estos autores se ha queda pendiente un proyecto narrativo que pueda trascender hacia un arte que busque la “verdad del arte”. Osiris Madera, por otra parte, con buenos dotes de narrador, aún le queda como reto una escritura más convincente que permita realizar una valoración definitiva; entre sus obras se encuentran *La novela de Usnea*, 1996, y *Mayra*, 2011. Juan Carlos Mieses, finalmente, ha publicado dos novelas *El día de todos* (Alfaguara, 2009) y *Las palomas de la guerra* (Santuario, 2010).

De las novelas importantes que se ha publicado en los últimos años se encuentra *Génesis si acaso* (2003) de Ángel Garrido y *La brega* (1994) de Frank Núñez, quien también platea una concomitancia con la novelística española sobre todo con la obra de Camilo José Cela, esto también lo podemos ver en *La brega y Adiós a la bohemia* (1998). Núñez escribe dentro de un realismo social que ausculta en la vida de personajes que nunca llegaron a ser héroes, pero que son los que más relación podemos encontrar con la sociedad dominicana.

Entre las mujeres que han publicado novelas se destaca Aída Cartagena Portalatín, poeta y cuentista importante de Poesía Sorprendida; *Escalera para Electra* (1979) fue finalista en certamen Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral de Barcelona. Luego le siguen Ángela Hernández (*Mudanza de los sentidos*, 2001); Emilia Pereyra (*El grito del tambor*, Alfaguara 2012), Carmen Imbert Brugal (*Distinguida señora*, 1995) y Rita Indiana Hernández (*Papi*, 2005), que plantea una literatura de un cierto neorrealismo, con un fuerte sentido del desencanto y la crisis de la sociedad dominicana actual. Esta narrativa, influida por la literatura norteamericana y la poesía de la contra cultura de los años sesenta, busca su propia expresión lingüística, se centra en los temas y las rupturas de los estilos de vida.

Entre los escritores noveles, se destacan Rey Emmanuel

Andújar (*Candela*, Alfaguara, 2007) y Rubén Sánchez Félix (*Los muertos también sueñan*, 2011); el primero despuntó con *Candela*, que patea la desazón de la emigración de llegada a un barrio capitalino; Andújar posee un particular manejo del lenguaje y tiene capacidad para crear personajes, atmósferas y situaciones creíbles. Tiene también conocimiento de las técnicas narrativas y plantea rupturas sociales, políticas y sexuales, influido por la literatura norteamericana, el realismo sucio y la literatura gay. Parece ser en este momento el narrador más prometedor de la literatura dominicana.

Mientras que Rubén Sánchez Félix es autor de la diáspora dominicana en Nueva York, escribe en español; sus novelas premiadas *Los muertos también lloran* y *Beatriz* (Media Isla, 2013) dejan ver a un cuentista que está transitando a la novela, con logros importantes en la creación de personajes, atmósfera, corrección lingüística y una cierta poética de la novela; muy influido por la literatura norteamericana, se aleja de las formas de Rita Indiana Hernández y Andújar.

Mención aparte merece la obra *El mal del tiempo* (2007) de René Rodríguez Soriano, poeta y narrador de grandes recursos lingüísticos, donde se sintetiza una prosa de ritmos poéticos. La atmósfera asfixiante de la política social de la posguerra civil, se une al vanguardismo existencialista, la intertextualidad musical y la oralidad de una sociedad dominicana de gran movilidad del campo a la ciudad. Obra de interiorización, una de las que mejor simboliza el periodo posbélico (1966-1978), Rodríguez Soriano también es autor de cuentos y de la novela *Queda la música* (2003).

En fin, podemos realizar un canon de las obras más importantes de la novelística dominicana, teniendo en cuenta aspectos como condición de la prosa, la belleza, corrección del uso de la lengua, capacidad de crear escenarios virtuales, verosimilitud, relación con la tradición, rupturas; la relación con los movimientos europeos y americanos; también el éxito editorial, como mayor cantidad de lectores y la consideración de la crítica. Además, tomando en cuenta la estructura, ritmo, la arquitectura, uso de técnicas narrativas y relación con el mundo dominicano, así como participación de la mujer, y relación con los movimientos de liberación: política, sexual, racial, y otredad, la exploración de los temas humanos. Ese canon de la novela dominicana reducido, en primera instancia, a las diez obras más importantes, es el siguiente: 1. *Enriquillo*, Manuel de Jesús Galván; 2. *La Mañosa*, Juan Bosch; 3. *Over*, Ramón Marrero Arísty; 4. *En su niebla*,



Liceo Musical Pablo Claudio, San Cristóbal

Ramón Lacay Polanco; 5. *La vida no tiene nombre*, Marcio Veloz Maggiolo; 6. *Bienvenida y la noche*, Manuel Rueda; 7. *La balada de Alfonsina Bairán*, Andrés L. Mateo; 8. *La sangre*, Tulio María Cestero; 9. *Escalera para Electra*, Aída Cartagena Portalatín; 10. *Solo cenizas hallarás*, Pedro Vergés.

A esta le siguen las siguientes novelas, las que muestran la constancia y el perfil de ciertos novelistas significativos en la narrativa dominicana como Marcio Veloz Maggiolo y Andrés L. Mateo, estas son: 1. *El buen ladrón*, Marcio Veloz Maggiolo; 2. *Viento negro Bosque del caimán*, Carlos Esteban Deive; 3. *La otra Penélope*, Andrés L. Mateo; 4. *El masacre se pasa a pie*, Freddy Prestol Castillo; 5. *Los algarrobos también sueñan*, Virgilio Díaz Grullón.

Podríamos completar una veintena si agregáramos otras obras que tiene calidad para figurar entre las que soportan una lectura del especialista y del lector exigente. Vienen de autores ya mencionados o consagrados en el arte de escribir. Estas son 1. *Biografía difusa de sombra Castañeda*, de Marcio Veloz Maggiolo; 2. *El violín de la adúltera*, de Andrés L. Mateo; 3. *La mujer de agua*, de Ramón Lacay Polanco; 4. *El oro y la paz*, de Juan Bosch; 5. *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Pedro Mir.

Podríamos terminar con una lista de los autores más prometedores de la novelística dominicana y las obras que los identifican, estos son diez y se encuentran en el periodo de 1981-2013: 1. Manuel García Cartagena (*Bacá*); 2. René Rodríguez Soriano (*El mal del tiempo*); 3. Rey Andújar (*Candela*); 4. Rubén Sánchez Félix (*Los muertos también sueñan*); 5. Ángela Hernández (*Mudanza de los sentidos*); 6. Rita Indiana Hernández (*Papi*); 7. Pedro Antonio Valdez (*La bachata del ángel caído*); 8. Emilia Pereyra (*El crimen verde*); 9. Frank Núñez (*La brega*); 10. Avelino Stanley (*Equis*).

Los problemas que no han permitido un desarrollo mayor de la narrativa de largo aliento en la República Dominicana, desde sus inicios en 1843, son, a mi manera de ver, la ausencia de una economía que posibilite el desarrollo editorial, la falta de un sistema educativo que potencie la creación de nuevos lectores. Prueba de esto se encuentran en que durante cien años las ediciones de libros solo ha ido creciendo en el orden de trecientos ejemplares, quinientos y mil ejemplares donde parece haber arribado a su pico, y en la actualidad se encuentra en descenso. A lo anterior debemos agregar la ausencia de planes creíbles de desarrollo de la lectura en los organismos oficiales (Ministerio de

Educación y Ministerio de Cultura) y por otra parte, la ausencia de una pedagogía de la lengua, de la enseñanza universitaria, que en los últimos años da mayor énfasis a la enseñanza de las ciencias sobre las humanidades. Los escritores se crean solos y fuera de la tradición dominicanista y de la lengua española.

Como parte de la zona de influencia norteamericana, como antes de la francesa, los autores dominicanos han perdido el entroncamiento de la literatura con su lengua y muchos se forman en la lectura de traducciones de lenguas extranjeras, como ha afirmado *Federico Henríquez Grateraux* en *La feria de las ideas* (1984). Por otra parte, se ha hablado hasta la saciedad de la ausencia de una crítica literaria que tiene su pobre existencia en los pocos periódicos (*Hoy*, *Listín Diario*) que tienen suplementos literarios y que se fortifica en ciertos esfuerzos que hoy se dan en Internet como la revista Mediaisla ([mediaisla.net/revista](http://mediaisla.net/revista)).

La crítica universitaria en Santo Domingo se ha reducido a algunos autores como Diógenes Céspedes, José Alcántara Almánzar, Bruno Rosario Candelier y Josefina de la Cruz. Céspedes más atento al lenguaje y al discurso no ha trabajado con constancia la novela; tampoco Alcántara quien ha trabajado la narrativa breve y ha estudiado la poesía. Candelier escribió un libro muy bueno para la clasificación estética y dentro de los movimientos estéticos de la novela, *Tendencia de la novela dominicana* (1988) y Josefina de la Cruz una monografía *La sociedad dominicana de fines de siglo a través de la novela* (1986); los estudios de la novelística dominicana continúan con el libro *Ideología de la novela criolla* (1986) de Miguel Ángel Pimentel y Eugenio García Cuevas, desde la postura de la crítica sociológica de Lucien Goldmann, publicó *Juan Bosch: novela y sociedad* (1995). Corresponde ser el estudioso más detenido y el crítico más incisivo de la novela a Giovanni Di Pietro quien, desde una perspectiva del lector y del contenido, ha dado a conocer a importantes novelistas que habían quedaron en el olvido. Otros que han escrito ensayos sobre la novela son Fernández Spencer (*Ensayos literarios*, 1960) y Carlos Esteban Deive (*Tendencias de la novela contemporánea*, 1963) y Avelino Stanley, recientemente, con *La novela dominicana, 1980-2009*.

Los novelistas dominicanos de mayor constancia ha sido en los últimos cincuenta años: Marcio Veloz Maggiolo, Diógenes Valdez, Manuel Salvador Gautier, Andrés L. Mateo, Carlos Esteban Deive y Roberto Macallé Abreu. Esto no es signo de calidad literaria, por lo que podríamos destacar a los tres autores que



más se han dedicado a la novela y cuyas obras han tenido mayor reconocimiento por su calidad literaria, y estos son, en el orden siguiente: Marcio Veloz Maggiolo, Andrés L. Mateo, Carlos Esteban Deive, Roberto Marcallé Abreu, Diógenes Valdez y Salvador Gautier (*Toda la vida*, 1995).

En fin, el largo peregrinar de la novelística dominicana se ha dado en cada época desde la difusión de las ideas liberales que darían origen a la formación nacional en 1844, y en 1865; la pobreza, la falta de una clase económica, la ausencia por mucho tiempo de un sistema educativo, que viene a iniciar sus trabajos en la década de 1870, el poco desarrollo industrial y un bajo desarrollo urbanístico serán los condicionantes educativos sociales y espaciales que determinarán una narrativa constante con poca visibilidad en el mundo académico local. Por lo arriba señalado y gracias a ediciones extranjeras y a los estudios realizados por investigadores como, Doris Sommer (*Ficciones fundacionales*, Fondo de Cultura Económica, 2010), Maryse Renaud (*República Dominicana ¿tierra incógnita?* CRLA, Poitiers, 2005) Rita De Maeseneer (*Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*, 2012), Rei Berroa (*Aproximaciones a la literatura dominicana, 1930-1980*), Franklin Gutiérrez (*Enriquillo, radiografía de un héroe galvaniano*, 1999), Néstor E. Rodríguez (*Crítica para tiempo de poco fervor* (2009), además de las obras de Giovanni Di Pietro y Eugenio García Cuevas, arriba citados, se puede concluir que este novelar comienza a recorrer el camino del reconocimiento internacional.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AVELINO STANLEY, *La novela dominicana 1980-2009*: Santo Domingo, Colección Banco Central, 2010.
- BRUNO ROSARIO CANDELIER, *Tendencias de la novela dominicana*, Santiago, Universidad Católica Madre y Maestra, 1988.
- GIOVANNI DI PIETRO, *Quince estudios de novelística dominicana*: Santo Domingo, Colección Banco Central, 2006.
- *Las mejores novelas dominicanas*: San Juan, Editora Unicornio, 2013.
- *Otras lecturas*: San Juan, Editora Unicornio, 2012.
- *Intervenciones críticas*: San Juan, Editora Unicornio, 2009.
- *Entre los nuevos*: San Juan, Editora Unicornio, 2009.
- Rita De Maeseneer: *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*: Santo Domingo, Colección Banco Central, 2011.
- Madrid, Iberoamericana Vervuert, *Encuentro de la narrativa dominicana contemporánea*, 2006.

Por M.Á. Fornerín

# LA AVENTURA DEL CUENTO DOMINICANO

## En el siglo XX

Corresponde a Juan Bosch el hito de crear el cuento moderno dominicano. Con la publicación del libro *Camino real* (1933) se inició una nueva narrativa breve en Santo Domingo. Los precedentes eran el cuento folklórico, el cuento modernista de Virginia Elena Ortea (*Risas y lágrimas*, 1990), el cuento modernista de Fabio Fiallo (*Cuentos frágiles* (1908), *Las manzanas de Mefisto* (1934) y el cuento llamado por Emilio Rodríguez Demorizi de política criolla, con José Ramón López, autor de *Cuentos puertoplateños*, (1912) como la figura más importante. Este género literario y modernista fue exótico el de política criolla, recorre las revoluciones montoneras que afectaron al país luego de la caída del dictador Ulises Heureaux, en 1899, hasta la ocupación estadounidense de 1916. En este género se sujetaba, entonces, a la estructura de las narraciones tradicionales.

Con Juan Bosch, el cuento dominicano se inserta en la modernidad literaria de Guy de Maupassant, Antón Chejov y Edgar Allan Poe. Bosch formula un arte cuya teoría aplicará en sus primeros cuentos y luego expondrá en La Habana y en Caracas, como arte de escribir cuentos. Todos los textos que conforman *Camino real* no logran los mejores aciertos de su teoría en desarrollo, pero uno de ellos se convertirá en un clásico hispanoamericano, “La mujer”. Si lo tomáramos como modelo, la modernidad de Bosch se manifiesta en integración del paisaje a la trama narrativa, planteamiento de un tema interesante, dramático; dosificación de la acción, pocos personajes, unidad de tiempo, espacio y acción, estructura de media rex, uso artístico de la sucesión temporal y final abierto o sorprendente, son algunas de sus señas. Mientras que el lenguaje es preciosista, ya que Bosch estuvo influido por el modernismo y el neopopularismo lorquiano.

Este autor había viajado a Barcelona, en años anteriores y era lector de los cuentos de Calleja; regresó con una poética que parecía criollista, pero buscaba expresar la vida del hombre del campo. Ya en el cuento “Camino real” se nota una poética social que Bosch desarrollará dentro de una visión de realismo social y un intento de valoración de las formas, de la temática del honor y la honra de los campesinos dominicanos. Junto a Juan Bosch surgió un grupo de narradores que en la década del treinta y la del cuarenta publicaron obras de su tenor, como Ramón Marrero Artsty (Balsié, 1938), José Rijo (Floreo, 1978), Pedro Caro (*Cielo Negro*, 1951) e Hirma Contreras (*Cuatro cuentos*, 1953), quien es la única mujer del grupo y la que establece una cierta ruptura temática con el cuento de Bosch. Otros narradores como Tomás Hernández Franco (*Cibao*, 1951), quien había publicado un libro de relatos decadentista y vanguardista en París (*El hombre que había perdido su eje*, 1921), Ramón Lacay Polanco (Punto sur 1958) y José María Sanz Lajara (*El candado*, 1959), realizan un cuento distinto al que impuso Juan Bosch en 1933.

Entonces el cuento siguió en los cuarenta y cincuenta siendo una narración de temas rurales, con muy pocas excepciones. Destaca en el tema urbano el libro *Los cuentos que Nueva York no sabe* (1949) de Ángel Rafael Lamarche, obra poco conocida y menos estudiada, que plantea una poética del hombre universal, tal como la enunció el grupo de poetas en torno a la *Revista de La poesía sorprendida* (1945), el hombre y su relación con la cosmópolis. Mientras que Sanz Lajara, embajador de Trujillo, realizó en *El candado* (1959) una estructura extraordinaria en la que se destaca el uso de un lenguaje directo, pero muy expresivo, temas como el del doble, el tema del indio hispanoamericano, una narrativa de la vida de los negros, el tema de la fidelidad en la pareja, el tema del machismo y del autoritarismo militar. *El Candado*, por la variación temática, la construcción de atmósferas, personajes y por la diversidad de espacios, es uno de los mejores libros de cuentos dominicanos, tal como lo definió en el prólogo el escritor barcelonés exiliado en Santo Domingo, Manuel Valdepérez.

Pero el cuento de los cuarenta y cincuenta con Lacay Polanco y Tomás Hernández Franco retorna a los temas de 1933, ambos son muy buenos narradores, y sus obras son de gran calidad. Mientras esto seguía ocurriendo en la República Dominicana bajo Trujillo, Juan Bosch, que había salido hacia Puerto Rico en 1938, comienza a proyectar su obra fuera de la República Dominicana, publica en revistas puertorriqueñas y cubanas como

*Alma Latina*, Carteles y Bohemia, y logra tener algunos seguidores en Puerto Rico como José Luis González (*El hombre en la calle*, 1948) y Abelardo Alfaro (Terrazo, 1947); también influye en el cuento cubano a través de Jorge Onelio Cardoso (*Taita, diga usted cómo*, 1945). El cuento de Bosch sigue siendo una narración apegada a los temas dominicanos, pero va ganando terreno en la expresión de lo maravilloso, con “Dos pesos de agua” y “La bella alma de don Damián”; también desarrolla Bosch un gran dramatismo en la dosificación de la acción con el tema del perseguido en textos como “Luis pie” (ganador del Premio Hernández Catá en La Habana en 1945, “El hombre que lloró” y “El Indio Manuel Sicuri”.

La narrativa de Bosch alcanza su mayor calado con la publicación en 1955 en Chile de *La muchacha de la guaira* (Nacimiento, 1955); a los elementos dramáticos agrega Bosch una exploración de la psicología de los personajes y un deseo de expresar en cada cuento la cultura de un pueblo, como se puede notar en “Hacia el puerto de origen”, “El indio Manuel Sicuri” y “La mancha indeleble”, donde plantea el problema de partido único y la negación del individuo. En el cuento “La muchacha de la Guaira” parece acercarse al existencialismo a través de un intento de explicar por qué en América somos así (la identidad colectiva) como y también ocurre en “Una jibara en Nueva York”, cuento poco conocido.

A fines de la dictadura surge como una importante figura de la narrativa breve, Virgilio Díaz Grullón, quien gana el Premio Nacional de Cuentos con *Un día cualquiera*, (1959). El cuento de Díaz Grullón entra en la ciudad aunque retorna en *Crónica de Alto Cerro* (1966) y plantea temas del absurdo, del poder, con la relación padre e hijo y explora temas de la literatura clásica con “Edipo”. En los años setenta Díaz Grullón le da un vuelco a la narrativa breve en Santo Domingo y se ha llegado a comparar a este autor con Juan Bosch.

La figura más importante del cuento dominicano al terminar la dictadura es Marcio Veloz Maggiolo, que comparte con el ensayo y la novela esta actividad artística. Veloz Maggiolo ha escrito cuentos de gran valor para la narrativa como “La fértil agonía del amor”, “Odiseánica”, “Camino al ministerio”, “El coronel Buenrostro”, “¿Hombre o mujer?”, “El maestro” de sus casi cuentos, y el maravilloso “La pierna de M. Lavalette”. Otros jóvenes se asomaron al cuento con mucha fuerza, pero que no terminaron una carrera importante: Miguel Alfonseca y René Del Risco y



Juan Bosch, presidente de la República Dominicana durante 1963

Bermúdez, quienes también hacen de la narrativa breve dominicana parte de las nuevas técnicas del Boom latinoamericano, como lo venía haciendo Díaz Grullón, pero en lugar del absurdo, trabajan un realismo social ciudadano. En la ciudad de Santo Domingo, sus barrios, sus pobres y sus negros aparecen en “Ahora que vuelvo, Tom”, “Se me fue poniendo triste, Andrés”, de René del Risco y “Delicatesen”, de Miguel Alfonseca. La única mujer cuentista de la generación del setenta es Aída Cartagena Portalatín (*Tablero*, 1978).

En la década del setenta, se desarrollan un grupo de cuentistas notables como Armando Almánzar Rodríguez, Diógenes Valdez, Pedro Peix, Roberto Marcallé Abreu y José Alcántara Almánzar. Con estos autores el cuento sigue desarrollando su apego a los temas del realismo social: en Almánzar de un realismo crudo, con un lenguaje sencillo que tiene sus mejores logros en “El gato”, “Límite” e “Infancia feliz”; mientras que Valdez trata el tema político social en “Antipolux” y “El silencio del caracol, Tanto Almánzar y Valdez prestan más atención a la historia y a un neorrealismo expresivo. Mientras Pedro Peix (*Las locas de la plaza de los almendros*, 1978) dentro del neobarroco latinoamericano, busca el pasado en sus cuentos como en *La noche de los buzones blancos* (1980), el pasado trujillista en y la violencia política en “Los hitos”. En su obra hay un despliegue de técnicas narrativas.

También en el setenta escribió cuentos Manuel Rueda, el poeta novelista (*Bienvenida y la noche*) y dramaturgo (*La trinitaria blanca*, 1957 y *Retablo de la pasión y muerte de Juana la Loca*, 1996), obras muy interesantes al explorar la vida de los barrios capitalinos y que están recogidos en el libro *Papeles de Sara y otros relatos* (1985). Rueda es un escritor de una prosa brillante y sabe crear caracteres y sacar de los barrios a personajes populares como luchadores y homosexuales. Otro autor que bucea en la vida de los barrios tratando de formar historia desde una cierta ética-social es Roberto Marcallé Abreu, un prolífico cuentista y novelista. Su prosa es periodística, directa, crea caracteres y ambientes muy bien perfilados. Tiene cuentos extraordinarios como “Sábado de sol después de la lluvia”, “Tercer y último encuentro con el hombre del sombrero gris” y “Las pesadillas del verano”, sobre las luchas estudiantiles en la época de Joaquín Balaguer (1966-1978). Marcallé es un narrador que presenta en sus relatos la vida azarosa que viven los habitantes de la capital, como lo ha hecho Marcio Veloz en sus novelas.

De los que comenzaron a publicar en la década del setenta cabe destacar el trabajo de José Alcántara Almánzar, quien es crítico literario y una de las figuras más importante de la literatura dominicana actual. La cuentística de Alcántara Almánzar por su constancia, extensión y logros es la que se podría comparar con la de Juan Bosch. Esto se nota en el apego a las técnicas narrativas, la diversidad temática, el tema de la violencia política en Testimonio y profanaciones, como en el cuento “Hacia la mar”; el tema de lo maravilloso con “La obsesión Eva”, y “La insólita Irene”, y el tema del otro y del travestido en “Lulú, a metamorfosis”, “La máscara de la seducción”; la prostitución y el paternalismo en “Con papá en casa de madame Sophie” y la penetración psicológica en “El zurdo” y “Ruidos”. Con una prosa tersa, un ritmo de comienzo a fin, Alcántara Almánzar ha sido el más dedicado y el que con mayores logros ha trabajado el cuento en las últimas décadas.

La situación política de la República Dominicana cambia de forma rotunda con la salida de Joaquín Balaguer del poder 1978, pues su gobierno era una continuación de los remanentes trujillistas; su partida traza una raya que deja parcialmente atrás la política de terrorismo de Estado, que generó una gran violencia policia, y la movilidad social que hasta ahora se había dado del campo a la ciudad se desplaza a Estados Unidos y Europa. Entre crisis económicas y crisis política, la sociedad ha vivido un ensanchamiento de la clase media y un contacto inusitado con otras culturas, lo cual ha posibilitado que la literatura dominicana dialogue con una diáspora y hasta aporte escritores en lengua inglesa como Junot Díaz y Julia Álvarez. La narrativa de los escritores que comenzaron a publicar en los ochenta cambia la forma de representar y de percibir la realidad dominicana; la crisis económica, el nuevo lenguaje urbano, los medios de comunicación, la publicidad, una nueva manera de representar el amor, son los temas de esta generación, a cuya cabeza se encuentra René Rodríguez Soriano, autor de una decena de libros de narraciones.

En René Rodríguez Soriano se conjugan una expresión límpida, en una prosa acrisolada, neobarroca, expresionista que abreva en la mejor prosa y que tiene singulares tangencias con los autores preocupados por la forma del decir, la representación de la historia, el contexto sociopolítico, los estilos de vida de la pequeña burguesía, lo real-maravilloso, los contextos culturales universales y los diálogos con la literatura hispanoamericana. Las obras más destacadas de este escritor son: “Su nombre, Julia”,

“La Radio” (del libro *La radio y otros boleros*), “Laura baila sólo para mí” y los cuentos contenidos en el libro *Betún melancolía* (2008) y *Solo de flauta* (Alfaguara, 2013). Rodríguez Soriano también es novelista y ha sido galardonado por la novela *El mal del tiempo* (2008).

Otros de los escritores importantes de esta generación son Rafael García Romero (*Fisión*, 1983); Ángela Hernández (*Alotropos*, 1989), y quienes recrean situaciones creíbles con una prosa de gran valor significativo; también Ramón Tejada Holguín (*El recurso de la cámara lenta*, 1995) y Manuel García Cartagena (*Historia que no cuenta*, 2002). Este último ha publicado poco, pero sus escritos son de una gran penetración psicológica y existencial. Mientras que Holguín trabaja una relación con el cine como Soriano con la oralidad popular y la música.

Otros cuentistas realizan una obra que no ha merecido tanta atención, pero que son importantes para una investigación completa del cuento. Estos son: Avelino Stanley (*La máscara del tiempo*, 1995), Pastor de Moya (*Buffet para caníbales*, 2002), Máximo Vega (*El final del sueño*, 2007), Fernando Valerio-Holguín (*Café insomnia*, 2002), José Enrique García, (*Juegos de villanos*, 2006), Jeannette Miller (*Cuentos de mujeres*, 2002) y Pedro Camilo (*Ritual de los amores confusos*, 1994).

En la década de los noventa aparece otro grupo de cuentistas que comienzan a batir con bríos el narrar fundado por Juan Bosch; entre los más prometedores se encuentra Pedro Antonio Valdez (*Papeles de Astarot*, 1992 y *La rosa y el sudario*, 2001), Rey Emmanuel Andújar (*Amoricidio*, 2008 y *Saturnario*, 2011) y Aurora Arias, que pertenece a la generación siguiente también participa de una estética neorrealista, que busca expresar los problemas de la gente de la ciudad (*Final de mundo y otros relatos*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000).

Un canon del cuento está en proceso tanto en la selección de las variadas antologías que se publican, como en los estudios académicos y la recensiones periodísticas, si tomamos en cuenta los valores lingüísticos, estéticos y los valores de representación sociales y culturales, así como la lectura y el reconocimiento de los lectores, tendríamos que el canon del cuento dominicano debería comenzar con Juan Bosch en los cuentos: 1. “El indio Manuel Sicuri”; 2. “La muchacha de la Guaira”; 3. “El hombre que lloró”; 4. “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, todo de *La muchacha de La Guaira*, 1955); 5. “La mujer” (de *Camino Real*, 1933); 6. “Luis Pie” (de *Ocho cuentos*, 1947); 7. “Dos pesos



de agua”, (de *Dos pesos de agua*, 1941; 8. “Hacia el puerto de origen” 9. “La mancha indeleble”, 10. “La bella alma de don Damián”, (todos de *La muchacha de la Guaira*, 1955. De Alcántara Almánzar y de su libros *Viaje al otro mundo* (1973), seleccionamos “La muchacha que conocí en Guadeloupe” y “Rumbo al mar”; de *Callejón sin salida* (1975), “La Insólita Irene”; de *Testimonios y profanaciones* (1978), “El laberinto recién visitado” y “Con papá en casa de madame Sophie” de *Las máscaras de la seducción* (1983), del que he seleccionado tres cuentos: “Lulú o la metamorfosis”, “Ruidos” y “Él y ella al final de una tarde”. De *La Carne estremecida* (1989), selecciono los cuentos: “El zurdo”, “La obsesión de Eva” y “En alta mar”.

De los cuentos publicados apostaremos a un canon a partir de las siguientes autores y textos: 1. Juan Bosch: “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”; 2. Juan Bosch: “Luis Pie”; 3. Juan Bosch: “La mujer”; 4. Juan Bosch: “Dos pesos de agua”; 5. Juan Bosch: “La mancha indeleble”; 6. Ramón Marrero Aristy: “En busca de enganche”; 7. Julio Vega Batlle: “El tren no expreso”; 8. Marcio Veloz Maggiolo: “La fértil agonía del amor”; 9. José Rijo: “Chito”; 10. Hilma Contreras: “La ventana”; 11. Néstor Caro: “Un hombre llamado Sándalo”; 12. Ramón Lacay Polanco: “La diabla del mar”; 13. Ángel Rafael Lamarche: “El día en que Di subió al tren”; 14. J. M. Sanz Lajara: “El candado”; 15. J. M. Sanz Lajara: “Curiosidad”; 16. Armando Almánzar” “El gato”; 17. Diógenes Valdez: “El silencio del caracol” 18. René del Rico: “Ahora que vuelvo Ton”; 19. Miguel Alfonseca: “Delicatessen”; 20. Pedro Peix: “Los hitos”; 21. José Alcántara Almánzar: “Ella y él al final de la tarde”; 22. José Alcántara Almánzar; “Ruidos”; 23. René Rodríguez Soriano: “Su nombre Julia”; 24. René Rodríguez Soriano: “Laura baila solo para mí”; 25. Manuel Rueda: “Una artista de pueblo”; 26. Virgilio Díaz Grullón: “Círculo”; 27. Roberto Marcallé Abreu: “Tercer y último encuentro con el hombre del sombrero gris” 28. Ángela Hernández, “Masticar una rosa” 29. Manuel García Cartagena, “Un día en la vida de Joe di Magio II” 30. Pedro Peix, “Pormenores de una servidumbre”.

El cuento dominicano que en un inicio fue modernista con Virginia Elena Ortea, de asuntos políticos y campesinos con José Ramón López, pasó a ser artístico y de realismo social con Juan Bosch, quien lo llevó por los caminos de la modernidad. Bosch creo a su alrededor un pequeño núcleo de narradores que siguieron su poética: Marrero Aristy, Hilma Contreras, Pedro Caro, José Rijo; otros que vinieron después siguieron los temas

campesinos con otra visión como Tomás Hernández Franco y Ramón Lacay Polanco; la gran ruptura hacia la urbanidad la da Ángel Rafael Lamarche (*Los cuentos que Nueva York no sabe*, México, 1949) y José María Sanz Lajara lo enrumba por las tierras de América, donde indios y negros buscan una narrativa de la diversidad racial. La época de Trujillo significó la ausencia de Bosch que continuó desarrollando su poética del cuento hasta llevar al libro *La muchacha de La Guaira*, había publica en *Cuba Dos Pesos de agua*, (1941), *Ocho cuentos* (1947) y *Cuentos de Navidad* (1956) en Chile.

A la vuelta de Bosch, luego de la muerte de Trujillo (1962), ya será como un maestro del cuento, pero los escritores dominicanos solo pudieron conocer parcialmente sus libros de 1933, pues durante el interregno de veintisiete años no hubo en el país ediciones de sus obras. Cuando los jóvenes escritores encontraron a ese clásico, la literatura hispanoamericana había cambiado y los modelos y las preocupaciones fueron otros. Sin embargo, Bosch sirvió de orientador y participó como jurado del Concurso de Cuento de la sociedad La Máscara, que le dio un empuje aún no estudiado a la producción cuentística dominicana. Los jóvenes que estuvieron más cerca de Bosch: Miguel Alfonseca (*El enemigo*, 1974), René Del Risco y Bermúdez (*Cuentos y poesía completos*, 1981), realizaron una obra cuentística distinta a la de Bosch, muy influidos por el Boom latinoamericano. Enriquillo Sánchez, quien era el benjamín de la promoción, publicó cuentos en periódicos y revistas que fueron editados tardíamente en *Rayada de pez como la noche: cuentos completos*, 2006).

Entre los creadores más jóvenes de la cuentística dominicana actual, además de Pedro Antonio Valdez, están Rey Emmanuel Andújar y Rubén Sánchez Félix. Debemos mencionar la prometedora presencia de Fari Rosario (*El coleccionista*, 2008) y Osiris Vallejo (*Cicatriz*, 2006). La aventura del cuento dominicano, más allá de la diversidad de ataduras que encuentra el escribir y las condiciones de lectura en la República Dominicana, es un género robusto de autores extraordinarios como Juan Bosch, José Alcántara Almánzar y René Rodríguez Soriano. Una cantidad de jóvenes se asoma en el trabajo del género en su transformación y los que nacieron en la década del ochenta parecen haber tomado el pase del bastón y tratan en el cuento la vida, los estilos de vida, que influye en la la música, el cine, y dialogan en sus historias los diversos espacios de una dominicanidad viajera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Almánzar, José: *Antología de la literatura dominicana*, Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1972.
- Bosch, Juan: *Camino real*, La Vega: Imprenta el Progreso, 1933.
  - *La muchacha de La Guaira*. Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1955.
  - *Cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano, 1962.
  - *Más cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano, 1964.
  - *Cuentos escritos antes del exilio*, Santo Domingo, Colección Pensamiento Dominicano, 1975.
- Cartagena Portalatín, Aída: *Narradores dominicanos*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Caro, Néstor: *Cuentos completos*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 2000.
- Conteras, Hilma: *Cuatro cuentos*, Ciudad Trujillo: Editora Stella, 1953.
- Concurso dominicano de cuentos 1966: Santo Domingo, Movimiento Cultural "La Máscara", 1969.
- Fernández Olmos, Margarita: *La cuentística de Juan Bosch*, Santo Domingo, Alfa y Omega, 1982.
- Fornerín, Miguel Ángel: *Puerto Rico y Santo Domingo también son...* San Juan, Isla Negra/ Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1999.
  - *El cuento dominicano y la generación del ochenta*, San Juan, Imago Mundi, 2009.
- Hernández Franco, Tomás: *Cibao (narraciones)*, Santo Domingo, Ediciones Salgazo, 1951.
  - *El hombre que había perdido su eje*, Agencia Mundial de Librerías, París, 1925.
  - *Obras literarias completas* (Estudio selección y notas de José Enrique García), Santo Domingo, Consejo Presidencial de Cultura, 2000, vol. III.
- Henríquez Ureña, Max: *Veinte cuentos de autores dominicanos*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, 1995.
- Lacay Polanco, Ramón: *Antología* (Estudio de Marcio Veloz Maggiolo), Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1994.
- López José, Ramón: *Cuentos puertoplateños*, Santo Domingo, Impresora La Cuna de América, 1904.
  - Lamarche, Ángel Rafael: *Los cuentos que Nueva York no sabe*, México, Talleres Gráficos de "La Carpeta", 1949.
  - Marrero Arísty, Ramón: *Balsié: estampas y cuentos*, Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1938.
    - *Balsié, Over*: (Estudios de Andrés L. Mateo), Santo Domingo, Biblioteca de Clásicos Dominicanos, 1993, Vol. XVII.
  - Montero, Jenny: *La cuentística dominicana*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 1986.
  - Nolasco, Sócrates: *Cuentos del sur*, Ciudad Trujillo, Imprenta La opinión, 1939.
    - *El cuento en Santo Domingo*, Librería Dominicana, 1957.
    - *El cuento dominicano*, Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1957, tomo II.
  - Ortea, Virginia Elena: *Risas y lágrimas*, Segunda edición, Edición Cultural Puertoplateña, 1978.
  - Rodríguez Demorizi, Emilio: *Cuentos de política criolla*, Santo Domingo, Librería Dominicana, 1977.
  - Sanz Lajara, J. M.: *El candado*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1959
  - Rodríguez Soriano, René: *Todos los juegos el fuego*, Santo Domingo, Editorial Gente. 1986.
    - *Su nombre, Julia*. Santo Domingo: Editorial Alfa y Omega, 1991;
    - *La radio y otros boleros*. Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 1996.
    - *Betún melancolía*. Santo Domingo, Ediciones Ferilibro, 2008.
  - Hernández, Ángela: *Alótopos*, Santo Domingo, Editora Búho, 1998.
  - Rosario Candelier, Bruno: *La narrativa de Juan Bosch*, Santo Domingo, Alfa y Omega, 1989.
  - Rueda, Manuel: *Papeles de Sara y otros relatos*, Santo Domingo, Voluntariado de las Casas Reales, 1985.
  - Torres, Nivea de Lourdes: *El enigma de la máscara: la cuentística de José Alcántara Almánzar*, San Juan, Isla Negra Editores, 2002.
  - Veloz Maggiolo, Marcio: *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*, Santiago de los Caballeros, Universidad Católica Madre y Maestra, 1972.
  - \_\_\_\_\_. *Cuentos para otro milenio, Antología personal*, Santo Domingo: Editora Cole, 2000.

# EL ENSAYO DOMINICANO

## En el siglo XX

El término ensayo fue usado originalmente para designar aquellos escritos experimentales que oscilaban entre la ciencia y la literatura. Pero esa acepción ha ido cambiando paulatinamente, al extremo de que en la actualidad se le da categoría de ensayo a aquellos textos que mediante la exposición, la discusión y la evaluación de un tema determinado pretende validar la tesis expuesta en el mismo. El iniciador del género fue el francés Miguel de Montaigne (1533-1592), quien en 1580 publicó una serie de escritos sobre sus confesiones personales titulado *Essais (Ensayos)*. Posteriormente, en 1597, el inglés Francisco Bacon (1561-1626) dio a la publicidad su obra *Ensayos, meditaciones religiosas, tópicos de persuasión y de discusión*.

Otros cultivadores notables del ensayo en Europa son: Joseph Addison (1672-1719), Gaddhold Lessing (1729-1781), Johann Goethe (1749-1832), Tomás Carlyle (1795-1881), Tomás Macaulay (1800-1859), Hipólito Taine (18-28-1893), Paul Valery (1871-1945), Thomas Mann (1875-1955) y Gyorgy Lukacs (1885-1971). En España, donde el género ensayo toma verdadero cuerpo en el siglo XIX, han ganado fama como ensayistas Ángel Ganivet (1865-1898), Miguel de Unamuno (1864-1936), José Ortega y Gasset (1883-1955) y Américo Castro (1885-1972). Hispanoamérica, por su parte, ha dado figuras de la talla de Juan Montalvo (1833-1889), José Martí (1853-1895), José Vasconcelos (1881-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Carlos Mariátegui (1895-1930), Octavio Paz (1914-1998) y Roberto Fernández Retamar (1930), entre otros.

En República Dominicana, como en gran parte de América Latina, el ensayo surge formalmente en la segunda mitad del siglo XIX y adquiere notoriedad en el XX. Su orientación ha

sido tradicionalmente histórica, política, sociológica y literaria. Es difícil fijar el punto de partida del ensayo dominicano, pues antes de que dicho género alcanzara cierto nivel de madurez en el país, hubo un grupo considerable de escritores que expresaron sus inquietudes políticas, sociales y literarias a través de la prosa ensayística. Los ideales revolucionarios de los independentistas y los restauradores, así como el arribismo y el anti nacionalismo de los intelectuales conservadores dominicanos de la segunda mitad del siglo XIX predominan en los escritos periodísticos de los más valiosos representantes de la primera oleada de ensayistas nacionales.

Los artículos de Alejandro Angulo Guridi (1816-1884), particularmente los publicados en los semanarios *El Orden*, *La República*, *La Reforma* y *El Progreso* y reunidos posteriormente en su obra *Temas políticos* (1891), reflejan el nivel de desajuste político de la sociedad dominicana de su época. Aunque menos profundo que Guridi en el análisis de temas políticos, pero más hábil que muchos de sus coetáneos en la percepción de las costumbres y los males sociales locales, Ulises Francisco Espaillat (1823-1878) motivó a muchos de sus acólitos a cultivar la prosa periodística. Labrados con un estilo fluido y ameno, pero de ingrato recuerdo para el pueblo dominicano por su contenido alienante y pesimista, fueron los editoriales anexionistas del periódico *La Razón* firmados por Manuel de Jesús Galván (1834-1910) los cuales fueron complementados años después con su defensa a Pedro Santana divulgada en los semanarios *Oasis* y *Eco de la Opinión*.

Otra figura importante en esa etapa embrionaria de la ensayística nacional fue Manuel de Jesús Peña y Reynoso (1834-1915), autor de ensayos sobre la novela *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván y *Fantasías indígenas*, de José Joaquín Pérez. Pero el más notable ensayista literario dominicano del siglo XIX y de las dos primeras décadas del XX fue Federico García Godoy, quien inició su labor crítica en 1882 en el periódico *El Porvenir* extendiéndose hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1924. Sus opiniones fueron difundidas en importantes revistas y periódicos nacionales y extranjeros y en sus obras *Perfiles y relieves* (1907), *La hora que pasa* (1910), *Páginas efímeras* (1912), *El derrumbe*, 1916 y *Americanismo literario* (1918). José Ramón López (1866-1922), aferrado originalmente a la propuesta gastronómica que asocia el triunfo de los pueblos al tipo de alimentación de sus habitantes, figura entre los primeros de un connota-

do número de intelectuales nacionales que como Américo Lugo (*El Estado dominicano ante el derecho público*, 1916 y *El nacionalismo dominicano*, 1923), Francisco Moscoso Puello (*Cartas a Evelina*, 1941), Manuel Arturo Peña Batlle (*La isla de la Tortuga*), Juan Isidro Jimenes Grullón (*La República Dominicana: una ficción*, 1965), Joaquín Balaguer (*La isla al revés*, 1983) y Juan Bosch (*El pentagonismo, sustituto del imperialismo*, 1963 y *David, biografía de un rey*, 1968), se disputaron las diversas corrientes ideológicas de la ensayística isleña. De ellos, Peña Batlle, Moscoso Puello y Balaguer, supeditaron su producción a la corriente denominada *pesimismo dominicano*, la cual partía de la creencia conservadora de que la República Dominicana era incapaz de desarrollarse por sí misma.

Otros, en cambio, como Juan Isidro Jimenes Grullón y Juan Bosch se apoyaron en el discurso sociológico e histórico para revisar y rectificar muchos de los planteamientos de sus predecesores inmediatos.

Actualmente en los ensayistas dominicanos de temas históricos y sociológicos prima el interés por deslindar el concepto de nacionalidad, los conflictos raciales y la función social de los intelectuales locales. Los ensayos de Manuel Núñez (*El ocaso de la nación dominicana*, 1990), Andrés L. Mateo (*Mito y cultura en la era de Trujillo*, 1993), José Rafael Lantigua (*La conjura del tiempo*, 1994) y Federico Henríquez Gratereaux (*Un ciclón en una botella*, 1996) son ejemplos notables de dicha tendencia. Otros, como Miguel Guerrero (*Los últimos días de la era de Trujillo*, 1995, *La ira del tirano*, 1996 y *Trujillo y los héroes de junio*, 1996), Mu-Kien Adriana Sang (*Ulises Heureaux: biografía de un dictador*, 1987, *Buenaventura Báez, el caudillo del Sur*, 1991 y *Una utopía inconclusa: Espaillat y el liberalismo dominicano del siglo XIX*, 1997) y Juan José Ayuso (*Todo por Trujillo*, 1999, *En busca del pueblo dominicano*, 2003, *El sargento Douglas Lucas: la revolución constitucionalista de 1965*, 2010), Guillermo Piña Contreras (*Los intelectuales y el poder*, 2005), entre otros, han encontrado en el pasado histórico la vía idónea para revisar muchos capítulos nebulosos de la historia nacional, especialmente los relacionados con el papel jugado por varios de los dictadores dominicanos.

Desde inicio del siglo XX, el ensayo literario comienza a ganar terreno. Surgen, entonces, las voces autorizadas de Pedro Henríquez Ureña (*Ensayos críticos*, 1905, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1927, *Literary Currents in Hispanic Amé-*



Antigua Catedral de la Vega, Concepción de la Vega

rica, 1946), Max Henríquez Ureña (*Breve historia del modernismo*, 1964), Camila Henríquez Ureña (*Apreciación literaria*, 1964) y Antonio Fernández Spencer (*Ensayos literarios*, 1960). Ese grupo asume por primera vez en la historia de las letras dominicanas, el análisis y la crítica literaria con objetividad científica. Posteriormente se sumarán a esa primera camada: Bruno Rosario Candelier (*Lo culto y lo popular en la poesía dominicana*, 1979, *La imaginación insular*, 1984 y *La creación mitopoiética*, 1989), a Diógenes Céspedes (*Seis ensayos sobre poética latino-americana*, 1983, *Estudios sobre literatura, política, lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*, 1985, *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en América Latina en el siglo XX*, 1995), José Alcántara Almánzar (*Estudios de poesía dominicana*, 1979), Daisy Cocco De Filippis (*Estudios semióticos de poesía dominicana*, 1984), Manuel Matos Moquete (*El discurso teórico en literatura en América Hispánica*, 1983 y *En la espiral de los tiempos*, 1998), Federico Henríquez Gratereaux (*La feria de las ideas*, 1984; *Un ciclón en una botella*, 1996; *Empollar huevos históricos*, 2001; *Disparatario*, 2002 y *Pecho y espalda*, 2003), Miguel Aníbal Perdomo (*La cultura del Caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez*, 2007).

La más recientes promociones de ensayistas nacionales de temas sociales y políticos también incluyen a: Silvio Torres-Saillant (*El retorno de las yolas*, 1999), Pura Emeterio Rondón (*Narrativas dominicana y haitiana*, 2007), Miguel Ángel Fornerín (*La dominicanidad viajera*, 2002), Néstor Rodríguez (*Escrituras del desencuentro en la República Dominicana*, 2007), Franklin Gutiérrez (*Enriquillo: radiografía de un héroe galvaniano*, 1999, *Palabras de ida y vuelta*, 2002, *Diasporando*, 2011) y Odalis G. Pérez (*La ideología rota*, 2002, *Nacionalismo y cultura en la República Dominicana*, 2003, *La voz, la memoria, los tiempos del lenguaje*, 2008). Además de sus libros estos autores han desarrollado una invaluable labor en la prensa nacional como articulistas, reseñadores de libros y cronistas literarios.

Varios poetas y narradores pertenecientes a las décadas de los 80 y 90 cultivan simultáneamente el ensayo, pero sus escritos están generalmente orientados hacia la valoración ideológica-literaria y el estudio de la producción de las generaciones literarias más recientes. De ellos merecen atención, por el rigor investigativo que avala sus escritos: Fernando Cabrera (*Utopía y posmodernidad*, 2008 y *Ser poético: ensayos sobre poesía dominicana contemporánea*, 2011), José Mármol (*Ética del poeta*, 1997, *Las pestes del lenguaje y otros ensayos*, 2004, *El placer de lo nimio*, 2004 y *La poética del pensar y la generación de los ochenta*, 2007), Basilio Belliard (*Soberanía de la pasión*, 2012) y (*El imperio de la intuición*, 2013), Eugenio García Cuevas (*Poesía moderna dominicana del siglo XX y los contextos internacionales*, 2011), Miguel Aníbal Perdomo (*La cultura del Caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez*, 2007), Ángela Hernández (*La escritura como opción ética*, 2003), Miguel D Mena (*Para una escritura de la crisis dominicana*, 1993 e *Iglesia, espacio y poder: Santo Domingo 1498-1521*, 2007), Fernando Valerio Holguín (*Poética de la frialdad: la narrativa de Virgilio Piñera*, 1997, *Presencia de Trujillo en la narrativa contemporánea*, 2006, *Banalidad posmoderna: ensayos sobre la identidad cultural latinoamericana*, 2006 y *El bolero literario en Latinoamérica*, 2008). En el Cibao, Ene-gildo Peña y Máximo Vega, poeta y narrador, respectivamente, se han sumado a la lista de creadores que han enriquecido la ensayística nacional actual.



Por Plinio Chahín

# PANORAMA DE LA CRÍTICA LITERARIA

## En la República Dominicana

*La interrogación de los límites ha reemplazado la  
búsqueda de la totalidad.*

Michel Foucault

El papel de la crítica en relación con el poema ha variado substancialmente a lo largo de los últimos años. La actividad crítica no es algo bien definido, que ocupe un lugar determinado y específico en el espacio estético en tanto que génesis de una relación abierta con el poema. Por el contrario, si analizamos lo que ha sido la crítica literaria desde los momentos de la vanguardia hasta la actualidad, detectamos situaciones cambiantes y polémicas.

Actualmente, existe una actitud crítica comprometida con un proyecto moderno de poesía. Nos referimos a aquellos que han venido desarrollando una serie de conceptos precisamente para legitimar o parodiar las llamadas nuevas corrientes poéticas. Desde Alfred Jarry, Paul de Man, Harold Bloom hasta Maurice Blanchot, Georges Poulet, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, la crítica ha sido cómplice de algunos proyectos que intentan practicar los poetas de vanguardia.

Esta nueva crítica no se coloca frente a los artistas o al margen de ellos, separadamente. Por el contrario, su discurso está siempre orientado a la reconstrucción de los nuevos valores contenidos en la nueva poesía; hasta donde sea posible se trata de un discurso lúdico de inmanencia textual, que aspira a generalizar sus criterios tendiendo a establecer una serie de discursos solapados, contradictorios, ambiguos y gozosos.

La pérdida de confianza entre estas dos instancias de la creación y los saberes literarios actuales, los críticos y los poetas, tien-



Henriquez Urefia

de alejarlos, a ignorarse, a sentirse ajenos unos a otros. Es la situación de suspensión crítica que se produce en el clima posterior a la II Guerra Mundial y al existencialismo como pensamiento individualista y descentrado.

A esta perplejidad sigue una nueva concepción de la crítica radical como crítica de sí mismo. Si la práctica de este tipo de crítica ha tomado el camino de la autosuficiencia, de la reflexión interna y la tradición como únicos parámetros válidos y justificativos, la crítica radical se desplegará como alegato de su autonomía teniendo como referente el texto mismo. En los años sesenta y setenta en el mundo académico y literario, hemos vivido las continuas descalificaciones de este tipo de experiencias tan creativas como el texto mismo: la crítica es un constante discurso mixtificador; sus parámetros epistemológicos y su lógica de construcción son un engaño; las palabras de la crítica son fru-

to de una retórica falaz; prometen lo que escamotean, proponen modelos imposibles; la crítica es ahora cómplice de las fuerzas mitificadoras del poema.

A la voluntad de silencio y la intención de evitar cualquier tipo de explicación articulada también hoy, como en el pasado, la crítica contrapone su pretensión de construir un discurso, de instalar un dispositivo desde el cual atrapar rasgos, perfiles, *rizomas*, actitudes y flujos de valores que formen una parte esencial de aquello que negamos.

Ni la poesía ni la crítica dominicanas de estos últimos cuarenta años, se recuperarían de la indigencia epistemológica de las formas analíticas que sugiero. Actualmente vivimos en un panorama de miserias radicales entre el límite del objeto y su percepción.

En la República Dominicana hay una necesidad de mostrar la crítica con discursos llenos de manipulaciones que ocultan una radical indigencia. Ciertas prácticas de la crítica actual es una llamada a que esta actividad se constituya en un desenmascaramiento radical de sí misma. El crítico se aleja de su campo específico, se desentiende a menudo de la literatura. Más todavía, se alza ante la especificidad del texto, apoyado en razones de otra historia que es la que, en nuestro caso, legitima las intenciones desmitificadoras a las que el crítico aspira. El crítico no es un juez neutral y carente de cualquier prejuicio. Es la voz de lo otro, de aquello contra lo que el poema atenta. No promueve una determinada corriente, sino que la descalifica en nombre de un escepticismo esencial ante lo que el discurso poético promueve.

Así, lo que hace del poema una fuerza creadora es que él revela, no una esencia, claro, sino, una relación escéptica; ésta relación es creada sólo en la medida en que no tiene existencia, sino, en y por el poema mismo: no tiene existencia anterior, connotada luego por un lenguaje más o menos explicativo o sugerente; por el contrario, ella es el lenguaje como campo de imantación de las palabras.

El pensamiento de la crítica se hace forma, o es la forma misma. Así también, la experiencia de la crítica como tal, ha de ser una experiencia de forma. Signos dispersos y diseminados en la página, interrupciones bruscas del texto, palabras que se aíslan y luego se ven relacionadas sorpresivamente con otras, juegos de variantes y repeticiones. El lector tiene que detenerse, primero, en esa trama verbal, visualizarla, imaginarla como un espacio o cuerpo emblemático, aún sentir las ráfagas de aire (de silencio) que pasan por ella. Experiencia formal quiere decir pues, expe-

riencia *rizomática* del lector que es el paso previo para cobrar conciencia del poema como crítica de sí mismo.

Imposible evitar una situación desesperante. ¿Dónde están las metáforas originales de la crítica? ¿Es que no las tiene? ¿Es que la crítica está condenada a no tener nunca un origen, una cuna que sustente y legitime su tentativa? Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida, como nos advierte Gilles Deleuze (*Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997). La literatura se decanta más bien hacia lo informe, hacia lo desequilibrado, o lo inacabado como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene mujer, se deviene animal o vegetal, se deviene molécula hasta devenir imperceptible. Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación), como ha escrito Deleuze, sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no pueda distinguirse del poema mismo.

Esta ficción tiene la ventaja de dibujar un modelo de explicación de la salida fuera de sí, es decir, del texto mismo. Esta salida es a la vez absolutamente natural y artificial, debe a la vez respetar y violar la crítica textual. El texto se invierte a sí mismo, cosa que no puede hacer sino a partir de un punto indisoluble de exterioridad absoluta, es decir, de una fuerza a la vez nula e infinita. Al mismo tiempo, esta experiencia respeta la heterogeneidad crítica de la creación que aparece bajo el nombre de suplementaridad, lo continuo y lo discontinuo, como ha dicho Jacques Derrida (*Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994), pues la interrupción absoluta, la revolución imprevisible que ha hecho posible el poema, el lenguaje, la articulación, lo arbitrario, no ha hecho, sin embargo, sino desarrollar las virtualidades ya presentes en el poema como autocrítica de sí mismo. La noción de virtualidad asegura así una función de cohesión entre el poema y la crítica.

Sin embargo, la experiencia y la interpretación de los textos literarios no constituye únicamente una cuestión de lenguaje: el lenguaje en la literatura sólo puede entenderse dentro de unos constructos ficcionales, sin importar lo parcial o lo inestable que éstos sean. Por otro lado, los constructos ficcionales, en los textos literarios están mediatizados sólo por el lenguaje. Ésta es una característica circular básica e inherente a las obras de arte literario.

No se trata necesariamente de un círculo vicioso, sino que

puede entenderse como una interdependencia entre los dos ámbitos: el lenguaje y los constructos ficcionales. No podemos elaborar o deducir lo uno de lo otro, por decirlo así, “objetivamente”. Toda interpretación implica hacer hipótesis concretas sobre determinados aspectos de esta interdependencia.

En la República Dominicana esta situación parece haber perdido su rigor y la seguridad del radicalismo sin haber sellado un nuevo pacto de colaboración con la práctica. Es el resultado de una situación intelectual en la que no hay un sistema de valores ni de principios estéticos desde los que enjuiciar la actividad crítica y poética del país. La crítica, se muestra escasa y dubitativa a la hora de razonar sus propias propuestas.

La afluencia de declaración de intenciones va acompañada de una falta de razonamientos fundamentales. Más que propuestas estéticas lo que encontramos son situaciones, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento. Ni tiene sentido hablar de razones globales ni de raíces profundas. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de la experiencia textual. Cada obra surge de un cruce de discursos, parciales y fragmentarios. Más que hallarnos ante un desarrollo hipotético de la crítica dominicana, parece que lo que se nos presenta es un punto de cruce, la interacción de fuerzas y energías procedentes de una tradición de usos estereotipados. En este dilatado panorama de miserias epistemológicas y promiscuidades poéticas, la crítica dominicana no puede ser otra cosa más que un sistema provisional.

Octavio Paz, en su libro *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1979, ha dicho que en el ámbito de la literatura hispanoamericana la experiencia de la crítica carece de un espacio de ideas y saberes. “Ese espacio es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad del diálogo entre ellas. La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones. Ahora bien, si se pasa de la crítica como creación a la crítica como alimento intelectual, la escasez se vuelve pobreza. Ese espacio al que me he referido y que es el resultado de la acción crítica, lugar de unión y de confrontación de las obras, entre nosotros es un *no man’s land*. La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una

perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica” (pág. 39 y ss.).

El poema convence al crítico de su presencia gracias al carácter único de su significación; y, por otra parte, orienta sus fuerzas verbales hacia la literalización de su metáfora. El crítico acepta la condición privilegiada de la palabra como microlenguaje, y si reacciona ante ella no es por causa de una orden arbitraria procedente de una orden exterior, sino en respuesta a las instrucciones internalizadoras por medio de las cuales, por desviación y transformación, el poema se ha abierto camino hasta la presencia, partiendo del extremo abierto del discurso genérico.

Si el crítico añade teleología al poema en cuanto objeto, es porque tal objeto parece haberse empeñado en hacer de la teleología su principio organizativo. Así, pues, el crítico se ve en la obligación de reificar su experiencia, haciendo de ella un objeto privilegiado, porque está convencido de que así lo merece, de que el objeto se lo ha ganado desde su propio interior, mediante un sistema de relaciones internas que da la impresión de haberse moldeado en forma de substancia. La fe que el crítico pone en el objeto se apoya, por consiguiente, en lo que va hacer a éste más que en lo que ha sido hecho (por quienquiera que sea, siempre que no incluyamos al crítico arrebatado y prolijo).

No obstante, el crítico, para no liberalizar él también su metáfora, ha de atenerse a lo que el poema sugiere, y no a lo que el poema afirma de modo explícito. Pero sin olvidar que eso que el poema sugiere es, en última instancia, nada más que un acto verbal, un acto de juego ilusorio y falsificación. Lo que de veras está presente no es sino aire; ¡pero qué presencia corporal denota su sombra!

Actualmente, la experiencia poética suele provocar interrupciones arbitrarias en el marco de nuestra corriente experiencial; y, por consiguiente, todo lo que aspire a hacérsenos presente tendrá que persuadirnos por sus propios méritos. Esto es lo que hace posible la definición contextualizada de la experiencia estética y del objeto estético (sistema interno autosuficiente) defendida por algunos críticos tradicionales nuestros.

La moderna crítica no se cansa de recordarnos que la función del significado en el discurso usual (ingenuamente considerado) es arbitraria en grado extremo, porque el enlace entre los significantes y los significados no se produce sino por casualidad o por razones impuestas desde el exterior. Quienes buscan presencia en el poema han de captar que todos los elementos po-

tencialmente arbitrarios son sometidos a transformación por el creador, que los convierte en elementos de necesidad interna.

Como el moderno escepticismo los obliga a admitir que el lenguaje no está hecho sino de significantes vacíos, les parece que el poeta somete a tortura sus palabras, para llenarlas, sin tener en cuenta lo vacías que le llegan cuando las solicita para incorporarlas al poema. Sin llevar la contraria a los semiólogos en lo tocante a la naturaleza arbitraria de la significación normal, quienes buscan presencia en el poema ponen todo su énfasis en la conversión poética por la que el significante se trueca en inevitable mundo de la forma expresiva. Y este es un matrimonio en el que no se toleran cambios de pareja. Esta unidad y esta incorporación, por ajenas que parezcan a nuestro sentido de cómo debería comportarse el lenguaje, se hallan dentro de los poderes del poema.

Semejante encantamiento ha llevado a muchos poetas y teóricos de la literatura dominicana, tanto estructuralistas como representantes de los estudios poéticos de la escuela francesa y de la escuela estilística española a inventar la exageradísima metáfora del carácter icónico del poema (Manuel Rueda, Alexis Gómez-Rosa, Pedro Pablo Fernández, Cayo Claudio Espinal, René Rodríguez Soriano, entre otros), como si así el lenguaje consiguiera rebasar su papel de signo arbitrario, convirtiéndose -por una especie de encarnación- en signo natural, en significante impuesto a la forma de su significado. Pero este convencimiento, en cuanto que es “estético”, no puede guardar relación sino con el aspecto exterior, de modo que el valor que le podamos conceder no es sino lo que se otorga a una ficción.

Desde una multiplicidad de plataformas la crítica criolla puede, entonces, acometer la construcción de mapas de lecturas y análisis textuales que, como en las más ricas tradiciones muestren la complejidad de una teoría general como flujo resultante del poema, que silenciosamente, se enfrenta a una tradición aparentemente inmóvil, pero sesgada por corrientes dialógicas de cambios y por una incesante dinámica intertextual.

El propósito de mi análisis va más allá de la formación de una red del significante poético criollo. Mi idea plantea el dispositivo, el programa con instrumentos textuales de diversas procedencias, partiendo de la visión de que no hay criterios preestablecidos con los que acercarse a las obras, sean actuales o del pasado.

Todo el lenguaje de la crítica es el lenguaje de la denominación, o sea, el lenguaje de un metalenguaje conceptual, figurado, metafórico. Como tal, participa de la desviación de la metáfora

cuando ésta literaliza su indeterminación referencial transformándola en una unidad específica del significado. La experiencia directa de su libertad es anterior a todo concepto. La crítica viene a ser así la expresión de una experiencia soberana de interpretación: una experiencia del mundo exclusivamente poética, puesto que es simultánea e indisociable de esta expresión.

Lejos de ser un simple medio de transmisión, la crítica aparecería así como el lugar de una relación específica entre el poeta y la escritura.

Poesía y crítica son dos órdenes de creación que revelan el nuevo texto que vendrá. La crítica no sólo aparece aquí como poética en sí misma, sino, que, en ciertas ocasiones, esta *poiesis crítica* se torna más rica que el objeto que se supone le dio origen. De condicionada, aunque no se advierta aquí en todo su esplendor, la crítica pasa a ser condicionante, o, cuando menos autónoma. Supera a su objeto, va más allá de él; se convierte en otra cosa verdaderamente imprescindible.

La crítica es un acto de entendimiento que nunca puede ser observado, prescrito o verificado con anticipación. Un texto literario no es un acontecimiento fenoménico al que se pueda otorgar forma alguna de existencia positiva, ya sea en calidad de hecho natural o bien como un acto mental. El texto literario no conduce a ningún tipo de percepción, intuición o conocimiento trascendental, sino que simplemente solicita un entendimiento que ha de ser siempre inmanente puesto que plantea en sus propios términos el problema de su inteligibilidad. Este campo de la inmanencia forma necesariamente parte de todo discurso crítico. La crítica es una metáfora del acto de lectura y el acto de lectura es inagotable.

No existen análisis poéticos correctos, sino sólo malas interpretaciones o interpretaciones erróneas (Harold Bloom, *La Angustia de las Influencias*, Monte Ávila, Caracas, 1991). Mi visión metacrítica se orienta, precisamente, en esta dirección, siendo consciente, no obstante, de la imposibilidad de mi meta. La plenitud del entendimiento de la crítica es inalcanzable aún en el propio texto literario, puesto que, de existir dicha plenitud, la lectura (crítica) resultaría innecesaria. El problema radica en que el entendimiento, según Paul de Man (*Visión y Ceguera*, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991), no puede ser consciente de su propia ceguera (lo que no sabe o lo que sabe en la modalidad del error), y, sobre todo, en que la “plenitud”, más o menos ciega, más o menos consciente, está desfigurada



por la figura. La crítica no puede postularse como la gramática o la lógica del texto literario, según ha pretendido hacer, entre otras escuelas, la semiología estructuralista, la poética francesa y la crítica multiculturalista norteamericana, simplemente porque la “naturaleza” del objeto poético subvierte esta lógica.

De ahí que me interesa analizar el problema epistemológico de la crítica a partir de la relación del poema y su especificidad, en tanto que consecuencia del sentido o sinsentido del mismo, para anticipar, así, el por qué la crítica no puede optar por reducir el texto a una lógica plenamente cognoscitiva.

La relación puede verse ventajosamente a partir de una conclusión a que, por caminos no siempre distintos, ha llegado, a su vez, Mijail Bajtin (*Estética de la Creación Verbal*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1983). El texto literario no es cognoscible, o, mejor dicho, sólo se puede conocer mediante la mala interpretación que dicho texto anticipa. Pero de Man lleva la conclusión por otro camino. En lugar de seguir el principio y el vocabulario de la imaginación dialógica, insiste en la continuidad temporal (el antes y después) que existe entre el poema y la crítica. El poema y la crítica constituyen una temporalidad estructuralmente continua, inseparable, a la vez que no coincidente. La paradoja radica en la naturaleza hermenéutica intencional del objeto textual.

En efecto, es la intencionalidad hermenéutica lo que constituye la estructura cognoscitiva de la pareja texto-crítica del conocimiento de la forma natural, ésta se conoce extrínsecamente; no es inmanente a su conocimiento: aquella, en cambio, implica el entendimiento desde adentro, desde el texto mismo, y así, la lectura no puede sino repetirlo en el tiempo. La repetición es, por tanto, inevitable, como lo es también su no coincidencia. La lectura no coincide con el texto, pues la misma abre el círculo de la repetición al horizonte de las diferencias.

El texto afirma el exterior, marca el límite de esa operación especulativa, deconstruye y reduce a efectos todos los predicados mediante los cuales se apodera la especulación exterior. Si no hay nada fuera del texto, eso implica que sus valores específicos transfiguran el poema como crítica de sí mismo.

De conformidad con Heidegger (*Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988), podría decirse que el poema y la crítica no son sino dos caras de la misma moneda: el texto anticipa (es la presencia de) su propio conocimiento, la crítica, por su parte, revela el conocimiento en el texto analizado. Desde el punto de vista lógico, el círculo hermenéutico es, por defi-

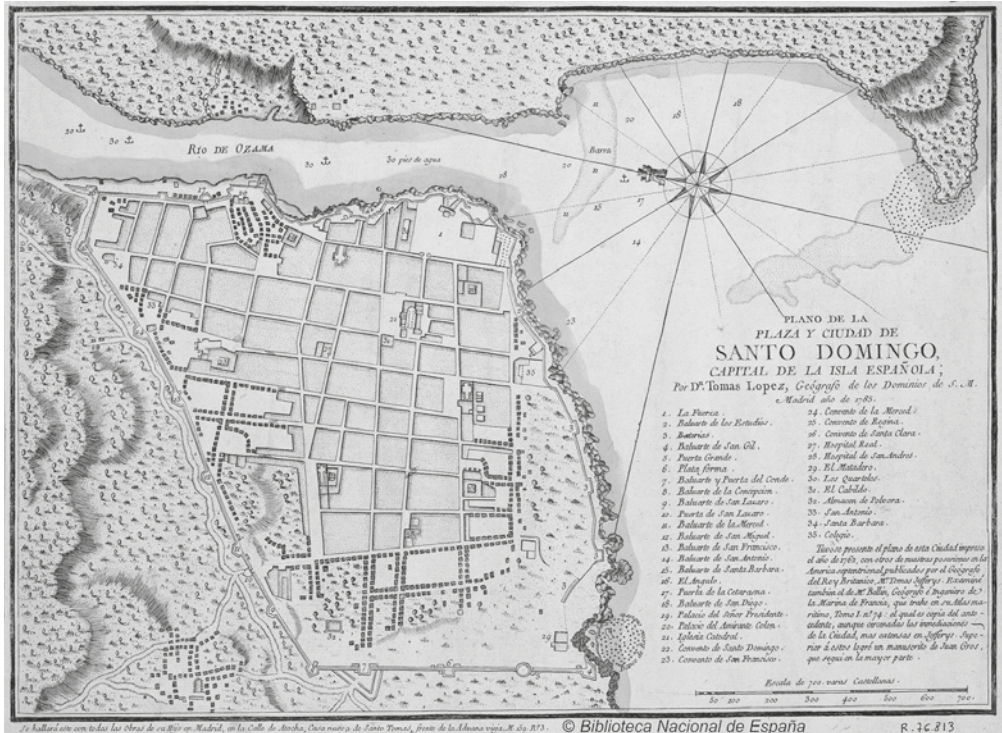
nición, un “círculo vicioso”, pero este “círculo vicioso” resulta inevitable desde el punto de vista epistemológico. La solución no consiste entonces en buscarle una salida al círculo, sino, en entrar en él de la manera correcta, que es precisamente lo que Heidegger propone.

El círculo, dice: “es la expresión de la presencia existencial del ser (*Dasein*) mismo... En él se esconde la posibilidad concreta de la forma más primordial del conocimiento” (op. cit., pág. 89 y ss.).

Remitiendo a la postura que el propio Heidegger asume y contradice como exégeta de Hölderlin, Paul de Man hace el siguiente replanteamiento metacrítico: el comentario ideal, que propone el filósofo exégeta, resultaría superfluo y, sobre todo, tendría que abolir la continuidad temporal que caracteriza el proceso hermenéutico. De Man corrige así el círculo heideggeriano, abriéndolo en espiral, al revelar la estructura temporal no coincidente de la pareja texto-crítica, que no sólo introduce la diferencia en la repetición, sino que mina además todo intento de totalización.

La visión es inseparable de la ceguera, tiene la virtud de cegar sobre todo cuando no hay conciencia del lenguaje, pero también, cuando lo hay. La autorreflexión no puede reflejar lo que está fuera de su alcance, pues esta marca el límite de la comprensión. Ni la dimensión semántica ni la sensorial, señala Paul de Man, coincide con la forma cerrada que postula el crítico literario cuando la obra analizada responde a sus preguntas. El diálogo entre el crítico y el poema es interminable, precisamente porque el poema no clausura, porque el lector se encuentra implicado en un proceso interpretativo que es histórico y que, por tanto, imposibilita la totalización. Y, sobre todo, porque la lectura sólo sabe distinguirse del texto que lee, proponiendo criterios que no preceden a, sino que resultan de la lectura. La crítica literaria se constituye así como una actividad negativa, que aniquila el objeto con el que no coincide ni se identifica.

De acuerdo al análisis de Hans-Georg Gadamer, esta situación genera un estado de simultaneidad continua e intemporal del ser estético. (*Verdad y Método*, Ed. Sígueme, 2 Vols., Salamanca, 1996). Sin embargo, mi propósito no es otro que pensar la intemporalidad y la temporalidad, ya que la primera está esencialmente vinculada a la segunda. En principio la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y la oposición a ésta. Ambas influyen en la posibilidad de la dialéctica misma del poema y la crítica.



Santo Domingo, 1785

Con ello se reproducen panorámicamente las aporías de la conciencia estética que ya hemos expuesto en párrafos anteriores. Pues lo que tiene que lograr cualquier comprensión del tiempo es precisamente la continuidad, aunque se trate de la temporalidad de la obra literaria.

En esto asoma la venganza del malentendido con que tropezó Heidegger. En vez de retener el sentido metodológico de la analítica existencial del estar ahí, esta temporalidad existencial e histórica del estar ahí -determinado por la preocupación, el curso hacia la muerte, esto es, la finitud radical-, se trata como una posibilidad entre otras para la comprensión de la existencia a partir del texto; se olvida con ello que lo que aquí se descubre como temporalidad es el modo de ser de la comprensión misma.

Según Jacques Derrida (*La diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975), un texto no es un texto más que si se esconde a la primera mirada. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción.

A riesgo siempre y por esencia de perderse así definitivamente, ¿quién sabrá nunca de tal desaparición? A través del lector el ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su significación. El tejido que envuelve al tejido. Siglos para deshacer el propio tejido, reconstituyéndolo así como un organismo; regenerando indefinidamente su propio tejido tras las huellas cortantes, la decisión de cada lectura; reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego sin vigilar a la vez todos sus hilos, engañándose a sí al querer analizar el texto sin leerlo, sin arriesgarse a añadir a él, un ámbito de visiones nuevas, única posibilidad de entrar en el juego inmanente de la crítica. Si hay una relación indisoluble entre ficción y crítica, como fácilmente se piensa hoy en día, si la crítica es la ficción misma, esa unidad no designa ni la “confusión indiferenciada” ni la identidad de toda quietud. El suplemento de la crítica debe ser rigurosamente prescrito, pero como dice el propio Jacques Derrida, por la necesidad de un juego, signo al que hay que otorgar el sistema de todos sus poderes.

Actualmente, estos poderes van más allá del ejercicio crítico, en la medida en que la crítica literaria está atrapada en un movimiento que la empuja hacia el orden y hacia un conformismo absurdo, cuyo exceso crea una desorganización aún mayor que el exceso inverso del desorden.

El avance analítico resultante de estas observaciones con-

siste en que el poema debe entenderse aquí como un proceso abierto de interpretación irónica, donde la imaginación genera efectos excesivos, paródicos y paroxísticos del vacío y de insignificancia. Esto significa que el poema no se contempla simplemente desde la perspectiva de la gramática y la lingüística, es decir, como producto final al que apunta el análisis de su producción con el propósito de aclarar el mecanismo en cuya virtud funciona el lenguaje como tal, prescindiendo de todos los contenidos que transmite.

Desde esta perspectiva -que es la perspectiva de cada lector- el poema es un mero producto inacabado, una fase en el proceso de comprensión que encierra sin duda como tal un cierto ludismo abstracto: el aislamiento y la fijación de esta misma fase. Pero la abstracción va en la dirección inversa a la que contempla el crítico. Este no pretende llegar a la comprensión del tema expuesto en el poema como texto, aclarar el funcionamiento del lenguaje al margen de lo que pueda decir el texto, sino, producir una autoconciencia del poema.

El poema en tanto que autoconciencia de sí mismo e imagen de la crítica ya no puede producir la ficción de lo real, ya que la crítica misma *es* su propia ficción. Por eso la presunción de los textos que se alimentan de esta ilusión feroz son víctima de su propia ironía. La ironía apunta a la presunción de los textos que se alimentan de la ilusión feroz de su existencia. La ironía está en todos los procesos extremos, en todos los procesos de involución, de hundimiento, de inflación, de deflación, de reversibilidad. El ironista no se ríe de la negación, sino de la positividad vacía, de la banalidad exponencial, hasta que el proceso se invierte en sí mismo y recupera el esplendor del vacío.

Las tensiones que no se unifican tampoco pueden dar cabida a una afirmación; por lo tanto, no cabe decir, como si con eso, uno se liberase de la dialéctica que involucra la afirmación de las tensiones, sino más bien, paciencia tensa, paciencia hasta la impaciencia. Lo continuo, lo discontinuo serían el conflicto hiperbólico con que siempre volvemos a tropezar, después de deshacernos de él. La continuidad lleva consigo lo discontinuo que sin embargo la excluye.

La autoconciencia, que se enfrenta a-sí-misma tiene su objeto de placer en ella misma, pero como un objeto que en principio sólo tiene para-sí y que no es aún algo que es; el ser se enfrenta a ella como una realidad diferente que la suya; y aquella tiende a intuirse como otra esencia independiente llevando a cabo plenamente su ser para-sí.

Para este tipo de propuesta, en cambio, el punto de goce indeterminado y siniestro es lo único que cuenta. El análisis del lenguaje es una simple condición previa. Ahora bien, el uso lingüístico nos ofrece de nuevo una valiosa indicación en esta línea. Hablamos también en un sentido más exigente del *rizoma de legibilidad* que opera en el texto cuando queremos expresar un mínimo de calidad a la hora de enjuiciar un estilo o de valorar una tradición. Pero también pone en claro la relación contradictoria entre el poema y la crítica, como suele ocurrir en las expresiones figuradas. Su contrario es la *ilegibilidad*, y ésta significa siempre que la crítica no cumple su misión, que consiste en que se perciba ella misma ausente de sí misma como creación verbal de la autoconciencia.

MESA REVUELTA

# Cuadernos del Sur *y la línea interior de la poesía*

*Por* Antonio Rodríguez Jiménez



El fértil campo de las antologías dio a la luz a finales de los años 90 del pasado siglo la titulada *Feroces*, publicada en DVD y preparada por Isla Correyero. Radicales marginales, heterodoxos, poetas periféricos de barrios marginales; feroces, en definitiva, componían esta antología en la que se hace una apuesta arriesgada que tuvo gran repercusión al salirse de la norma al uso. En una entrevista publicada en febrero de 1999 en *Cuadernos del Sur*<sup>1</sup>, la propia Correyero decía que la tituló así porque “he podido comprobar que en los últimos años todo el arte (cine, música, literatura, danza, pintura) está creado desde unas raíces de violencia -coraje anímico-- que lo hacen destacar, en este sentido, por encima del arte creado en generaciones pasadas. Y *Feroces* no se puede leer si no es desde la perspectiva que nos da la cita de Octavio Paz que encabeza el libro: La ferocidad es, en cierto modo, la contrapartida animal del entusiasmo espiritual. Los jóvenes poetas de esta muestra (son 23) no están especialmente más rabiosos que lo que han estado siempre los jóvenes. El corazón guerrero, las ganas de luchar, de levantar ampollas o de herirse a sí mismo están en el principio anímico básico de la juventud”<sup>2</sup>. Al final, la ferocidad se convirtió en marketing literario y algunos de los poetas seleccionados fueron desapareciendo hasta diluirse. En aquella entrevista, publicada junto a una crítica, se señalan algunas características que se observan en la misma, como que no se trata de una antología de jóvenes poetas, pues si los hay de veinte años, la mayoría han cumplido los cuarenta. Aunque al parecer todos utilizan expresiones de la música rock o alternativa, que se calificó

en aquella crítica de lenguaje “pobretón, de canciones mal traducidas del inglés”<sup>3</sup>. También hay elementos del cine español, europeo y americano, y sobre todo, que son jóvenes, radicales e independientes, que defienden la naturaleza, la ironía acre y popular y un coloquialismo desmesurado. El crítico responde a las características que la antóloga apunta en su prólogo. Cuando ella dice que sus poetas antologados poetizan con acidez el sexo, lo eximen de formalidad y lo vuelven cotidiano, real con el vocabulario de la calle, se le responde a la antóloga que debe referirse al culto a lo obvio, a la nadería, “tan en boga en muchos vates de los reemplazos más nuevos y duelen las patadas al diccionario porque están puestas sin ton ni son”.

Debe ser cierto eso de que en poesía es todo poetizable, pero el problema está en la maestría de quien lo poetiza, en la capacidad artística del vate, que en ocasiones es nula. Hay insumisión, ecología, comunicación audiovisual, mirada a la generación beat, realismo desbordado en el que no importa hablar de la amistad, de los hijos, de la familia como institución sagrada. Se habla de la vida convulsa, derrotada, excedida, asumida con la conciencia exacta de su marginalidad y sus pasiones; el amor, el erotismo, el trabajo, las drogas, etcétera. Predomina en las estéticas de estos vates inscritos en la antología un verbo anodino, convulso, con arterioesclerosis expresiva que casi todos los críticos aceptan porque están habituados. En un subcapítulo titulado Juventud y renovación se comentó que en los últimos discursos propiciados por algunos críticos da la sensación de que los cambios estéticos sólo los protagoni-



zan los poetas de veinte años, como si la juventud fuese sinónimo de renovación. Estas voces de Isla Correyero posiblemente se planteen a sí mismas un cambio de actitud, “hastadas por esa poesía sensiblera de la línea hegemónica”, pero ¿realmente lo consiguen? Y si lo hacen, ¿cuántos de ellos aportan realmente algo a la poesía española actual? Si realmente son conscientes -como lo parece en algunos- de que hay que cambiar los planteamientos, la antología es positiva porque cumple una función dinamizadora y transformadora de una estética tan dominante como caduca. Otro camino bien distinto es el elegido por el poeta. Porque si la renovación consiste en continuar en la línea del realismo sucio, estamos ante una vuelta de tuerca desgastada y bastante usada desde hace años en Estados Unidos (Carver, Boukowski). Ni siquiera Roger Wolfe ha aportado ni un solo verso novedoso a la poesía española, a pesar de estar considerado como uno de los primeros que importó la estética estadounidense a nuestro país. Ya se sabe que los poetas actuales no son lores, ni condes, ni siquiera burgueses, ahora son hijos de la calle que trabajan en los talleres de los polígonos industriales de la periferia, repartidores de pizzas, charcuteros de Mercadona, fruteros de Carrefour o cajeros de Continente. Un poeta es, por ejemplo, un enfermero que hace noches y lee febrilmente cuando no suena el timbre de las urgencias -caso de la propia antóloga que es enfermera o de Basilio Sánchez, que es médico de la UCI de un hospital público, aunque no figure en la citada antología-. En cuanto a los seleccionados, hay un pequeño grupo que supera la edad de una anto-

logía de jóvenes e incluso la dobla y que no tienen aspecto de ser feroces, sino buenos, tranquilos, pacíficos poetas de barrio. Entre ellos, destacan Jesús Aguado, Graciela Baquero, Violeta Rangel (Manuel Moya), Jorge Riechman e Isabel Pérez Montalbán. Cuando sonríen muestran en los dientes su eterna juventud. De los más jóvenes destaca María Eloy García, González Iglesias, García Casado, Reche y Tesán. Hay de todo en la antología, es muy variopinta y se trata de una estrategia de marketing más que un estudio hecho en profundidad para sacar unas conclusiones. El mérito de esta antología radica en su diversidad y es feroz en cuanto a su atrevimiento -reunir tanta mezcolanza-. El volumen consta de 400 páginas.

*Milenio, últimísima poesía española* es el título de una antología preparada por Basilio Rodríguez Cañada y publicada por Celeste Ediciones. Se trata de un intento de clarificar el panorama poético y sacarlo de la atonía en la que estaba inmerso. Domingo Faílde escribe en un largo comentario<sup>4</sup> que “nos hallamos, por fin, ante una selección que pretende, ante todo, ilustrar una visión plural de la poesía española en las últimas décadas del siglo XX y, presumiblemente, la primera del XXI”. La antología es un amplio panorama más que una apuesta reducida, ya que la integran sesenta y siete poetas. Faílde apunta que Basilio Rodríguez trata de iluminar lo que hay en el panorama a fin de que el lector no se pierda en la jungla de nombres, tendencias y estilos que configuran la realidad de la poesía española. Se trata de una antología en la que no hay exclusiones por adscripciones a una tendencia

determinada. Se trata de una antología que pretende de manera neutral ofrecer a un público amplio una visión panorámica de la ultimísima poesía española y lo hace sin proponerse imponer una escuela o un criterio de selección. Es, pues, una antología que acoge, con un carácter histórico, todas y cada una de las tendencias que conviven en la poesía de los años noventa.

Recuerda Faílde -haciendo un breve recorrido histórico por la poesía de la segunda mitad del siglo XX- cómo el agotamiento de los *Novísimos*, a principios de los años ochenta, propicia una reacción de carácter realista, reivindicando -en una especie de vuelta a la “claridad y sencillez” la estética de algunos poetas de los cincuenta (Gil de Biedma, Ángel González o Francisco Brines, entre otros) y poniendo un especial énfasis en la experiencia, en la emoción, en la percepción y en la inteligibilidad del texto, en la temática urbana y la cotidianidad, dirigida, según sus epónimos, al hombre corriente de la calle.

En la antología *Milenio*, el antólogo se hace eco del grupo de la Diferencia, que denuncia el sospechoso consenso que durante años había permitido al nuevo realismo convertirse en tendencia dominante y la clonicidad de sus adheridos. Aunque la representación en la antología de la Diferencia no es muy amplia -al incluir solo a dos de sus componentes fundadores (María Antonia Ortega y Antonio Rodríguez)-, al menos es un gesto significativo. Otras estéticas incluidas en la antología llevan las etiquetas de poesía “trascendente”, “abstracta”, “no figurativa”, “metafísica”, “neopurista”, “irracionalista”, “vanguardista”,

“del silencio”, etcétera. Sostiene Faílde que a la hora de la verdad confluyen en dos: una poesía metafísica, que prima la reflexión como vía de conocimiento, dentro de la cual se integraría la del silencio. El antólogo incluye en este apartado o estética a Sánchez Robayna, Julia Castillo, Justo Navarro, Juan Carlos Suñén, María Antonia Ortega y Guadalupe Grande, entre otros, mientras que a la corriente que llama trascendente o neosimbolista se adscribirían la obra no novísima de Antonio Colinas, José María Parreño, José Luis Puerto, entre otros. Y una poesía calificada como irracionalista, potenciada principalmente por el premio Adonais, que prima como vía de conocimiento la intuición estética, cimentada en imágenes visionarias y símbolos (también llamada neosurrealista): Blanca Andréu, Amalia Iglesias, Julio Llamazares, Juan Carlos Mestre, Beatriz Hernández, etcétera. Los nuevos poetas de los noventa -los que publican su primer libro en esta década- buscan una vía nueva y personal, por lo que se podría hablar de un nuevo experimentalismo. Y curiosamente, como señala el antólogo y el propio Faílde, se ha producido un estancamiento y no hay visos de que surja una nueva estética, ni a finales de los años noventa ni hoy bien entrada la segunda década del segundo milenio.

Señala el antólogo como algo curioso que a pesar de la enorme floración de poetas de finales del milenio y principios del siguiente, no existe una masa lectora que justifique el entusiasmo creador ni un tejido editorial que acoja el aluvión de originales que inundan tan exiguo mercado. Apuntaba el crítico en palabras del antólogo que la media

de los libros de poesía no superan las quinientas unidades, aunque habría que decir que hoy día, con las facilidades de autoedición la media podría situarse entre cien y trescientos ejemplares e incluso en ese caso sería tarea ardua colocarlos en el mercado del libro.

Los incluidos en esta antología son Carlos Alcorta, Jaime Alexandre, Cristina Álvarez Puerto, Sebastián Alzadora, Fernando Andú, Jorge de Arco, Ana Ballesteros, Alfonso Berrocal, Niall Binns, Marga Blanco, Carlos Briones, Ángel Campos Pámpano, Harkaitz Cano, Fredo de Carbexé, Yolanda Castaño, César Cortijo, Adolfo Cueto, Carmen Díaz Margarit, Ignacio Elguero, Javier Fernández, María José Flores, Rafael Fombellida, Xavier Frías, Eduardo García, Jesús García Calero, Pablo García Casado, José Francisco García Prados, Juan Manuel González, Guadalupe Grande, Beatriz Herranz, Martín López Vega, Miguel Losada, Vicenç Llorca, Juan Madariaga, Juan Marín, José Martín, Carlos Martínez, Pablo Méndez, Ana Merino, José Luis Morante, Antonio Moreno, Manuel Moya, José María Muñoz Quirós, Olga Novo, Lorenzo Oliván, María Antonia Ortega, Javier Pérez-Castilla, Isabel Pérez Montalbán, Andrés Piquer, José Luis Puerto, José Luis Rey, Belén Reyes, Ángel Rodríguez, Antonio Rodríguez Jiménez, Javier Rodríguez Marcos, Anxos Romeo, Eva Murí, Antonio Sáez, Ada Salas, Martín Santos, José Ignacio Serra, Santiago Trena, José Ramón Trujillo, Jordi Valls, Martín Veiga y Pedro Villora. La cantidad, pues, garantiza la pluralidad, aun cuando -subraya Faílde- las tendencias representadas no son todas ni lo están en idéntica proporción.

La horquilla cronológica está separada por casi veinticinco años, pues unos nacieron en los años cincuenta y otros en los setenta. El crítico lo explica diciendo que “los nacidos en la década de los cincuenta han sido incorporados a la muestra por su condición de autores-bisagra, preteridos en anteriores recuentos por haber empezado a publicar tardíamente y acabar insertándose más cómodamente dentro de la promoción inmediatamente posterior que en la que les corresponde, se supone que en razón de su edad”<sup>5</sup>. En algunos casos eso no se corresponde a la realidad, pues algunos de los nacidos en los años cincuenta publicaron su primer libro a los veinte años, por lo tanto no son autores tardíos, sino simplemente excluidos en algunas de las antologías de los años 80 publicadas casi exclusivamente por Luis Antonio de Villena y por José Luis García Martín y normalmente en la editorial Visor o Hiperión, donde siempre existió un destacado interés por la poesía hegemónica.

El crítico finaliza su amplio comentario sobre la antología diciendo que aún así *Milenio* merece la atención de lectores y crítica. Su audacia al abordar el estudio de la poesía española desde posiciones nada cómodas ni trilladas, su apuesta por lo plural y el rigor de sus planteamientos -concluye Domingo Faílde-, “lo convierten en un informe imprescindible para quien quiera adentrarse sin perderse en la jungla poética de este final de siglo y milenio, que contra todo pronóstico, no es mal tiempo para la lírica. Los textos de este libro lo prueban”. Y en verdad, esta antología, más o menos acertada, vino a dar una bocanada de aire fresco al viciado panorama poético.

Otra antología interesante es la titulada *De lo imposible a lo verdadero*, preparada por Antonio Garrido Moraga y publicada por Celeste-Sial. El autor incluye en su colecta a catorce poetas de varias generaciones y aborda libros publicados entre 1965 y 2000. El mismo antólogo manifiesta en una entrevista que “esta antología nace para presentar una nómina de poetas que no pertenecen a la corriente dominante pero tienen una obra de calidad más que contrastada”<sup>6</sup>. Aseguraba que con su antología se enriquecía el panorama poético. Sobre el nombre afirma que en su origen el término “Diferencia” amparaba un deseo de pluralidad y “después se convirtió, como siempre ocurre, en denominación para el debate y la polémica. La distinción metodológica entre experiencia y diferencia es más contextual que conceptual. Lo lógico es estudiar la serie en su propia evolución sin contaminaciones más intrahistóricas que otra cosa”. Garrido establece en su estudio la idea de que la diversidad de tendencias advertida en los autores antologados permite una enumeración de rasgos macro y microestructurales. De los rasgos que él subraya destacan, por ejemplo el que el título del poema se refiere a un mito, a un monumento, a un elemento de la herencia cultural, pero no sirve como hilo conductor del texto, no aparece en el desarrollo del plan textual. Dice también que el decadentismo se articula en un mito común: el sur, paraíso donde la sensualidad de los cuerpos encuentra su marco más apropiado. Hay una influencia de los místicos y de los poetas de la Edad de Oro. La presencia del paisaje es constante, como marco dialéctico de las visiones del pasado y de

las nuevas imágenes que escapan en trascendentes implicaciones del “yo” lírico. Otro elemento es el neobarroquismo y el misticismo heterodoxo. Uso del verso largo: alejandrinos; cuidadosa elaboración verbal; influencia del modernismo: formas cerradas y musicalidad del verso. Recreación de poemas clásicos; influencia de imágenes de la lírica árabe-andaluza. También hay una presencia de los elementos de la música. El culturalismo es especialmente intenso en algunos casos, como en el tema del mar. Hay también mitos cinematográficos y un misticismo heterodoxo. Sentido del mito como valor originario; desconfianza de la realidad y sentido de las pasiones.

El crítico encargado de comentar esta antología, Manuel María Coronado, decía en su artículo Treinta años de poesía<sup>7</sup> que “*De lo imposible a lo verdadero (Poesía española 1965-2000)* es uno de los proyectos de clarificación poética más lúcidos y llamativos de los aparecidos en España en los últimos cincuenta años. Muy pocas antologías han salido al mercado editorial con tanta valentía”. Añade que en los textos incluidos se recoge una poesía “elaborada, rica, culta, espontánea, fresca, donde nada es casual. Estos poetas saben que la poesía es pluralidad y la conciben como un modo de enriquecimiento expresivo de una sociedad cada día más compleja. Defienden la necesidad de la coexistencia de voces culturales diversas que auguren una realidad cambiante”. Añade que bajo la etiqueta de la Diferencia fluye el magma de la resistencia ética y estética contra la clonicidad. La Diferencia -subraya- nunca ha pretendido constituirse en escuela, tendencia o corriente, nun-

ca ha enunciado una preceptiva de uso y seguimiento, ni ha propuesto unir los modelos canónicos ni ha suscrito ningún manifiesto en el que se adoctrinara sobre normativas y confortantes de su estilística y estética. Y son estos extremos los que el antólogo señala y puntualiza para evitar, precisamente, el afán reduccionista, cómodo de los didactismos pedagógicos y las simplificaciones informativas. La Diferencia -ya la señalaba el antólogo y la recalca el comentarista— es el criterio de valor que distingue la pluralidad frente a la uniformidad imperante. Los poetas incluidos son María Antonia Ortega, Antonio Enrique, Antonio Rodríguez Jiménez, Concha García, Domingo F. Faílde, José Lupiáñez, Fernando de Villena, Carlos Clementson, Alejandro López Andrada, Pedro J. de la Peña, Manuel Jurado López, Ricardo Bellveser, Pedro Rodríguez Pacheco y Juana Castro.

Pedro Rodríguez Pacheco dio a la luz una amplia antología denominada *La línea interior (Antología de poesía andaluza contemporánea)*<sup>8</sup>. El libro supera las 500 páginas. El estudio introductorio está compuesto de unas cien y es en sí un estudio amplio y enjundioso. Incluye a 68 poetas vivos en ese momento, entre los que se encuentran Pablo García Baena, Mario López, Leopoldo de Luis, Rafael Montesinos, hasta otros más jóvenes como Carlos Clementson, Ángeles Mora, José Lupiáñez, José María Algaba o Francisco Ruiz Noguera, entre muchos otros. El antólogo pone de manifiesto que la gran poesía andaluza tiene un carácter diferencial. Afirma que él buscaba “un resumen antológico de la poesía de autores vivos al acabar el siglo e iniciarse el milenio, una especie de memorándum

de los poetas y de la poesía que escribieron en el siglo que se nos acaba de ir”<sup>9</sup>. Plantea Rodríguez Pacheco la existencia de una reivindicación de los creadores andaluces, que son constantemente postergados, que define como una especie de castigo por no haber seguido los dictados centralistas. Desde el propio título que es juanramoniano, plantea Rodríguez Pacheco que él quería expresar la existencia de un denominador común de carácter estético-diferencial para toda la lírica andaluza, a través del tiempo. Parte de la base siguiente -y lo señala como ejemplo—: En la lírica andaluza hay un aire de familia hasta el punto de que en un poema de Luis Rosales, de Ricardo Molina o de Rafael Montesinos existen vibraciones y motivaciones sensoriales y lingüísticas que emparentan con otro de Góngora, Bécquer, Juan Ramón o Antonio Machado y se trata del sentido de lo esencialmente lírico. Asegura que hasta tal punto es así que aun cuando el poeta andaluz busca un lenguaje deliberadamente prosaico, siempre le traiciona ese lirismo subyacente que es marca de identidad de la poesía andaluza. Sobre el nivel de la poesía andaluza de principios del milenio, escribe Pedro Rodríguez que antes de nada habría que distinguir entre el auténtico poeta que sólo le importa su obra, del que está obsesionado con el escaparate y angustiado porque pase la fecha de caducidad de su producto. Considera que el nivel, en líneas generales, es bueno. Dice que los poetas de su antología “gozan de un alto nivel, por eso están en ella”. En definitiva, en la antología se señala la existencia de una poesía con carácter distintivo propio, la andaluza, y por otro lado, el carácter reivindicativo

de los grandes poetas andaluces, los que se constituyen en línea interior.

Juan de Dios Ruiz-Copete manifiesta, en un artículo titulado *Universalidad de la lírica*. Una esclarecedora antología sobre la poesía andaluza, de Pedro Rodríguez Pacheco<sup>10</sup>, que se trata de uno de los estudios más solventes y más documentados que se han hecho sobre la poesía española desde la guerra civil hasta la actualidad. Asegura el crítico sevillano que todos los incluidos merecen su aprobación y se refiere a poetas como María Victoria Atencia, Carlos Clementson, Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald, Aquilino Duque, Rafael Soto Vergés, Rafael Guillén, Antonio Hernández, Carlos Edmundo de Ory, etcétera. Él echa de menos a Caro Romero, Muñoz Rojas, Téllez, Pedro Sevilla o García Montero, entre una corta lista que facilita. Afirma que una antología es siempre un reto. Como defecto señala que se trata de una antología de poetas vivos y que la muerte, “la circunstancia de haber muerto no puede ser un hecho discriminatorio, entre otras razones porque mutila la perspectiva de un verdadero panorama”.

Por su parte, Pedro J. de la Peña publicó un artículo titulado *La poesía bajo sospecha*<sup>11</sup>, en el que sostiene que la poesía española actual se articula desde arriba y no desde la base lectora, ya que no parece importar la categoría y calidad de los textos, tampoco la de los numerosos críticos que trabajan en medios de comunicación de ciudades españolas de mediana clase. Tampoco parece contar la opinión de los numerosos poetas cuyo conocimiento del arte se da por sobreentendido. La decisión, pues, de quién es un poeta importante en España la toman

apenas entre un grupo de dos docenas de personas que figuran como jurados de los premios más sustanciosos, como críticos de los suplementos mediáticos de mayor tirada y como editores de las principales editoriales especializadas en poesía. No se trata -asegura De la Peña- de un grupo homogéneo pero sí relacionado por una misma vocación de constituirse en mediadores entre los nuevos creadores y el escaso público que los lee. Por eso la influencia de esta veintena de personas es determinante en la suerte de casi todos los aspirantes a poetas. En este sentido la poesía del siglo XX es valorada de diferente manera, ya que en siglos anteriores eran los lectores quienes marcaban el éxito literario, casos como el de Zorrilla, Núñez de Arce o Campoamor, que tuvieron en el siglo XIX decenas de miles de lectores de sus libros y era el público quien decidía la importancia de sus obras. En la actualidad el éxito o fracaso viene marcado por esas personas que determinan que un poeta figure o no en las antologías, gane o no premios literarios o se instale con honores en las tres o cuatro editoriales que distribuyen los libros para que sean leídos por las escasas dos mil personas que se preocupan de la poesía en España, pero al resto de los libros muy pocos tienen acceso. Dice De la Peña que tras la selección no triunfa lo mejor, sino lo que adquiere bendición desde las alturas, para lo cual basta con agradar a unos pocos mediante recursos imaginables para cualquier observador. Para el crítico, hablar de la última poesía española es hablar de grupos de presión. En la novela todavía existe el mercado y las editoriales tienen en cuenta los gustos de los lectores, pero la poesía, aunque no

se vende se dirige desde pequeños promontorios influyentes que determinan su valor de una manera ajena a los gustos de todos los demás. Los críticos podrían ejercer un papel esencial, pero a veces actúan de mala fe por razones extraliterarias, que convierten en “bueno” lo que es tan solo conveniente desde un punto de vista de sus estrategias de perpetuación en el sistema literario constituido. Puede observarse cómo los críticos se mantienen en los periódicos de tirada nacional casi a perpetuidad, alimentando constantemente su “poder” y capacidad de influencia. El profesor De la Peña establece una diferencia entre la poesía de los años 70 y la de los 80, para resaltar que la de los años 70 nació realmente de una necesidad de cambio que se producía por la inminente caída del franquismo y por la llegada de una sociedad nueva que representaba unos valores distintos a los anteriores. En España, la llegada del año 75 significaba abandonar las secuelas de la Guerra Civil. Se había cumplido un ciclo histórico y era necesario que se produjera el cambio. Los poetas Novísimos llegaron a la conclusión de que no podían continuar escribiendo como fieles hijos de la poesía de posguerra. Abandonaban el realismo y los estereotipos de una poesía social que había marcado casi tres décadas. Existe, pues, una coherencia acorde con la sociedad renovada. Luego, tras unos años, se produce un estancamiento de las estéticas novísimas, como es natural y lógico, ya que deviene el cansancio del culturalismo. Ese fue el momento en que debería de haberse producido un fuerte debate imaginativo y novedoso, que buscara nuevas vías al agotamiento estético de los Novísimos.

Pero lejos de eso se opta por una línea claramente involutiva, que reivindica la poesía de la cotidianidad trasladando su liderazgo a la estética de Campoamor.

Señala el crítico que se abandona así la línea lírica de la mejor tradición española que va de Gustavo Adolfo Bécquer a Juan Ramón Jiménez y de éste a la Generación del 27. El camino por el que se opta es tan absurdo como demencial, pues los poetas y críticos de más influencia deciden no asimilar los cambios de la sociedad española y se toman como referencia de nuevo a los poetas sociales que habían promocionado la poesía de la primera y segunda promoción después de la Guerra Civil, desde Gabriel Celaya a Jaime Gil de Biedma. Se asiste con estupor a un panorama que es situado en una vía muerta y oxidada por el paso del tiempo. No se trata de un camino natural sino forzado, que se impone con argumentos desfasados, donde se ha eliminado la renovación. En un principio, al fenómeno involutivo se le dan tintes de triunfo y de aparente novedad, pero en realidad supone un continuismo que no da alternativas a los acontecimientos reales de nuestra historia reciente. Se crea así -afirma De la Peña en su clarificador texto— una poesía del sistema y se abandona toda indagación sobre la realidad subyacente de autores y libros que no han sido bendecidos desde las alturas, empobreciendo también radicalmente el panorama poético español.

A partir de 1990 se desarrollan dos líneas: la poesía del sistema y la poesía de la realidad. Pero la primera reacciona, al ver amenazado su poder y taponada a la segunda. “Esto se produce porque el sistema poético en el que nos movemos

exige la exclusividad para poder constituirse en tendencia dominante y ejercer así una hegemonía literaria que silencie, desconozca y olvide todo lo que no cabe dentro del juego de sus intereses. La eficacia del procedimiento es evidente a corto plazo. Si todo lo que se promociona, se distribuye y se premia forma parte de una mirada excluyente de la variedad estética, los lectores de poesía pueden sacar la momentánea impresión de que esa poesía es la que tiene calidad y la que goza, consiguientemente, de prestigio externo<sup>72</sup>. Curiosamente todo se reduce a una apariencia falsa, sin trascendencia en el plano internacional. La poesía predominante es una poesía involutiva, marcada por su insignificancia, por su falta de valor testimonial y llena de pobreza argumental y temática. De la Peña dice que las razones son evidentes: “¿Qué puede proponer como referencia del mundo contemporáneo una poesía que se limita a contar experiencias amorosas, alcohólicas, de droga o gustos musicales de un conjunto de poetas que han ignorado cosas tan evidentes como la caída del muro de Berlín, la llegada de las nuevas tecnologías o incluso las guerras?”. En realidad cualquier tema puede convertirse en maravillosa poesía si se transforma en palabra lírica de altura. En ese punto discrepo con Pedro J. de la Peña, ya que no se trata de hablar de la droga, sino de cómo tratar el tema, de cómo conferir lirismo y convertir en arte el prosaísmo más atroz. En poesía no hay nada desdeñable. El hecho más miserable, más cotidiano puede convertirse en sagrada palabra poética. No existe un clasismo expresivo ni una categoría léxica o temática que determine la calidad

de la poesía, sino encontrar la manera necesaria para expresar lo inexpressable. Es decir, lo que todos pueden decir pero solo el poeta puede expresar de manera mágica, que transmita una belleza, un arte que se visualiza como la magia o el milagro de la palabra sagrada.

Volviendo a la línea hegemónica de la poesía en los años 80 y 90 -y que perdura aún hoy en la segunda década del siglo XXI-, su relevancia es tan escasa en los foros internacionales que existe una evidente ausencia de poetas españoles traducidos a lenguas como el inglés. La poesía española de los años 90 no interesa -nos referimos siempre a la línea dominante- porque es escasamente atractiva, por su simplicidad y su manido discurso, más por los temas en sí por la manera de expresarlos. La gran paradoja de la poesía contemporánea es que se publican cientos, miles de títulos que apenas dicen algo y lo más lamentable es que no se leen. Un grupo de poetas irrelevantes se ocupan de condenar al olvido a obras de extraordinaria calidad que están imposibilitadas, censuradas para publicar en ciertas editoriales u obtener ciertos premios que les den la relevancia necesaria para ser conocidas por los lectores. Esa línea clara está marcada por la generación del 50, anclada cerrilmente en un pasado oscuro, empeñado en el discurso único y desterrando la diversidad. Decía De la Peña en su artículo que la situación no iba a durar ya mucho tiempo, basándose en que los monopolios son aburridos y la gente termina por no consumir el producto monopolizado y marcharse a otro mercado que esté mejor surtido. Cuando el sistema prevalece largo tiempo sobre la realidad acaba aho-



gándose en su propio desprestigio. También auguraba que la situación estaba en el límite e iba a cambiar, pues la poesía está bajo sospecha y la pobreza del discurso es demasiado manifiesta para que su eco se prolongue en ondas más allá del pequeño estanque viciado en el que han decidido encerrarse. Han preferido --concluye-- el mangoneo en lugar del diálogo y la hegemonía en lugar de la transparencia. La realidad es que continúa la hegemonía de la poesía epigonal y reiterativa, incapaz de constituirse en vanguardia de ninguna estética verdadera. Y la realidad es que las reacciones se prolongan ya por más de tres décadas seguidas y el panorama sigue estancado como siempre, sin posibilidad de que se conozcan los nuevos poetas que surgen porque no están. La dictadura de la Poesía de la Experiencia se prolonga ya demasiado. *Cuadernos del Sur* ha sido uno de los instrumentos de resistencia, pero desgraciadamente todo sigue igual.

Fernando de Villena hace otro intento de analizar la situación en un artículo titulado La poesía española en el último cuarto de siglo<sup>13</sup>. Su análisis parte de 1975, cuestiona la calidad de los Novísimos seleccionados por Castellet, de los que para él sólo han pervivido como poetas Gimferrer y Carnero. Descarta al primero por considerar que “cada vez interesa menos a los nuevos lectores de poesía” y considera al segundo como una voz que se consolida con cada nueva entrega. Al referirse a su obra *El verano inglés* (1999) escribe que posee “tal frescura y fuerza que convierte a su autor en uno de los referentes inexplicables para las generaciones que llegan”. No obstante, destaca a poetas que no fueron

incluidos en esa antología y sí en la de Enrique Martín Pardo, refiriéndose a Antonio Colinas, que lo califica como “el mejor de todos”. Y otros casos son los de Luis Alberto de Cuenca, Miguel D’Ors, Jaime Siles, Antonio Carvajal o José Infante. Luego va más allá para destacar a poetas menos conocidos de la misma generación, pero de la órbita granadina, tales como Enrique Morón, Juan León, Pablo del Águila, José Heredia Maya, Juan de Loxa, Narzeo Antino y Carmelo Sánchez Muros. También añade a poetas que aún perteneciendo a esa generación se manifestaron algo más tarde, y se refiere a Fernando Ortiz, Juan Luis Panero, Javier Salvago, que estarían en la línea de la poesía de la Experiencia, o a los de la Diferencia como Pedro J. de la Peña, Carlos Clementson o Ricardo Bellver. Pone de relieve Fernando de Villena los nombres de poetas de generaciones anteriores que conviven con los antes mencionados y que en los primeros momentos habían sufrido cierto descrédito. Asegura que de la primera generación de posguerra los únicos que se salvaron de la quema fueron los poetas del Grupo Cántico de Córdoba (Ricardo Molina, Pablo García Baena, Julio Aumente, Juan Bernier y Mario López), el antequerano José Antonio Muñoz Rojas y Luis Rosales. Respecto a los autores del 50, que él califica de poetas “tan endeble y tediosos (con la excepción de Gil de Biedma) como los que formaron el grupo de Barcelona viven una efímera y ruidosa reivindicación por parte de los jóvenes de la Experiencia, ávidos de que les transmitan su poder en el submundo de las editoriales y los suplementos, pero su nula calidad literaria los va restituyendo

al olvido”<sup>14</sup>. Destaca igualmente, cómo otros poetas de esa generación, apenas conocidos, han pasado a una primera línea. Se refiere a Vicente Núñez, Antonio Gamoneda, Julio Alfredo Egea o Rafael Guillén. También considera una revelación a José de Miguel. Otra generación ninguneada, según el crítico, es la de los sesenta, con poetas menos conocidos de la misma como Pedro Rodríguez Pacheco -autor en la órbita de la Diferencia--, Andrés Mirón y Antonio Hernández, junto a otros como Ángel García López, Diego Jesús Jiménez, Jesús Hilario Tundidor o Rafael Soto Vergés.

El crítico dice que a principios de los años 80 el panorama posnovísimo había puesto sobre la mesa una línea neosimbolista y decadente capitaneada por Antonio Colinas, al que le siguieron Julio Llamazares y Andrés Trapiello; una tendencia neobarroca, donde estarían Luis Martínez de Merlo, Manuel Gaete y el propio Fernando de Villena (el añadido es mío); una tendencia elegíaca, sensorial y luminosa muy en sintonía con *Sombra del paraíso* de Aleixandre o *El cementerio marino* de Valéry, donde destacan poetas como José Lupiáñez, José Gutiérrez, Antonio Abad, Francisco Ruiz Noguera o Aurora Luque; y una línea neocernudiana con poetas como Felipe Benítez, Juan Lamillar y Eloy Sánchez Rosillo. También se desarrolla una línea realista, “con una presunta base teórica marxista que iba a tomar el nombre de Nueva sentimentalidad y que incluirá a nombres como Javier Egea y a su discípulo Luis García Montero”. El sensismo -tipo de poesía urbana vinculada a la “movida madrileña”- con representantes como Fernando Beltrán

y Vicente Presa. La poesía épica estaría representada por Antonio Enrique, Juan Carlos Mestre o Julio Martínez Mesanza. La tendencia “surrealista que estuvo defendida especialmente por poetisas como Blanca Andréu, María Antonia Ortega o Isla Correyero, y donde también podría incluirse al cordobés Antonio Rodríguez Jiménez”<sup>15</sup>. En una línea existencial y metafísica estarían autores como Domingo F. Faílde, José Ángel Cilleruelo y José Antonio Sáez. En la rural estarían Juana Castro y Alejandro López Andrada.

Al llegar a este punto descriptivo del panorama contemporáneo, De Villena califica de “extraordinario”, refiriéndose a una especie de situación de esplendor en el arranque de los ochenta, y “aún más habida cuenta de que las distintas corrientes se interrelacionaban e influían entre sí de modo que muchos de los autores escribían sus libros en diferentes registros o se enriquecían con la pluralidad”. Añade que esta feliz arcadia se vino abajo cuando algunas tendencias o autores se fundieron para crear una poesía *dominante*. En ese invento, pues, que fue la poesía de la Experiencia se atrincheró la corriente neocernudiana, la nueva sentimentalidad granadina, algo de la poesía urbana propuesta por la “movida” y la corriente de autobiografismo irónico. El montaje convenció a las altas esferas que a la sazón soñaban con “una cultura a su medida: realista y descafeinada, para evitar cualquier quebradero de cabeza”, añade el crítico. Con mucho humor explica F. de Villena que acá y allá se denunció la maniobra, pero la lucha era semejante a la de varios piragüistas contra una flota de acorazados. Y para contrarrestar “la dictadura de los

experienciales otros poetas y tendencias sin respaldo alguno de las instituciones se agruparon en la llamada poesía de la Diferencia. Se trataba de, sin buscar una estética aglutinadora, sin renunciar cada poeta a su propia voz y a su propio mundo, hacer un frente contra los abusos de los mimados por el partido gobernante<sup>16</sup>. Como ya se ha expuesto anteriormente, en la poesía de la Diferencia entraron poetas elegíacos, épicos, neobarrocos, surrealistas, existenciales, metafísicos, neomodernistas, urbanos, cultivadores del ruralismo y minimalistas. Pero tanto en un lado (Experiencia) como en otro (Diferencia) se entrecruzan las más diversas estéticas, toda vez que ambas no son corrientes literarias, sino grupos de poder y de antipoder respectivamente, por lo que el único camino posible para comprender objetivamente la realidad creadora de la poesía contemporánea sería analizar individualmente la obra de cada uno de los poetas del periodo.

En un artículo titulado Otra poesía española<sup>17</sup>, Pedro J. de la Peña escribe que la nueva poesía española se hace mucho más de silencios que de palabras. Sostiene el crítico que al margen de la media docena de poetas que aparecen en los medios de comunicación como representativos de nuestra lírica, hay que añadir los numerosos poetas silenciados cuya escasa aparición en esos medios hace creer con frecuencia que no existen otros que los omnipresentes. De la Peña señala la aparición de una nueva antología titulada *La otra joven poesía española* (Montblanc, 2003), que marca la inconsistencia de lo que hasta ahora se conoce como nueva poesía española. Critica la ligereza y frivolidad de cierta crítica perio-

dística, que suele confundir sus propios gustos con la realidad y que establece las valoraciones totalmente contrarias a los criterios de la crítica académica o incluso a los gustos de los habituales lectores de poesía, que nada tienen que ver con conquistas del mercado editorial. Desde ese punto de vista, de la Peña sostiene que cualquier antología que hable de otra poesía española será siempre más atendida que la que nos hable de poesía penúltima de siempre: reiterada, machacona y banal. Sólo buscando -insiste— tras el biombo de lo visible, encontraremos el rastro de esa poesía visible que parece muda pero cuyo murmullo silencioso acabará por convertirse en un grito que llegará a todos los oídos.

El crítico habitual de narrativa Pedro M. Domene escribe *Poesía experimental*<sup>18</sup>, donde habla del maridaje entre la palabra y la imagen, y de ello es un ejemplo la poesía visual o concreta. La poesía experimental busca en los últimos años -explica Domene- medios de expresión más allá de los utilizados por la poesía convencional. Félix Morales Prados es el autor de *Poesía experimental española (1963-2004)*, donde habla de un tipo de poesía que incluye manifestaciones artísticas variadas como pintura, música, escultura, teatro, además de la palabra propiamente dicha. Como ya hemos dicho, la poesía experimental tuvo una incidencia clave en los años 70, cuando Felipe Boso e Ignacio López de Liaño preparan su primera antología de poesía experimental, precisamente, en una revista alemana, aunque será en los 80, tras la desaparición de la dictadura franquista cuando se producirá un movimiento regresivo de la cultura que tiende,

en principio, a ignorar las vanguardias experimentales literarias y no ha sido hasta finales del siglo XX cuando muchos poetas se han sumado a esta forma de hacer poesía y numerosas publicaciones le han dedicado el espacio merecido (revistas como *Ínsula* o *Quimera*). La antología de Morales posee una visión de conjunto de los últimos cuarenta años, e incorpora a nombres como Julio Campal, Fernando Millán, Joan Brossa, Cirlot, Pino, Carlos de la Rica, y otros como Ràfols Casamada, Pablo del Barco, Ángela Serna, Francisco Peralto, J. Seafree, Carmen Peralto, Agustín Calvo, Antonio Orihuela, Canals y Sou, Gómez. Termina citando unas palabras de Octavio Paz, en las que dice que para leer poesía visual o experimental hay que hacerlo sin prejuicios adquiridos sobre el concepto de poesía, pues su sintaxis es otra y está hecha de choques y disyunciones, lagunas y saltos sobre el vacío, pues lo que se

pierde en inteligibilidad se gana en poder de sorpresa e invención.

Hasta tal punto estaba agotado el tema, las discusiones, las polémicas sobre los discursos poéticos que, de vez en cuando, se recurría a la poesía visual para tratar de refrescar el ambiente, pero siempre se entraba en el callejón sin salida. En ese sentido *Cuadernos del Sur* ha sido el lugar de reunión para la discusión al más alto nivel, palestra para la polémica, encuentro y desencuentro que difícilmente se ha hallado en otro medio de comunicación. Lo más triste es que la poesía española contemporánea, --atorada desde los años setenta-- aún no ha encontrado sus nuevas vías de escape y sigue inmersa en una tendencia dominante que reparte el juego y en docenas de poetas que, como islotes flotantes, desconocidos, solo pueden ofrecer calidad al naufrago que los encuentre perdido en alta mar y decida leerlos.

<sup>1</sup> *Cuadernos del Sur* no es sencillamente un suplemento literario de un periódico de provincias (*Diario Córdoba*) sino un foco de emanación de cultura que nace en una ciudad de 300.000 habitantes y se convierte en centro de miradas de toda la intelectualidad española por la discusión y el debate constante que genera. Partiendo del estudio de un ser vivo, irradiador de múltiples conocimientos en el terreno humanístico, tales como la literatura, el arte, la música, el teatro, la arquitectura, pero sobre todo el pensamiento sobre los temas candentes, nace *Cuadernos del Sur* con la pretensión de informar y reflexionar sobre la cultura local. Rápidamente se contagia de todas las posibilidades culturales y se convierte en una isla desde donde se cavila y se genera discusión sobre el fenómeno creativo y crítico. En el suplemento intervienen desde escritores locales que empiezan hasta grandes pensadores, novelistas, artistas plásticos y poetas del ámbito internacional. Las líneas básicas de este artículo están extraídas de mi tesis doctoral -aún inédita, lógicamente- titulada Claves teóricas y práctica de la crítica literaria desde un enfoque periodístico: *Cuadernos del Sur* (1986-2008).

<sup>2</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 575, 18-II-1999, págs. 36-37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, nº 575, pág. 38. Artículo de Antonio Rodríguez Jiménez.

<sup>4</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 609, 18-XI-1999, págs. 6-7-8.

<sup>5</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 609, 18-XI-1999, pág. 8.

<sup>6</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 629, 6-IV-2000, págs. 14 -15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, nº 629, pág. 7.

<sup>8</sup> Pedro Rodríguez Pacheco, *La línea interior (Antología de poesía andaluza contemporánea)*, Córdoba, Cajasur, 2001.

<sup>9</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 671, 8-III-2001, págs. 6, 7.

<sup>10</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 678, 26-IV-2001, págs. 6, 7.

<sup>11</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 731, 11-VII-2002, págs. 6, 7.

<sup>12</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 731, 11-VII-2002, pág. 7.

<sup>13</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 743, 14-XI-2002, págs. 6-7.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.* nº 743, pág. 7.

<sup>17</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 816, 3-VI-2004, pág. 3.

<sup>18</sup> Suplemento *Cuadernos del Sur*, Córdoba, nº 824, 29-VII-2004, págs. 6-7.

MESA REVUELTA

# **Las máscaras de Cela** **(en los prólogos y las citas de** ***La Colmena*)**

*Por* Noemí Montetes-Mairal y Laburta

*A la memoria de Raquel Asún Escartín y Jorge Montetes Laburta,  
con quien tanto quería*

Los paratextos de una obra, con frecuencia, constituyen una fuente de información más reveladora de lo que se acostumbra a pensar. Un escritor, antes de redactar un prólogo suele meditar mucho la manera en que presentará su obra a los lectores. Este es el caso de Cela y de los diversos prólogos y textos introductorios que preceden a *La colmena*. En ellos el escritor nos proporciona informaciones muy valiosas acerca de su obra y de sí mismo como escritor. Y aunque gran parte de estos datos nos los facilita directamente el autor con sus propias palabras, hay también un gran número de detalles que es preciso leer entre líneas, de manera indirecta, oblicua: información que también está ahí, simplemente cuesta un poco más de desentrañar.

Pero los prólogos, aun siendo los paratextos principales, no son los únicos, y en ocasiones los hay que, teniendo una importancia aparentemente menor, pueden acabar proporcionando una información concluyente. Tal es el caso de las citas. No se suele escoger de manera arbitraria la cita que abre la obra que ha costado años y años elaborar. De algún modo apoya el sentido último del libro, o le aporta un matiz distinto. También las dos citas que a lo largo de las diversas ediciones protagonizaron el inicio de *La colmena*, unos versos de Quevedo y un proverbio de Llull. Un proverbio que, por si fuera poco, decide mutilar porque de este modo se adecua mejor a sus necesidades.

Prólogos y citas, por tanto, tras los

que Cela se enmascara. Y detrás de las sucesivas máscaras, la invitación del escritor para que leamos su novela, en cada momento, como él espera que lo hagamos. De ahí el cambio de cita inicial, y la publicación de los diversos prólogos.

Ahora es sólo cuestión de desenmascararlo.

## LOS PRÓLOGOS

Sostiene Cela en «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas»<sup>1</sup> -texto que encabezará *La colmena* a partir de su reedición en 1969, cuando la incluye en sus *Obras Completas*-, que esta fue redactada entre 1945 y 1948, pero que la estuvo retocando hasta 1950, fecha en la que finalmente la entrega para su publicación (el primer capítulo aparece en octubre de 1950 en *Cuadernos Hispanoamericanos*, y la novela, a cargo de la editorial Emecé, en Buenos Aires, al año siguiente)<sup>2</sup>.

Cela sabía que con esta novela estaba generando una gran expectación. Y es que, como señala Eugenio de Nora (1973: 75), tras las tres primeras novelas de Cela y de *El viaje a la Alcarria*, corría por los mentideros del gremio literario una frase popular -que Nora cita atribuyéndosela a Ignacio Agustí- en la que se aseveraba que hasta entonces Cela había publicado tres “primeras novelas” y ahora necesitaba escribir, finalmente, “la segunda”, para acabar afirmando que todavía no se estaba en la presencia de un novelista, sino de un narrador. Así, su “segunda” novela -en realidad, la cuarta-

sería, precisamente, *La colmena*.

Cela no podía defraudar la enorme curiosidad suscitada. Y más cuando era consciente de lo que estaba en juego. *La familia de Pascual Duarte* no sólo había abierto la puerta del tremendismo, sino que había supuesto un punto y aparte en la narrativa de posguerra, y *La colmena* no iba a ser menos, pues con ella Cela introduciría el objetivismo, el behaviorismo, en la literatura española -recorremos, solamente, el comienzo de la obra: “No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante” (Cela, 2001: 159)-.

El prólogo a la primera edición, por tanto, está redactado con la intención principal de insistir en este punto. De ahí que, cuando afirma:

*Esta novela mía no aspira a ser nada más -ni menos, ciertamente- que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre. Queramos o no queramos. La vida es lo que vive -en nosotros o fuera de nosotros-; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente como dicen los boticarios.* (Cela, 2011: 145)

Cela está acentuando por encima de todo la imbricación radical de esta obra con la vida como fuente primera, fundamental, única, a fin de mostrarla tal cual es, sin idealismos de ningún tipo, en lo que constituye uno de los puntos cardinales del objetivismo. Para añadir seguidamente que los seres humanos no somos sino su medio, de manera que la Vida, la Realidad, es autónoma, ajena a los avatares de los individuos que, por el contrario, dependen absolutamente

de ella (y en esta idea podemos advertir una clara influencia de las *circunstancias* orteguianas).

Unas líneas más adelante Cela delimita las coordenadas espacio-temporales: Madrid, 1942 (en realidad, dos días y medio de 1942, en un Madrid reducido a unas cuantas calles, cafés, casas, edificios), y explica el sentido del título al tiempo que vuelve a insistir en otro de los puntales del objetivismo -junto a la limitación espacio-temporal-: el protagonismo colectivo:

*Su acción discurre en Madrid -en 1942- y entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices, y a veces, no. Los ciento sesenta personajes que bullen -no corren- por sus páginas, me han traído durante cinco años por el camino de la amargura*<sup>3</sup>. (Cela, 2001: 145)

Un protagonismo colectivo de seres anodinos, prácticamente anónimos, presentando una realidad atomizada, fragmentaria, tal y como pretendía el behaviorismo para los personajes que pululaban por sus narraciones, y que en *La colmena* adquieren un perfil animalesco, yendo y viniendo de sus celdillas, de sus prisiones, donde creen poder guarecerse de la intemperie, del miedo, del frío, del hambre. Hombres-insectos cuyas vidas carecen de singularidad, de una mínima humanidad, seguramente malograda a causa de la guerra; en una sociedad que no sólo les ha robado la libertad, sino también el pasado, el futuro y, en el presente, hasta la identidad, carcomida por el miedo.

Y por si el behaviorismo de *La colmena* no resultara evidente tras lo anteriormente argumentado, en «La miel y

la cera de *La colmena*», (artículo que aparecería en la revista *Índice de Artes y Letras* unos meses más tarde de la publicación de la novela, y en donde subsume muchos de los párrafos de este primer prólogo), Cela llega incluso a mostrarse a sí mismo cámara en mano, captando la realidad exactamente tal y como la máquina la refleja con el fin de revelarla en las páginas de la obra. Con estas palabras finaliza el artículo:

*Lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante. Si mis modelos eran feos, tarados o desnudados, ¡mala suerte!* (Cela, 1951a: 21)

Y si Cela destina más de la mitad del prólogo a la primera edición a defender que *La colmena* es una novela conductista -y por tanto, en justicia, la introductora de tal corriente en España-, el resto del texto lo emplea en defender su voluntad formal, su estructura laboriosa, o en citar los contratiempos que debió superar para escribirla: “Su arquitectura es compleja, a mí me costó mucho trabajo hacerla. Es claro que esta dificultad mía tanto pudo estribar en su complejidad como en mi torpeza.” (Cela, 2001: 145).

Así pues, su enfoque será realista, pero la suya es la senda de los renovadores del lenguaje que apuestan por el uso de las técnicas narrativas innovadoras. Cela siempre destacó por su nivel de exigencia literaria -fijémonos cómo asegura que le ha llevado cinco años acabar de componer *La colmena*-. De hecho, su compromiso en esta novela es más estilístico -y estético- que social, apuesta

más por la renovación formal que por componer un texto de denuncia, su compromiso es ante todo hacia el arte. Y lo es hasta el extremo de que en «La miel y la cera de *La colmena*» niega que esta se encuadre en la corriente de la literatura social: “No he intentado hacer eso que se llama “literatura social”, porque para eso hubiera aprovechado otras ocasiones más fáciles” (1951a: 21).

*El escritor gallego concluye su primer prólogo con las siguientes palabras:*

*La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera. Uno ya está hecho a todo.* (2001: 146)

A lo largo de todo el prólogo Cela defiende categóricamente el realismo de *La colmena*. Sin embargo, al finalizar el mismo opta por la ambigüedad, y por una actitud desdeñosa hacia la opinión ajena y las clasificaciones en general. En realidad, la elección de esas palabras -como casi nada en Cela- no es en absoluto gratuita, y, de hecho, los críticos aún están discutiendo si *La colmena* tiene más de realista, de idealista, de naturalista o de costumbrista. Un poco más adelante veremos por qué.

La siguiente edición de *La colmena* aparece en Barcelona, a cargo de la editorial Noguer, en octubre de 1955. Encabezándola, Cela vuelve a plantearnos en un segundo prólogo nuevas perspectivas de la novela -y sobre todo: de las intenciones de su autor- con párrafos especialmente relevantes. De este modo da comienzo el texto:

*Pienso lo mismo que hace cuatro años. También siento y preconizo lo mis-*



*mo. En el mundo han sucedido extrañas cosas -tampoco demasiado extrañas-, pero el hombre acorralado, el niño viviendo como un conejo, la mujer a quien se le presenta su pobre y amargo pan de cada día colgado del sexo -siniestra cucaña- del tendero ordenancista y cauto, la muchachita en desamor, el viejo sin esperanza, el enfermo crónico, el suplicante y ridículo enfermo crónico, ahí están. Nadie los ha movido. Nadie los ha barrido. Casi nadie ha mirado para ellos.*

*Sé bien que La colmena es un grito en el desierto; es posible que incluso un grito no demasiado estridente o desgarrador. En este punto jamás me hice vanas ilusiones. Pero, en todo caso, mi conciencia bien tranquila está. (2001: 147)*

¿A qué se refiere Cela cuando afirma que en esos cuatro años “en el mundo han sucedido extrañas cosas”? Lo que ha ocurrido es que ha dado comienzo la guerra fría y se ha firmado un pacto con los EEUU, España se ha reincorporado a la ONU, y el enemigo ha pasado a ser la URSS. Pese a todo, en el fondo los acontecimientos a gran escala no van a influir en el devenir de la sociedad, en su día a día cotidiano. Los seres humanos continúan tan vulnerables y siguen moviéndose por las mismas pulsiones y necesidades como lo hacían en 1951 -fecha de la primera edición- o en 1942, momento en el que se desarrolla la trama de *La colmena*. Y no parece que nada vaya a cambiar. Cela reivindica, así, la perennidad de lo expuesto en su novela, que no es sino la intrahistoria de un Madrid con más vocación de eternidad que el Madrid de los grandes acontecimientos. Él mismo, en esa enumeración de

caracteres -el hombre acorralado, el niño viviendo como un conejo, etc.-, ha sintetizado en cuatro rasgos *La colmena*, la sociedad española de posguerra y, sobre todo, ha mostrado qué máscara ha decidido ceñirse en este segundo prólogo, no sólo para mirar la realidad en torno, sino para convencernos a nosotros, sus lectores, de que nosotros también miremos la realidad y leamos *La colmena* tal y como él espera que lo hagamos.

Y es que en este prólogo Cela matiza y apuesta explícitamente por una corriente distinta al objetivismo. Cuatro años más tarde de lo defendido en la primera edición -y en «La miel y la cera de *La colmena*»-, Cela muestra una clara cercanía con la novela social: así, *La colmena* dice clamar contra esa injusticia social en el desierto. Nadie le escucha, pero él ha aportado su granito de arena, y tiene, por tanto, la conciencia tranquila (que de eso se trata).

¿Por qué parece haber cambiado la opinión y el enfoque de Cela sobre esta obra? En realidad el narrador gallego no hace otra cosa que seguir las nuevas tendencias: en 1955 se está comenzando a advertir el arraigo de corrientes como la neorrealista y social en la literatura española, y por tanto a él le interesa aproximarse a estos nuevos movimientos, no sólo para convertirse, en 1951, en un abanderado del objetivismo en España, sino también, poco después, en un precursor de la novela neorrealista. De ahí que le conviniese que la crítica no se pusiera de acuerdo si su novela era realista, idealista, naturalista, costumbrista... de este modo, fuese cual fuese la estética en boga, *La colmena* siempre habría de seguirse en referente.

En los prólogos a la tercera (1957) y cuarta edición (1962), la estética social seguía en boga, y por tanto Cela continuó defendiendo estas ideas: en la tercera desde la ironía, y en la cuarta, apostando por *La colmena* más como documento histórico que como novela:

*A la historia -y éste es un libro de historia, no una novela- le acontece que, de cuando en cuando, deja de entenderse. Pero la vida continúa, aun a su pesar, y la historia, como la vida, también sigue cociéndose en el inclemente puchero de la sordidez.* (2001: 151)

Finalmente, en junio de 1963 firma el texto «Última capitulación». La corriente del compromiso social iba perdiendo fuerza, a favor de una mayor preocupación por la forma y las técnicas narrativas vanguardistas -lo que Gonzalo Sobejano designó “la novela estructural” (Sobejano, 1970)-. Cela, en este nuevo escrito, vuelve a cambiar una máscara por otra, caracterizada por su radical independencia: “No hay mayor escritor comprometido que aquel que se jura fidelidad a sí mismo, que aquel que se compromete consigo mismo.” (2001: 153). Palabras que vienen precedidas por estas otras: “El escritor es bestia de aguantes insospechados, animal de resistencias sin fin” (2001: 153): aquí tenemos su famoso lema, literario, pero sobre todo, vital: “quien resiste, gana”.

*La colmena* es una sola obra, pero Cela, en sus prólogos, se enmascarará, y pretenderá enmascararla también, para que la miremos, y leamos, a través del prisma que a él, en cada momento, le beneficie más: como novela conductista, como precursora del interés por lo

social, como mero documento histórico o, finalmente, mostrándose a sí mismo comprometido con nada ni nadie que no sea su propia voz, su conciencia, su memoria. Así lo indica en el párrafo que cierra el prólogo a la primera edición: “La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea”. Esas son sus cartas, sus máscaras. Para resistir, para ganar: para vencer siempre.

#### LAS CITAS

Como subraya en «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas» -texto anteriormente citado-, Cela tuvo que esperar a la octava edición (Cela, 1966b), para poder restituir a *La colmena* los diversos fragmentos prohibidos por la censura argentina en su primera edición (Cela, 1951a), y que siguieron condenados en las siguientes hasta la octava. A partir de entonces *La colmena*, a priori<sup>4</sup>, podría publicarse tal y como Cela la había concebido.

Según iban sucediéndose las diversas ediciones de la novela, como se ha indicado en el apartado anterior, esta se fue enriqueciendo con prólogos y textos introductorios diversos, hasta el citado «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas», que se publicaría encabezando la novela a partir de su novena edición (Cela: 1969). Al margen de ellos, Cela siempre deseó que *La colmena* se abriera con una cita literaria, de tal modo que en su primera edición, y en las seis siguientes, iguales a la *princeps*, todas ellas ya publicadas por Noguer (es decir: en todas las versiones en las que su autor aún no había podido restituir el texto completo), esta novela se iniciaba con dos versos de un romance quevedesco:

“Arrojar la cara importa/ que el espejo no hay por qué”.

Se trata de los dos últimos versos de la penúltima estrofa del Romance 691 de Francisco de Quevedo. En él se relata cómo una vieja encuentra tirado “un casquillo de un espejo” en un vertedero -o muladar, como prefiere el poeta-. Al contemplarse en él, y comprobar en la imagen que este le devuelve cómo el tiempo había devastado su rostro, arrojó de nuevo el espejo allá donde lo había hallado. Ante esta reacción, y a modo de moraleja, nos aconseja Quevedo:

*Señoras, si aquesto propio / os llegar a suceder, / arrojar la cara importa, / que el espejo no hay por qué* (Quevedo, 1990: 749).

Efectivamente, el espejo no tiene culpa ninguna de mostrar aquello que se muestra delante de su superficie, de tal modo que si cuanto se presenta ante ella es hermoso, hermoso lo reflejará. Pero si, por el contrario, esa realidad no sólo es imperfecta, sino incluso desagradable y vergonzosa, su imagen no podrá sino evidenciar esa realidad, por muy sombría que esta sea, y por mucho que se prefiriera ignorar, y ocultar.

¿Por qué escoge Cela esta cita para encabezar *La colmena*? La respuesta es muy clara: esta novela pretende mostrar la realidad de la España de la inmediata posguerra con toda su crudeza, y si esta resulta tan extrema que duele, y repele, la falta no será del espejo -la novela- que refleja cuanto ocurre, sino de la verdad que amuebla sus páginas. La novela entendida como un espejo que pasea a lo largo del camino es -cualquiera reconoce la referencia literaria- la famosa cita stend-

haliana. Lo interesante es hacer constar que ya en 1944 Cela reflexionaba acerca de esta misma idea, y lo hacía en los siguientes términos:

*Quizás difiera de quienes primero hablaron de un espejo que pasea a lo largo del camino, en el único punto de creer, como creo, que el dicho espejo haya de ser ya cóncavo, ya convexo, para que la imagen que refleje sea, paralelamente, gorda y flaca, pequeña y larga, y siempre deformada.*<sup>5</sup>

Como ocurriera con Valle-Inclán, quien, desde las páginas de *Luces de bohemia*, y en boca de Max Estrella, afirmara que “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán, 2003: 162), es obvio que Cela nos da a entender que su literatura se pega al hueso de lo real, pero con una mirada que la deforma precisamente para mostrarla tal cual es, tan ridícula, absurda, extrema, terrible y grotesca, que una lente limpia y recta no le haría justicia, de ahí que precise que el espejo sea deforme: porque la realidad también lo es.

La referencia al espejo en la cita quevedesca, en Cela enlaza con el esperpento valleinclanesco por partida doble, y en ambos casos se trata de vinculaciones fundamentales, y fundacionales. La primera, anteriormente citada -su escena más emblemática, además- la encontramos en *Luces de Bohemia*. La segunda pertenece a una famosísima *pseudoentrevista* que en diciembre de 1928 le realizara Martínez Sierra. En ella Valle reflexiona acerca del ángulo desde el cual los escritores observan, y perfilan, a sus personajes. Hay quienes los contemplan

desde abajo -indica-, y quienes se sitúan a su mismo nivel; por el contrario, él, creador del esperpento, opta por mirar a sus criaturas desde arriba, una postura que aprendió de Cervantes, de Goya, o -y aquí cerramos de nuevo el círculo celiano- de Quevedo<sup>6</sup>.

Camilo José Cela decide, por tanto (en 1951 y en las seis ediciones siguientes), encabezar *La colmena* con una cita que le va como anillo al dedo. Pero he aquí que, en 1966, logra, por fin, que la novela recupere aquellos fragmentos que la censura peronista (no tan intransigente como la franquista de finales de los cuarenta, pero igualmente rígida para -sobre todo- determinadas referencias sexuales, excesivamente explícitas) le prohibiera en 1951. *La colmena* ha recuperado, por fin, su texto original. Cela quiere, de algún modo, remarcar este hecho. Y lo hace de la siguiente manera: sustituyendo la cita de Quevedo por una de Llull. Y si la de Quevedo encajaba perfectamente con la idea germinal y central de *La colmena*, la de Llull también lo hará, pero no sólo con la novela, sino también con el pensamiento del autor que firma la obra.

La cita reza como sigue: “Paciència en lo començament, e riu en la fi”. Hasta el momento, los sucesivos editores de *La colmena*, o bien no habían anotado la cita, o bien se habían limitado a constatar su inclusión al inicio de la novela a partir de su octava edición (tampoco habían consignado que tanto en las ediciones anteriores a la octava, como en las posteriores de Noguer hasta 1983, la cita que encabezaba la novela no era la de Llull, sino la de Quevedo, y, por consiguiente, no habían señalado la procedencia de los

versos ni la intencionalidad de Cela al colocarlos al inicio de su obra).

El texto luliano que abrirá la obra a partir de su octava edición procede de los *Mil proverbios* de Llull y se localiza en el apartado “De paciència” (Llull, 1928: 355)<sup>7</sup>: “Paciència en lo començament plora, e riu en la fi”. Sin embargo, Cela lo transcribe de la siguiente manera: “Paciència en lo començament, e riu en la fi”.

Como se puede advertir, en la cita que abre *La colmena* el texto está incompleto: le falta un verbo, “plora”. Y no sólo lo está la primera vez que Cela decide encabezar su novela con el proverbio luliano, sino en todas las demás ediciones que habrían de publicarse después -en aquellas en las que se recogiese el texto corregido, por supuesto-. Ante este hecho el siguiente paso consiste en preguntarse cómo es posible, si hubo una errata en la octava edición de *La colmena* y el verbo “plora” desapareció, que Cela, un personaje extremadamente cuidadoso con cuanto atañía a sus textos, no hubiese advertido el error de inmediato, y lo hubiera subsanado en las siguientes.

Ante esta circunstancia se abren diversas hipótesis:

- Que Cela pudiera manejar una edición de los *Mil proverbis* de Llull donde la cita en cuestión incluyera esta errata. Hipótesis que podemos desdeñar, ya que en ninguna de las ediciones de los proverbios que Cela pudo haber consultado, este está mal transcrito.

- Que, por muy cuidadoso que Cela fuera con sus propios textos, quizá no habría de serlo tanto con los ajenos. Si asumimos esta teoría, resultaría verosímil que la errata en la cita luliana se le hubiera pasado por alto al escritor gallego

la primera vez que la incluyera al frente de *La colmena* y, por qué no, también en las siguientes.

- Que fueran otros, lectores habituales de Llull, quienes proporcionarían a Cela la cita luliana; o lo que es lo mismo, que no fuera él, quien, leyendo a Llull, diera con ella y decidiera colocarla encabezando *La colmena* en sustitución de los versos quevedianos -al fin y al cabo, no hay un solo ejemplar de los proverbios lulianos en su biblioteca personal. De hecho, Cela se instala en Mallorca en 1954 (al cabo de dos años funda la revista *Papeles de Son Armadans*). Es muy factible, por tanto, que se relacionara con intelectuales familiarizados con las obras del beato Ramón, y que fueran estos quienes le facilitaran la cita<sup>8</sup>. Más tarde, este se la pasaría a su mujer, Rosario Conde, para que fuera ella quien la transcribiera al inicio de *La colmena*. Si sucedió de este modo, es probable que en algún momento la cadena pudiera fallar: o se la transmitieron erróneamente a Cela, o Rosario Conde la copiaría mal. Y como fue cosa de terceros, el escritor gallego no se pecaría de la errata.

Sin embargo, resulta difícil creer que a Cela se le pasara por alto una errata tan evidente en una cita tan breve, máxime cuando es justo a partir de la octava edición cuando decide restituir *La colmena* de tantos y tantos recortes y frases prohibidas que la censura peronista le impidiera publicar en su primera edición. De modo que es preciso volverse a cuestionar: ¿cómo es posible que la cita de Llull se haya publicado siempre incompleta encabezando esta novela -cuando se trata de su versión corregida- desde 1966 al día de hoy?

Desde mi punto de vista, Cela recortó el proverbio voluntariamente. Las razones del porqué son varias, pero todas responden a un sentido de la lógica que considero bastante incontestable. Para empezar, la cita sin el “plora” pierde la fuerza de la antítesis, pero conserva el sentido del proverbio, y mejora la cadencia de la frase, ya que así esta resulta rítmicamente más armónica. Por otro lado, pensemos en el momento en el que Cela coloca esta cita al frente de *La colmena*: cuando ha decidido devolver a la novela su texto original, libre de recortes y censuras. En ese contexto adquiere completo sentido el proverbio luliano: “Paciència en lo començament, e riu en la fi”, es decir: si tienes suficiente paciencia, al final serás recompensado. Que sin grandes diferencias es equivalente al famoso lema celiano: “quien resiste gana”.

Cela hubo de tener paciencia, y esperar alrededor de veinte años a que, por fin, su novela pudiera ver la luz tal y como él la había concebido. La cita de Llull, que a partir de entonces encabezaría las versiones “íntegras” de *La colmena*, subrayaría su triunfo final sobre los censores.

Frente a esta versión de la cita, la reducida, la “celiana”, ¿cómo podríamos interpretar el proverbio de Llull en su versión original, completa: “Paciència en lo començament plora, e riu en la fi”? La diferencia no es mucha, el matiz estriba en que el que resiste, el paciente, en sus inicios admite sufrir penalidades tan hondas que llegan a provocarle el llanto -aunque se trate de un llanto metafórico, que esté allí simplemente para remarcar la antítesis entre el llorar y el reír-

Para acabar de entender por qué



Camilo José de Cella



Cela decidió modificar la cita luliana, es preciso conocer el carácter del escritor. A la hora de definir la construcción de su lema, y a la de escoger otro texto literario que sustituyese a los versos quevedianos como divisa al frente de *La colmena*, resulta muy improbable que Cela escogiese un emblema donde se manifestase ni un mínimo indicio de vulnerabilidad. De ahí que resulte bastante verosímil que optase por eliminar un verbo como “plora”, cuyo sentido habría de disgustarle sin ningún género de dudas, ya que para sí deseaba resistencia y fortaleza desde el principio al final. Sin llantos, sin atisbos de debilidad ninguna.

Por otro lado: ¿quién podría llegar a descubrir que le había enmendado la plana a Llull? En el año 1966 en España -fuera de Catalunya y de las islas Baleares-, la obra del escritor mallorquín era escasamente conocida -aún hoy, en gran medida, lo sigue siendo, lamentablemente-. Lo más probable, pensaría Cela, es que nadie se percatase de la mutilación de la cita.

Como efectivamente sucedió: ningún editor de *La colmena* ni especialista en la obra del escritor gallego se percató de ello<sup>9</sup>.

Quien resiste, gana.

<sup>1</sup> Este texto, fechado en "Palma de Mallorca, día de Difuntos de 1965", fue publicado en primer lugar en la revista *Papeles de Son Armadans* (Cela, 1966a: 231-240). Se reimprimió como prólogo a la edición definitiva de *La colmena*, la de su Obra Completa (Cela, 1969: 37-49). A partir de entonces el resto de las ediciones de esta novela la recogen a modo de prólogo, o epílogo.

<sup>2</sup> La novela, por dificultades obvias para pasar la censura, hubo de publicarse fuera de España, en Argentina -aunque no podemos olvidar que el gobierno peronista prohibió no pocos pasajes de la novela, que no fueron restituidos hasta su octava edición, en 1966-.

<sup>3</sup> 346 personajes (296 imaginarios y 50 reales), de acuerdo al censo de José Manuel Caballero Bonald.

<sup>4</sup> Únicamente a priori, ya que a la práctica la editorial Noguer siguió publicando la novela en su versión censurada desde su segunda edición, en 1955, hasta la de 1983, es decir: un total de 36. En 1983 es cuando Darío Villanueva publica en esta misma editorial una edición anotada de *La colmena*, escogiendo como base -por primera vez en Noguer- la versión de la novela que Cela diera por definitiva, no la que este sello había estado publicando hasta entonces. El problema es que a día de hoy resulta incluso más fácil encontrar ediciones "mutiladas" de *La colmena* que reediciones de la versión definitiva, y no sólo en papel, sino también en la red. Sobre todo, en la red, donde las reediciones -fragmentadas o completas- de las primeras versiones de esta novela son mucho más comunes que las de las íntegras.

<sup>5</sup> Así lo hacía constar Cela en 1944, en una breve nota incluida en el libro antológico *Novelistas españoles contemporáneos*, titulada "Autobiografía. Estética. Bibliografía" (Cela, 1969:534-535). Tomo la cita del estudio introductorio de Adolfo Sotelo Vázquez a su edición de *La familia de Pascual Duarte* (1995: LIX).

<sup>6</sup> "Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de *Don Quijote*, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento." (Martínez Sierra, 1928: 3)

<sup>7</sup> El proverbio citado es el nº 19 y último del apartado 31, "De paciencia". Debo esta información al Dr. Joan Santanach, reconocido lulista, a quien acudí para que me localizara la cita, y a quien agradezco desde estas páginas su ayuda.

<sup>8</sup> Estuve comentando este particular con el Dr. Adolfo Sotelo, gran especialista en Camilo José Cela, y fue él quien me facilitó el dato de que la biblioteca personal de Cela carece de algún ejemplar de los proverbios de Lull, así como que el escritor gallego no tenía por costumbre frecuentar las bibliotecas públicas.

<sup>9</sup> El presente texto fue leído en la "Jornada en Homenaje a Raquel Asún" celebrada en la Universitat de Barcelona el 15 de octubre de 2013. El artículo lo había escrito un tiempo antes, tras descubrir que ningún editor de *La colmena* había anotado ni el cambio de citas en la novela, ni la mutilación del proverbio luliano por parte de Cela. Lo más complejo fue valorar todas las hipótesis de la pérdida de ese verbo. Todo ello se lo comenté al Dr. Sotelo Vázquez, quien me apoyó en mi doble descubrimiento. Si a él -grandísimo conocedor de Cela y de su obra, probablemente el mayor- le convenció mi teoría, puedo darla por buena.

## BIBLIOGRAFÍA

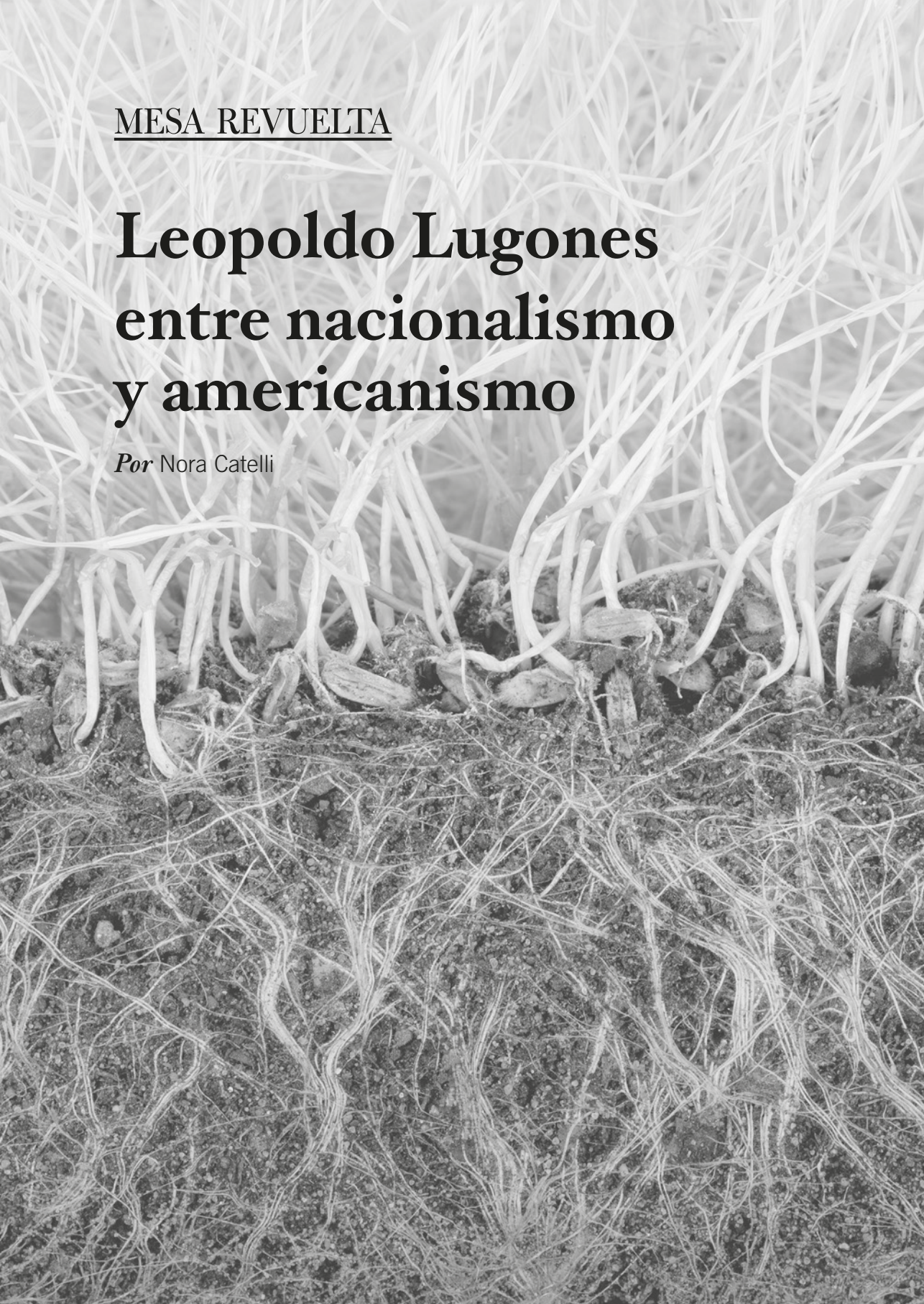
- Cela, Camilo José (1951a), *La colmena*, Emecé: Buenos Aires.
- (1951b), «La miel y la cera de *La colmena*», *Índice de Artes y Letras*, 15.10.1951, p. 21, Madrid.
- (1966a), «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas», *Papeles de Son Armadans*, CXX, vol. XL, marzo, pp. 231-240, Palma de Mallorca.
- (1966b), *La colmena*, Alfaguara: Madrid.
- (1969), *Obras Completas*, Destino: Barcelona.
- (2001), *La colmena*, Raquel Asún y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), Castalia: Madrid.
- Lull, Ramon (1928), *Obres de Ramon Lull*. Proverbis de Ramon. Mil proverbis. Proverbis d'ensenyament, Salvador Galmés: Palma de Mallorca.
- Martínez Sierra, Gregorio (1928), "Hablando con Valle-Inclán", 7-XII-1928, pp.3-4, ABC: Madrid.
- Nora, Eugenio de (1973), *La novela española contemporánea*, vol. III. Gredos: Madrid.
- Sobejano, Gonzalo (1970), *Novela española de nuestro tiempo* (en busca del pueblo perdido), Prensa española: Madrid (reed. en (2005) Mare Nostrum: Valencia).
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1995), "Introducción", en Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Destino: Barcelona.
- Quevedo, Francisco de (1990), *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.) Planeta: Barcelona.
- Ramón María del Valle-Inclán (2003), *Lucas de Boheimia*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Joaquín del Valle-Inclán (apéndice y glosario), Espasa Calpe: Madrid.



MESA REVUELTA

# Leopoldo Lugones entre nacionalismo y americanismo

*Por* Nora Catelli



En los últimos veinte años el pensamiento literario argentino se ha vuelto menos dogmáticamente teorista, aunque continúe siendo riguroso en cuanto a sus supuestos epistemológicos: las apetencias radicales de la teoría han ido dando paso a un despliegue de usos diversos e intercambiables de sus nociones -sujeto, discurso, lenguaje, serie- en la crítica, en la estética, en la historia. Por eso en la Argentina, cuyos intelectuales y críticos fueron lectores precoces, sistemáticos e innovadores de los grandes maestros franceses de los sesenta, tuvo lugar una progresiva apertura hacia disciplinas que había quedado arrinconadas por la exigencia teórica: historia, sociología, hermenéutica. Esta apertura había sido mantenida en los años setenta, ochenta y noventa por el grupo de la revista *Punto de Vista*, pero, más allá de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano o María Teresa Gramuglio, el territorio era sobre todo Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan. No es posible situar en esta misma serie a Roland Barthes -como se haría en las universidades norteamericanas- porque Barthes era y es común a todas las sensibilidades críticas, desde Nicolás Rosa a Beatriz Sarlo. No son posturas recién llegadas: la red argentina de la teoría literaria había sido anterior a la irrupción de ese corpus en los Estados Unidos, por ejemplo, y había tenido un efecto mucho más extendido. Incorporados a la historia de la literatura argentina, los conceptos y posiciones de lectura de la teoría forman un ámbito compartido; un horizonte de supuestos que nadie da por desconocidos. Hay matices: Deleuze, Foucault y Derrida con Gayatri Chakravorty Spivak no producen los

mismos efectos que Deleuze, Foucault y Derrida con Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Hayden White, Giorgio Agamben o Georges Didi-Huberman. Hoy, en el discurso universitario argentino, la teoría es una impregnación, ligeramente ecléctica y migrante. Permeó hace años las ciencias humanas y la crítica literaria, el periodismo cultural y el ensayismo, y por eso es difícil detectar, en alguna disciplina de los estudios literarios, posiciones reticentes ante esta membrana tan elástica como asentada.

Este carácter específico de la relación entre teoría e historia literaria -difuso aunque reconocible- regula los intercambios entre los practicantes de las diversas disciplinas que organizan el saber y la interpretación sobre la cultura argentina y sus discursividades. Una de sus características más notorias es que los problemas teóricos forman hoy un entramado intelectual colectivo cuyos supuestos, en general, no se ven obligados a hacerse explícitos, mientras que en otras sociedades académicas son todavía motivo de debate previo y pueden desautorizar una lectura o una interpretación.

Eso explica que en el campo del ensayismo argentino -sea académico o diletante- no exista hoy esa ansiedad por citar todos los nombres de la teoría para que la comunidad legitime una investigación; y eso, precisamente, ha permitido a los intelectuales y creadores -tal es el caso de Edgardo Dobry- una estabilidad tácita, metodológica y conceptual, que en otras comunidades universitarias -por ejemplo, en la más poderosa de todas, la norteamericana- está ausente todavía. En cuanto se revisan -cómo no- los índices onomásticos de los ensayos argentinos

actuales, se nota una cierta libertad consciente en cuanto al *name-dropping* teórico. Por supuesto, se puede sospechar que esta comodidad de la relación entre teoría e historia de las ideas, que signa *Una profecía del pasado-Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* puede ser sustituida por cualquier otra posición combativa; probablemente sea así en algunos casos. Sucede, por ejemplo, en el campo de los estudios postcoloniales, que hace muy poco se han incorporado a la universidad argentina.

El hecho de que en la Argentina la teoría, más que una adhesión militante, sea una membrana que sostiene el pensamiento no se explica sin recordar, como he hecho más arriba y aunque sea de manera sumaria, cómo penetró y se convirtió en una actitud colectiva casi inconsciente, pasado su primer momento beligerante, en los años sesenta, contra una estilística ya menguada y un positivismo decimonónico casi extinto. Sin este sumario prefacio no se entiende de dónde surgió y qué ha legitimado la tarea que emprendió Edgardo Dobry acerca de una de las aristas más ásperas y menos trabajadas de la tradición nacional de principios del siglo XX: *El payador*, uno de los textos más impenetrables de Lugones.

*Una profecía del pasado-Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* apareció en 2010. No es casual que su origen sea una tesis doctoral defendida en una universidad catalana y que, como dice Dobry en el prólogo, la tesis misma estuviese precedida de una conversación sobre Lugones y una invitación a escribir sobre *Lunario sentimental*. Entre *El payador* y su relectura argentina y

barcelonesa median cien años, los cien años de construcción definitiva y triunfante del nacionalismo argentino, que entre 1880 y 1910 definió, más allá de disensos acerca de la definición decimonónica del estado, una noción de identidad firme, beligerante, inexcusable, triunfante. No es casual, efectivamente: Dobry ya había incorporado los instrumentos del pensamiento crítico y la teoría literaria en Rosario; había llegado a Barcelona a los veintitrés años, había terminado su carrera de Letras -empezada en Argentina- en la Universidad de Barcelona, y había propuesto su tema de tesis a un profesor de literatura hispanoamericana de esta universidad: el poeta -y gran lector- Luis Izquierdo. Tampoco es un dato menor que la literatura hispanoamericana no sea un "área de conocimiento" autónoma dentro de la nomenclatura del Ministerio de Educación peninsular encargado de regular la organización de las disciplinas universitarias para la cooptación de profesorado. De hecho, en España "literatura hispanoamericana" pertenece a "literatura española" en este sentido administrativo, lo cual hace que la idea de una competencia estricta en su corpus y, sobre todo, una perspectiva americana respecto de ese corpus, fuese algo casi desconocido hasta hace pocos años.

El libro de Dobry ha supuesto, en este sentido, una innovación y, sobre todo, un puente: en lugar de ser editado por alguna universidad española de modo más o menos obligado, Dobry alcanzó mercedamente su inclusión en un catálogo -el del Fondo de Cultura Económica- de pensamiento americano, y formó, desde el principio, parte de un

fondo editorial que tiene aún hoy cierta capacidad de ordenar y reordenar el americanismo como campo académico.

El puente -en este caso, editorial- denota otra característica en que el ensayo de Dobry es también un nexo entre nación y continente. Para Dobry Lugones es un constructor del nacionalismo argentino, aunque su estructura de sentimiento -para decirlo con los términos de Raymond Williams que recoge María Teresa Gramuglio en su reflexión extraordinariamente rigurosa sobre esta obra<sup>2</sup>- sea vista y propuesta en diálogo con Rodó y con el entramado que, desde el modernismo, volvió a dibujar vías de acceso americanas entre proyectos nacionales, lenguas y literatura. Gramuglio señala claramente que “Dobry escribe hoy sobre literatura argentina desde España y a ese descentramiento, a esa mirada que se construye desde fuera, se debe lo más original de la lectura de *El payador*. Esa originalidad consistiría en que a diferencia de la mayor parte de los estudios dedicados a ese ensayo sobre la nacionalidad, *Una profecía del pasado* no se encierra en los límites estrictos de la problemática nacional para proceder a la explicación y a la crítica”<sup>3</sup>, ya que “los inserta en una red de relaciones más vasta, y lee las posiciones de Lugones sobre diversos tópicos cruciales del pensamiento argentino, como las cuestiones de la lengua, la relación con España, con Europa y con Estados Unidos, el panamericanismo, las cambiantes valoraciones del pueblo y de lo popular, en contrapunto con las que adoptaron sobre esos tópicos figuras clave del pensamiento latinoamericano y europeo: los nombres de Rubén Darío y José Enrique Rodó y de los eu-

ropeos Ernest Renan y Friedrich Nietzsche enlazan en los puntos nodales de esa red”<sup>4</sup>.

Aquel americanismo inicial del modernismo, que era sobre todo vindicativo, se fue tiñendo de un impulso utópico, de sustitución de Europa en la defensa de los valores occidentales, que se hizo visible tras la Primera Guerra Mundial. Muchas de las promesas de futuro continental en el relevo de Europa por el Occidente americano parecen iniciarse lenta, ardorosa, dificultosamente, en *El payador*, que puede ser además leído, en la disposición y desarrollo de Dobry, como una textualidad alucinatoria y al mismo tiempo realista. Esta doble índole, como también observa Gramuglio, resuena fuertemente en *El payador*: “Como sabemos, estas obsesiones se hicieron particularmente presentes en el clima del Centenario y con ese talante Ricardo Rojas alteró alteró la cronología y dedicó los dos primeros volúmenes de la *Historia de la literatura argentina* no a los coloniales sino a los gauchescos, a quienes consideraba en conjunto como un género épico de creación colectiva cuyo autor fue nuestro pueblo; y definió como la ‘roca primordial’ de la nacionalidad. Sin duda Dobry conoce bien esta interpretación tradicional, que resulta menos creativa que la suya, pero creo que vale la pena volver sobre ella, sobre todo si se recuerda la alta condensación semántica que atribuye Edward Said a los comienzos de un texto”<sup>5</sup>. Gramuglio evoca a continuación el comienzo de *El payador*. Dijo Lugones: “Titulo este libro con el nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestra campañas trovando romances y endechas, porque



Pabellón Argentino (Bellas Artes), 1910

fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza. Tal cual ha pasado en todas las otras del tronco greco-latino, aquel fenómeno iniciábase también aquí con una obra de belleza”. Sentencia Gramuglio: “Puro Herder”.

Esa textualidad es alucinatoria en el despliegue lugoniano de la historia de la lengua argentina. Lugones la presenta como un salto en el tiempo, como una curiosa, por no decir insólita, realización americana de la tradición medieval; y también subraya su carácter anti-latinizante. Sólo los americanos -no los europeos- serían capaces de mantenerse fieles a la pureza de los trovadores. A esta sorprendente presentación seguirá una especie de argumentación basada en el despliegue del capricho etimológico; y resultará en las vinculaciones de la epepeya clásica con el *Martín Fierro*.

Dobry sigue meticulosamente ese fascinante capricho; es uno de los méritos de su ensayo: no sobrevuela la argumentación de Lugones, sino que la lee y la despliega. Al mismo tiempo, advierte, en el despliegue, que la exposición es realista, porque Lugones era perfectamente consciente de sus efectos institucionales argentinos. En su reseña del libro de Dobry lo señala Pablo F. Martínez: “La eficacia de la intervención de Lugones fue tal que hoy es lugar común de la historia literaria explicar la condición de ‘clásico’ que le atribuye a Martín Fierro como su inevitable consecuencia”<sup>76</sup>.

El contrapunto entre las fuentes del reforzamiento nacional y la apertura americana que expone Dobry en *El payador* y que, como él mismo señala, vivió con extremada tensión Lugones, sobre todo en su relación con Rubén



Leopoldo Lugones, 1922

Darío, es observada también por Róger Santiváñez a propósito de *Una profecía del pasado*: “Como no podía dejar de ser, Lugones tuvo un encuentro formidable con Rubén Darío -a la sazón residiendo en Buenos Aires-, pero luego se distancia ante su exclusión por parte del nicaraguense en la nómina de *Los raros* (1986)[...] Justo cuando Rubén Darío, a través de *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes* y *otros poemas*, -respondiendo a la acusación de Rodó de no ser un poeta americano sino simplemente un poeta- había no sólo definido una nueva posición americanista, sobre todo fente al coloso norteamericano, sino que demostraba su grandeza de poeta universal. Entonces Lugones debió contentarse con ser el poeta nacional argentino. Los vínculos intelectuales entre estos tres hombres -Darío, Rodó y Lugones- están perfectamente diseñados en los dos primeros capítulos del libro que nos ocupa”<sup>7</sup>.

Entre el impulso ensayístico, la impronta académica, la distancia europea, la conciencia del espacio americano y, no

menos importante, la aguda sensación de pertenencia a una tradición nacional en la que Dobry -como originalísimo poeta argentino- se inscribe, este libro sobre Lugones muestra la riqueza de un pensamiento crítico que, no debemos olvidar, es el de un creador. En su último libro de poesía, *Contratiempo*, que es una extraordinaria y libérrima exploración de los límites del castellano actual, y, a la vez, un sutil y exquisito diálogo con la más exigente y hermética herencia de la lengua, hay unos versos que parecen flotar en la alucinación lugoniana del étimo y el arcaísmo al servicio de la materialidad contemporánea: “Sólo se movía el contador/ de la luz entre todas las habitaciones:/la estufa replica en una danza/ de rueditas cardinadas./Alguien salió a esbozar combinaciones/entre las siete estrellas sentadas de la Osa-/Saptarsi, carro, caravana, cucharón,/mamífero de cola breve con tres cachorros para Job./ Lectura de puntuales calofríos,/Une los números y aparece la figura./El otoño llega a sus huesos justamente/ como un unto de lágrimas estigias”<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Edgardo Dobry *Una profecía del pasado- Lugones y la invención del “linaje de Hércules”*, FCE, Buenos Aires, 2010.

<sup>2</sup> Véase: revista *Orbis Tertius*, 2011, XVII (17).

<sup>3</sup> Op. cit., pág. 2.

<sup>4</sup> Op.cit., pág. 2.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 2.

<sup>6</sup> Véase Pablo F. Martínez, “Lugones y la tradición nacional”,

*A Contracorriente- Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 8, nº2, Winter 2011, 375-377, [www.ncsu.edu/project/a\\_contracorriente](http://www.ncsu.edu/project/a_contracorriente), pág 376.

<sup>7</sup> Véase *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX-VIII, nº 75, Lima-Boston, 1º de septiembre de 2012, páp., 507-535., pág. 530.

<sup>8</sup> Edgardo Dobry *Contratiempo*, col. la lengua/poesía, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. 2013, pág. 40.

# Entrevista a Ernesto Pérez Zúñiga

*Por* Carmen de Eusebio

Ernesto Pérez Zúñiga (Madrid, 1971) es novelista y poeta. Colabora en diversas revistas y forma parte de varias antologías, la más reciente: *Pequeñas resistencias 5*. Ha publicado las novelas *Santo diablo*, *El segundo círculo* (Premio Internacional de Novela Luis Berenguer), y *El juego del mono* (Alianza Literaria). También es autor del conjunto de relatos *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir*. Entre sus libros de poemas, cabe destacar *Cuadernos del hábito oscuro*, *Calles para un pez luna* (Premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid), y *Ella cena de día*. Con su última novela *La fuga del maestro Tartini* (Alianza Literaria, 2013), ha ganado la XXIV edición del Premio Torrente Ballester que convoca la Diputación Provincial de A Coruña.

CARMEN DE EUSEBIO - Su última novela, *La fuga del maestro Tartini*, es un proyecto ambicioso y complejo. Utiliza varios géneros literarios para su narración: memorias, diario, novela de aventuras y un lenguaje, en muchas ocasiones, poético. En ella nos cuenta, a dos voces, una historia del pasado pero, al mismo tiempo, consigue que sea una novela contemporánea. ¿Qué le ha llevado a contar esta historia desde otro tiempo?

ERNESTO PÉREZ ZÚNIGA - Son dos los impulsos de esta novela. El primero es el mito de Fausto, la impotencia humana para alcanzar el sentido de la existencia, la lucha por el conocimiento en la vida fugitiva y, en el caso del artista, por dar forma a la belleza en su más alto sentido;

la certeza de que nadie en el mundo puede ayudarte a conseguirlo salvo alguien que aparece desde tu interior y que es al mismo tiempo una ayuda externa, que te proporciona luz y pérdida. Ahí es donde aparece el sueño de Tartini y su Sonata del Diablo. Aunque había leído algunas líneas sobre él en un relato de H. P. Blavatsky, no fue hasta 2003 o 2004 cuando escuché por primera vez su música. Y este fue el segundo y definitivo impulso. Su belleza me perturbó y me llevó a buscar a su creador, algo insólito en mí, porque habitualmente no me interesan las biografías sino las obras. Descubrí entonces que la misma mano que había escrito una de las músicas más bellas de su tiempo había sido tan diestra en la espada





como en el violín. Esa convivencia de la destrucción y de la creación en la misma persona, y el misterio vital que implicaba, me llevó a investigar la vida de Tartini y el siglo XVIII. Y fui descubriendo que lo que me interesaba de ellos continuaba vivo. Al igual que el mito de Fausto, que incluso se ha fortalecido en nuestra sociedad de la información. La tenemos más disponible que nunca, ¿pero cuál es su sentido? Curiosamente, un personaje del XVIII me podía ayudar a tratar de contestarme esta pregunta, iniciando un diálogo, una fuga musical entre dos voces: la de Tartini, escritor de sus memorias, y esa otra voz intemporal, fáustica, que viaja en el tiempo, desde nuestro siglo al XVIII, para quedarse detenido y asombrado ante la música del maestro.

C.E - En el siglo XVIII ha encontrado la inspiración para hablarnos de un tema siempre actual y contemporáneo: la búsqueda de la belleza. Sin embargo, ¿qué otras semejanzas, cree, que existen con el momento actual?

E.P.Z - Fue un momento de cambio fundamental en nuestra historia, igual que sucede hoy día. Las viejas certezas habían

caducado y se buscaban las nuevas en todos los ámbitos: social, artístico, religioso. Al caer los rígidos esquemas del pasado, se abría un horizonte mental enorme, con la carga de incertidumbre que conlleva. Como ahora, se produjo una lucha constante entre el mundo viejo y el nuevo. Cada paso hacia el futuro era una pregunta clara y una respuesta en movimiento, cuyos enormes frutos conocemos hoy día. De alguna manera, también fue una sociedad del conocimiento. En las ciudades se creaban academias de saberes variados, como hoy proliferan los portales de Internet. Y ese conocimiento empezó a repartirse entre los llamados diletantes (hoy los llamaríamos “aficionados”), más allá del erudito confinado en su guarida. Por otra parte, son famosos los refinamientos sociales de la época, de algún modo comparables al materialismo consumista de hoy día, y al rostro más superficial de los placeres. Frente a ellos, Tartini escoge el camino del despojamiento, para avanzar más rápidamente en su búsqueda. Como entonces, la oportunidad de transformar el mundo está en más manos que en épocas precedentes, y se produce una tensión entre el poder y la sociedad, entre

el conocimiento adquirido y la intuición del futuro. Tartini acaba sabiendo que la armonía o el caos de nuestro universo es una construcción conjunta.

C.E - En esta novela introduce un nivel de complejidad importante entre la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia. Ya, en *El juego del mono*, había algunos de estos elementos. ¿Cuál es su idea sobre la estética de la novela?

E.P.Z - Hace mucho que el término “realismo” se usurpó a la realidad; trato de hacer una novela “realista” que incluya los distintos planos de la realidad que están a mi alcance: conciencia, sueño, intuición, distintos puntos de vista de una realidad cambiante, imposible de conocer en su totalidad, y que depende de muchos actores. *La fuga del maestro Tartini* es un paso más en el intento. En esta novela, esos planos pertenecen a la estructura de la historia, a través de las dos voces que se complementan y juegan al modo de una fuga musical. Una es la voz de la conciencia y de la memoria, la clásica voz de una sabiduría que, sin embargo, en esta novela no sabe todo lo que cree saber. La segunda voz, vanguardista, trata de demostrar cómo los sueños y el inconsciente influyen en la acción de los personajes, y el resto de factores invisibles que marcan el destino de Tartini. De manera similar, ocurre con la concepción del tiempo. Hay una línea horizontal, clásica, parecida a la novela de aventuras, que aparece continuamente atravesada por líneas verticales, que recortan fragmentos cronológicos y los mueven atrás o adelante, hacia épocas o espacios diferentes, incluidos algunos espacios de metaficción. El propósito es anular nues-

tros esquemas convencionales del tiempo para provocar la sensación en el lector, una sensación material, de que las épocas y los sucesos permanecen interconectados en lo que llamamos presente, pasado y futuro. Y que la realidad sucede tanto en lo que percibimos como en lo que inventamos. La novela es un campo maravilloso de investigación y de invención del mundo. A través de ella suceden conocimiento y creación de manera simultánea, se transmite lo heredado y lo que está por venir, una multitud de voces y de formas que están aguardando su transformación en lenguaje y en historia. Para mí es el género más fascinante porque es el único que resulta una construcción paralela a la vida: no solo la refleja, es un ser completo de palabras, lo más parecido al sueño del Golem o de Frankenstein. Cada novela es una vida de alguna forma, que aguarda ser leída para ponerse en pie. Incluye todo aquello que pueda ser escrito en palabras, también la poesía, por supuesto, y está en transformación sin límites. La novela no ha muerto, claro que no. Simplemente sucede que algunas personas ya no tienen ganas de leer o de escribir.

En mi caso, antes de ponerme a escribir, dedico mucho tiempo a la construcción mental del mundo que quiere ser novela. A veces ese universo no cobra suficiente fuerza y el proyecto queda descartado, como una semilla huera. Las novelas que escribo son las que quieren salir de mi cabeza por sí mismas, las que probablemente me volverían loco si no lo hicieran. Y cada una viene con su forma peculiar, con su lenguaje específico, con un color determinado de sintaxis. Trato de afinar el oído para que cada personaje hable o piense con la estética

correspondiente a su personalidad, y así lo intento con cada punto de vista, descripción o secuencia narrativa. Caminar por un paisaje nevado tiene una escritura diferente a correr por un desierto.

En el músico Tartini encontré también esta afinidad: él desarrolló su teoría de los afectos, según la cual cada emoción tenía su correspondiente técnica violinística. En la novela, además, quise enlazar esta teoría estética con un aprendizaje peculiar en la esgrima, gracias al que cada enemigo a batir se combate con una técnica determinada según sea su carácter. Al melancólico se le vence de una determinada manera; la melancolía se expresa en el violín con un movimiento preciso y, en la escritura, con su propia música. A la unidad clásica de ética y estética, habría que sumar, conscientemente, la metafísica: cada forma de existencia tiene su idioma particular, dentro del gran lenguaje del universo que nos une. Aquí hay un camino abierto, infinito para el novelista. Como dice el gran narrador venezolano, José Balza, “el novelista es uno de esos extraños seres cuyo único lugar es cada lugar del mundo, pero que quiere ser siempre parte de otro”.

C.E - La sencillez en la obra es un logro que Tartini nos dice que ha conseguido al final de su carrera. Desde el punto de vista de creador, ¿el estilo es una búsqueda constante en la creación?

E.P.Z - La búsqueda del estilo está relacionada con la búsqueda del contenido; las dos están ligadas absolutamente. Un fragmento de verdad que se corresponda con un fragmento de belleza. La sencillez que logra Tartini parte de la conciencia

de esta relación. Sin embargo, es habitual en la música que la técnica investigue un mundo formal en el vacío; y, en la literatura, el caso contrario, la expresión de un contenido sin prestar una atención especial a la forma que viene con él. Esto es habitual en los novelistas que narran historias muy diferentes de la misma manera. Y en los músicos que complican sus composiciones, una tras otra, en busca de lo inédito. Para mí, la creación (*poiesis*, en griego), en cualquier arte, es transformar en un lenguaje determinado cualquier elemento del mundo. Nombrar por primera vez es un hecho poético y, desde luego, una cuestión de estilo. Con la novela ocurre lo mismo: una historia peculiar se narra en una secuencia nueva de palabras. Por supuesto, en las obras de un mismo autor, hay una serie de características temáticas y formales que permanecen constantes. No cambiamos tanto en una sola vida. Sin embargo, cambiamos lo suficiente y el novelista puede estar atento a esos cambios. La búsqueda del estilo también está relacionada con el conocimiento progresivo de uno mismo.

C.E - La belleza que encuentra Tartini en la música parece redimirle de la fugacidad del tiempo. ¿Entiende usted el arte como un modo de salvación?

E.P.Z - Cuando el arte logra la belleza, también consigue sobrevivir a la muerte de sus autores. Sus obras llegan al presente desde cualquier lugar del tiempo, desde cualquier cultura. El arte crea un presente constante. Es como un imán del tiempo. Gracias a su música, a las partituras guardadas en la biblioteca de la Basílica San Antonio de Padua, buena parte de las ideas y acciones de Tartini

llegan hasta nosotros. Y, sin embrago, no creo que sea un lugar de salvación, quizá porque no me gusta demasiado ese concepto que supone separar la escritura de la vida. Para mí, el arte es encuentro, no huida: acción creadora, no enajenamiento. Más bien, es un modo de aprendizaje, el lugar donde lo que se ha aprendido e imaginado durante una época concreta se queda detenido, fijado, para que lo encuentren otros.

C.E - Tartini es un personaje atrapado en sus propias pasiones y remordimientos. La pasión por la música, aunque lo libera, también, lo hace egoísta y lo lleva a una huida permanente y a un pacto diabólico. ¿El mito de Fausto desdoblado a lo largo de la novela?

E.P.Z - La música lo libera en el camino del autoconocimiento pero lo aprisiona cuando se convierte en ambición egoísta y en sueño de triunfo. A medida que saca frutos impresionantes a su don musical comienza a no soportar la idea de que haya otros mejores que él. El pacto diabólico es un intento mágico de concentrar todo ese don de la belleza en una sola persona. Fausto quería conocer los secretos del universo; Tartini expresarlos en su música. A diferencia de Fausto, este demonio es interior, habita en el inconsciente aunque es libre de moverse en el espacio y en el tiempo. De hecho, ha escuchado previamente la música de Tartini y, como el diablo de Cazotte, se ha enamorado de ella. Entonces, viene desde el futuro a inspirársela, y trata de apartar a Tartini de todo aquello que le distrae de su destino como compositor. Es un juego con el tiempo y también con los deseos. Un deseo genera una respues-

ta en cualquier lugar, en cualquier momento, y de igual modo una acción tiene su consecuencia. Tartini acaba siendo consciente de este juego. La búsqueda le lleva al egoísmo, el egoísmo a la huida, la huida al pacto, el pacto al logro, el logro al éxito, el éxito a la conciencia, la conciencia a una nueva búsqueda. Va trazando círculos entre la belleza y la angustia, hasta que logra liberarse del todo. Pero el conjunto de sus acciones ha tenido efectos negativos y positivos, en otros y en sí mismo. El pacto le lleva a conocer ese lado sublime del arte que tanto ansía y, a cambio, le entrega la soledad. Liberarse del pacto le acerca, en cambio, a la verdad, a la sencillez y, de alguna manera, al amor. Pero en ese baile de cadenas el precio pagado cada vez es más alto.

C.E - Hay un juego de máscaras desde el comienzo de la novela actuando de metáfora. ¿Qué propósito buscaba?

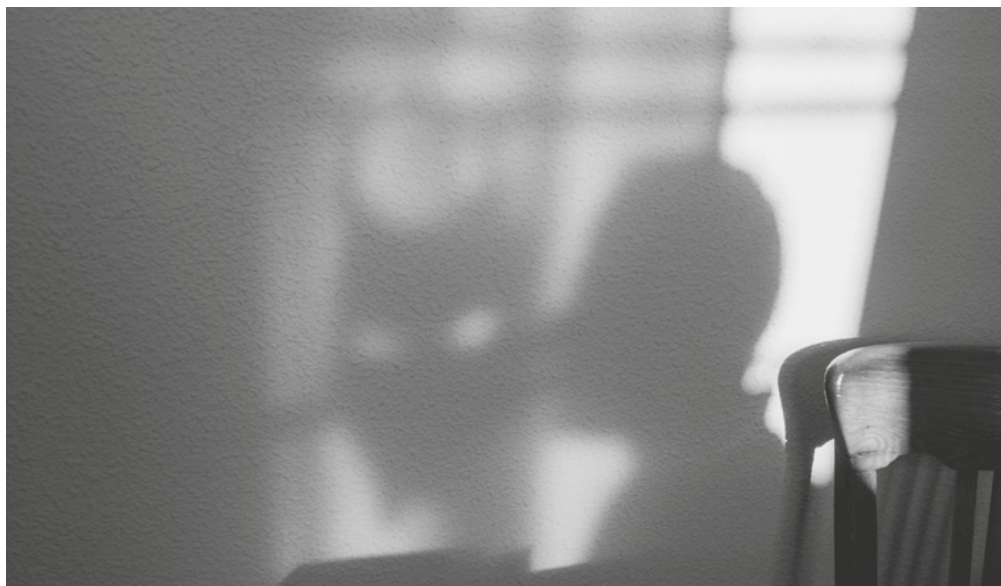
E.P.Z - Es otra de las claves de la aventura: la búsqueda de la identidad, el auténtico Grial. Tartini, desde joven, es consciente de que no la ha encontrado todavía y que todo lo que hace es obra de una máscara pasajera. Es la máscara la que desea, la que decide y la que marca su vida. Cuando se despoja de ella, encuentra una nueva que parece mejor que la anterior, pero no deja de ser un disfraz. El disfraz se le pega a uno en contacto con la sociedad: este es mi nombre, este es mi oficio, estos son mis objetivos. Todos sabemos que hay algo de falsedad en ello pero seguimos jugando ese juego, como los personajes de *El astillero*, de Onetti, hasta olvidarnos de que el juego existe. En la novela hay un capítulo entero dedicado a esta sensación, en el Car-

naval de Venecia. Venecia está repleta de máscaras, también en las fachadas de los palacios, en los frisos de las puertas. Las máscaras miran a Tartini y Tartini mira a las máscaras, que le atraen como las sirenas a Ulises. Pero Tartini no se ata a un mástil. Se pone una máscara, la disfruta, y luego se la quita con rabia. Al poco descubre, que había otra debajo, y así sucede hasta que decide escribir sus memorias. Cuando lo hace, está decidido a mostrar su rostro verdadero. Pero habrá un paso más de despojamiento, que él todavía no conoce.

C.E - Tartini no es un hombre que haya encontrado la pasión en el amor, sin embargo, sí hace una bella alabanza a la amistad. ¿Es, para Tartini, más importante la amistad que el amor?

E.P.Z - Al final de su vida, la amistad es más importante, en efecto, entendiendo por amistad un amor sin deseo, donde la relación se establece con menos obligaciones, pero con mayor lealtad. La gran figura que encarna la amistad en la novela es Antonio Vandini, que llega a sustituir con su compañía a la mujer de Tartini, Elisabetta, cuando ella muere. Vandini es el gran compañero de Tartini, en la complicidad y en el goce de vivir, y también en la música. Hay entre ellos una admiración mutua, y sus instrumentos, el violín y el violonchelo, dialogan con mayor profundidad aún que en las conversaciones que mantienen. La música les obliga a la armonía; sin embargo, cada uno mantiene secretos inconfesables, algunos de los cuales le afecta al otro directamente. Pero por encima, perdura el cuidado del otro, el crecimiento conjunto en la vida y en el arte, y una lealtad irrenunciable. Se trata

de una amistad horizontal. Hay otras que no lo son tanto, como en el caso de la relación de Tartini con sus maestros. Con el padre Boemo, por ejemplo, se va produciendo un distanciamiento fruto de la falta de comprensión mutua; sin embargo, con el viejo Sergio della Donna esa comprensión es total. Es él el que le lleva al camino de la sencillez, y a valorar la voz humana por primera vez como el instrumento más perfecto, lo que equivale para Tartini a considerar lo cercano, lo humano, por encima de sus tendencias místicas. El diálogo de la amistad conduce al conocimiento. En cambio, las relaciones amorosas de Tartini, numerosas y muy pasionales, le ocasionan enajenamiento, pérdida y algún fruto no deseado, como su hijo bastardo. Trata de librarse de ellas, incluso cuando está muy comprometido, como en el caso de su mujer, Elisabetta, a la que abandona de manera intermitente, hasta que no tiene más remedio que aceptarla para calmar los escándalos familiares. Con ella, Tartini tiene un vínculo muy especial. Mientras escribe sus memorias, se dirige a Elisabetta en muchas ocasiones, muerta y enterrada en la iglesia de enfrente. Le reprocha algunas cosas, pero también la comprende y se reconcilia con ella. Hay una unión y un cuidado mutuo, en los años de madurez, que está por encima de las diferencias y las infidelidades mutuas. Pero el amor, como encuentro pleno, es algo que Tartini se pierde, una de sus maldiciones por haberse entregado a un pacto tan inconsciente como definitivo. También en esto hay precedentes en los Faustos clásicos. Fausto no puede tener a Margarita en vida, y luego se convierte en su ideal de pureza espiritual. En el caso de Tartini, esta función es cumplida por la música.



Ernesto Pérez Zúñiga © Miguel Lizana

C.E - La enfermedad del brazo de Tartini recorre toda la novela como un símbolo, parece representar una idea. ¿Está de acuerdo con esta percepción? Y si es así ¿qué nos puede comentar sobre ello?

E.P.Z - El Tartini histórico murió de una gangrena en la pierna. En esta novela, la enfermedad afecta al brazo con el que maneja la espada, el violín y con el que no puede escribir sus memorias. El brazo representa el símbolo de la acción, y es el que acumula las consecuencias de cada causa, de cada decisión; pero también de lo que se “decide” en el inconsciente, lo que sucede en los viajes de nuestros sueños. Todo lo va acumulando ese brazo derecho. En él tienen lugar las heridas del pacto; con él acaricia un rostro amado y con él interpreta la música más bella de su tiempo. En él aparece una mancha que disminuye o aumenta según lo que Tartini haga. Es, de alguna manera, el rostro exterior de su conciencia, como ocurría

en el *Retrato de Dorian Grey*. Pero, aquí, el mecanismo es el contrario al de la novela de Wilde. En el brazo de Tartini quedan retratados de manera negativa cada uno de sus pasos hacia la virtud y la lealtad a sí mismo. Siguiendo este camino, paradójicamente, pierde la capacidad de tocar el instrumento con el que alcanzar la verdad que tanto ansía a través de su música, justo en el momento en que está preparado para ello. Sin embargo, cuando se traiciona, cuando cumple el pacto, el brazo recobra la salud. Esta paradoja se basa en otra paradoja de origen: el pacto fue deseado para afianzar la autenticidad de Tartini, en rebeldía contra la sociedad de su época. Una autenticidad que el egoísmo y la obsesión van invalidando.

En definitiva, las pequeñas verdades que le corresponden las debe definir con la escritura y, finalmente, con el brazo contrario: el izquierdo. En esta novela los contrarios buscan complementarse.

C.E - Del conocimiento que llegamos a tener de Tartini, se desprende el sentimiento de obligación y responsabilidad que tenía de hacer todo lo que tenía que hacer para encontrar la belleza en la música pero, no le bastó. Al final de su vida, e impedido por su enfermedad para seguir tocando el violín, decide escribir sus memorias. ¿Son las memorias el vehículo para cumplir con ese compromiso?

E.P.Z - Escribir sus memorias es el vehículo final para descubrir el sentido de los momentos más importantes de su vida. La escritura es como una cámara de luz, donde se van descifrando los signos oscuros. Uno cree saber lo que va a escribir pero, hasta que no lo hace, no aparece todo el contenido en su totalidad. Es como abrir el armario de los juguetes olvidados, y ponerlos uno a uno sobre el suelo. Solo que, en la escritura, ese armario tiene un fondo imprevisible donde aparecen también los juguetes que ha creado nuestro interior sin que nosotros fuéramos conscientes de ello. Eso hace Tartini: va descubriendo el significado de su vida conforme la va escribiendo y, sin embargo su última revelación sucede más allá de la escritura, más allá del yo.

C.E - Los datos biográficos que se conocen de Tartini no son muchos y tampoco son muy fiables. Hablando de realidad y ficción ¿con la biografía que usted ha escrito desde la invención, ha tratado de dar realidad a algo evasivo?

E.P.Z - Antes de ponerme a escribir, investigué durante dos o tres años lo que se sabía de Tartini. En efecto, muy poco, y disperso en muchos libros descatalogados; la mayoría los conseguí en librerías de viejo o librerías musicales de Padua,

Milán o Venecia. Con esos datos reconstruí una importante cantidad de datos que parecían exactos y, con ellos, quizá podía escribir una veintena de páginas biográficas, pero no una novela. Fue imprescindible viajar a los lugares donde Tartini vivió: Pirano, Koper, Padova, Venecia, Ancona, Asís... Tratar de percibir sus huellas en las calles que recorrió, las iglesias y los palacios donde tocó, situarme en aquellos lugares con su mirada. Mirar el mar de Pirano, Venecia y Ancona, tal como él lo haría, y precisar sus diferencias. Imaginar cómo se detuvo ante el Arco Romano que hay en el puerto de Ancona, y tratar de unir su posible visión a la novela que yo iba creando en mi cabeza. También interiorizar su música fue importante. Entonces menudeaba su discografía y yo la perseguía en cada ciudad que pisaba. La escuchaba con atención absoluta, casi hasta aprenderla de memoria. Era lo más parecido a convertirme en él: unir su música en mi mente y en los que fueron sus espacios. Recuerdo mi felicidad los dos primeros días que pasé en Padua. El azar (o el magnetismo) me había hecho reservar un pequeño hotel enfrente de la casa donde Tartini vivió y al lado de la iglesia donde está enterrado. Eran datos que todavía desconocía y cuyo descubrimiento me espolearon a continuar con un proyecto que a veces encontraba absurdo: escribir sobre un músico del XVIII. Pero lo que no era absurdo literariamente era transformarme en él: salir del hotel, silbando una de sus sonatas, y entrar a hurtadillas en la iglesia donde está su tumba, detenerme en el portal de la casa donde estuvo el edificio donde él vivió y observar el trazado de la calle que sus ojos vieron tantas veces, caminar en-



tonces hacia la Basílica de San Antonio como él hizo, justo ese trayecto, y escuchando dentro de mí uno de los conciertos que él compuso cuando fue primer violín de aquella basílica. Sentirme él, vestirme con su sombra fue en realidad el paso definitivo antes de ponerme a escribir la novela: quedarme horas en la plaza donde combatió probablemente, imaginarme sus sentimientos cada vez que pasaba delante de la casa donde conoció a Elisabetta, su mujer. Sentí su euforia, su furia, su melancolía, y todavía podía faltar un año antes de sentarme a escribir la novela. Por supuesto, todo era un ejercicio de invención, donde iba encajando las piezas fáusticas con mis descubrimientos, y con mis propias dudas, preferencias y pasiones. Se podría resumir en que, primero, me convertí en él y, luego, a él lo convertí en mí. De Tartini me interesaba escribir solo lo que siguiera vivo en el presente. Quería que el lector pudiera ver a través de sus ojos con una mirada directa. Por eso le di a sus memorias un tono de diario, y llegué a documentar, mediante anuarios de la época, la lluvia, la nieve, los acontecimientos sociales del último año de vida de Tartini. Tenía la certeza de que él estuvo allí, en Padua, mirando esa lluvia desde la ventana de su casa. Ahora, de todo aquello, había que hacer la escritura de un presente desaparecido; y allí se juntaron invención, imaginación, documentación, preocupaciones propias, y mis propios recuerdos, aquellas vivencias que había ido recopilando en mis viajes como la sombra viva de Tartini. Para transmitir sus dolores de anciano, aproveché pequeñas enfermedades para escribir; le di al personaje los sueños turbulentos de una noche, mis inquietu-

des, sosiego, dolor o plenitud. Mientras escribía la novela lo estaba resucitando. Le estaba devolviendo a Tartini lo que me había dado él en su música. Y ahí está otra de las claves de la novela: la vida de un hombre que se convierte en sonido, y que gracias a sus partituras cruza los siglos hasta el presente. “Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura menos que la liviana melodía, que solo es tiempo”, dice Borges en la cita que abre la novela. Quise recoger esa liviana melodía que flotaba en alguna parte y volver a fijarla en una materia: ya no carne, sino palabras. Por eso la escritura tiene un carácter musical y también la propia estructura de la novela: es una fuga a dos voces, que dialogan complementariamente, pero también es una fuga de la muerte.

C.E - Tartini, al comienzo de su carrera, envidia a otros artistas e incluso le lleva a marcharse de la ciudad donde vive. Este sentimiento va cambiando según avanza en sus estudios y conocimiento y se convierte en admiración. ¿Cuánta distancia y formación se necesita para admirar a otros creadores contemporáneos?

E.P.Z - La envidia es un espejo negativo, un amor fracasado: deseo y exclusión simultáneos. Cuando el artista se refleja en él, desea destruirlo y marchar en busca de otra imagen. Está relacionada con la construcción del ego del creador, que puede dar verdaderos monstruos. Opera en dos direcciones básicas: envidia del logro artístico y envidia del éxito social. Estos dos elementos se combinan en juegos de justificaciones y consuelos, en pensamientos tipo: “suyo será el éxito, pero el arte es mío”. Y viceversa. Es un sentimiento muy inmaduro. En su periodo de formación, a



Ernesto Pérez Zúñiga © Miguel Lizana

Tartini le sirve como estímulo de aprendizaje, pero con el tiempo se va dando cuenta de que ese ego que sufre y envidia es un límite, un encarcelamiento. Dentro de él, es imposible alcanzar un arte pleno. Tartini va aprendiendo que el talento y el arte están repartidos en muchos de sus contemporáneos, y ya desde su primera madurez empieza a apreciarlos: Albini, Fux, Caldara, Vandini, por supuesto, incluso Veracini, su gran enemigo en un principio. Todos ellos son vehículos de una belleza que no pertenece a ninguno y que viene de la atención a la naturaleza que comparten y a la que se llega a fuerza de reflexión y trabajo. Todos ellos son fuentes del mismo río; no surtidores de un circuito cerrado y cada vez más empobrecido. Cuando Tartini va siendo cons-

ciente de esto, la envidia (que es una forma de odio a uno mismo y deseo del otro) se va transformando en admiración (que es una forma de amor a otro y de reconciliación con uno mismo). En realidad, es el sentimiento más natural ante la belleza, y el que lleva a la mayoría de los artistas al camino de la creación, pero ese camino se va llenando de complicadas aspiraciones y sus consiguientes frustraciones. Y la frustración vitamina y enraíza la envidia o, su otra cara, el desprecio. Se admira a los muertos, se envidia o se desprecia a los vivos, a los posibles competidores, a los rivales. Es un sentimiento primitivo, de pelea por el hueso, que no tiene nada que ver con el arte. Para admirar el arte ajeno, no hace falta formación y distancia, más bien, autoconocimiento y empatía,

ser conscientes de que justo esa distancia no existe y que, como decía Borges, el otro es el mismo. Los dones provienen de una energía común y con ella construimos átomos de belleza que conforman una sintaxis propia, y van cobrando sentido cuando se leen juntos.

C.E - ¿Qué lugar cree que ocupa esta novela con respecto a las novelas anteriores que ha escrito?

E.P.Z - Por lo pronto, es la que más trabajo me ha costado. Quizá porque se trataba, por una parte, de poner en vida a alguien que había muerto hacía mucho tiempo. En mis otras novelas, incluso en la que se incluye algún personaje basado en la historia, como en *Santo Diablo*, la imaginación construía libremente. Aquí había algunas limitaciones en ese sentido. O, mejor dicho, la imaginación estaba al servicio de crear una vida sobre la huella musical que me había llegado. Y, sin embargo, justo esta novela, que podría parecer más ajena a mi vida, me ha servido más que otra en el proceso de autoconocimiento, introspección, descubrimiento de mis propios valores y posturas ante el arte y la existencia en general. Tengo la certeza de que sólo conozco bien cuando escribo. Sólo me sé cuando lo pongo en palabras. Hasta ese momento, mis certezas flotan en alguna parte de mi interior, sin certeza. Necesito la escritura para descubrirme y para ser consciente de aquello que ya he descubierto del mundo. En esta novela, este proceso sucede con mayor nitidez que en ninguna otra. Respecto a las anteriores, profundiza en el reto de fundir los tiempos en una estructura que los interroga y entrevera. La victoria sobre el tiempo es factible si reú-

ne las voces de los otros sobre la de uno mismo. Hay una escena en la que Tartini toca dentro de una habitación concebida por Palladio, y siente que las líneas de su arquitectura se mezclan en su música. Yo sentía en ese pasaje que la estética de ambos se fusionaba con mi escritura, y que de algún modo los resucitaba a los dos al mismo tiempo. Quizá alguien, cuando yo haya muerto, leerá este libro y resucitará la unión estética de los tres. Pongo de ejemplo ese fragmento, pero hay otras muchas voces que conviven en estas páginas: la de Thomas Mann, Goethe, Blavatsky, Moratín, Jung, Tarnas, etc. Por otra parte, con esta novela cumpla un antiguo propósito: bucear a mi manera en el mito de Fausto y en su sombra demoníaca, esto es, la unión de ambición y mundo espiritual. Por último, *La fuga del maestro Tartini* profundiza en varios caminos abiertos en *El juego del mono*: la autenticidad irrenunciable de todo arte que se precie, el difícil camino de llegar hasta él, y la convivencia en la realidad de múltiples factores conscientes e inconscientes. Siento que de alguna manera he terminado un ciclo y que empiezo otro. Y esta novela representa bien la dinámica de ese cambio: la transición de una conciencia individualista, solipsista, a otra en interacción con esa orquesta cambiante que toca la música del mundo, creando su caos y su armonía.

C.E - Mucho se habla sobre el estado de la novela en la sociedad actual y usted, que ha ejercido como profesor y conoce el interés de los alumnos por la lectura, ¿cree que una historia tan literaria y culta, como es esta novela, les podría interesar?

E.P.Z - ¿Puede ser interesante una novela

llena de juegos, puede interesar la aventura exterior e interior de un hombre que parte de una espada que acaba convertida en un violín? Creo que el problema no radica ahí. La competencia lectora ha disminuido notablemente en los últimos años, y con ella la calidad literaria de los libros que leen los alumnos. Si nos distanciamos lo suficiente, es obvio que a nuestra época no le interesa especialmente que los alumnos lean, y aun menos, que lean buenos libros. Le interesa mucho más que los alumnos consuman todo tipo de productos, que su ocio se multiplique en una idea de diversión desperdigada, donde la profundización en cada tarea o la simple concentración es un “verdadero rollo”. Mola el chateo, el video juego, las redes sociales. Mola el negocio electrónico. Y mola que no piensen demasiado. Hay que crear los consumidores del futuro, inminentes, jóvenes, ofrecerles una gran gama de productos placenteros y no especialmente baratos. Los libros en cambio les pueden divertir durante mucho tiempo a un coste muy bajo, y encima podrían hacerles pensar y experimentar una multitud de vidas a través de la lectura. La gran diferencia entre la gente que lee y la que no lee es el gran número de experiencias que acumulan unos respecto a otros. Incontables, se concentran en cada libro, provenientes del mundo de cada autor, que a su vez está formado de otras lecturas y experiencias. Nuestra época tiene otras prioridades. Lo podemos ver también en la relación que tiene la industria editorial con los jóvenes. Hay multitud de libros creados para ellos, para que los consuman rápidamente. Cuando yo era niño, se nos “vendía” la lentitud y el goce de los grandes clásicos de la aventura:

Stevenson, May, Verne, London. Los cómics no eran ajenos a la riqueza mítica de este tipo de lecturas. Ahora que estamos hablando de Tartini, confesaré que uno de los cómics favoritos de mi infancia fue una historieta del pato Donald en la que encarnaba al mismísimo Fausto. Ese fue mi primer acercamiento a un mito que después busqué en Goethe, Marlowe, las leyendas medievales o Thomas Mann. Tenía colecciones de libros de gruesos lomos y de “tebeos”, como los llamábamos entonces, y mi padre me leía la *CanCIÓN del pirata*, romances y decenas de poemas. Me los sabía de memoria con seis o siete años. Y todo aquello suponía una enorme diversión. Solo diez años después, mi madre me regalaba las obras completas de Rimbaud, con una dedicatoria que recogía justamente esa idea que hacía compatible literatura y aventura: “No se puede ser formal con 17 años. / Una tarde, harto de cerveza y limonada (...) / vas bajo los tilos verdes del paseo”. Leer es, sin duda, una de las mejores maneras de vivir. Y transmitirlo es un deber de todos los estamentos educadores: padres, profesores, planes de estudios, etc. La falta de lectura propicia sociedades lerdas, complacientes, esclavas. ¿Es eso lo que se busca de algún modo? A mí me van a encontrar en la barricada contraria.

C.E - Usted es un autor independiente, fuera de las corrientes de moda en la escritura. ¿Cómo siente que le trata la crítica?

E.P.Z - Me siento muy bien tratado con esta entrevista, por ejemplo, que es parte de la crítica. No es normal una entrevista de esta extensión. De algún modo, creo que la crítica se resiente de la misma influencia que tratábamos en la pregunta

anterior. En primer lugar, hay poco espacio para desarrollarla y el tiempo es imperioso. Parece que a nuestra sociedad la crítica no le interesa especialmente y, por tanto, hay poco hueco para ella. Unos pocos suplementos mermados, unas pocas revistas que viven en la resistencia, muchos blogs dispersos. Y la crítica tiene hambre y tiene prisa. La industria aprieta, las novedades se multiplican, el crítico es sepultado en montañas de libros, hay demandas sobre los temas y los autores de moda, velocidad, poco dinero, menos páginas, escaparates pequeños y disputados. En estas circunstancias, toda aparición es afortunada. Además, el premio Torrente Ballester está formado por algunos de los mejores críticos de nuestro país. Cómo no voy a sentirme bien tratado.

C.E - Para terminar esta entrevista ¿nos podría hablar de esa mirada de Tartini, ya

ausente del mundo y desde algún lugar y, que es el final real del libro?

E.P.Z - Tartini se despoja de una última máscara: la propia vida. Todo el esfuerzo que ha hecho por comprenderla se disipa. De pronto, hay solo lucidez, y con ella empieza a deshojarse la propia identidad. Detrás de ella, aparece más claro el sentido de los afectos, la fluidez de los tiempos y de los espacios. La libertad es inmensa, ilimitada. La cárcel cotidiana ha terminado: las obsesiones, las obligaciones, la enfermedad, el pacto, la búsqueda. Queda esa mirada que viaja hacia su propio discernimiento y, para llegar a él, es imprescindible la desaparición progresiva del ego, del nombre propio. Va quedando solo la esencia: el sonido y la belleza de su música, victoriosa y permanente, flotando de un oído a otro, de una mente a otra a través de las épocas, comunicadas gracias al poder de esa belleza.

(Pág. siguiente)  
Ernesto Pérez Zúñiga © Miguel Lizana ▶



BIBLIOTECA

[01] **Eso que se ve al fondo, es  
La Habana**

[02] **Aub y Gibson en  
busca de Luis Buñuel**

[03] **Atisbando la  
sombra de Fausto**

[04] **Gaziel o la construcción del  
periodismo político**

[05] **Mística del cuerpo**

[06] **Eterno reposo y otras  
narraciones**

[01] Antonio José Ponte  
[02] Carlos Barbáchano  
[03] Juan Ángel Juristo

[04] Adolfo Sotelo Vázquez  
[05] José Antonio Llera  
[06] Julio Serrano

[01]

*Por* Antonio José Ponte

Guillermo Cabrera Infante:  
*Mapa dibujado por un espía*  
Galaxia Gutenberg  
Círculo de Lectores  
Barcelona, 2013

# Eso que se ve al fondo es La Habana

El mapa del que habla el título de este libro es, según la viuda del autor, uno que él viera colgado en la oficina habanera de Alejo Carpentier: La Habana trazada por un espía inglés dieciochesco. Cabrera Infante, sin embargo, lo describe como un viejo grabado en el cual aparecen la entrada de la bahía habanera y, en primer plano, una balsa de jóvenes semidesnudos rodeados de tiburones. Carpentier, director de la Imprenta Nacional, comenta del grabado: “Eso que se ve al fondo, es La Habana, chico”.

*Mapa dibujado por un espía* cuenta el regreso de Guillermo Cabrera Infante a La Habana en 1965. Por entonces está a punto de cumplir tres años en el puesto diplomático en Bélgica al que lo destinaran después del cierre de *Lunes de Revolución*. El

primer día de junio de 1965 se salva por casualidad de un accidente automovilístico, le avisan de la gravedad de su madre y, en una escala praguense camino a La Habana, recibe la noticia del fallecimiento de Zoila Infante. En Praga vuelve a soñar un sueño de exiliado, el de la trabazón dentro de la patria. Días antes percibió como mal augurio la muerte de unos pichones en el jardín de la embajada.

Nada más llegar a La Habana, Carlos Franqui le avisa de que el país atraviesa “una etapa de persecución y de dogmatismo”. Fallan el transporte público y el suministro de agua, faltan la comida y el café. Han desaparecido los anuncios lumínicos. Los comercios permanecen cerrados o han sido convertidos en viviendas. Obispo es la



calle de un pueblo fantasma del Oeste. A él le asombra encontrar un edificio derruido, aunque no tarda en comprobar que existen otras ruinas por los alrededores.

Los anuncios de trueques de casas colgados en los árboles dan al Parque Central un aire de zoco. Los transeúntes, mal vestidos, le recuerdan zombies. En los jardines del Vedado las matas de plátano han sustituido a los rosales. Las que iban a ser joyas arquitectónicas del nuevo régimen, las Escuelas de Arte, han sido abandonadas antes de su terminación. Él las visita junto a Ricardo Porro, uno de sus arquitectos. “El aire de la tarde, el canto lejano de un sinsonte y el sol que comenzaba ya a ponerse, le dieron un carácter particularmente nostálgico a la presencia de ellos entre las ruinas futuras”, escribe.

Muchos de sus amigos se ven obligados a sortear las redadas de un nuevo departamento del Ministerio del Interior especializado en perseguir homosexuales. En la Cinemateca anuncian *King Kong*, pero a una llamada de Alfredo Guevara proyectan un filme checoslovaco. Sufre también censura otro monstruo estadounidense: la edición masiva de *Moby Dick* es expurgada de contenido religioso (hacen del libro de Melville una suerte de *El viejo y el mar*).

Los espectáculos de cabaret son pobres parodias de los que podían verse pocos años antes. Él se queja: desde 1959 no aparece un nuevo ritmo musical. Pasará cuatro meses varado en La Habana, sin certeza de regresar a Europa. Después del entierro de su madre, a punto de subir al avión que lo llevaría a Bruselas junto a sus dos hijas, recibe una llamada convocándolo a reunión ministerial para el día siguiente. Pero, ¿siguiente a cuál? Porque una y otra vez va a presentarse en una oficina que no

se le abre. Lo mismo que en Kafka, solo que en este caso no es difícil suponer de dónde viene la sentencia: Seguridad del Estado.

Llega el 26 de julio y él espera, en tanto jefe de misión diplomática, ser invitado al acto oficial. La invitación no llega. Disuade a Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana y Calvert Casey de manifestarse públicamente contra la persecución de homosexuales. (Tiempo después le pesarán sus palabras.) Al final se ve obligado a no recibir más a sus amigos en casa.

Busca una salida. Alberto Mora, comandante y amigo, promete interceder por él ante los jefes. Él logra publicar en *Bohemia* un fragmento de su novela premiada en Barcelona (Seix Barral no ha publicado aún *Tres tristes tigres*), y aprovecha la entrevista adjunta para persuadir a sus carceleros. Les promete libros suyos que contribuirán a una literatura de la Revolución, no tiene a menos hablar del “verdadero escritor revolucionario”. Adapta a su situación la fórmula joyceana: silencio y astucia para llegar al exilio.

Cuatro meses de trampa habanera le permiten reencontrarse con numerosos protagonistas de la vida política y artística cubana. Mata el tiempo con algunas aventuras eróticas, llega incluso a enamorarse. La cien últimas páginas del libro, sus últimas semanas en el país, cuentan la relación con Silvia, una estudiante expulsada de las Escuelas de Arte y de un empleo de telefonista de hotel. Ella espera por el regreso de un novio húngaro, por una posibilidad de salida. Es, por su entrega, su madurez sentimental y su sentido del humor, una de las mejores figuras femeninas de la narrativa de Cabrera Infante.

*Mapa dibujado por un espía* es el tercero de sus libros póstumos. Pudo llamarse

de esta otra manera: Ítaca vuelta a visitar. En varias entrevistas su autor se refirió al libro que sería, pero el manuscrito permaneció en un sobre durante décadas. Según declara su editor Antoni Munné, lo publicado es un borrador. Fue respetada lo más posible su literalidad, que incluye reiteraciones, incorrecciones, pifias. (La “Guía de nombres” repite un error del texto: el dramaturgo Abelardo Estorino aparece como Pepe Estorino.)

Quien sienta curiosidad por la crónica histórica y la biografía del autor sabrá pasar por alto tales inconvenientes. Otros echarán de menos los rasgos más reconocibles de su literatura: el ingenio verbal, las canciones infiltradas en diálogo y narración, las atmósferas cinematográficas... Munné advierte que el libro sería otro de haber sido publicado por su autor. Cita el testimonio del biógrafo Raymond L. Souza acerca de la insatisfacción de Cabrera Infante por el estilo de la narración, demasiado directo “y tal vez demasiado denso”.

Ese estilo demasiado directo es, apunta Munné, ausencia de estilo. Puede entonces conjeturarse que, de trabajar más en él, el autor habría convertido este mapa o regreso a Ítaca en una narración cercana a la de sus novelas. (Gustavo Pérez Firmat ha estudiado en *Tongue Ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* cómo, al traducir al inglés *Vista del amanecer en el trópico*, Cabrera Infante reescribió esas viñetas hasta dejarlas, no solamente en otro idioma, sino en otro estilo, alambicado en comparación con el de los textos originales.)

Al reseñar *La ninfa inconstante*, primero de los libros de Cabrera Infante publicado por su viuda, lamenté su condición prematura, no póstuma. Resultaba difícil, en el estado en el que apareció, entender

por qué se había escrito. A Cabrera Infante le faltó explicárselo a sí mismo. *Mapa dibujado por un espía*, a diferencia, está meticulosamente imaginado en su forma circular. Se trata de un libro imperfecto, aunque completo, y me atrevo a agradecer el hecho de que su autor no lo trabajara más, no se empeñara en sacarle estilo. Pues, de haberlo hecho, probablemente habría traicionado el tono de la narración.

La Habana de 1965 no es ya la ciudad de sus libros más conocidos. No quedan en ella lugares, sino rescoldos de lugares. El ambiente soporta mal los juegos de palabras y, antes de abandonarse a las bromas, es preciso calcular lo que se habla. Él ha viajado al entierro de su madre para encontrarse con la muerte de la ciudad que más quiere. La Habana le queda ahora en el futuro, en las páginas de la novela por aparecer, *Tres tristes tigres*.

*Mapa dibujado por un espía* cuenta el entrapamiento habanero y la espera, no solo de su salida al exilio, sino de esa novela. Carlos Barral envía a Chinolope para hacerle la fotografía de contracubierta (tal vez sean las últimas imágenes habaneras del autor). Heberto Padilla telefona desde Europa luego de leer el manuscrito. “Creo que es lo mejor que se ha escrito en Cuba nunca”, le dice. Hildelisa, la cocinera familiar, es capaz de citar socarronamente frases de sus cuentos publicados hace cinco años. En uno de sus paseos, él discute sus prerrogativas sobre el parque Albear: habrá sido descrito por Hemingway, pero le pertenece a él, y que Hemingway se quede con el cercano Floridita.

Al final, *Tres tristes tigres* va a ser el pretexto elegido por las autoridades para dejarlo ir: que salga al mundo, que ponga en alto el nombre del régimen y que ven-

gan esos libros prometidos... El encuentro con un valedor de su salida, Carlos Rafael Rodríguez, permite hacerse idea de cuál será la suerte de los que se queden. Hablan de Alejo Carpentier. Cierto que *El siglo de las luces* ha sido seleccionada como texto oficial de las fuerzas armadas y que ha gustado mucho a Raúl Castro (extraña figura de lector), pero esos capítulos adelantados de *El año 59...* “Yo no quiero anticiparme pero me parece que tal vez haya problemas con el libro completo”, anuncia Rodríguez.

Carpentier y Cabrera Infante examinan en la dirección de la Imprenta Nacional un grabado antiguo. Un grabado, un ma-

pa o una premonición: la imagen de unos jóvenes balseros rodeados por tiburones. Graziella Pogolotti, presidenta de la Fundación Carpentier, ha reconocido que entre ambos novelistas existía “una animadversión muy fuerte”. (Su testimonio aparece en *Buscando a Caín*, el volumen sobre Cabrera Infante publicado en La Habana por Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco.)

“Eso que se ve al fondo es La Habana, chico”, comenta Carpentier.

Guillermo Cabrera Infante no lo reconoce en estas páginas, pero ha ido hasta allí para discutirle (igual que le discutiera a Hemingway un rincón) La Habana entera.

[02]

*Por* Carlos Barbáchano

Max Aub:  
*Luis Buñuel, novela*  
Cuadernos del Vigía  
Granada, 2013

Ian Gibson:  
*Luis Buñuel. La forja de un cineasta*  
*universal. 1900-1938.*  
Aguilar  
Madrid, 2013

## Aub y Gibson en busca de Luis Buñuel

En el último trimestre de 2013 aparecen, casi al tiempo, dos extensos e intensos libros dedicados al último genio aragonés: *Luis Buñuel, novela*, de Max Aub<sup>1</sup>, y *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal*, biografía de Ian Gibson<sup>2</sup>. Los dos volúmenes cierran, en uno y otro caso, trilogías sobre las vanguardias y sus protagonistas, reales o ficticios, que son esenciales en las obras de ambos escritores.

En el caso de Aub, la formada por *Vida y obra de Luis Álvarez Petraña*, *Jusep Torres Campalans* y la de su amigo Luis Buñuel, lamentablemente inconclusa por la prematura muerte del escritor. En el de Gibson, su biografía sobre el cineasta -que se detiene en 1938, cuando Buñuel se instala en los Estados Unidos-, completa sus ante-

riores trabajos sobre Lorca y Dalí. Les une el hecho de que ni uno ni otro libro son hagiografías, lo que es de agradecer; bien al contrario nos muestran la complejísima personalidad del cineasta, sus sorprendentes y en ocasiones apabullantes contradicciones. Les separa, posiblemente, el grado de empatía que uno u otro escritor manifiestan hacia su personaje. Aub habla de Buñuel de igual a igual, como íntimo amigo suyo que fue; con ese entreverado punto de humor y admiración que ya se reflejaba en *La gallina ciega*: 'monstruo', le llama en el áspero diario de su visita a la España franquista<sup>3</sup>. Gibson, en cambio, no llegó a conocerlo personalmente y se nota. Confiesa en su biografía que, tras sus minuciosos trabajos sobre Lorca y Dalí, reunió tanto material so-

bre Buñuel que decidió cerrar el triángulo. Punto válido de arranque, de acuerdo; pero notamos que la película, si se me permite la metáfora, está en parte fundamentada sobre los descartes. Pese al contundente aparato documental desplegado.

Max Aub confiesa en repetidas ocasiones que el proyecto de novela sobre Buñuel iba a ser su obra más ambiciosa. Había reunido un material inmenso cuando le sorprendió la muerte. Parte de ese corpus sería precipitadamente editado por su yerno, Federico Álvarez, en Aguilar, en 1985, bajo el título *Conversaciones con Buñuel*. La mitad del libro la conformaba, precisamente, tres largas series de distendidas conversaciones entre ambos sobre lo divino y lo humano, con el cine como telón de fondo; la otra cara de la moneda, 45 entrevistas con familiares, amigos, compañeros de profesión, etc., que nos proporcionaban una valiosísima información sobre cómo veían a Buñuel sus allegados. La edición que ahora nos ocupa, a cargo de Carmen Peire, complementa la anterior al ofrecernos, ordenadas cronológica y temáticamente, las conversaciones entre Aub y Buñuel. Introduce al tiempo unas impagables entradillas y prólogos del escritor a sus diálogos con el cineasta y añade además una segunda parte inédita, ensayística, que abarca el último tercio del libro. Aub desmenuza en ella con probado conocimiento las vanguardias del pasado siglo, especialmente el dadaísmo y el surrealismo, sin perder nunca de vista la obra y la persona de Buñuel. Como guinda del pastel un DVD audio recoge lo que se ha podido salvar de las numerosas cintas magnetofónicas que registraban las conversaciones entre ambos amigos. Una gozada.

En el primero de los prólogos Aub nos dice, unamunianamente, que si ha subtitu-

lado este libro 'novela' es porque quiere estar lo más cerca posible de la verdad. "La historia -precisa en su segundo prólogo- es semiinvención y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente". Así que la verdadera historia es la intrahistoria, "la pequeña historia -explica entrado ya en materia- tiene la ventaja de ceñir más de cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus intereses más allá de la anécdota, y dejar que el lector sea su propio historiador".

En el segundo de los prólogos escribe: "Es la primera vez que me enfrento en el papel con el temor (fundado) de no acabar lo que comencé". Y poco después precisa: "No quiero caer en premoniciones. Mi corazón lo ha de decidir y no se escribe con él sino con la cabeza..." Pero sería su fatigado corazón quien muy pronto decidiera no continuar, dejando interrumpido su proyecto más codiciado. Ya en los preparativos de *Tristana*, en 1969, Buñuel temía no poder terminar a su vez la película que iba a suponer su testamento fílmico. Tuvo mucha más suerte que su amigo pues acabó sin problemas su personal adaptación de la obra de Galdós y tres exitosas películas más (*El discreto encanto de la burguesía* obtendría en 1972 el Oscar a la mejor película de habla no inglesa) en las que retoma con buen ánimo y refinado humor su impronta más surrealista, cerrando con *Ese oscuro objeto de deseo* (1976) la herida abierta en el prólogo de *Un perro andaluz* (1929).

Luis Buñuel nace en 1900 y se nos va en 1983. Recorre casi todo el siglo pasado y vive en primera persona algunos de los acontecimientos más decisivos de la centuria. Aub es consciente de que con su trabajo reconstruye una vida humana 'excepcional' cuya obra además va a ejercer una

notable influencia en posteriores artistas. Poco antes de morir, el cineasta nos dará a conocer sus memorias de la mano de su último guionista y fiel transcriptor, Jean-Claude Carrière: *Mon dernière soupir*; título, por cierto, mal traducido al español, como bien señala Gibson en su biografía; pues en vez de *Mi último aliento* se tradujo como *Mi último suspiro*. Buñuel tuvo tiempo de ofrecernos, en su bendecida biografía, la imagen que quiso dejarnos de sí mismo. La cara de esa moneda se completaría con la cruz, *Memorias de una mujer sin piano*; con los recuerdos, de una sinceridad entrañable, de Jeanne Rucar, quien fuera su paciente y sacrificada esposa, madre de sus hijos y compañera vital y, al principio de su carrera, también laboral. Alianza las publicó en 1990. Nadie estuvo más cerca de él. Nadie lo sufrió, gozó y amó con tal perseverancia.

Max Aub persigue en su poliédrico proyecto “explicar lo conocido por lo desconocido; la obra por quien la realizó”. Un reto muy ambicioso pero claramente asumido cuando manifiesta que “escribir -con palabras o con imágenes- es eso: explicar lo desconocido”. Buñuel, de hecho, acabó siendo lo que siempre quiso ser: un escritor. Con la particularidad de que en vez de libros nos dejó películas. Curiosamente Aub hubiera querido que su ‘novela’ sobre Buñuel fuese más bien una película. Los primeros rasgos de su personaje, pura síntesis, los traza comparándose personalmente con él. Ambos son ateos: Buñuel, de formación católica; Aub, librepensador. Los dos dicen hacer sus respectivas obras para sus amigos, más que para el público. Buñuel navega, siempre en la contradicción, entre el comunismo y el anarquismo, y, en consecuencia, le interesa más la justicia que la

verdad; Aub es socialista y prioriza la verdad. Adoran ambos a Galdós, un creador de la categoría de Dickens o Balzac, minusvalorado por la crítica internacional por no haber nacido en Inglaterra o Francia. Buñuel -remata un medio resignado Aub- “tuvo éxito, yo no”.

Hecha la comparación con su modelo, se anima varias veces a retratarlo e incluso a definirlo (“Buñuel es un hombre inteligente, atrabiliario, amigo de sus amigos, precavido, fiel a sus sentimientos, instintos e ideas”); a veces a criticarlo, desde la libertad que proporciona la amistosa, que no ciega, cercanía: es, concreta felizmente, la “contradicción hecha arte”. Aub se queja de que casi todos los que en sus libros, ensayos, artículos, etc., se acercan a Buñuel acaban reverenciándolo y por lo tanto perdiendo la perspectiva crítica acerca del personaje. “¿Qué más da que él se reconozca o no?”, se pregunta el escritor, para responderse graciosamente a continuación: “Que se fastidie el de verdad”.

El de verdad siempre esperó ver impreso el proyecto de su amigo, lo esperaba con impaciencia y cierta inquietud. De haberlo visto, se hubiera reconocido en él. Como se reconoció en don Lope, el tutor-amante-marido de Tristana, su retrato fílmico más fidedigno<sup>4</sup>.

Recorrer la vida de Buñuel es recorrer la historia del convulso siglo XX (mediocre en lo artístico, se nos dice, si lo comparamos con el anterior) y, por supuesto, de una España cuya tragedia se fundamenta en no haber podido hacer la revolución agraria. La primera parte del libro trata de cómo el joven entomólogo Buñuel (su primera vocación) se convirtió en antropólogo: el artista Buñuel y su trilogía fílmica inicial, la cual, a través del surrealismo primero (*Un perro*

*andaluz*, *La edad de oro*) y del compromiso sociopolítico después (*Las Hurdes*), marcará para siempre su obra. El joven Buñuel, poeta ultraísta y deportista amateur, tenía “no poco de brillante sin tallar”. Lo tallan sus primeras lecturas: Fabre, Renan, los evolucionistas, Ramón, los novelistas rusos, Freud, Péret (bien presente en *Un perro andaluz*), después Sade (fundamental en *La edad de oro*), más tarde Galdós; los compañeros de la Residencia de Estudiantes, especialmente Pepín Bello, Lorca y Dalí (“estaba mucho más cerca de Dalí; pero a Federico le debo todo, sin él yo no habría sabido lo que era la poesía”); sus tutores, con Moreno Villa a la cabeza... La muerte del padre, rico hacendado que hizo su fortuna en Cuba, propicia su marcha a París y su definitivo encuentro con el cine y el surrealismo.

A París iba para aprender idiomas y formarse como diplomático. Venció su impulso artístico. Con la complicidad de Dalí y el apoyo económico de su madre realiza en 1929 *Un perro andaluz*, su pasaporte para entrar triunfante en el grupo de Breton; de inmediato el descubrimiento de Sade, el mecenazgo de los Noailles, y *La edad de oro*, saludada como la película cumbre del surrealismo. A comienzos de los 30 se escinde el grupo y Buñuel se adhiere a la rama prosoviética, encabezada por Louis Aragon. Su reflejo: *Las Hurdes* (1933). Para Max Aub, Buñuel no volverá a reencontrarse hasta que en 1950 ruede *Los olvidados*, que, tras su periplo norteamericano y sus primeros filmes ‘alimenticios’ mexicanos, supone su redescubrimiento internacional, el inicio de su madurez como creador. A partir de ese momento desarrollará una fecunda labor como director de películas comerciales: en México, Francia y ocasional-

mente en España; películas en las que con gran sagacidad irá introduciendo sus obsesiones personales y sus gags surrealistas, hasta que en 1966 el éxito económico de *Belle de jour* le va a permitir hacer ya lo que quiera. Como bien resume Aub es en su juventud y en su vejez cuando Buñuel gozará de mayor libertad creativa.

El recorrido por la vida y obra del cineasta, siempre salpicado de humor, se detendrá en 1972, justo cuando preparaba *El discreto encanto de la burguesía*. “A mí no me gusta el cine”, se queja Buñuel por esa época, harto del complejísimo proceso de producción que supone la realización de una película. Curiosa paradoja, aunque solo aparentemente, pues Buñuel siempre envidió la libertad creativa del escritor, del escritor que hubiera querido ser.

Señalábamos al comienzo de estas líneas que los ensayos sobre las vanguardias de Max Aub ocupan el último tercio de esta singular ‘novela’. Dadá supone la ruptura con todo lo anterior y da paso al surrealismo. Un movimiento se encadena con el otro pues “las épocas no se suceden sino que se encabalgan”. La primacía absoluta de Dadá y el surrealismo sobre el resto de las vanguardias radica en su componente ético. Para Buñuel el surrealismo, fuera ya de sus juegos de artificio (Dalí, por ejemplo), supondrá ante todo una revolución moral.

En España no caló el surrealismo, de no ser el que Bergamín definió, con gran alborozo de Buñuel, como “surrealismo Codorníu”. Aub lo explica con lucidez: “como expresión artística el surrealismo era algo que no le iba a lo español, pues España es un país totalmente surrealista”. Cernuda apoya su argumento cuando sugiere en su hermoso recuerdo de Jacques Vaché<sup>5</sup> que semejante movimiento solo pudo caber en

un país como Francia, tan jerárquico, tan burocrático, tan profundamente burgués. El influjo del psicoanálisis sobre el surrealismo (“Breton fue fecundado por Freud”), el papel fundamental de los sueños, es analizado con gran perspicacia por Aub, así como la presencia del manierismo a través de la historia del arte. El arte manierista “solo se comprende entre contrarios”, de modo que la obra de Buñuel (el viejo y la joven, erotismo y pecado, comunismo y anarquismo, ateísmo y fe, cine comercial y cine de autor, etc.) es paradigmática del estilo imperante en los periodos marcados por una profunda convulsión social.

Hoy día, escribe Max Aub al comienzo de su ‘novela’, están de moda “algunos libros que no son novelas ni biografías, ni anales, ni ensayos, pero que de todo tienen, revueltos con fotografías que aclaren el texto y trozos de libros ajenos”<sup>6</sup>: no cabe mejor definición del texto de Gibson sobre Buñuel. Sus primeros capítulos, la infancia y primera juventud, son una glosa, más documentada (no cabe negarlo) de las memorias del cineasta y de otros textos biográficos, empezando por el de José Francisco Aranda (7). El meollo del libro lo constituye el análisis minucioso de las tres primeras películas del cineasta, especialmente de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. El aparato documental reunido es exhaustivo y hay que agradecer al investigador los datos sobre su preparación, sus estrenos, el eco que tuvieron en la prensa de la época, los testimonios de los intelectuales, etc. El periodo norteamericano<sup>8</sup>, su eficaz trabajo como jefe de producción en la Segunda República (donde, pese a sus desmentidos, una vez más queda claro que en ocasiones era además el director ‘tapado’ de las películas de Filmófono), su controvertida misión diplo-

mática en París durante la guerra civil (entre el protocolo, la propaganda y el espionaje<sup>9</sup>, son los capítulos que completan el libro de Gibson. Tal vez hubiera convenido reunir los numerosos documentos manejados en una suerte de antología a la que el lector pudiera acudir tras la lectura de la biografía, pues a veces se tiene la sensación, tal como me sucedía cuando leí su libro sobre Antonio Machado, de que se abusa del uso de los documentos, que en muchas ocasiones se transcriben enteros, como si con ello se intentara completar, pongamos por caso, el número de páginas comprometidas en un contrato. En ocasiones incluso se repiten textos. El extenso pie de foto de la fotografía del homenaje a Hernando Viñes y su mujer que se puede encontrar junto a la página 545, se repite, entero, en la página 656. Imagino que descuidos como este se deben a la precipitación por terminar un encargo en plazo. No nos vamos a detener en los descuidos semánticos y ortográficos, impropios de una investigación tan prolongada en el tiempo, pero sí, por poner algunos ejemplos, en incorrecciones tales como decir que Federico Álvarez, el mentado editor de *Conversaciones con Buñuel* era nieto de Max Aub (p. 28); que carecemos de una edición fidedigna de sus textos literarios así como de sus guiones, como se señala en la p. 33, cuando contamos desde 1982 con la edición de Sánchez Vidal (10) y buena parte de los guiones han sido además excelentemente publicados en Francia y en la colección que Pedro Christian García Buñuel, a quien paradójicamente está dedicado el libro, dirigió para el Instituto de Estudios Turolenses; que el oscense Pepín Bello, íntimo de Buñuel, era calandino (p. 547)... Por otra parte algunos argumentos de autoridad utilizados para interpretar determina-



das escenas de las películas de Buñuel son cuando menos pintorescos.

Dos intentos muy distintos, en resu-

men, de acercarnos a la vida y obra de una de las personalidades artísticas más complejas y singulares del pasado siglo.

<sup>1</sup> Max Aub: *Luis Buñuel, novela*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2013

<sup>2</sup> Ian Gibson: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal. 1900-1938*. Aguilar. Madrid. 2013

<sup>3</sup> Max Aub: *La gallina ciega. Diario español*. Alba editorial. Barcelona. 1995

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 205. En la p. 253 del libro se dice don Lope cuando habría que referirse a don Jaime, el protagonista de la primera parte de *Viridiana*. Sin duda el hecho de que ambos papeles fueran interpretados por el mismo actor indujo al error.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 507. *Revista de Occidente*, octubre de 1929

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>7</sup> JFA: *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Lumen. Barcelona. 1970. De consulta aconsejada también el libro de entrevistas de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortiz/Planeta. México. 1986

<sup>8</sup> Fernando Gabriel Martín: *El ermitaño errante*. Buñuel en Estados Unidos. Filmoteca de Murcia. 2010

<sup>9</sup> Para profundizar en el compromiso político de LB, Román Gubern y Paul Hammond: *Los años rojos de Luis Buñuel*. Crítica. Barcelona. 2009

<sup>10</sup> Agustín Sánchez Vidal: *Luis Buñuel*. Obra literaria. Ediciones Heraldo de Aragón. Zaragoza.

[03]

*Por* Juan Ángel Juristo

Ernesto Pérez Zúñiga:

*La fuga del maestro Tartini. Premio XXIV de Narrativa Torrente Ballester*

Alianza Editorial

Madrid, 2013

443 páginas

# Atisbando la sombra de Fausto

El buen hacer literario de Ernesto Pérez Zúñiga no me es ajeno desde que en su momento leí *El segundo círculo*, una narración que haciendo honor al canto dantesco establece una tensión afortunada entre el mundo de lo visible y el de lo oculto descrito con una habilidad más que notable y que se inspira de manera afortunada en el legado del poeta florentino en lo tocante a la hipocresía. Esa segunda novela del autor me pareció notable por la creación de atmósferas de tierras baldías descritas con gran intensidad, así, las urbanizaciones, los pueblos abandonados, sobre todo de Soria, en los que Pérez Zúñiga se inspiró, como si esas atmósferas surgieran de saber escuchar aquello que nos dicen, que nos transmiten las ruinas. Los espacios, ni

que decir tienen, eran inventados pero una de las características más notables de la escritura de Pérez Zúñiga consiste en saber convertir en carne los fantasmas de la imaginación. Es uno de sus saberes, hasta el punto de que muchas veces es intensamente hábil con esa cualidad.

Luego, en 2011, con *El juego del mono*, el autor volvió a encerrarnos en un mundo extraño, opresivo, donde las tensiones provienen de un contraste violentamente establecido desde el comienzo. Así, el personaje principal, Montenegro, que es un profesor que recalca en un instituto de la Línea de la Concepción donde conoce otro mundo de sombras, esta vez el de la droga, el contrabando y la marginación social. Paralelo a esas experiencias, pero acordes

en lo profundo con éstas, el profesor va a indagar en la vida pasada de otro escritor que había habitado tiempo atrás en la casa donde vive y que había sido secuestrado por una enmascarada a la que acompañaba un mono. De esa indagación y de la inmersión en el mundo de la marginación trata este bello libro que se nos presenta como una metáfora salvífica del poder del arte, de la literatura como transformación del mundo, de la visión del hombre ante las cosas. Ese acierto en narrar la frontera entre lo que constituye la ficción y la realidad es la clave de la excelencia de esta novela, es decir, un contraste entre dos mundos, como sucedía con *El segundo círculo*. De nuevo esa intensa concentración en las atmósferas extrañas, opresivas... como si el autor tuviera cierta querencia por los ensueños tomados del Romanticismo...

Ahora, Ernesto Pérez Zúñiga, ha escrito con *La fuga del maestro Tartini* una novela muy equilibrada en la forma y que posee la virtud de hallarse justo en el filo de la navaja, querencia que puede definir su literatura narrativa, hecha para realzar los límites. Encontrar ese difícil equilibrio no es tarea fácil y tengo para mí que el autor se ha transformado en este libro en un espíritu de talante goethiano para llevarlo a cabo, para asistirle en cierta manera.

Trata el libro de una especie de rememoración que el maestro Tartini, el afamado músico conocido por "El trino del diablo", realiza de su vida. Hasta aquí nada de particular. Lo que sucede es que Tartini, o así lo ha querido ver Pérez Zúñiga, es un adelantado de su tiempo, un tapado romántico en época de pelucas, cuando el canon clasicista era incuestionable. Tartini se convierte, quizá por su vida aventurera, por el tema de su obra más conocida, por

el virtuosismo de su instrumento que le hizo célebre, el violín, en un correlato menos trágico, todo hay que decirlo, de Evgeni Oneguín, en esta novela, pero donde late un inmenso afán de trascendencia de los límites. De ahí que me refiera a talante goethiano, pues esta narración está escrita con una forma que se quiere de factura clásica, yo diría clasicista en tanto en cuanto quiere imitar el estilo dieciochesco, pero a la vez se hunde en ciertos abismos que llevaron, en pleno siglo romántico, a océanos de pasión y de miseria.

Novelar épocas fronterizas o que así las queremos ver ahora, no es tarea fácil porque se corre el riesgo de que cierta idea poco verosímil, diría anacrónica, se enseñoree de la narración. Pérez Zúñiga, que es avezado narrador, ha resuelto el problema recurriendo a una segunda voz, que actúa al modo de segundo Tartini, y que nos cuenta aspectos familiares, de cuitas amorosas, que no sabe ni el propio músico.

Esa segunda voz habla de continuo del tiempo, argumento real de la novela en tanto en cuanto llena casi todas las meditaciones de lo que resulta la inmersión en la obra de arte, y no es poco mérito, parte inherente, además, del juego literario, que las referencias lleguen a la actualidad. Por ejemplo, en uno de los pasajes en que se comienza "Call me Tom Waits..."

Es esta ambigüedad esencial de la narración, en la que ésta se balancea de continuo, lo que hace que esta novela no tenga nada que ver con una aproximación a la vida de Tartini y, ni de lejos, la pretensión de realizar una novela de corte histórico sobre el final del siglo XVIII. Lo que ha impulsado a Pérez Zúñiga es describir, asistir en cierto modo, a ese momento en que el límite se diluye y aparece lo faústico

co, el camino hacia la inmensidad propia de la querencia romántica. Para ello tiene que haber atracción del abismo, cierto, pero no olvidemos que estamos ante un personaje perfilado a lo Oneguín y que esa querencia quedaría incompleta sin la pasión por antonomasia del siglo, la pasión amorosa. Elisabetta Premazore, se llama la dama, y es de clase humilde, cual la lechera amada por Goethe en su vejez. Es la mejor introducción a la transgresión presente en el amor y en la obra de arte que Pérez Zúñiga quiere se asemeje en la búsqueda desasosegada de Tartini.

El autor nos describe paisajes emblemáticos de las ciudades europeas del momento, Praga, Venecia, Padua, Mantua... maneja una prolija información, se ve que el violín le apasiona porque trata con profusas descripciones lo concerniente a la escuela de violín de Tartini, por la que se le conoció como "el maestro de las naciones", que cita Mozart, y donde pasó por allí Salieri, ese músico injustamente tocado por el genio de Pushkin. Otra vez Oneguín, de una u otra manera.

En la obra de Pérez Zúñiga se agazapa siempre algo que parece no tiene nombre o, por lo menos, límites precisos. Ocurre que el tema del que se trata oculta siempre otra intención. En esta novela, Tartini es personaje fascinante y Pérez Zúñiga autor fascinado, pero detrás de esa pasión por un personaje y dar cuenta de él existe otra, más profunda, la de intentar explicar, y explicarse, qué es la obra de arte y su ligazón inextricable al tiempo. Y es esa reflexión sobre el tiempo es el punto esencial de la novela pues en cierta manera el autor cree que la obra de arte posee la cualidad casi celestial, podría decirse así, de anularlo. No de hacernos inmortales, lo que sería no

sólo un horror, sino todo lo contrario de lo que se pretende aquí, sino la consecución de la atemporalidad. La novela se abre con una cita de Borges donde dice que el hombre es polvo y tiempo, metáfora bella pero menos genial que la de Quevedo, y que la música es el tiempo. En realidad ahí se halla la explicación de años de búsqueda de información sobre el maestro Tartini y las páginas que le siguen. Búsqueda de un personaje fascinante, que quiso saber el meollo de las cosas a través del arte, y que más tarde se da cuenta de que esa recóndita armonía del mundo se halla en lo más simple. Resolución casi zen a una búsqueda que se quiere oceánica. Esta novela modela muy bien esa contradicción, bebe de ella. En ello reside su valor.

Pero conviene resaltar otras cualidades de este libro: en nuestra literatura no abundan los ejemplos en que música y literatura se den la mano. En esta novela hay una imbricación entre estructura musical y estructura narrativa en feliz conjunción si sabemos delimitar aquello que queremos afirmar, es decir, por la vida de Tartini suceden avatares sorprendentes e imprevistos, como corresponden a un héroe que se mantiene en esas fronteras tan queridas por Ernesto Pérez Zúñiga, aquí el siglo del Clasicismo y el precursor romántico, y uno de los goces estéticos más sorprendentes que nos depara este libro consiste en que todo ese movimiento se asemeja al modo que tiene de tocarse una fuga. Tartini quiere conocerlo todo, al modo de Fausto, pero esa totalidad, esa búsqueda, Tartini la realiza sólo mediante el ejercicio de la música, donde quiere reconciliar esa ambigüedad entre el bien y el mal en que consiste su modo de percibir lo real. Una de las virtudes de Pérez Zúñiga consiste en que

el lector sabe en todo momento más que los propios personajes sobre ellos mismos, pero no al modo del narrador omnisciente que se utilizaba en el siglo XIX, sino recurriendo a las dualidades, tan queridas por el autor, es decir, a esa segunda voz que se

manifiesta obsesionada con el tiempo. Vale decir, nosotros, nuestro mundo de ahora. Una novela de perfiles ambiciosos, grandes, de claro aliento romántico. Un contraste con estos tiempos que curiosamente, la hace muy actual.

[04]

*Por* Adolfo Sotelo Vázquez

Gaziel:

*Diario de un estudiante*

París, 1914 (Col. Trasatlántica, 23)

Barcelona, Dièresis, 2013.

## Gaziel o la construcción del periodismo político

Mediante las líneas que siguen quisiera ofrecer un sintético perfil de Agustí Calvet, “Gaziel” (1887-1964), autor de dos libros que acaban de aparecer y que responden a caras diferentes de su poliédrica personalidad, una de las más apasionantes del periodismo español del siglo pasado, por su tino, por su sagacidad y por su preciso y sugestivo estilo, que daba cuenta de tres actividades (Josep Pla en 1964 *dixit*), la de escritor, observador y pensador.

El primero, *Diario de un estudiante. París 1944* es, en la presente edición, una traducción de *Un estudiant a París* que junto con papeles de muy reciente escritura (dos ensayos magistrales sobre Joan Maragall) constituye el último libro

(Barcelona, Selecta, 1963) que Gaziel publicó en vida, y que Joan Fuster reseñaba en *Destino* (4-VII-1964) como una “síntesis testamentaria”. El texto se reimprimió bajo el marbete *París 1914. Diari d'un estudiant* (Barcelona, Aedos, 1964). La presente edición es una reelaboración que Gaziel no pudo completar de *Diario de un estudiante en País*, libro editado por la barcelonesa editorial Estudio, con un prólogo entusiasta e inteligente de Miquel dels Sants Oliver, en 1915, a poco de que las treinta y cinco crónicas que lo componían hubiesen sido publicadas en *La Vanguardia*, entre el 9 de setiembre y el 29 de noviembre de 2014. Las crónicas son un diario personal que le abrió las puertas de periodista de la Gran

Guerra para *La Vanguardia*, dirigida por Miquel dels Sants Oliver. “Acabat el *Diario*, Oliver m’oferí de tornar-me’n a França, com a enviat especial de *La Vanguardia*, mentre durés la guerra. La cara li traspuava de goig en fer-me aquesta oferta, i de secreta tendresa”: son palabras de Gaziell procedentes de sus prodigiosas *Memòries* (1958), por cierto, dedicadas a la alta memoria de sus maestros y guías, que son, a saber: Esteve Moreu, Antoni Rubió i Lluch, Joan Maragall, Adolfo Bonilla San Martín, Enric Prat de la Riba, Francisco Giner de los Ríos, Heri Bergson, François Picavet y Miquel dels Sants Oliver.

Conviene retener esos nombres que el sutil y escéptico, lúcido e irónico Gaziell de los años cincuenta ponía al frente de sus *Memòries. Història d’un destí (1893-1914)*. Porque precisamente en el pensamiento de esas figuras reside el sostén idelógico que le conduce a escribir sobre Cataluña y España, en una serie de artículos políticos que publicó en *La Vanguardia* y en *El Sol* madrileño, y que seleccionó con exigencia para una nonata antología circunscrita al período 1922-1934. Como advierte el editor, Jordi Amat, los artículos se han reelaborado no sólo estilísticamente sino también en lo que deseaba que fuese la naturaleza y el sentido de dicha antología: una reflexión política desde la temporalidad, apoyada en el análisis invariable de los hechos históricos. En consecuencia, aunque los artículos iniciales son de los años de la dictadura de Primo de Rivera y de las Luces ilusionantes de la II República hasta la suspensión por parte de la Cortes Republicanas del Estatuto de Autonomía a finales del 34, la mirada y la memoria se amalgaman en un ensayo político de gran envergadura, pensado y sen-

tido desde y en España. Por ello mezclan bien Maragall, Prat de la Riba y Giner: *Tot s’ha perdut* (2013), es de este modo un ensayo político configurado desde materiales periodísticos de los años veinte y treinta (que iluminaban la historia contemporánea), y pautado como ensayo en la elaboración inacabada de finales de los años cincuenta. Lecciones de periodismo y lecciones de reflexión histórica y política de una rabiosa actualidad en los tiempos que transitamos, que llevan a escribir a Enric Juliana en el prólogo: “Quantes lliçons! Quantes lliçons que avui haurien de ser repasadse, quam llegim en alguns diaris que l’independència de Catalunya serà un adveniment màgic e irreversible que deixarà Europa literalmente bocabadada.”

A la luz de lo anterior el lector debe saber que no se trata de textos olvidados, sino que constituyen parte fundamental del itinerario de Gaziell como periodista de *La Vanguardia*, con el aditamento de que la serie que *Tot s’ha perdut* la escribe siendo ya director del periódico que fue el mejor espejo de la complejidad de la vida del país catalán en esos años.

*Diario de un estudiante. París 1914* es la traducción de la edición catalana definitiva del año 63. Podría haber sido la reedición -una más- de la primera edición (Barcelona, 1915), pero se ha optado por traducir el diario con las reelaboraciones que Gaziell insertó en el texto catalán. De ahí que ambos libros vean la luz desde el filtro y la pátina que les dio el Gaziell de la fecunda plenitud de sus últimos años, ya avanzada la década de los cincuenta, cuando el periodismo ha dejado paso en sus quehaceres al ensayo histórico o político, a los libros de viajes o al excepcional memorialismo que culmina en *Meditacions en el*

*desert (1946-1953)*, libro póstumo (París, Edicions Catalanes, 1974), del que el curioso lector de este intelectual imprescindible del siglo XX español tiene a mano dos ediciones: la catalana de La Magrana (Barcelona, 2010) y la traducción castellana que promovió Destino en 2005.

Agustí Calvet coqueteó en su primera juventud con la literatura (la narrativa y la poesía), influido por el maestro Esteve Moreu (quien también gravitó en los aprendizajes de Sagarra) y obtuvo en el año 1909 el grado de Licenciado en Filología en la Universidad de Barcelona y el título de doctor en junio de 1911 en Madrid. Viajero por París en 1914 (era su tercer viaje a la capital francesa) le atrapa el primero de agosto el decreto de movilización general y de inmediato el inicio de La Gran Guerra. Gaziel anota en su diario del sábado 1 de agosto (cito por la edición de 1915, que reproduce con fidelidad los artículos periodísticos): “Esta tarde he visto expuesta en la Comisería de Saint-Germain-des-Près la orden de movilización general, llamando a todas las fuerzas de mar y tierra. La guerra es inminente”.

El diario abarca en su contenido desde la declaración de guerra entre Alemania y Rusia hasta la evacuación de París por el gobierno de la República, en vísperas de la batalla del Marne (1 de agosto a 4 de setiembre). La historia con sus acontecimientos progresivos de drama y guerra convirtió a Gaziel en periodista. Lo recuerda de modo impecable Juliana en el prólogo: “Calvet marchó a París para formarse como intelectual *noucentista* y se encontró con el estallido de la Gran Guerra, un acontecimiento dramático que rompió todos los moldes de aquel idealizado orden catalán: miedo, destrucción, muerte, humillación, ceguera...” Gaziel, un joven intelectual del

Institut d’Estudis Catalans, un *noucentista* (a la luz de *Xenius*, pero siempre discípulo de Joan Maragall), se convertiría en un excepcional cronista de la vida íntima y del palpito inquieto de las entrañas de París (el de Balzac, el de Zola) durante unas semanas de esperanzas febriles y zozobras cada vez más intensas y frecuentes. La historia desbarataba el espíritu, los hechos a las ideas, mientras la pluma de Gaziel sabía registrar la intrahistoria de esos días. He aquí el gran mérito de unas páginas del mejor periodismo, que su descubridor, Miquel dels Sants Oliver definía como “uno de los documentos más interesantes, extensos y variados que debamos a la emoción de esa guerra sin precedente, una de las confidencias más delicadas en que haya prorrumpido la sensibilidad moderna ante ese cataclismo espantoso. Estilo, percepción fina y rápida, emoción, piedad, avaloran dichas páginas, escritas al correr de los acontecimientos mismos, pero con la vista fija en lo futuro y aun en lo eterno”.

La selección que Gaziel preparó y que ahora obra en nuestras manos con el título *Tot s’ha perdut* es un libro único, ejemplar. Los artículos son de tiempos de la Dictadura de Primo de Rivera y del periodismo republicano. Los periódicos, de continuo, *La Vanguardia* (1923-1934) y ocasionalmente *El Sol* (1925-1926). El tema, las relaciones de Cataluña con el acontecer histórico propio, español y europeo durante esos años. La lección, la que el lector extrae de una pluma inteligente, ágil e intencionada que puntea la actualidad y, en la antología, la sombra de la historia.

Al margen de las colaboraciones en *La Vanguardia*, periódico que el propio Gaziel calificaba (*El Sol*, 26-X-1925) como ejemplar “para conocer la sensibilidad media de



Cataluña”, los artículos de *El Sol* revelan el equilibrio y la ponderación del liberalismo catalanista de Gaziél, quien pretendió hacer verosímil el deseo del diario de Urgoiti, que auguraba en su presentación del periodista ampurdanés (16-X-1925): “Gaziél, a pesar de su juventud hace años que goza de un gran prestigio [...] En el actual pensamiento catalán defiende un sereno criterio de moderación y de equilibrio lleno de sentido, entre cuyas líneas hallaríamos tal vez el hilo que conduce a la solución posible del problema catalán, cada vez más embrollado y difícil”. Subrayo la agudeza del redactor de *El Sol*: los escritos de Gaziél desarrollan un hilo, una vía, que, sin duda, conduce a una solución posible de las relaciones entre Cataluña y España.

Desde una atalaya panhispánica -en la línea de Joan Maragall o Enric Prat de la Riba- Gaziél sostiene sin ambages que “el separatismo es una ilusión morbosa que esconde una absoluta impotencia” (28-II-1930). Admirador sincero y apasionado de Cervantes, se apoya en el clásico inmortal para defender como bandera ideal para Hispania el iris incomparable que acopla armoniosamente (¡cuántas resonancias del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza!) los tres tonos fundamentales de la Península: “Castilla es el rojo, Cataluña el amarillo y Portugal el azul” (6-VI-1930). Consciente de la magnitud y de la gravedad del contencioso postula sin descanso la comprensión de personalidades como Giner de los Ríos, Menéndez Pelayo o Maragall: “A nosotros nos toca seguir el camino que nos señalaron esos luminosos espíritus. Sería terrible que la España ideal, la única viva, sólo existiera entre sombras, más allá de la muerte.” (11-VII-1930).

Ante la II República Gaziél mantiene

su autoridad de periodista liberal. Lo hace desde *La Vanguardia* y desde el madrileño *Ahora*. *Tot s'ha perdut* prescinde de los artículos del periódico madrileño. Los artículos republicanos abonan su convicción de que “la república no es una fórmula mágica, un curalotodo” (8-VI-1934), sino un espacio propicio para hacer avanzar la concepción peninsular de Cataluña (de nuevo el equipaje intelectual de Maragall y Prat de la Riba) ante el rearme castellano. Por ello pide a Cataluña sentido político: “es decir, claridad de entendimiento, unanimidad de corazón, hermandad indestructible, constancia en las directrices, don de gentes y granítica voluntad” (8-VI-1934). No fue así y a poco los acontecimientos del 6 de octubre le llevaron a escribir: “Esto ha terminado. Quiero decir que ha terminado la república del 14 de abril” (19-X-1934). Queda “el alma en pena de Cataluña” sion un cuerpo adecuado. Queda el Estatuto suspendido *sine die* y queda “la clara lección”, título del último artículo de *Tot s'ha perdut*:

“No busquemos, pues, ninguna explicación absurda a nuestro infortunio, ya que la única y principal es muy clara. Los culpables de cuanto le ocurre a Cataluña somos los catalanes. Los partidos que nos representaron, y nosotros que les indujimos a que lo hicieran tan mal. Y esto es todo. Si sirve de lección para el futuro, venga el dolor, que será enseñanza. No lo rehusemos. Al contrario: aneguémonos en él, pues nada fortalece tanto como la amargura de la adversidad lúcidamente destilada hasta el fondo de las propias entrañas. Un día saldremos de este negro pozo en que caímos. Pero que, en adelante, nos sirva esta clara lección: sólo podremos triunfar en España yendo todos los catalanes fuertemente unidos, como una

irromplible falange, y además sólidamente abrazados con el mayor número posible de españoles hermanos”.

*Tot s'ha perdut* no es una profecía, pues como el propio Gaziél escribió en *Castilla adentro* (1963), “profetizar la historia, es de necios, tratar de vislumbrarla es tarea humilde y paciente de cuerdos”. Tarea de la que el periodista ampurdanés se sentía orgulloso. Un botón de muestra: el 7 de setiembre de 1934 publica Gaziél en *La Vanguardia* el artículo “Veinte años después” (veinte años después de su primera colaboración), donde afirma satisfecho: “Mis lectores me aman por esta sencilla razón: porque saben que Gaziél es falible, pero insobornable”.

Agustí Calvet, verdadero *maître à penser* de la cultura catalana, lo sería también de la española, si nuestra España fue-

se la ideal, la de don Francisco Giner, la de Unamuno, la de Maragall. Una parte amplísima de la obra de Gaziél nació en castellano y se fraguó en una lengua que aprecia sus matrices de modo excepcional. Antonio Tovar, cuyo pasado ortodoxamente falangista se iba alejando, saludó *Castilla adentro* con un largo e inteligente comentario aparecido en su habitual sección de *La Gaceta ilustrada* (17-VIII-1963). Concluía Tovar su impecable análisis del libro de viajes de Gaziél con la siguiente reflexión: “Si hace treinta años nos parecía que la política era misteriosa fidelidad a la sangre y al suelo, hoy se ha vuelto otra vez cosa ágil y llevadera por la alada inteligencia. Que es el reino de Gaziél”. Me permito un estrambote: ese era también el reino de Gaziél en los años veinte y treinta del siglo pasado. El lector tiene la palabra.

[05]

*Por* José Antonio Llera

Héctor Viel Temperley:

*Obra Completa*

Ed. Amargord (Col. Trasatlántica, 23).

Madrid, 2013

## Mística del cuerpo

Recordé una frase de Pasolini mientras leía la *Obra Completa* de Héctor Viel Temperley (Buenos Aires, 1933-1987), editada ahora muy oportunamente en España siguiendo la senda de la porteña Ediciones del Dock, que la había publicado en 2003. Según el cineasta italiano, la muerte es la que realiza el montaje final de la vida, y hasta que ella no otorga un lugar específico —una sintaxis— a nuestras vivencias, todo posee un sentido indeterminado, inestable, provisional. La muerte no da sentido a la vida, sino sólo su posibilidad, pues hasta entonces la existencia es sólo un relato inconcluso. No estoy seguro de que este pensamiento pueda trasladarse tan fácilmente a la obra literaria, pero considero que *Hospital Británico* (1986), el libro cumbre que cierra esta obra

completa, adquiere esa misma dimensión: se trata de una especie de *aleph*, que desde su despliegue de incesante intratextualidad, permite interpretar cabalmente todo lo anterior, acomodarlo como se acomoda una llave a la cerradura, y no sólo para dar señales de apertura, sino para revelarnos también nuevas puertas, ventanales inéditos, cámaras en penumbra y dinteles asomados a la ventisca. Pero importa hablar antes de los primeros libros para saber por qué circuitos y veladuras llegamos a esa estación final.

*Poemas con caballos* (1956) se titula la primera entrega, y en ella restalla una visión sacramentada del erotismo, un mar donde el nadador (poeta y niño, como en Hölderlin) se reencuentra con lo absolu-

to, lo celebra. Dentro de este impulso ascensional, que se vierte en endecasílabos blancos, Viel Temperley pulsa el *topos* que abraza Eros y Tánatos (“empuño / el arma que eres tú, el amante acero / que, ya rota su vaina, a mí me envaine / cuando muerto de amor lo lance al cielo”). El anhelo de fuga y trascendencia, de disolución cósmica, viene avalado por el peso de la tradición en “De viento”, donde se perciben los ecos gauchistas del *Martín Fierro*: “Para entregarse a Dios, cruza el caballo / su horizonte, y estira a través mío / la punta hacia su origen. Por su punta / precipita la médula de pampa, / más allá de la pampa”. Esta exploración de los límites pienso que describe, casi a modo de declaración programática, la escritura de Viel Temperley. Galope tendido hacia el misterio de la divinidad, al aire de su vuelo, en comunión panteísta con la naturaleza y el animal: “Pero montado en los caballos / siento mi cuerpo contra el río, / nado entre crines y galopo a Dios / y mis ojos se hunden / profundizados en su pecho”. *Porque no hacen falta riendas*, escribirá Kafka en su poema en prosa “El deseo de ser piel roja”.

Ríos, arroyos, corrientes... El léxico de la mística es muy explícito en el segundo de los poemarios aquí reunidos, *El nadador* (1967), donde el sujeto lírico asume una identidad que no dejará ya de acompañarle como una suerte de avatar: el nadador en eucaristía con el mundo, el concurso de una voz daimónica de acento rilkeano: *Soy el nadador, Señor, soy el hombre / que nada. / Tuyo es mi cuerpo, que hasta en las más bajas / aguas de los arroyos / se sostiene vibrante, / como en medio del aire.* / No sólo se advierte el eco bíblico —“Y será que toda alma viviente que nadare por donde quiera que entraren estos dos arroyos, vi-

virá” (Ez 47: 9)—, sino que tras las propias variaciones métricas y rítmicas se manifiesta una conciencia visual del poema, su inscripción en la página como ámbito de navegación. No es casual que los dos primeros versos citados sean más largos que la serie heptasilábica que los precede, ya que así se iconiza el surco en el mar, las brazadas de la tinta, el equilibrio entre la inmersión en lo oscuro y el abastecimiento de la luz o el cielo. ¿Es posible que Viel Temperley conociera el quietismo de Miguel de Molinos, quien aconsejaba en su *Guía* vestirse de la nada, aposentarse en el desasimiento? La posibilidad se me antoja algo remota. ¿Nos hallamos más bien ante una actualización de la capacidad negativa a la manera de Keats o de una huella orientalista? Escribe en “Con su memoria de alas”: “*Quedar vacío, ser como alabrado, / como dulce guitarra, / o como el aire fresco en los pulmones, / con su memoria de alas*”. Y antes, en el primer verso de “Enfermedad”: “De espaldas, solo, quieto. / No escucho más que el viento / y su arena cegante”. Aún no se han explorado poéticamente los vínculos de la enfermedad con el ascetismo y la escritura, pero aquí comienzan a insinuarse esos lazos.

*Humanae vitae mia* (1969) da entrada a poemas más breves, contruidos a base de asonancias propias de la lírica popular, cruzados por parques y sauces, por una densa energía sensorial que transfiere paisajes, olores y sabores. La ciudad se presenta como territorio hostil a la mirada y fulge de súbito alguna imagen visionaria (“A veces, en la noche, / soy como un trompetista / con los ojos abiertos”). Poemas que son a veces estampas de honda plasticidad, como si hubieran sido escritos al hilo de una película de Tarkovski: “Como humildes ratones buscando los restos / de la hos-

tia del Amanecer, / caminan por las rocas / cinco monjas. / Van caminando hacia abajo, / hacia sus pies descalzos / y blanquísimos. / (Para buscar almejas, / una lleva un cuchillo)".

En sus libros de los años setenta, Viel Temperley no se cansa de experimentar. Pese a las variaciones, su voz resulta cada vez más reconocible, así como su búsqueda de lo otro de la belleza y su visión de una sexualidad sacralizada por la mano divina, que rompe las fronteras entre la carne y el espíritu: "Arqueo suavemente el pubis / hacia las cataratas / o mucho más arriba, / hacia el Dios Creador, el nuevo Hijo / que desprende una mano de la cruz / y la apoya en mi sexo, / azul mañana". Todos estos libros, desde *Plaza Batallón 40* hasta *Legión extranjera*, me parecen rampas de lanzamiento hacia sus dos últimos, y dejan en ese tránsito o duermevela relámpagos expresionistas y el extrañamiento de "Bajo las estrellas del invierno". Y es que la aparición de *Crawl* (1982) no puede leerse sino desde la ruptura. Emparentado con *Un coup de dés*, su ambición es incuestionable por lo que tiene de diseminación y desborde, de revuelta contra las lindes del texto, que se cimbría empujado por la fricción de los significantes, por repeticiones, aliteraciones, paronomasias, *frottages* semánticos y estucados barroco-gongorinos. Al frente de las secuencias, una divisa: "Vengo de comulgar y estoy en éxtasis". Salvador Dalí, en un número de la revista *Minotaure*, declaró que la fuente del éxtasis es siempre libidinosa, por lo que el éxtasis produce imágenes y ciertas imágenes producen éxtasis. No encuentro mejor definición de la esencia de *Crawl*. Es conocida la etimología de éxtasis, que quiere decir "salida". ¿Adónde? Donde las juntas entre el adentro y el afuera se reblan-

decen como la cera. ¿Cómo? En la montura de la enfermedad, en su excelsa espuela, en su bocana. Como colofón, la cabeza decapitada de San Juan Bautista.

Uno de los pocos datos conocidos de la biografía de Viel Temperley nos dice que fue sometido a una operación quirúrgica para extirparle un tumor cerebral en el Hospital Británico de Buenos Aires, institución médica de la que se toma el título. La crítica se ha referido a su diseño compositivo fragmentario calificándolo de fuga musical. Prefiero hablar de sistema linfático, de estructura en ganglios compuesta por piezas que desarticulan un orden cronológico estricto (algunos fragmentos están fechados). El poeta, como el Apollinaire de la Gran Guerra, comparece con la cabeza vendada: "Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo (1984)". La enfermedad y la mortificación (*mortem facere*) son canonizadas como modos supremos de ascetismo. Ni yermo, ni Tebaida: sobre las salas blancas del Pabellón Rosetto se imprimen imágenes cristológicas. Los desgarros, la violencia sobre el cuerpo —lugar de existencia, último y verdadero reducto— se espiritualizan. El hospital se convierte en ascenso a un Gólgota que endurece la fe en la resurrección. Roto todo vínculo con el mundo, aniquilada la racionalidad, sus inclinaciones y demandas, es el cuerpo lo que reina en la enfermedad, el que se da a conocer en ella y por ella, hasta la entera disgregación. La enfermedad produce su propio tiempo mientras laborea la carne: "Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección —espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su

Pierna me azoten como cota de malla —y sin ninguna Historia ardan en mí— las cabezas de fósforos de todo el Tiempo."

Como Pablo, el poeta parece decirnos: "Golpeo mi cuerpo y lo pongo en servidumbre" (1Cor 9: 27). Y aún más: "Mi

cuerpo —con aves como bisturíes en la frente— entra en mi alma (1984)". Al leer estas líneas me pregunto si en realidad Viel Temperley no está más próximo a Nietzsche que a san Juan de la Cruz, pues Zaratustra ya dictaminó que el alma es una parte del cuerpo.

[06]

*Por* Julio Serrano

Vasili Grossman:  
*Eterno Reposo y otras narraciones*  
Editorial Galaxia Gutenberg  
Círculo de Lectores  
Barcelona, 2013.

## Eterno reposo y otras narraciones

En septiembre de este año se cumplirá medio siglo de la muerte de Vasili Grossman (1905-1964), uno de los escritores más relevantes del siglo veinte. En estos cincuenta años sin su creador, su obra ha recuperado la libertad que se le negó en vida de Grossman. Para ello ha tenido que desaparecer el régimen que la había condenado al olvido. Lejos han quedado los doscientos cincuenta años que profetizaron algunos ideólogos comunistas para que *Vida y Destino* pudiera ver la luz pública. El lector coetáneo de Grossman, primer destinatario de sus escritos, con quien compartió los rigores y la barbarie desencadenada por el régimen soviético, ha podido, desde hace más de dos décadas, leer el implacable análisis y la no menos implacable condena,

tanto del régimen estaliniano en particular como de todo el experimento revolucionario en general, contenidos en *Vida y Destino* y *Todo fluye*. Con ello se ha visto realizado uno de los mayores deseos (que fue una de sus mayores frustraciones) de los últimos años de la vida de Grossman: ver publicada y leída su obra en Rusia. En definitiva, en estos cincuenta años la obra de Vasili Grossman ha alcanzado su propio destino, convertirse en uno de los más estremecedores e impercederos testimonios del siglo de los “perros -lobo”.

Desde el año 2007, la editorial Galaxia Gutenberg ha apostado con determinación y perseverancia por la recuperación de la obra de Grossman. En ese año, por primera vez en España en traducción directa del

ruso (existía una traducción del francés publicada en 1985 por Seix Barral que pasó totalmente inadvertida), se publicaba *Vida y Destino*, que se convirtió en uno de los fenómenos editoriales de la temporada, haciéndose un hueco entre los *best-sellers* de turno y llegando a ser considerada por los críticos de *El País* como la mejor novela del año. A rebufo de este éxito la editorial ha ido editando casi al ritmo de libro por año, gran parte de su obra. En 2008 le tocó el turno a *Todo fluye*, que no había sido anteriormente editada en nuestro país y que, según palabras de Tzvetan Todorov, constituye el testamento literario de Grossman. Dos años después, recogida en el título *Años de guerra* apareció publicada la producción literaria de Grossman durante la Segunda Guerra Mundial, en la que destacan los artículos que escribió desde Stalingrado, la novela *El pueblo es inmortal* y el ensayo sobre Treblinka, que fue utilizado como prueba durante los juicios de Nuremberg. En 2011 aparecieron en esta misma editorial dos obras de Grossman: *Por una causa justa*, monumental primera parte de *Vida y Destino* y *El libro negro*, proyecto colectivo en el que se involucró de lleno en plena guerra ante su toma de conciencia judía, que intentaba recoger el mayor número de testimonios posibles sobre las atrocidades cometidas por los nazis contra los judíos soviéticos. El proyecto, muy avanzado, finalmente no fue publicado ante la negativa de Stalin de conferir un “estatus de víctima privilegiada” a la comunidad judía, todo esto antes de empezar él mismo con la persecución hacia los intelectuales judíos, entre ellos muchos de los que intervinieron en el proyecto de *El libro negro* en los últimos años de su gobierno. Hay que decir que esta monumental y estremecedora obra, don-

de se recoge una muestra significativa pero mínima de la abyección más cruda de la que ha sido capaz el ser humano a lo largo de la historia, fue publicada, a pesar del apoyo institucional que gozó la edición, de una forma poco profesional, siendo la abundancia inexplicable de erratas un obstáculo a una atenta lectura.

Por último, de reciente publicación, ha aparecido en las librerías el volumen *Eterno reposo y otras narraciones*, que reúne, traducidas por primera vez al castellano, ocho narraciones cortas escritas entre 1953 y 1963, esto es, contemporáneas al proceso de escritura de las dos obras más importantes de Grossman, *Vida y Destino* y *Todo Fluye*. El relato “Eterno reposo”, más que una obra de ficción es una personal indagación sociológica, nada científica, escrita en un marcado estilo periodístico, que surge de la observación directa de la realidad y del extrañamiento sentido por el autor ante una serie de actitudes que se toman como normales dentro de su comunidad. El interés por el ser humano, su vida y sus costumbres, y la certeza de que detrás de ciertos comportamientos se encuentran otras motivaciones, hace que Grossman se sumerja aquí en lo que él llama “los ríos quedos de la vida” para “comprender el modo en que el sufrimiento desgarrador provocado por el eterno adiós a la persona querida deviene en un placentero pasatiempo dominguero”. Grossman penetra con su literatura en la intimidad de las relaciones personales, descendiendo, en una especie de espeleología del alma humana, desde la superficie de estas relaciones hasta oscuras profundidades en busca de esos ríos quedos de la vida donde se halla los sedimentos que configuran los múltiples pliegues de las relaciones humanas.



Si *Eterno reposo* nace del deseo de comprender las motivaciones subyacentes al cuidado dedicado por los vivos a las tumbas de sus muertos, “La Madonna Sixtina”, la otra narración que no es posible considerar como cuento, nace también de una necesidad de comprensión, pero en esta ocasión el sujeto de análisis no son los otros, sino el propio autor. “La Madonna Sixtina” es junto al relato titulado “Fósforo” el más autobiográfico de los ocho textos incluidos en esta recopilación. Sin duda es también uno de los más reveladores de la personalidad del escritor. La génesis del relato está en la visita que éste realizó en la primavera de 1955 al museo Pushkin de Moscú, con ocasión de la exposición de la colección de pinturas de la Gemäldegalerie Alte Meister del museo de Dresde, que poco después iban a ser devueltas al museo tras haber sido expoliadas al final de la Segunda Guerra Mundial por el Ejército Rojo. Entre sus muchos tesoros se encontraba la famosa *Madonna Sixtina* pintada por Rafael y que ya en el pasado había despertado el interés de un buen número de escritores rusos, entre ellos el propio Dostoievski, quien la había visitado en varias ocasiones en el museo alemán. La visión del cuadro suscitó en Grossman una viva impresión. “Más tarde, mientras caminaba por la calle después de abandonar el museo, conmocionado hasta el desconcierto por lo novedoso y potente de la sensación, no hice siquiera el intento de salir de mi estado de perplejidad y aclararme las ideas”. Este relato es el intento posterior que Grossman hizo para responder a esa “novedad”. Vemos cómo el escritor ruso necesita de la escritura como vehículo para su pensamiento en el intento de alumbrar lo vislumbrado. Pero, ¿qué vio? La descripción del cuadro retiene aún el entu-

siasmo y la exaltación que debió sentir en el momento de su contemplación. Desde el primer momento entiende que se halla ante una obra inmortal, imperecedera, superior a cualquier obra creada anteriormente por un hombre. El rostro de la Virgen es para Grossman “la imagen del alma materna”, es “una belleza universal (...) alma y espejo del género humano” En el niño que lleva en sus brazos, ve la determinación serena al tiempo que inaplazable de un niño que asume sin temor el destino del hombre en el que se convertirá. Aquí, pensando en la figura del niño escribe: “A veces, en los momentos más difíciles y aciagos de la vida, son precisamente los niños quienes sorprenden por su calma, sensatez y paciencia”. Esta idea aparece expresada ya en “El viejo profesor”, excelente y conmovedor relato escrito en 1942, donde narra los últimos días de un anciano profesor que decide no huir del incontenible avance del ejército alemán, sino permanecer en la tierra en la que creció, estudió, se casó y crió a sus hijos, resignándose con dignidad ante un futuro ominoso. Conmueve saber que mientras Grossman escribía este relato desconocía el destino que había sufrido su madre, de quien el personaje del viejo profesor es un trasunto literario. Al imaginar el funesto final del profesor, Grossman está imaginando el de su madre, también judía como el anciano. En el camino a pie desde el gueto hasta el lugar de ejecución, el viejo Rosental, se ve accidentalmente al cargo de una pequeña, a la que como transporta en brazos hasta el lugar de las ejecuciones. Mientras a duras penas puede sostenerla, piensa en cómo consolar o engañar a la pobre criatura y una tristeza abrumadora se apodera de él. Al llegar al destino, cuenta Grossman: “La pequeña se volvió hacia él; su rostro estaba tranquilo, era el

pálido rostro de una persona adulta, llena de indulgente compasión. Y en un instante de repentino silencio, el viejo oyó su voz que le decía: Profesor, no mires a ese lado, te va a dar miedo. Y ella, como una madre, le tapaba los ojos con sus manitas”. Años después, Grossman utilizaría una imagen similar al narrar en *Vida y Destino* la muerte en la cámara de gas de la médica Sonia Ósipovna Levinton y el niño David, cuya fortuita presencia hace sentir en los últimos instantes de la vida de ésta, la felicidad de convertirse en unos momentos tan dramáticos en la madre que nunca pudo ser.

El análisis de sus emociones le conduce finalmente a la convicción de que el potente impacto provocado por la contemplación de la obra Rafael proviene en último término de que el retrato de la madre con el niño le ha traído de manera inconsciente el recuerdo de Treblinka. “A pesar de haberlo intentado muchas veces -cuenta Grossman-, jamás hasta entonces había conseguido distinguir con claridad, a través de las tinieblas, los rostros de aquellos a quienes los trenes descargaban en los campos de exterminio. (...) Pero finalmente logré captar la verdad de aquellos rostros, pintados por Rafael hacía cuatro siglos: son los rostros de quienes van al encuentro de su destino”. No obstante, su visión no solo le recuerda a las mujeres y niños que murieron en los campos de exterminio, sino también el de los millones de madres e hijos que a principios de la década de los años treinta murieron como consecuencia de las hambrunas orquestadas por Stalin y sus planes quinquenales, o el de las madres que vieron desaparecer a sus hijos en las terribles purgas de finales de esa misma década. Grossman identifica a la Virgen y al Niño con el destino de los hombres, y esto

le lleva a una dura reflexión sobre la responsabilidad de los hombres en su destino: “¿Será que tú y yo también hemos tenido que ver en ello? ¿Por qué nos contamos entre los supervivientes? Tan sólo los muertos tienen el derecho de hacer a los vivos esa difícil y dolorosa pregunta. Pero los muertos callan, no preguntan”.

El relato acaba con una dura premonición. La vida pasará y la joven madre con su hijo irá al encuentro de su destino con nuevas generaciones de seres humanos hasta que llegue el momento en el que “verá el cielo iluminado con una luz cegadora: la primera explosión de una bomba de hidrógeno superpotente cuyo estallido anuncia el comienzo de una guerra global”. Recordemos el contexto de guerra fría en el que está inscrito este relato.

Este mismo contexto y esta misma preocupación están presentes en el relato que da inicio al libro, “Abel (1946)”. Hay que recordar el gran interés que sentía Grossman por las cuestiones relacionadas con la bomba atómica. Con formación universitaria en ciencias químicas, una de las pasiones más constantes a lo largo de su vida fue la física moderna. No es casual que Víctor Shtrum, el personaje principal de *Por una causa justa y Vida y Destino*, al que tantos rasgos de su persona y su vida aportó, sea un importante físico nuclear, ni que en el escritorio donde Grossman se sentaba a escribir tuviera un sitio privilegiado una foto de su admirado Einstein.

En “Abel” Grossman imagina la tripulación encargada de arrojar la bomba atómica sobre Hiroshima. En un relato, desde mi punto de vista, poco convincente, se nos presenta a los hombres que cumplieron con la misión de acabar en pocos segundos con la vida de decenas de miles de personas,

en los momentos anteriores de llevar a cabo una misión cuyo objetivo, en el relato, no conocían. El hecho de posteriormente conocerlos no los afecta en absoluto, no muestran horror o pena, sino deseos de unas merecidas vacaciones. Sólo el artillero Joseph Connor, quien el destino ha querido que fueran sus dedos los que apretaran el botón que soltó la bomba del avión, no puede enfrentarse a la culpa y la responsabilidad y acaba renegando de la vida y enloqueciendo. Pero es precisamente cuando habla de los sentimientos de Connor cuando el relato se hace más forzado e inverosímil. Grossman muestra a Connor como una persona cuyo amor por la vida está por encima de todo. Sin embargo, como he dicho, lo hace de una manera poco convincente. Carga en exceso las tintas sobre este incondicional amor a todo lo vivo del joven artillero, tanto que lo hace poco creíble. Así, sirva como ejemplo, cuando la tripulación se dirige en jeep hacia el avión para llevar a cabo la misión, Connor pide permiso a su superior para ausentarse brevemente y bañarse en la playa. Allí, “tomó conciencia, con especial claridad, quizá como nunca antes, del carácter dichoso de la vida, esa vida que extendía su benevolencia y generosidad por igual a jóvenes y viejos, perros y ranas...” y la descripción de la virtudes de la vida continúa dos hojas más, todo esto antes de arrojar la bomba sobre Hiroshima.

No quisiera acabar sin referirme, aunque sea brevemente, a un último texto. El lector conocedor de la obra de Grossman encontrará en el magnífico relato “Tiergarten” muchas de las ideas que sobre la libertad, uno de los temas centrales del conjunto de su obra, desarrolló con mayor amplitud en las páginas de *Vida y Destino* y *Todo fluye*. Una vez más el protagonista de los sucesos

narrados es un viejo abandonado a su suerte, como aquellos que protagonizan los relatos “El viejo profesor”, “En la mina”, otro excelente relato de su época de guerra, o como Iván Grigoriévich, protagonista de *Todo fluye*. Al igual que todos ellos, el único patrimonio tras una vida dura y austera es una dignidad difícilmente mantenida a flote ante las arbitrariedades de un estado totalitario. Además, en el caso de este viejo cuidador del zoo berlinés, también conserva el amor hacia los animales que ha cuidado durante toda su vida. En los días previos a la caída de Berlín ante las tropas soviéticas, cuando la gente está preocupada en huir, el viejo Ramm reflexiona (para Grossman pensar forma parte del ejercicio de la libertad), sobre la naturaleza malvada del Estado nazi y cómo éste ha supuesto toda una involución de las teorías darwinianas para el pueblo alemán. Bajo su dominio las personas habían recorrido la escala evolutiva de arriba hacia abajo: “Así los rastreros, los canallas, los mediocres y las personas sin escrúpulos prosperaban, al tiempo que los que amaban la libertad, los insumisos, los buenos y los inteligentes perecían. En las condiciones del fascismo, esa involución al revés había producido una nueva raza humana, vil y miserable”. En *Vida y Destino* Grossman advirtió las múltiples semejanzas entre ambos estados totalitarios. No resulta entonces extraño pensar en “Tiergarten”, un texto contemporáneo a la redacción de *Vida y Destino*, Grossman al analizar los mecanismos de coerción y represión llevados a cabo por el régimen nazi, de manera encubierta y sin una mención expresa, expone a la opinión del lector soviético muchas de las cosas que éste lector podría identificar como propias del Estado soviético y que de ninguna otra manera sería posible escribir abiertamente.

# CLAVES

## para entender el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por  
Fernando Savater.

Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en [www.prisarevistas.com/claves](http://www.prisarevistas.com/claves)





# XIV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



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

- 1 Podrán concursar, autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no se hayan presentado a otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XIV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, 2, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles, ni remitidos por correo electrónico.
- 5 El plazo de admisión de originales finalizará el 30 de mayo de 2014. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 6 El premio, dotado con tres mil euros (3.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 7 El jurado estará compuesto por un representante de la Casa de América, un representante de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, el ganador de la edición anterior, un poeta de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros, además de un secretario designado por los organizadores, con voz pero sin voto. Los nombres de los miembros del jurado serán revelados durante el anuncio del fallo del premio.
- 8 El anuncio del fallo del premio tendrá lugar durante el mes de octubre de 2014 y será anunciado con la debida antelación.
- 9 El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra posee calidad para obtenerlo. El premio será indivisible.
- 10 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales presentados y los trabajos que no se premien no serán devueltos.
- 11 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América le informa que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso, supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero declarado bajo titularidad de Casa de América, con la finalidad de gestionar su participación en el XIV Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que, en su caso, resulte premiado, consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos, en el Portal Web [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es), en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ninguna tarifa. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XIV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de la Cibeles, 2, 28014 Madrid, España.
- 12 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde sólo al jurado.

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

Madrid, Febrero de 2014

# cuadernos hispanoamericanos

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_  
c/ \_\_\_\_\_ n° \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

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

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

El suscriptor \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014  
Remítase a \_\_\_\_\_

## **PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN**

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€  
Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€  
Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€  
Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.  
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.  
T. 91 5827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio 5€

