

cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER Rusia y España, literatura e historia — MESA REVUELTA Sobre Teresa de Jesús (1515-2015), Enrique Molina y Luis de Góngora — ENTREVISTA Juan Carlos Méndez Guédez

cuadernos hispanoamericanos

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Redactor

Carlos Contreras Elvira

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

Mª Carmen Fernández

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño original

Ana C. Cano

www.anacarlotacono.es

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.I

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García - Margallo

Secretario de Estado De la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracia Aldaz

Director AECID

Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Guillermo Escribano Manzano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido

dirigida sucesivamente por Pedro 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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

- 3 Rusia y España, literatura e historia
- 4 *Támara Djermanovic* – Dostoyeski en el espejo del pensamiento español
- 21 *Carlos Muguero* – Andréi Tarkovski y «Los españoles»
- 42 *Iván García Sala* – Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico
- 54 *Olena Velykodna* – La recepción de la literatura española del siglo XX en Rusia
- 73 *Marta Rebón y Ferrán Mateo* – Gulag y literatura
- 82 *Selma Ancira* – De traducción y viajes
- 89 *VV.AA* – Poesía rusa en español

MESA REVUELTA

- 105 *Armando López Castro* – Teresa de Jesús, el cuerpo de la escritura (1515-2015)
- 119 *Walter Cassara* – Enrique Molina: en la latitud esencial de la poesía
- 128 *Andrés Sánchez Robayna* – Poesía y traducción: un soneto de Góngora

ENTREVISTA

- 136 *Carmen de Eusebio* – Juan Carlos Méndez Guédez

BIBLIOTECA

- 150 *Juan Ángel Juristo* – Metáfora del país portátil
- 154 *Blas Matamoro* – Freud en el diván de los filósofos
- 160 *Julio Serrano* – Asfixia
- 164 *Eduardo Moga* – Existencialismo radical
- 168 *José Luis Gómez Toré* – Valente o la imposibilidad de la biografía
- 172 *Álex Chico* – Lo que vuelve, lo que estuvo
- 176 *Julio César Galán* – González Esteva lee/escribe a Martí
- 180 *Isabel de Armas* – Maestro, historiador y cura



► Gran estanque Yasnaya Polyana

DOSSIER

**RUSIA
Y ESPAÑA**
LITERATURA
E HISTORIA



Ilustración Frank Martínez

Por Tamara Djermanovic

DOSTOYEVSKI

En el espejo del pensamiento español

– A Tatiana Pigaryova, que ha posibilitado tantos puentes entre España y Rusia.

Desde 1887, año en el que la condesa Emilia Pardo Bazán, con la exposición de sus famosas conferencias en el Ateneo de Madrid, tuvo el honor de ser la primera autora española en hablar de literatura rusa en España, y en concreto sobre Dostoievski, que es hombre que nos incumbe, se fueron repitiendo y anquilosando en la crítica española una serie de ideas que la propia condesa introdujo importadas de Francia, y que finalmente han terminado por convertirse en tópicos, o en prejuicios.

– David Cruz Barrio, *La recepción crítica de Dostoievski en España*¹.

Dostoyevski ha adquirido en los últimos tiempos una inesperada vigencia [...] lo sorprendente es que ahora cobre actualidad como testimonio literario de nuestro siglo XXI.

– Rafael Argullol, *Maldita perfección*².

El ensayo que abre este número temático en torno a las relaciones culturales entre Rusia y España parte de la idea de que la recepción de una obra cuya creatividad literaria o profundidad filosófica resultan transgresoras en el país de acogida, está condicionada por diversos factores relacionados con la cultura del lector. Esto puede verse con especial claridad en el caso que nos ocupa –la recepción de Dostoyevski en España–, que refleja cómo ha ido cambiando el pulso de este país a nivel social, político, religioso, intelectual, etc.

Me propongo abordar esta relación a través del testimonio de diversos pensadores españoles que, entre los años 90 del siglo XIX y la actualidad, han hablado de Fiódor Mijáilovich Dostoyevski (1821-1881). No se trata de hacer un recorrido cronológico, sino de centrarse en un intelectual de cada período cuyo pensamiento aglutine, a mi modo de ver, cómo en la recepción poética, incluso si se trata del pensamiento independiente, actúan factores

sociopolíticos, antropológicos e incluso ideológicos³. Estos testimonios, que iluminan una u otra faceta de la obra dostoyevskiana, reflejan a su vez algunos síntomas de las propias dolencias españolas. Entre Emilia Pardo Bazán, que en 1887 escribió el primer libro notorio de ensayos acerca de la literatura rusa, y Rafael Argullol, pensador contemporáneo que en 2013 publicó su artículo «La pasión del jugador», han pasado más de 120 años en los que la transformación de la realidad histórica española ha determinado la forma en que se ha ido acogiendo la literatura rusa y, muy particularmente, la de Dostoyevski.

Cuando empezó el interés por la literatura rusa en España, Lev N. Tolstói acaparó la mayoría de los textos críticos editados en la prensa, que en su conjunto representaban la mitad de todo lo que se había publicado sobre las letras rusas entre 1887 y 1910. Fiódor M. Dostoyevski fue visto entonces como un territorio de convergencia en el que se reflejaba lo ajeno y se vislumbraba lo propio; una especie de juego de espejos que figuras hasta cierto punto quijotescas de la filosofía española iluminaban desde aspectos materiales y/o espirituales de la vida rusa y española.

La estética y el arte rusos nunca han establecido líneas divisorias claras entre los diferentes campos de la creatividad y el saber humanos: la literatura, la música, la pintura, la filosofía, la teología o el cine siempre se han contemplado, en su unión y compenetración, como diferentes vehículos para la búsqueda espiritual; una búsqueda trascendental, y no solo de entretenimiento. Anclados en dicha tradición, hemos seguido el mismo criterio a la hora de abordar el pensamiento español aquí representado en relación a nuestro tema.

1. DE FINALES DEL S. XIX A MEDIADOS DEL S. XX

EMILIA PARDO BAZÁN: ESCITAS Y LO TENEBROSO

«¡Qué pueblo! ¡Esto son los escitas!», exclama Napoleón según Lev Tolstói en *Guerra y paz*, cuando éste se enfrenta a la irracionalidad rusa mientras contempla Moscú en llamas y a sus habitantes quemando su propia ciudad. Emilia Pardo Bazán también evoca a los escitas en *La revolución y la novela en Rusia* (1887) para hablar de Dostoyevski: «Aquí viene el escita, el verdadero escita, llamado a alterar los hábitos adquiridos de nuestra inteligencia»⁴. Los escitas, uno de los primeros pueblos nómadas que habitaron espacios de la estepa rusa⁵, sirven a Pardo Bazán como metáfora para hablar de lo eslavo, lo instintivo y lo no civilizado como la tríada de elementos que caracterizan la obra de nuestro

escritor, que la escritora luego amplía al pueblo ruso en general. Para un occidental, según la condesa, es difícil penetrar a esta senda oscura del universo dostoyevskiano porque «todo cuanto ha escrito Dostoyevski tiene el mismo carácter: araña el alma, pervierte la imaginación y subvierte las nociones del bien y del mal hasta un grado increíble»:

«Unas veces nos produce el vértigo de los abismos del alma, como Hamlet; otras nos muestra la acción del genio maléfico contra la Providencia, como Fausto, o se hunde en las negruras del remordimiento, como Macbeth, y siempre sus héroes parecen locos, maniáticos, energúmenos, filósofos de la hipocondría y la desesperación. Pues con todo, digo que es belleza, belleza torturada, retorcida, satánica, pero intensa, grande y dominadora»⁶.

En este libro, que más allá de la de la crítica literaria ofrece reflexiones político-sociales, antropológicas y psicológicas a partir de la obra dostoyevskiana, se hacen incursiones a la cultura y a la historia rusa y Dostoyevski es solo uno de sus temas. Pero en cada una de las reflexiones de Pardo Bazán –a veces no rigurosamente contrastadas, lo que no anula el valor indudable que tienen– se nota la brillantez de su inteligencia⁷:

«La novela es espejo clarísimo, expresión cabal de las sociedades; no me cansaré de repetirlo, y es fácil comprobarlo con solo fijarse en el estado actual de la novela en Europa. Creo que ya he mostrado cómo en la rusa repercuten todos los sentimientos, sueños y agitaciones de su país: aparece revolucionaria y subversiva, porque subversivo y revolucionario es el espíritu general de la intelligentsia, y de la gente ilustrada»⁸.

La escritora española confiesa que *Crimen y castigo* fue el «lúgubre pórtico por donde entré en el edificio de las letras rusas»⁹, pero que es un universo que no logró descifrar:

«Rusia es, ante todo, un enigma; otros lo resuelvan si a tanto alcanza; yo no pude. Me llamó la esfinge: puse mis ojos en los suyos, hondos como el abismo; sentí el dulce vértigo de lo desconocido, interrogué y, como el poeta alemán, aguardo, sin gran esperanza, a que el rumor del oleaje me traiga la respuesta»¹⁰.

¿Es Dostoyevski el principal culpable? «Sus libros son los que le ponen a uno enfermo, aunque se pase de sano», comenta la condesa para decir que no es raro que ejerzan un «influjo perturbador»¹¹. «El padecer le alumbra, [...] le temple el suplicio, las

lágrimas endulzan su hiel y el dolor es su religión suprema»¹². A pesar de que este tipo de comentarios de *La revolución y la novela en Rusia* pueden entenderse hoy como prejuicios, esta obra y su autora se abrieron hacia una cultura casi desconocida y pusieron unos fundamentos que luego han posibilitado diversos caminos.

*«Dostoyevski, por aquel entonces, es un vocablo extraño, ajeno a la cultura europea imperante, una palabra que posee el sabor de lo exótico y que inevitablemente suscita las connotaciones de lo bárbaro desconocido, de lo profano. El descubrimiento de la novela rusa planteaba cuestiones que todavía no habían sido intelectualmente domadas ni eran fácilmente manejables dentro de los parámetros culturales que en ese momento estaban vigentes, no ya solo para los escritores y lectores españoles, puesto que este desconocimiento se extendía al resto de los europeos»*¹³.

Pardo Bazán fue «la primera en hablarnos de Dostoyevski en España, ahí residen las deficiencias inherentes, pero también sus méritos», comenta Cruz Barrio¹⁴. De ahí que, al hablar de la influencia que tuvo el universo ruso a través de este escritor en el espejo del pensamiento español, no se pueda obviar –aunque aquí solo en forma de preámbulo– lo que anunció con sus conferencias *rusas* en el Ateneo de Madrid¹⁵ esta noble e emancipada mujer ilustre, que incluso llegó a la cátedra de una facultad de letras de Madrid (Literaturas Neolatinas), aunque sólo tuviera, según cuentan, un sólo estudiante matriculado en aquel lejano curso de 1906.

ORTEGA Y GASSET:

DINAMISMO Y RECONOCIMIENTO POPULAR

Crítico con España, José Ortega y Gasset evoca, en más de una ocasión, la figura del escritor ruso para constatar que uno de los problemas de su propio país es el de no haber tenido genios independientes y universales que, además, fueran reconocidos popularmente. «Si fuésemos herederos de una edad tan favorable que durante ella hubiesen florecido en España un Bismarck o un Cavour, un Victor Hugo o un Dostoyevski [...]»¹⁶, se lamenta en un artículo en el que, además de entrar en la cuestión de los independentismos catalán y vasco, observa que no se trata de que no haya habido hombres de gran talento, sino de que éstos no hayan sido aceptados por las masas:

«El valor social de los hombres directores depende de la capacidad de entusiasmo que posee la masa [...]. La acción públi-

ca –política, intelectual o educativa– es, según su nombre indica, de tal carácter, que el individuo por sí solo, cualquiera que sea el grado de su genialidad, no puede ejercerla eficazmente [...]. En un país donde la masa es incapaz de humildad, entusiasmo y adoración, se dan todas las probabilidades para que los únicos escritores influyentes sean los más vulgares; es decir, los más fácilmente asimilables; es decir, los más imbéciles»¹⁷.

Dostoyevski y Rusia, desde esta perspectiva, representan para Ortega justo lo contrario, ya que, pese a todo, el novelista eslavo ha sido siempre adorado en su país. Y, en su reflexión, el filósofo español concluye que la ausencia de un entusiasmo colectivo apoyando la creatividad espiritual individual, «cuya misión consiste precisamente en superar el aislamiento, la limitación del individuo, del grupo o de la región», es una de las grandes causas de la desintegración de España:

«La realidad histórica es a menudo como la urraca de la pampa, que en un lado pega los gritos y en otro pone los huevos. De esta manera puede contribuir este estudio a dirigir la atención hacia estratos más hondos y extensos de la existencia española, donde en verdad anidan dolores que luego dan sus gritos en Barcelona o en Bilbao. Se trata de una extremada atrofia [...]. Me refiero a la múltiple actividad que en los pueblos sanos suele emplear el alma individual en la creación o recepción de grandes proyectos, ideas y valores colectivos»¹⁸.

Ortega, en sus reflexiones antropológico-filosóficas, también analiza el advenimiento del comunismo en Rusia a causa de una mayor conciencia colectiva –según él, de origen asiático– frente al individualismo del hombre europeo. En un artículo publicado en *La Nación* el 27 de junio de 1926, acude a Dostoyevski para ilustrar una filosofía de vida que se rige bajo el principio «cuanto menos seamos lo que individualmente somos, más somos todo lo demás [...] ganamos peso ontológico»:

«Claro que tal inclinación impide una plena individualización. Así acontece con la psique eslava. Recuérdese la fama de Dostoyevski –almas a medio hacer, como gaseosas, que adhieren las unas a las otras al menor contacto [...]. El europeo, por el contrario, sólo se siente vivir en la medida que se siente excluido de todo lo demás, encerrado en sí mismo y, si es posible, artillado contra el resto del cosmos»¹⁹.

Unos años antes de estos ensayos de crítica social, Dostoyevski había ocupado a Ortega en sus reflexiones estético-poéticas. En 1915, cuando en su artículo «La voluntad de barroco» critica que las novelas contemporáneas le parecen *recintos deshabitados*, evoca la obra del escritor ruso como un territorio de gran dinamismo –«algo que nos atrae y satisface»–, ya que el principio del siglo XX le parece apuntar «hacia un arte y a una vida que contengan el maravilloso gesto de moverse»²⁰. A lo que añade que «la más exacta definición de una novela de Dostoyevski sería dibujar con el brazo impetuosamente una elipse en el aire»²¹, comparando así la pintura de El Greco o de Tintoretto con el universo del novelista ruso:

«Pues bien; de una novela de Dostoyevski nos trasladamos insensiblemente a un cuadro de El Greco. Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto»²².

El realismo «en el sentido más alto de la palabra», el principio que Dostoyevski reconoce como su punto de partida poético-creativo, también queda destacado por Ortega cuando analiza la obra del novelista en su *autenticidad*: «Parece como si el genio dolorido y reconcentrado tirase del velo que decora las apariencias y viéramos de pronto que la vida consiste en unos como vórtices o ráfagas, o torrentes elementales que arrastran en giros dantescos a los individuos», analiza también en «La voluntad de barroco». Un decenio más tarde, en *Ideas sobre la novela*, Ortega argumenta que dentro de la novela decimonónica Fiódor Mijáilovich es uno de los pocos que «se salva», aunque no por los motivos que suele citar la crítica literaria, sino por ser un maestro de la forma. En este texto –publicado en septiembre de 1925 junto con otro polémico ensayo, *La Deshumanización del Arte*– Ortega analiza la nueva época de la cultura al inicio del siglo XX, durante la crisis de la razón ilustrada, donde lo sentimental y lo narrativo de la literatura decimonónica ha dado paso a un peligroso esteticismo. Pero Dostoyevski, «cuya obra produce fervor entre los lectores españoles», es una excepción:

«Se atribuye el interés que sus novelas suscitan a su materia: el dramatismo misterioso de la acción, el carácter extremadamente

patológico de los personajes, el exotismo de estas almas eslavas, tan diferentes en su caótica complejidad de las nuestras, pulidas, aristadas y claras [...]. Podrá ser que el hombre Dostoyevski fuese un pobre energúmeno o, si gusta más, un profeta; pero el novelista Dostoyevski fue un homme de lettres [...] un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca»²³.

Entre las numerosas observaciones estéticas de Ortega respecto al estilo del escritor ruso, hay que destacar la que habla de la dialéctica de los personajes dostoyevskianos que exigen un esfuerzo adicional al lector, quien tiene que comprenderlos en su contradicción:

«No parece fácil que un lector de Sevilla haya conocido nunca gentes con el alma tan caótica y turbulenta como los Karamázov. Y, sin embargo, a poco sensible que sea, el mecanismo psíquico de estas almas le parece tan forzoso, tan evidente como el funcionamiento de una demostración geométrica»²⁴.

En esta línea estética, el personaje literario se completa en la mente del lector y con esto Ortega se alinea, en su análisis, con la corriente de la estética de la recepción moderna.

UNAMUNO: UNA SENSIBILIDAD COMPARTIDA

«Dostoyevski²⁵ es –debo confesarlo– mi principal fuente respecto a Rusia. Mi Rusia es la Rusia de Dostoyevski, y si la Rusia real y verdadera de hoy no es esa, todo lo que voy a decir carecerá de valor de aplicación real, pero no de otro valor. Yo hago votos por el triunfo de la filosofía, es decir, de la concepción y el sentimiento que de la vida y del mundo tenía Dostoyevski»²⁶. En su estilo, marcado siempre por lo subjetivo y lo trágico, Miguel de Unamuno menciona tanto a Dostoyevski como a la literatura rusa en diversos ensayos dispersos en libros y años diferentes²⁷, para afirmar que es precisamente la literatura clásica rusa la que forjó su imagen de Rusia. Llegó a escribir que no importa que se trate de un país lejano con un idioma incomprensible, ya que disponer de una literatura como la suya posibilita conocer su mundo desde dentro. «En la percepción de Unamuno, Rusia siempre tuvo rasgos de un país donde la literatura, la vida y la religión se vinculan y se hacen todo uno, mezclándose en un espacio ideal, muy distinto de la Rusia real de su época»²⁸ –escribe Kirill Korkonosenko–. Y añade: «Rusia sirvió para el escritor español como un campo de experimentos sobre ideas e imágenes que le interesa-

ban más que la realidad rusa: el problema de España, el problema de la humanidad, el problema de la inmortalidad del alma»²⁹.

Este estudioso ruso concluye que el filósofo salamantino contemplaba el mundo ruso *sub specie literaturae*. Para su biblioteca personal, adquiría continuamente libros vinculados con la literatura rusa. La obra de Dostoyevski predominaba en ella, básicamente en traducciones inglesas y francesas, aunque también con algún título en castellano³⁰. Pero no era el único. Tolstói también interesaba mucho a Unamuno, especialmente en la década de 1900, cuando, centrado en la figura de Don Quijote, establecía paralelismos entre el hidalgo manchego, Cristo y el conde ruso. Ambos –Dostoyevski y Tolstói– presidían su pléyade de escritores-filósofos y escritores-profetas; a veces, Unamuno les veía como figuras quijotescas y otras le servían para comparar a Rusia con España. Por eso, cuando su amigo Ángel Ganivet se encuentra de cónsul en Riga (1898), Don Miguel le plantea en una carta la posibilidad de que ayude a traer noticias directas sobre la cultura rusa:

*«Hace falta en España persona de inteligencia verdadera que pueda darnos impresión directa de lo ruso [...] Más que cónsul del Estado español es Ud. el agente de la cultura patria. Puede Ud. hacer mucho, pero mucho, para adaptarnos a otros espíritus»*³¹.

Pero en estos años, toda la reflexión unamuniana converge en el *Quijote*, y también lo ruso le interesa ahora en relación al personaje de Cervantes. Así, en 1905 publica su ensayo «Lectura e interpretación del Quijote», donde leemos:

*«El pobre hidalgo manchego [...] ha corrido el mundo todo, siendo aclamado y comprendido en muchas partes de él –en Inglaterra y en Rusia muy especialmente–, y al volverse a su tierra, se encuentra con que es donde peor le comprenden y más le calumnian»*³².

En los años 20 del siglo XX, Unamuno vuelve a centrarse en diversos temas de la literatura rusa y en Dostoyevski, pero –como de costumbre– es solo un pretexto para desarrollar reflexiones filosóficas, sociales, religiosas y políticas. Así, en «Sobre el género novelesco» (1920), vincula al advenimiento del socialismo en Rusia a su literatura y ve a Dostoyevski como un precursor de Lenin, insistiendo en su idea de que los orígenes espirituales de la revolución rusa se encuentran en los libros del moscovita:

«En Rusia, la novela no es de género, y no es literatura. Ni es ficción. Es creación, cosa corpórea... Y es historia; historia hecha

y no sólo narrada. Y como historia hecha, es profecía. Dostoyevski –el antirrevolucionario– es el profeta de la actual revolución rusa; es el padre de Lenin»³³.

En «Dostoyevski sobre la lengua», otro texto que Unamuno escribe en la misma década y que luego se publicará incluido en el volumen de textos *Sobre esto y aquello* (1933), el filósofo simplemente utiliza al escritor ruso para hablar de la importancia que tiene un escritor consagrado para su lengua nacional³⁴. En cuanto a la huella que el novelista ruso deja en Unamuno a nivel estilístico y temático, puede observarse en obras de ficción literaria como *Niebla* (1914) o *San Manuel Bueno, mártir* (1931), texto que –según Jordi Morillas– tiene muchos puntos en común con el poema «El Gran Inquisidor»: «En ambos casos, se trata de la cuestión de la fe y de la necesidad de que el vulgo viva bajo la creencia en la existencia de un ser todopoderoso que dé sentido a sus vidas»³⁵. Unamuno idealizaba Rusia y la literatura le servía no solo para hablar del espíritu eslavo, sino para establecer comparaciones entre su país y el mundo ruso. El libro del filósofo Nicolas Berdiáev *El espíritu de Dostoyevski*, cuya edición francesa poseía Don Miguel en su biblioteca de Salamanca, seguramente tuvo alguna influencia en ello. Pero más allá de los diferentes temas y enfoques que en su continuo interés proyectaba hacia Dostoyevski y las letras rusas, el pensador salamantino cumplió algo que el propio Fiódor Mijáilovich había exigido a los europeos en *Diario de un escritor*: «No nos valoréis a los rusos por lo que somos, sino por lo que nos gustaría ser». Es justo lo que hizo Miguel de Unamuno en su lectura de los autores rusos, presididos por Dostoyevski. En él encontró a su alma gemela, irracional y apasionada, atormentada, como la suya, por el *sufrimiento universal* de la humanidad. Ambos, asimismo, buscaban cómo se puede ofrecer algún remedio mediante la palabra escrita.

2. DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

ARANGUREN: UN CRISTIANISMO ALTERNATIVO

«La fe y el amor como actitudes existenciales fundamentan todo el universo dostoyevskiano. Al decir fe, quiero decir el drama de la fe. [...] Los personajes recorren toda una gama de situaciones que no son nunca ni psíquicas ni fácticas, sino metafísicas y religiosas»³⁶. José Luis Aranguren alude a lo que la figura de Dostoyevski significó para muchos españoles, entre ellos, para él mismo: una escritura en la que se buscaba afirmar un sentimiento

de la fe distinto a lo que ofrecía la institución de la Iglesia católica, especialmente en España. Le fascina la cuestión de la teodicea desarrollada en *Los hermanos Karamázov*, entiende la *Leyenda del Gran inquisidor* –integrada en esta misma novela– como una apelación a la inconsciencia de las sociedades desarrolladas contemporáneas y ve un componente creativo en el nihilismo dostoyevskiano, presente –sobre todo como idea– en sus últimas obras. Cristianismo, socialismo, occidentalismo y nihilismo son temas que el pensador madrileño explota para hablar del novelista ruso. El pensamiento ortodoxo de Dostoyevski, señala Aranguren, no puede entenderse sino en su contraste con el catolicismo, que él considera la antítesis del cristianismo. «La historia del cristianismo es considerada por Dostoyevski siempre desde la perspectiva rusa: se trata del cristianismo ortodoxo y, frente a él, de los falsos cristianismos, el primero de los cuales es el católico; no es simplemente una cosa de iglesia y rito, sino un sentimiento vivo»³⁷. Creer en la fuerza del pueblo y en el ideal de la «hermandad universal»; en esta voluntad es en la que Aranguren ve la analogía entre Dostoyevski y Unamuno, denominándoles *ideólogos*. A este respecto, escribe: «Incluso el Unamuno más abierto a Europa, el de *En torno al casticismo*, podría hacer suyas algunas de las palabras del más abierto Dostoyevski, el del discurso de homenaje a Pushkin»³⁸.

Pero Aranguren, por mucho que pretende alzar el vuelo hacia una interpretación más universal del escritor ruso sin necesidad de relacionarlo con el ámbito hispánico, en muchos momentos no logra apartarse de su condición de pensador político-religioso. Aunque fue próximo al bando nacional para integrarse luego en la intelectualidad antifranquista, tampoco simpatizó con el comunismo ruso. De ahí que, en sus ensayos recogidos en *El cristianismo de Dostoyevski*, vaya de lo universal a lo particular y viceversa, correspondiéndose una vez más lo singular con el contexto español. Llamar a Dostoyevski «mero periodista político al servicio de una voluntad nacionalista expansionista»³⁹ respecto a todos sus escritos publicitarios –editados luego en *Diario de un escritor*– o calificarle de reaccionario, tiene más que ver con un ajuste de cuentas que el pensador español hace consigo mismo que con la escritura de Fiódor Mijáilovich. No obstante, cuando la preocupación ética por el desprendimiento del humanismo en la sociedad contemporánea emerge en el primer plano de las inquietudes de Aranguren, su visión de la obra de Dostoyevski cobra un sentido distinto:

«Mientras a muchos hombres sigue faltándoles el pan, Occidente parece convertir las piedras, y todo, en pan, es decir, en artículo de consumo [...] Sí, en “El Gran inquisidor”, como en todo texto verdaderamente clásico, todos podemos encontrar, siempre, la palabra que a cada uno nos conviene, la palabra que responde a nuestra inquietud, la palabra que necesitamos. Dostoyevski continúa vivo entre nosotros»⁴⁰.

De toda la obra de Dostoyevski, Aranguren rescata *La leyenda del gran inquisidor*. Por un lado, dice que la imagen del Viejo cardenal que Fiódor Mijáilovich evoca en su *Leyenda* en la Plaza del Arzobispado de Sevilla, corresponde al sentimiento de claustrofobia que mucha gente de fe (o agnóstica) sentía en la España católica:

«Lo cierto es que la diatriba anticatólica de La Leyenda del Gran inquisidor, aparte de la autocrítica del catolicismo que, junto con otros textos más mesurados y serenos haya contribuido a producir [...] la muestra –exagerada– de una “imagen” del catolicismo, imagen entre inquisitorial y jesuítica, que estuvo vigente entre los anticlericales de muy diversos países»⁴¹.

Por otro lado, en el penúltimo capítulo de sus ensayos críticos –titulado «El Gran inquisidor en su sentido actual»–, este texto le interesa como el más universal de todos, ya que muestra cómo la «descristianización» avanza tanto en Occidente, como en Rusia:

«Hoy los hombres, diríase que “libremente”, renuncian a su libertad a cambio del pan, la seguridad y, en suma, la felicidad. En un platillo, la renuncia a la libertad; en el otro, la despreocupación, la tranquilidad, la seguridad y o el «bienestar» (Welfare), como se dice hoy. [...] Tal es, poco más o menos, la “traducción” política o, más bien, ni siquiera política, “desideologizada”, “económica”, “tecnológica” que corresponde hacer hoy de “El gran inquisidor” [...] Es la marca del escritor genial: que sus palabras sigan hablando cuando su autor calló ya, que digan lo que aquél, conscientemente, no pudo ni siquiera sospechar»⁴².

Es curioso ver cómo a partir de este ensayo de Aranguren la obra de Dostoyevski pasó a servir al mismo tiempo a los cristianos y a los renegados de la fe. Estos segundos también buscaban en la obra del novelista e «ideólogo religioso» la afirmación de sus ideas nihilistas y agnósticas. Aranguren argumenta cómo la dialéctica de la novela dostoyevskiana, su continuo *pro et contra*,

posibilita que tanto los unos como los otros la tengan como referencia absoluta:

«Dostoyevski necesita afirmar a la vez al diablo, a Dios y a su negación. Solo así son comprensibles –y muy difícilmente separables– el nihilismo y la santidad [...] Examinemos dos protestas: la mansa protesta, todavía religiosa, de Aliosha; la dura protesta ética de Iván Karamázov»⁴³.

En este contexto, el escritor ruso también ha servido de refugio para todos los buscadores *alternativos* de Dios que aspiran a una espiritualidad que comprende al hombre incluso en sus abismos infernales. Aranguren concluye su libro hablando del nihilismo, esa «Nada expiatoria llena de Dios» que –según señala– revela la obra dostoyevskiana. Pero es una Nada que nos propone dar una dimensión de profundidad a nuestra vida. Ya en estas reflexiones de Aranguren, aunque enfocadas desde lo religioso y lo ético, se vislumbra una aproximación más universal a Dostoyevski, una mirada independiente e individual sobre su obra que continuaría el pensador Rafael Argullol.

ARGULLOL: DOSTOYEVSKI, PROFETA UNIVERSAL

«Atravesando Siberia se comprendía mucho mejor el sello característico de la mística de Dostoyevski. El hombre está rodeado por un inmenso vacío, y Dios, pese a todo el desesperado esfuerzo por creer del ser humano, no siempre está en condiciones de transmitir algo de calor a través de esa inmensidad. Sólo el loco y el santo están en condiciones de enfrentarse a esta Siberia de la vida que es el espíritu»⁴⁴. La obra de Rafael Argullol es una de las que mejor representan cómo el espejo en el que el pensamiento ruso ve la imagen de Dostoyevski se vuelve más transparente. En sus escritos, lo ruso y lo dostoyevskiano no buscan aludir a las inquietudes españolas, sino a las universales: pasiones, abismos, transgresión de los límites, profundidades del alma esclava y contradicciones del espíritu humano en general. Por otro lado, insiste en el aspecto visionario de la obra del moscovita. «Dostoyevski adivinó todas las epidemias espirituales de nuestros días» –me contestó cuando, al hilo de este artículo, tuve la ocasión de preguntarle cómo resumiría la presencia de Fiódor Mijáilovich desde la perspectiva de nuestro escenario global, a comienzos de 2015–. Cuando el escritor español sitúa a su homólogo ruso en una «sala de espejos» donde se escucha una polifonía de voces y Dostoyevski «polemiza con unos y otros, pasando del idealismo a

un muy particular socialismo y de la eslavofilia a la mística»⁴⁵ nos indica que no se puede se le puede encuadrar doctrinariamente:

«Las ideologías de Dostoyevski atraviesan caóticamente sus escenarios novelísticos, aunque en ninguno de los libros poseen fuerza suficiente como para erigirse en centro de gravedad. Es difícil para quien escribe “El mundo se salvará por la Belleza” (El idiota) llegar a creer que pueda salvarse ese mismo mundo por la intervención de una doctrina»⁴⁶.

Citando a Rafael Argullol, hay que reconocer la influencia que sobre él tuvo José María Valverde, su maestro. Ya las palabras de Valverde sobre Dostoyevski buscan lo universal en la obra del novelista y, si bien reconocen sus referencias rusas, su propia crítica rebasa por completo el marco español:

«Nos sale al paso una figura que desborda de toda escuela y toda clasificación posible [...] Quizá es contraproducente querer dar ideas esquemáticas sobre una novelística cuyo elemento básico es la complejidad, la contradicción si resolver, fundida en un dispararse del alma hacia algo fuera de ella: el prójimo... Dios [...] Dostoyevski, aunque represente el alma rusa de su tiempo, no representa “la tendencia de su literatura”, y su influjo, aun sobre los escritores mismos, es más bien espiritual que técnicamente literario»⁴⁷.

Argullol, por su parte, escribe que lo que le atrae especialmente de Dostoyevski es su amplitud de miras, su comprensión acerca de la complejidad del hombre y de los asuntos de la vida. Y la maestría principal que destaca el filósofo español en la obra del escritor ruso es su capacidad de adentrarse en el universo interior del hombre, en su psicología:

«Es insuperable a la hora de transmitirnos la vida interna de sus personajes [...] No posee la elegancia de Pushkin ni la sutileza de Chéjov ni el poder ordenador de Tolstói, pero está por encima de éstos cuando se trata de desarrollar hasta el límite las pulsiones de sus héroes... Todas sus novelas son, como sabemos, espacios asfixiantes donde se entrecruzan las pasiones humanas»⁴⁸.

Esto, además, logra fascinar a los lectores jóvenes, algo que no resulta sencillo en la actualidad⁴⁹. En breves páginas Argullol consigue resumir todas las dimensiones de la literatura dostoyevskiana –la psicológica, la social, la antropológica, etc.– y sugiere que todos estos niveles de lectura reflejan el *acontecer* de nuestra existencia. Para este pensador contemporáneo, cuyos ensayos

suelen tomar figuras literarias y artísticas como punto de partida de sus propias reflexiones existenciales y sociales, Dostoyevski se asemeja a un «gigante con pies de barro que ha estado a punto de ser derribado de su pedestal»⁵⁰. Esto alude a la actitud del poder estalinista respecto al escritor, cuya obra no aprobaba fundamentalmente por la novela «antirevolucionaria» *Los demonios*. También evoca a otros «detractores» de esta gran obra:

*«Aunque defendido por grandes escritores, los enemigos de Dostoyevski han sido igualmente de envergadura, como lo demuestra el furibundo ataque que le dedicó Vladimir Nabokov en sus lecciones sobre literatura rusa. [...] A Nabokov se le hacen insostenibles el “cristianismo neurótico” de Dostoyevski y la “ética de sufrimiento”, advirtiendo en la obra de Dostoyevski una auténtica escritura patológica»*⁵¹.

Argullol reconoce que «Dostoyevski no ordena, no vertebrada, no sistematiza; avanza siempre entre torbellinos de ideas y bellezas confusas» y que esto puede llegar a desbordar al lector. Pero es precisamente en este exceso de la vida y de sus situaciones donde encuentra la originalidad de Fiódor Mijálovich dentro de las letras universales. Así, cuando el pensador barcelonés explica que, a pesar de que «Dostoyevski ha tenido una nutrida legión de acusadores, en vida y mucho después de su muerte» y que «a lo largo del siglo XX nunca ha sido olvidado, contando, en ciertos períodos, con públicos muy adictos en Europa y América»⁵² vemos que valora su alcance profético más allá de las letras rusas y como una cualidad afín a todo gran arte. En este contexto, también subraya que el mensaje de su obra responde a una poética de la experiencia, donde el autor de *Crimen y castigo* siempre antepone la vida a la ficción literaria. En paráfrasis del pensador barcelonés: «Tome lo que la vida misma le ofrece. ¡La vida es infinitamente más rica que nuestras invenciones!»⁵³. En esta dimensión se halla también la importancia de la literatura del novelista eslavo para el lector que vive en una sociedad contemporánea.

A lo largo de la escritura filosófica de Argullol, aparecen estampas dostoyevskianas. En *Visión desde el fondo del mar*, considerada su obra maestra, el escritor evoca el personaje del *Jugador*, Alekséi Ivánovich, como uno de los héroes literarios con los que se había identificado a lo largo de su vida. Pero Argullol no lo hace únicamente para hablarnos de sí mismo; tal y como hacía Dostoyevski, siempre apela al lector, siente su presencia, le necesita. En este espíritu de complicidad, me parece oportuno

completar este recorrido con una reflexión del español que nos sitúa al tiempo que nos inquieta:

«La sociedad rusa es un espejo deforme en el que se refleja de infinitas maneras la carencia de civilización y el exceso de fe. También la sociedad occidental es un espejo deforme, sólo que en éste las imágenes que se reflejan invierten las siluetas del anterior»⁵⁴.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El recorrido propuesto en este texto señala un importante paralelismo entre la tradición cultural rusa y la española. En palabras de Vsévolod Bagnó: «Otro rasgo característico del pensamiento filosófico de Hispania y Rusia es su profundo vínculo con la literatura, muchas veces señalado. Tanto Séneca, como Maimónides, Llull, Vives, Santa Teresa, Gracián, Unamuno, Ortega y Gasset, así como Tolstói, Dostoievski, Vladimir Soloviov, Vasili Rózanov, Nikolai Berdiaev, Pavel Florenski son eximios pensadores y al mismo tiempo grandes literatos»⁵⁵. La tierna mirada que Dostoyevski ha dirigido siempre a España –un país donde él imaginaba sentir en el aire el olor a «laurel y limoneros»– le ha sido correspondida. Pero como suele ocurrir con los enamoramientos, la imaginación ha intervenido más que la realidad: tanto España en Dostoyevski como Dostoyevski en España han proyectado las visiones que, en determinados momentos, necesitaban para sustentar su realidad y sus mismos sueños. Dostoyevski, leído y comentado en nuestro país, ofrece una mirada que se proyecta más allá de su universo literario, alcanzando las inquietudes y contradicciones de la propia realidad española. En las últimas décadas, no obstante, el espejo donde se duplica la obra del escritor ruso se ha vuelto menos deforme y con una visión más universal, más integradora.

- ¹ David Cruz Barrio, publica en *La recepción crítica de Dostoyevski en España* (Pliegos, 2009) un detallado y excelente estudio acerca de la acogida del autor ruso en nuestro país. Este libro ha sido de gran apoyo a la hora de realizar esta investigación, aunque lo descubrí cuando mi propia indagación había comenzado. No obstante, mi enfoque no pretende englobar la crítica literaria, como en su caso, y me centro en el pensamiento filosófico.
- ² Rafael Argullol introduce un capítulo sobre Dostoyevski, titulado «La pasión del jugador», en su último libro de ensayos *Maldita perfección* (Acantilado, 2013, p. 108).
- ³ También Pío Baroja escribe sobre la literatura rusa y Dostoyevski en particular. Basado en una lectura que realiza a los 18 años, Baroja desarrolla reflexiones de diferente tipo a partir de la obra del escritor ruso, que luego le replicará, por ejemplo, Ortega y Gasset.
- ⁴ Emilia Pardo Bazán, en *La revolución y la novela en Rusia (Lectura en el Ateneo de Madrid)* Publicaciones Españolas, Madrid, 1961, p. 226. Pardo Bazán en realidad presta esta cita del autor francés Eugène Mechel de Vogüe, cuyo estudio, *Le roman russe*, señala como uno de las fuentes que consulta al escribir su libro. «Es un estudio crítico de incomparable delicadeza, si bien no estoy de acuerdo con todos sus dictámenes», *ibid.* p. 26.
- ⁵ Con frecuencia, la literatura rusa evoca a los escitas, uno de los primeros pueblos nómadas que habitaron espacios de la estepa rusa, como punto de referencia e identificación con el propio carácter, en cuanto a elemental, intuitivo e impulsivo. Herzen en *Pasado y pensamientos* escribe: «A mí, como a un escita auténtico, me gusta contemplar cómo se derrumba el viejo mundo y creo que tenemos que anunciar su fin». Karamzín lo relaciona enseguida con las características mentales rusas diciendo que los escitas eran «amantes de la libertad más que de cualquier otra cosa». Cuando el ejército ruso dirigido por Surovlev llegó hasta Italia, De Maistre comentó que son «los escitas y los tártaros que vienen a degollar a los franceses». Blok, al comienzo del siglo XX, escribe: «Nosotros, nosotros somos escitas [...] somos asiáticos». De los occidentales, ya Heródoto escribía que los eslavos «tienen costumbres escitas», resaltando que ya este pueblo nómada demostraba un gran recelo hacia todas las influencias extranjeras. Ver mi libro *Dostoyevski entre Rusia y Occidente* (Herder, 2006, pp. 39-40).
- ⁶ Pardo Bazán, Emilia op. cit., p. 239.
- ⁷ Pérez Galdós hace, a este respecto, una curiosa afirmación sobre Pardo Bazán: «Se remonta a alturas a que rarísima vez llegan las más felices hembras que descuelen en literatura. Otro de sus caracteres masculinos es la erudición». En «Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo (Madrid, abril 15, 1887)». Ver Benito Pérez Galdós, «Arte y crítica», *Obras inéditas*, Vol. II. Renacimiento, Madrid, 1923, p. 205.
- ⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.
- ⁹ *Ibid.*, p. 236.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 278.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibid.*, p. 240.
- ¹³ Cruz Barrio, op. cit., p. 35.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 39.
- ¹⁵ Estas tres conferencias que están en el origen del libro *La revolución y la novela en Rusia* llamaron mucho la atención de la sociedad española de entonces. «Son el acontecimiento literario del día [...] El tema es hermoso, pues todo lo que se refiere al gran y revuelto imperio despierta hoy un vivo interés», comenta Benito Pérez Galdós en su texto citado (p. 203).
- ¹⁶ José Ortega y Gasset, «Introducción a una estimativa». En *Revista de Occidente*, octubre de 1923 y en *Obras completas*, tomo III, p. 476 (Taurus, Madrid, 2005).
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 477-478.
- ¹⁸ *Ibid.*, pp.475-476.
- ¹⁹ *Ibid.*, tomo IV, p. 24
- ²⁰ *Ibid.*, tomo I, p. 899.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibid.*, p. 900.
- ²³ *Ibid.*, t. III, pp. 890-891.
- ²⁴ *Ibid.*, III, 907.
- ²⁵ Unamuno escribe «Dostoyeuski», pero aquí se unifica según la transcripción que hemos seguido.
- ²⁶ Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, p. 1250.
- ²⁷ Entre los ensayos breves de Unamuno centrados en el mundo ruso están: «Un extraño rusófilo» (1914), «El egoísmo de Tolstoi» (1915), «Sobre el río de Rusia» (1919), «Sobre el género novelesco» (1920), «De la historia de Rusia», «Más historias rusas» y «Dostoyevski sobre la lengua» (1922).
- ²⁸ Kirril Korkonosenko, «Miguel de Unamuno, un extraño rusófilo». En Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, 2000.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 24
- ³⁰ La lista de todos los títulos relacionados con Rusia y su literatura que poseía Unamuno en su biblioteca personal sale citada en: Korkonosenko, op. cit., pp. 23-25.
- ³¹ A. Gallego Morell. *Estudios y textos ganivetianos*. Madrid, 1971, p. 100.
- ³² Unamuno, Miguel de. Op. cit., t. 1, p. 660.
- ³³ Unamuno Miguel de. Op.cit., t. III, pp. 442-443.
- ³⁴ Ambos textos fueron incluidos en el libro de ensayos *De esto y de aquello*, que Unamuno publica en 1933.
- ³⁵ Morillas, Jordi. «Dostoyevski en España». En *Mundo eslavo*, Revista de la Universidad de Granada, N° 10, 2011, p. 124.
- ³⁶ L. Aranguren, José Luis. *El cristianismo de Dostoyevski*. Taurus, Madrid, 1970, pp. 12 y 19.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 37; p. 39.
- ³⁸ *Ibid.*, p 41.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁰ *Ibid.*, pp. 101-102.
- ⁴¹ *Ibid.*, pp. 64-65.
- ⁴² *Ibid.*, pp. 67-68.
- ⁴³ *Ibid.*, pp. 29-30.
- ⁴⁴ Argullol, Rafael. *Visión desde el fondo del mar*, Acantilado, 2010, p. 910.
- ⁴⁵ Argullol, Rafael. *Maldita perfección*, p. 111.

⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 112-113. Aunque el mundo eslavo está presente tanto en la ficción literaria como en la veta ensayística y filosófica de Rafael Argullol, su único estudio específico centrado en Dostoyevski es «La pasión del jugador», en *Maldita perfección, Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* (Acantilado, Barcelona, 2013. pp. 108-119).

⁴⁷ Valverde, José María. *Historia de la literatura universal II (desde el Barroco hasta nuestro días)*, Gredos, Madrid, 2010, p. 341; pp. 343-344.

⁴⁸ Argullol, Maldita ..., p. 111.

⁴⁹ Para mi pequeña investigación –no menos interesante que la lectura de los libros de los pensadores seleccionados–, me ha parecido curioso encontrar en un volumen de *Crimen y castigo* tomado prestado de la Biblioteca, una tarjeta de embarque para el vuelo Barcelona–El Cairo. Así, pude ver que un 19 de agosto de 1992 alguien se llevaba, como lectura de verano, los dos tomos de esta emblemática novela de Dostoyevski.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 108.

⁵¹ *Ibíd.*, 109-110

⁵² *Ibíd.*, pp. 108-109.

⁵³ *Ibíd.*, p. 110.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 111.

⁵⁵ Bagnó, Vsévolod. «España y Rusia, culturas de frontera entre Oriente y Occidente». *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas (AIH)*. Castalia, Madrid, 2000, v. IV, p. 293.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranguren, José Luís. *El cristianismo de Dostoyevski*. Taurus, Madrid, 1970.
- Argullol, Rafael. *Maldita perfección*. Acantilado, Barcelona, 2013.
- – *Visión desde el fondo del mar*. Acantilado, Barcelona, 2010.
- Cruz Barrio, David. *La recepción crítica de Dostoyevski en España*. Pliegos, Madrid, 2009.
- Djermanovic, Tamara. *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*. Herder, Barcelona, 2006.
- Gallego Morell, A. *Estudios y textos ganivetianos*. Madrid, 1971.
- Korkonosenko, Kirril. «Miguel de Unamuno, un extraño ruso». Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, 2000.
- Morillas, Jordi. «Dostoyevski en España». En *Mundo eslavo*, Nº 10, 2011.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Taurus, Madrid, 2005.
- Pardo Bazán, Emilia. *La revolución y la novela en Rusia* (Lectura en el Ateneo de Madrid). Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.
- Pérez Galdós, Benito. «Arte y crítica». En *Obras inéditas*, Vol. II. Renacimiento, Madrid, 1923.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Escelicer S.A., Madrid, 1967-1971.
- Valverde, José María y De Riquer, Martín. *Historia de la literatura universal*, t. II. Madrid, Gredos, 2010.

Por Carlos Muguero

ANDRÉI TARKOVSKI Y «LOS ESPAÑOLES»

– Para Ángel Gutiérrez y sus amigos del Ararat.

Quienquiera que aquella mañana de febrero de 1974 se hubiera acercado a Mosfilm, el estudio cinematográfico más importante de la URSS, habría reparado en el extraño grupo, más propio de la Cinecittà de Fellini, convocado para el rodaje del día en la unidad de producción número 4: en aquel corro había un domador de caballos del circo moscovita, un guitarrista de aspecto becqueriano, el director del teatro gitano Romén –el único de todos los presentes que era verdaderamente actor, educado en la tradición de Chéjov–, y una empleada de una embajada latinoamericana, sin ninguna experiencia previa en el mundo del espectáculo y a la que el resto del grupo tenía por agente del KGB. Todos ellos habían nacido en España, pero eran ciudadanos soviéticos. Formaban parte del reparto de *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), cuarta película del director Andréi Tarkovski, pero no estaban allí para hacer de domadores, guitarristas o espías, sino para interpretarse a sí mismos.

Aquel febrero de *El espejo* fue también el de la detención de Soltzhenitsin y su expulsión de la URSS, y cuando Shostakóvich inició la escritura de su *Cuarteto N° 15*. En las calles de Moscú la gente hablaba de la temperatura llamativamente benévola para aquellas fechas de invierno, con medias no inferiores a dos grados centígrados. Un ambiente «templado», «un febrero español». Alguien podría pensar que aquella imprevista entrada de viento sur venía a respaldar la tenacidad de Andréi Tarkovski a lo largo de los dos últimos años, frente a los recelos de Mosfilm y Goskino por incluir en su nueva película un episodio identificado en los informes de trabajo como «Los españoles» (Испанцы), sobre los niños acogidos durante la Guerra Civil Española y crecidos en la URSS.

Desde que en 1968 Tarkovski depositó en Mosfilm el primer boceto de lo que siete años después sería *El espejo* –entonces titulado *Confesión*, como el libro de Tolstói–, el proyecto aparecía ya

como una obra abiertamente autobiográfica sobre la infancia del director, más ensayística que narrativa, amalgama de ficción y de documental –con testimonios, voces y rostros familiares–, que no tenía referentes equiparables en la cinematografía soviética previa. Junto a esta dificultad para encasillar el proyecto en alguno de los patrones de género –la falta de iguales siempre irritaba sobremedida a los supervisores de Mosfilm y Goskino–, el *film* acumulaba dos de esos agravantes que el realismo socialista identificaba como graves *errores formalistas*, a saber, cierta oscuridad críptica, interpretada como decadente, y un solipsismo extremo y ensimismado.

El proyecto fue archivado durante varios años, pero en el otoño de 1972, debido a los cambios en la dirección de Goskino, Tarkovski retomó el guión, espoleado también por el fuerte impacto que le causó la lectura de *Todo fluye*, la novela de Vasili Grossman que le había recomendado su coguionista Alexander Misharin. No es fácil ordenar el proceso largo y quebrado de la escritura del guión, pero en la versión titulada *El día blanco* –publicada en 1973–, Tarkovski incluía un bloque dramático sobre «Los españoles» que ya contenía los ingredientes esenciales de lo que acabaría siendo el episodio (Johnson y Petrie 1994, 112). Sabemos también que algún tiempo antes, en la sesión de análisis de guión que mantuvo con varios miembros del comité artístico del estudio el 18 de octubre de 1972, el director defendió la pertinencia del nuevo episodio porque la experiencia de aquellos niños crecidos en la URSS era la manifestación de una nostalgia profunda e irresoluble, generada por la escisión de no ser ya de ningún sitio: «La tragedia de no poder volver. La tragedia de tener que vivir aquí», argumentó el cineasta ante sus interlocutores (Kazarshikov 2015).

Los nuevos añadidos históricos –como éste de la Guerra Civil Española– no diluían, sin embargo, la sinuosidad bergsoniana de un proyecto que trabajaba de manera novedosa sobre la idea del tiempo cinematográfico como duración y no como sucesión de instantes privilegiados, y que proponía, sobre todo, un cambio en los términos y escala de relación entre *el hombre y la historia*. Era lo aparentemente pequeño y singular, la pequeña dacha de la conciencia individual, la que guardaba en su interior el gran edificio de la memoria colectiva y no al revés –el hombre empequeñecido en el gran relato de la historia–, como había sido habitual hasta entonces en las narraciones de carácter épico-histórico de la URSS. Ha explicado Naum Klejman que, tarde o temprano, todo gran cineasta ruso se ha enfrentado «al gran dilema que recorre

nuestra cinematografía»: contar el relato del hombre en la historia, o bien, el del efecto de la historia en un hombre. «Con Tarkovski, la historia deviene un lugar en el hombre, al mismo tiempo que deja de interesar el lugar del hombre en el espacio de la historia» (Klejman 2000, 22). Cuando en aquellos primeros años de los setenta le llegó el momento de elegir, Tarkovski sabía que aquella opción era también el camino de la disidencia. Pero, como escribió en su diario en marzo de 1973, estaba «preparado para crear lo más grande de [su] vida» (Tarkovski 2011, 93).

Congelemos la imagen en este punto, momentos antes de que Tarkovski reciba a los actores de «Los españoles» en el decorado de *El espejo*. Si quisiéramos realizar un inventario de las huellas de la tradición cultural española en la obra de Tarkovski, el plan debería atender, al menos, dos ámbitos fundamentales: el primero, las influencias culturales y artísticas españolas que intervinieron en su formación; el segundo, las citas y referencias explícitas o latentes en sus películas¹. Repasémoslos brevemente. Como toda la *intelligentsia* rusa de la época, Tarkovski conocía bien la obra de los clásicos, tal que Cervantes y Calderón, había leído a Lorca y a Arrabal (también a Borges y Cortázar) y apreciaba la obra de los grandes pintores, particularmente de El Greco y Goya. El cineasta encontraba en la tradición española la concreción de una de sus grandes preocupaciones de la época: el sentido nacional de todo arte y la necesidad del artista –puesta de manifiesto en *Andréi Rublev* (*Andrei Rubliov*, 1966)– de ser admitido y merecerse su propio pasado cultural, pues el verdadero artista no heredaba la tradición, sino que se hacía digno de ella. En este sentido, el desarrollo del arte español ilustra muy bien «la necesidad de reelaborar las viejas tradiciones nacionales, de asimilarlas de una forma nueva, utilizando los problemas contemporáneos actuales» (Pineda Barnet 1964, 31). Su admirado Luis Buñuel, a quien siempre incluyó en la lista de directores predilectos, era la prueba de que, en España, esa voz de la tierra había perdurado y encontrado concreción en el nuevo medio que era el cine. «La obra de Buñuel está profundamente arraigada en la cultura clásica de España. Es sencillamente impensable sin una referencia apasionada a Cervantes y a El Greco, a Lorca y a Picasso, a Salvador Dalí y a Arrabal. Su obra, intensa y desafiante, llena de pasión, fiereza y ternura, surge, por un lado, de un profundísimo amor por su tierra y, por otro, de un odio encendido contra todo esquema enemigo de la vida, odio a todo intento frío y descorazonado de vaciar las mentes» (Tarkovski 1989, 51).

Por otro lado, en el ámbito de las referencias intertextuales, la cita *española* más recurrente en la filmografía de Tarkovski es el mito del *Quijote*, que ayuda a interpretar el carácter alucinado y errante de algunos de los personajes, como por ejemplo el de *Stalker* (*Stalker*, 1979) y *Solaris* (*Soliaris*, 1972). En esta última obra, concretamente, Tarkovski incluyó una escena que no estaba en la novela de Stanislav Lem, en la que Chris Kelvin y el Doctor Snaut leen un pasaje y conversan sobre la obra de Cervantes. Más que para enfatizar el estado de locura o enajenamiento, el personaje de Don Quijote aparece próximo al *yurodivy* ruso, en el sentido de iluminado errante que pasa por el mundo como depositario de cierta gracia divina inaccesible para los demás.

Junto a estas dos esferas, llamémoslas, *cultas*, la presencia de lo español en Tarkovski debe buscarse también en una tercera, mucho más desconocida e íntima, relacionada con el pequeño grupo de amigos españoles que formaron parte de su círculo más próximo entre 1955 y 1975. Un grupo de amigos unidos, primero, por el sentimiento de orfandad (también en Tarkovski) y después por la experiencia del exilio (que también experimentaría el cineasta). De hecho, la inclusión del episodio «Los españoles» en *El espejo* fue el resultado de casi dos décadas de trato, a veces semanal, con aquellos personajes que esperaban a la puerta de Mosfilm. Es más, algunas de las resoluciones formales de aquellas escenas las encontró Tarkovski en la lectura del guión *A la mar fui por naranjas*, que Ángel Gutiérrez, uno de sus mejores amigos, comenzó a escribir a mediados de los años sesenta y que narraba su propia experiencia como niño de la guerra.

La obra de Tarkovski encaja bien en la de aquellos grandes celebrantes del séptimo arte que hacen del cine una experiencia casi profética, como ha explicado Godard, que anuncia y proyecta la historia (Godard 2007, 99): arte de la adivinación «comparable con el de los santos idiotas, que es opaco a su tiempo, que es desoído en su tiempo» (Cangi 2007, 32). Pequeños y grandes gestos en la obra de Tarkovski parecen también anticipaciones del destino de Rusia o de su biografía personal y artística, como el plano que abre su primera película, *La infancia de Iván* (*Ivanovo Detsvo*, 1962), que vendría a ser también el último gesto de la última, *Sacrificio* (*Offret*, 1986). Un niño, un árbol y un mismo movimiento de elevación sobre el tronco: en aquel primer principio estaba también el último final. El sacrificio en *Sacrificio* había sido predicho veinte años atrás. La Zona de *Stalker* asoma también como la prefiguración de lo que sería la ciudad fantasma de Pripiat tras el

accidente de Chernóbil. A la misma categoría de lo anticipatorio corresponde también el episodio de «Los españoles», de ahí su secreta trascendencia. Aquellos días de febrero de 1974 en las naves Mosfilm no sólo se estaba rememorando el pasado o escenificando en unos planos la fidelidad de los exiliados hacia sus pocos recuerdos de infancia; también se estaba trazando inconscientemente, con cada evocación y con cada palabra –incomprensibles para el director– cierto rito premonitorio sobre el destino del propio Tarkovski. Poco después de *El espejo*, el cineasta se vio obligado a abandonar Rusia para siempre y, como sus amigos –aquellos niños de la guerra–, él también viviría en sus carnes el exilio propio, el olvido de los rostros más próximos y de la tierra natal que, definitivamente, nunca cubriría su cuerpo tras la muerte. Durante dos décadas, Tarkovski fue llamativamente fiel a un grupo de hombres que, paradójicamente, llevaban inscrita en su biografía la suerte del propio cineasta. Va siendo hora de conocer a los españoles de «Los españoles»: tal es el propósito de este texto.

EL CÍRCULO DEL ARARAT

Alfredo Álvarez, nacido en Gijón en 1928, accedió a la prestigiosa Escuela Pansoviética de cinematografía de Moscú (VGIK) en 1955, en la especialidad de Fotografía. Era, con casi total certeza, el primer español formado en el VGIK. Como relataría su compañero de curso, Naum Ardashnikov, de las veintiocho personas admitidas en aquella promoción –que tenía como tutores a A.V. Galperin y a Eduard Tissé, el mítico operador de *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potiomkin, 1925)*– aproximadamente la mitad provenía de las repúblicas o de otros países del área socialista: uzbekos, kirguizos, ucranianos, turcomanos, azeríes, húngaros y coreanos, incluso «un verdadero español», subrayando así que el verdadero exotismo del grupo estaba en aquel hombre vivaz apodado, «por supuesto, el hidalgo» (Ardashnikov 2010, 418). Andréi Tarkovski había entrado en la escuela el mismo año que Álvarez, aunque en la especialidad de Dirección, por lo que tenían un trato diario que se intensificaba en los periodos de prácticas conjuntas. Al finalizar el primer curso, en 1956, Alfredo Álvarez y Alexander Rubin fueron los encargados de hacer la fotografía del primer cortometraje de Tarkovski, *Los asesinos (Ubiitsi)*, basado en un relato de Hemingway.

Como muchos de aquellos casi mil niños que salieron del puerto de El Musel de Gijón en septiembre de 1937, Alfredo Álvarez había seguido en contacto con algunos de los compañeros

del *Kooperatsiia* y del *Felix Dzerzhinski*, los buques que les habían traído a la URSS, forjando historias de amistad que durarían toda la vida. Uno de sus más fieles amigos era Ángel Gutiérrez, un pastor de ovejas al que la guerra había arrancado de los prados de Pintueles con apenas cinco años. En Rusia, después de sufrir el sitio de Leningrado y un nuevo traslado a los Urales, aquel muchacho había encontrado su vocación en el teatro. Se graduó en la GTIS (Russiiskii Universitet Teatralnogo Iskusstva), la más antigua y prestigiosa escuela de artes escénicas de Rusia, fundada en 1878. El 5 de marzo de 1953, Ángel Gutiérrez tenía los billetes para viajar a Taganrog, la ciudad natal de Chéjov, con el fin de realizar las prácticas en un teatro profesional de la ciudad y, de una manera más íntima, desandar los pasos hacia los orígenes del gran dramaturgo ruso. El drama del exiliado es que siempre está volviendo, incluso aunque el viaje sea a un lugar en el que no ha estado nunca, como era el caso de Taganrog. En la fecha en que nos encontramos, Ángel quería conocer la cuna de Chéjov como si se tratara de un viaje pendiente y comprometido con su propia sangre, porque en ese volver se ocultaba la necesidad de cerrar siquiera un primer círculo de filiaciones que diera sentido a su historia reciente. Sin embargo, aquel 5 de marzo falleció Stalin, al que paradójicamente los niños españoles, como el resto de los soviéticos, habían aprendido a llamar «nuestro padrecito Stalin». Gutiérrez tuvo que posponer unos días más el largamente esperado viaje a Taganrog.

Tras sus prácticas, Gutiérrez vivió todavía un tiempo en la ciudad de Chéjov y regresó a Moscú cuatro años después, en 1957, convertido en un profesional de prestigio: comenzó a dar clases en la academia de teatro y recibió el encargo, con apenas 26 años, de dirigir el Teatro Gitano Romén, donde obtuvo pronto premios importantes como el Primavera de Moscú. Era natural que los amigos con vocación artística más próximos a Gutiérrez –tal era el caso de Alfredo Álvarez– vieran en él un motivo de orgullo. En ese tono de satisfacción, Álvarez le contaba a Tarkovski las peripecias de ese amigo que triunfaba en el Teatro Romén. Y a la inversa, Ángel Gutiérrez también supo por su amigo asturiano del peculiar talento de aquel estudiante de cine, delgado, nervioso e imprevisible, por cuyas venas corría sangre caucásica y que, desde el primer día, había sido señalado por el gran Mikhail Romm como tocado por un genio especial.

Sin embargo, el encuentro entre Tarkovski y Gutiérrez tardaría en producirse. «Debía de ser un sábado de abril o mayo

de 1959 –recuerda el propio Gutiérrez–, un día de mucho calor, en el restaurante Ararat de Moscú. Unos días antes, mi amigo Artur Makarov, hijastro del cineasta Serguéi Guerassimov, me había dicho que Andréi Tarkovski tenía ganas de conocerme. La curiosidad era mutua, naturalmente. Así que fijamos una comida². Para cuando Ángel Gutiérrez llegó al local, Tarkovski estaba ya a la mesa junto con Artur y otros compañeros del mundo del cine. «Antes de que te sientes, Ángel» –le espetó Andréi– «dime una cosa, ¿quién es tu pintor favorito?». Sorprendido ante lo que parecía una prueba imprevista, el dramaturgo vertió alguna generalidad, asegurando la respuesta: Goya, Velázquez, Levitán, Repin... españoles y rusos a partes iguales. «¿Y los italianos?, insistió Tarkovski. ¿Y Piero della Francesca? ¿Piero della Francesca es el mejor, el mejor!». En aquel tiempo el principal interés de Tarkovski era la pintura, recordaría después Ángel Gutiérrez, que aprovechó el instante de euforia para tomar control de la escena y sentarse a su lado. En aquella mesa del Ararat y en otras similares Ángel y Andréi siguieron hablando a lo largo de los meses siguientes de Bach y de Vivaldi, de los *Ensayos* de Montaigne, de *Un día en la vida de Iván Demisovich* de Soltzenitsin, de las cartas de Flaubert, del *Doktor Fausto* de Thomas Mann y del *Doctor Zhivago* de Pasternak.

Andréi Tarkovski y Ángel Gutiérrez vivieron juntos aquellos años del Deshielo con la convicción de que el nuevo tiempo les miraba directamente a los ojos. Las expectativas generadas por los cambios de Krushev coincidían con sus propios sueños de juventud, en los que ocupaba un lugar preeminente la alta responsabilidad con que asumían su condición de artistas, como un don, una gracia, una condena. «Estábamos convencidos de que nosotros éramos los protagonistas del mundo, de que éramos los llamados a cambiarlo para que éste fuera feliz y fraternal. Y además, nos considerábamos talentosos. Nos lo decíamos mutuamente: la clave era la genialidad, reconocerla en uno mismo y en los demás se convirtió en algo habitual, propio de nuestras relaciones. Creíamos en nosotros, en el amor y en el futuro. Y ahora nosotros sentíamos la obligación de HACER, no por capricho ni por vanidad, sino como una responsabilidad inevitable que confundíamos con nuestro destino. Ésa era la obsesión de Tarkovski, la mía, la de todos nosotros: el constante auto-perfeccionamiento del alma».

Había además una poderosa necesidad de compartir colectivamente el momento, de preguntar a los mayores y exigirles

explicaciones por lo que habían hecho durante el estalinismo, de hablar y divertirse, de ocupar la calle y abrir los pisos a los amigos. «El mío era un pequeño apartamento comunitario de 19 metros cuadrados, así que siempre teníamos que buscarnos otro lugar para terminar la fiesta». Durante esos años, Tarkovski y Gutiérrez se veían una o dos veces a la semana, habitualmente junto con el resto del grupo del que también formaban parte Artur Makárov y Vladímir Bisotski, y al que pronto se unió, por sugerencia de Ángel, su íntimo amigo Dionisio García. También asturiano de la montaña, Gutiérrez le había conocido en el internado en España mientras esperaban la evacuación en 1937. Dionisio aportaría al grupo del Ararat su fino oído musical y una gracia innata para tocar la mandolina, la guitarra y el clarinete. Recordaba canciones lejanas que sonaban en la II República, sonidos gitanos y coplas que cantaba a dos voces con Ángel. En la fascinación con que Tarkovski escuchaba el canto de los dos amigos asturianos había algo que recordaba la frase de Théophile Gautier cuando estuvo en Rusia en 1865: «Los rusos tienen la pasión de los gitanos y de sus cantos tan nostálgicamente exóticos que hacen soñar una vida libre en la naturaleza primitiva, fuera de toda sujeción y de toda ley divina y humana» (Gautier 1901, 79). Era difícil no caer en los tópicos culturales y en la mistificación de lo ausente, pero en este ambiente de idealismo romántico, justificado también por la llamada del nuevo tiempo, escuchó Tarkovski, no una ni dos, sino tantas veces como si fuera el himno recurrente de una tierra perdida, una canción popular asturiana plagada de imágenes hermosas y enigmáticas, difíciles de traducir al ruso:

*A la mar fui por naranjas, cosa que la mar no tiene
Nadie se atrevió a explicarme si las olas van o vienen*

*Ay mi dulce amor, ese mar que ves tan bello
Ay mi dulce amor, ese mar es un traidor*

*Este pan de lo que toco, tiene lengua y sabe hablar,
Sólo le faltan los ojos para ayudarme a llorar*

*Cuatro pañuelinos tengo, y los cuatro coloraos
Cuatro mozos me cortejen y tres viven engaños*

*Tengo el corazón de luto y el alma llena de pena
Y por mucho que me lave, siempre sale el agua negra*

*Soy de Mieres del camino, tengo un perru con collar,
Y tengo los ojos negros, de mirarme en el caudal.*

Años después, tras conocer el exilio, Tarkovski estaría definitivamente hermanado a aquellos amigos por la añoranza de la tierra, pero a comienzos de los sesenta, según reconoce Ángel Gutiérrez, el cineasta veía en aquellos asturianos a dos huérfanos, huérfanos como él mismo, porque con ese mismo e intenso dolor evocaba la ausencia de su padre durante la infancia. «En el fondo, creo que ése era el primer motivo de afecto y necesidad», concluye Ángel.

UN AMIGO CUBANO

Tras participar en *Los Asesinos*, el operador Alfredo Álvarez siguió colaborando en el VGIK con futuros grandes directores, como Kira Murátova, pero no trabajó más con Tarkovski. Para completar el mediometrage de graduación *El violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*, 1961), presentación del nuevo cineasta ante la industria cinematográfica, Tarkovski fue a buscar fuera de la escuela al director de fotografía más prestigioso y laureado del país, Serguéi Urusevski, responsable de las imágenes de *La carta nunca enviada* (*Neotpravlennoye pismo*, 1959, Mikhail Kalatózov) y *Cuando vuelan las grullas* (*Letyat zhuravli*, 1957, Mikhail Kalatózov), Palma de Oro en el Festival de Cannes. «Tarkovski, todavía un desconocido, ni siquiera un director profesional, quería al director de fotografía más famoso de la época», escribiría después Vadim Yusov, quien finalmente firmaría como operador en la película. «¿Era éste el caso de una audacia excesiva (si no de algo peor), o de un ego inflamado? Sólo después me di cuenta de que aquella decisión había estado motivada por el sentido de responsabilidad ante lo que tenía entre manos» (Yusov 1990, 64).

Considerando la trayectoria en su conjunto, hoy nos parece natural que el joven cineasta quisiera fundar su filmografía a partir de este vínculo con Urusevski, director de fotografía que, a lo largo de los años cincuenta y a través de las películas de Pudovkin y Kalatózov, había liberado la naturaleza de las convenciones arcádicas y academicistas del Realismo Socialista. La mirada del *kinoreschisser* Urusevski era reconocible de un *film* a otro por sus atrevidos movimientos de cámara, por el impecable control técnico de los contrastes y de la textura de los rostros, la presencia imponente de los cielos y la representación de la naturaleza, a la que había devuelto su dimensión inquietante y sublime, perdida, sobre todo, durante el llamado *Grand Style*

estalinista. Muchos de aquellos rasgos, particularmente visibles en *La carta nunca enviada*, son perfectamente reconocibles en *La infancia de Iván*. A Urusevski le gustaba pintar y adoraba la poesía de Serguéi Esenin: también en este anhelo por trasladar la voz poética al cine el operador coincidía con Tarkovski. De hecho, en 1972, al mismo tiempo que Andréi dudaba sobre cómo incluir los versos de su padre Arseni Tarkovski en *El espejo*, Urusevski se aventuró a dirigir una película centrada en la obra de su autor predilecto titulada *Poi Pesniu, Poet!* Hasta que el operador murió en noviembre de 1974, Urusevski y Tarkovski se reconocieron como iguales a pesar de la diferencia de edad (el fotógrafo, 24 años mayor que el director), uno y otro dignos de la misma herencia, otorgándose admiración y respeto mutuos, tan difíciles en el ambiente que les circundaba.

En todo caso, y a pesar de lo dicho, Urusevski no aceptó la invitación de Tarkovski para participar en su práctica de graduación del VGIK. Y ya nunca trabajarían juntos. A finales de 1961, cuando el director estaba filmando *La infancia de Iván*, Urusevski se marchó a La Habana, acompañando al director Kalatózov, para preparar *Soy Cuba* (1964), *tour de force* técnico y estético, un *film* tan epopéyico y propagandístico como excesiva y barrocamemente bello. Entre octubre de ese año y enero del siguiente, el grupo de cineastas soviéticos compuesto por el director y el operador, además del poeta Evgeni Yevtushenko y Belka Fridman, esposa de Urusevski y ayudante de dirección de Kalatózov, recorrieron toda la isla, buscando historias para el guión, además de futuras localizaciones. Por indicación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), coproductor del *film* junto con Mosfilm, la expedición estaba guiada por Enrique Pineda Barnet. El joven escritor conocía la vida de los night clubs y cabarets de La Habana en los años 50, la lucha clandestina contra Batista, había sido maestro en una escuelita en la Sierra Maestra y administrador de la central azucarera de Tinguá durante la primera zafra del pueblo, había trabajado con el Che Guevara en el servicio exterior y obtenido diversos premios por sus narraciones breves. Depositario de todas aquellas grandes y pequeñas historias de la Cuba reciente, el papel de Pineda Barnet excedía el de mero cicerone o asesor, por lo que, de manera natural, se incorporó muy pronto a la escritura del guión. Al terminar el viaje, a comienzos de 1962, acompañó al equipo de cineastas soviéticos de regreso a Moscú. Hasta julio de ese año, vivió en la capital de la URSS perfilando el guión de rodaje y accediendo,

de la mano de Urusevski, con quien trabaría muy buena amistad, a los círculos exclusivos de la industria cinematográfica y del *star system* soviéticos. Urusevski le presentaría, entre otros, al director del teatro Taganka, Lubímov, a Grigori Chujrái y, por supuesto, a Tarkovski³. De aquel cubano menudo y extrovertido, a Tarkovski le llamaba la atención el apellido Barnet, el mismo que uno de sus cineastas más admirados, Boris Barnet. Su hija, Olga Barnet, se estrenó como actriz precisamente en *Solaris*. Su estancia en Moscú coincidió con el estreno de *La infancia de Iván*, el 6 de abril de 1962.

La producción real de *Soy Cuba* se extendió desde octubre de 1962 –cuando Kalatozov y Urusevski se instalaron en La Habana– hasta mayo de 1964. Pineda Barnet regresará entonces a Moscú para completar el proceso de edición de sonido, particularmente complejo por la sincronización del doblaje. Aprovechará el viaje para mantener una larga entrevista con Tarkovski –la primera y quizá la única en español– que aparecería en el número 22 de *Cine Cubano*, correspondiente al mes de agosto. Titulada «La infancia dejada atrás», la conversación con Pineda Barnet es importante en nuestro contexto, entre otras razones porque Tarkovski exhibe por primera vez su conocimiento de la cultura hispana, enumera a los autores que le han influido y describe, aplicada al caso español, su concepción de la tradición y la herencia nacional.

El guionista cubano volvería reencontrarse con Tarkovski en Moscú en 1966, cuando el cineasta le invitó al estreno de *Andréi Rublev* en Mosfilm. Aquella tarde, Pineda Barnet tenía que tomar un tren a Leningrado, por lo que, con gran pesar, tuvo que abandonar la proyección tras la primera parte. Tarkovski le prometió que, a su regreso, pocos días después, le proyectaría la película para él solo. Y así ocurrió. En una noche inolvidable, con la sala vacía y el inevitable aire de clandestinidad, Enrique y Regina Okun, su amiga e intérprete, vieron aquella obra poscrita para el mundo a solas con su director⁴. Cuando terminó, el mismo Andréi les llevó en su coche hasta la dacha de los padres de Larissa Pavlovna, quien poco después se convertiría en su esposa. Pasaron toda la noche hablando y jugando como dos niños, subiendo al tejado y ocultándose de Larissa y Regina. Unas semanas después, a su regreso a La Habana, Enrique Pineda Barnet escribió su segundo artículo sobre Tarkovski, *Las pasiones según Andrés*, publicado en *Cine Cubano* en agosto de 1966. Aquel primer texto dedicado a *La infancia de Iván* y este segundo sobre *Andréi*

Rublev delimitan el periodo de grandes cambios que se produce en la situación personal y profesional de Tarkovski a mediados de la década. En su última conversación, Tarkovski confiesa a Pineda Barnet: «El cinismo de los cineastas occidentales me resulta más agradable que la hipocresía dulzona de algunos de los nuestros. [...] La hipocresía beatona es un vicio, un defecto terrible, como la hipocresía ideológica, cuando la presencia de un solo árbol impide ver la totalidad del bosque, cuando no advertimos lo que ocurre a nuestro alrededor, pero con énfasis retórico emitimos ideas tomadas de voces ajenas». Regina Okun recuerda que a pesar del idioma –o quizá precisamente por la inutilidad de las palabras–, Tarkovski y Pineda Barnet convergían particularmente en la dimensión lúdica e infantil que arrebatava al cineasta en determinadas situaciones relajadas, cuando la atmósfera y la compañía eran propicias: inquieto, gestual, impertinente, vivaz, divertido. Cuenta también que tras *Andréi Rublev*, Tarkovski dejó de divertirse como un niño.

A LA MAR FUI POR NARANJAS

Como Enrique Pineda Barnet, Ángel Gutiérrez también vio *Andréi Rublev* en 1966, en una de aquellas sesiones privadas que Tarkovski organizaba en una sala pequeña de Mosfilm, con el estudio ya desierto, a última hora de la tarde. Para apreciar la dimensión clandestina y privilegiada de aquellas proyecciones hay que recordar que, en los sesenta, *Andréi Rublev* se convirtió en la película no estrenada más famosa de la Unión Soviética: sin circulación comercial en el interior del país, fue retirada antes de entrar en competición en el festival de Cannes de 1967 y recuperada fuera de concurso dos años después, donde a pesar de todo obtuvo el premio de la Crítica. «Para mí fue como un milagro –escribió Gutiérrez, recordando la proyección–; comprendí entonces por primera vez que mi amigo era un artista genial, capaz de crear un nuevo lenguaje cinematográfico; un pensador y un titán: “¿cómo puede un hombre delgado y pequeño como tú, crear una obra tan grandiosa?”, le dije, arrodillándome ante él y besándole las manos» (Gutiérrez, 2004).

Para mediados de la década, Gutiérrez compaginaba con éxito su carrera de director de escena con la de actor. En la cartelera moscovita llegaron a coincidir hasta tres obras montadas por él: un texto de Alfonso Sastre en el teatro Yermólova, cerca de la Plaza Roja, *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Stanislavski y *El hombre de la mancha* en otro local más popular. No le faltaban

tampoco ofertas para trabajar como actor, sobre todo en el cine, donde se puso a las órdenes, entre otros, del mítico Abram Room (*La pulsera de granate / Granatovii bralet*, 1965), de Iosif Kheifits (*Saliut Mariya! / ¡Salud, María!*, 1971) y de Manos Zacharias (*El final y el comienzo / Konets y nachalo*, 1958). Sin embargo, desde el inicio de la década, Gutiérrez albergaba el deseo de dirigir él mismo una película: no de hacerse cineasta, sino de dirigir una única obra. Más que una vocación cinematográfica genérica, por tanto, lo que había despertado en su interior era la necesidad de ordenar su vida en un *film* sin molde ni réplica que lo compendiará –y lo comprenderá– todo. Con esta obsesión de totalidad y unidad, Ángel Gutiérrez se puso a escribir el guión *A la mar fui por naranjas*; se enroló en los nuevos cursos de especialización cinematográfica convocados por el Kino Dom (Casa del cine) de Moscú, en donde el propio Andréi Tarkovski era profesor, junto a Mikhail Romm y Serguéi Guerasimov; y para mediados de 1967 ya tenía una primera versión de unas 150 páginas en la que contaba pormenorizadamente la historia de Antonio, niño de la guerra español, formado como cirujano oftalmólogo en la URSS y convertido en *alter ego* perfectamente reconocible del propio autor. Ciertamente, la biografía de Antonio y Ángel se confunden. Tarkovski fue uno de los primeros que escuchó aquella historia de viva voz, en un relato que, a buen seguro, no difirió mucho del que sigue a continuación:

«Desde que dejé España no había vuelto a saber nada de mi madre. En la imaginación de un niño de siete años yo creía, sinceramente, que mi madre me había abandonado. Luego me hice a la nueva situación y ya me consideraba ruso. En 1957, cuando con el concurso de Cruz Roja se produjo el acuerdo para regresar a España, recibí en Tangarok un mensaje de mi hermana para ver qué era de mí y qué planes tenía. Decidí quedarme en la URSS, pero me dieron permiso para ver a mi madre. Volé a París, donde me cobijaron unos amigos anarquistas, y luego me desplazé en tren hasta Hendaya. El encuentro con mi madre, a la que hacía más de 20 años que no veía, se produjo en el hotel Chez Dolores. Con ella había una mujer joven, muy guapa. Yo no podía saber en ese momento que era mi hermana. Por otro lado, cuando mi madre me vio entrar se quedó petrificada porque, según me dijo, le parecía estar mirando a su marido, a mi padre, que había muerto precisamente con mi edad, 40 años. El encuentro fue breve. Les acompañé a la frontera, ellas cruzaron el puente de Hendaya a Irún y yo me quedé en la orilla francesa. Ahí comienza la película, en la fron-

tera. Tarde-noche. Lluve. Al regresar al hotel los dueños ponen música española muy fuerte... y me dicen que hay un chico vasco de Rentería que quiere hablar contigo. Echevarría, se apellida. Me pide de rodillas, llorando, que cuando vuelva a Moscú por favor encuentre a su padre: era piloto durante la II República y en su aviación había volado al exilio Dolores Ibárruri. Yo llevaba una cámara conmigo, bastante buena, y tanto en París como en Hendaya había filmado cosas: gorriones que pasaban al otro lado del río y volvían... Así que aprovecho para rodar al muchacho. Su rostro, mirando al objetivo. Me vino a despedir a la estación. "¡Encuentra a mi padre, por favor, que lo necesito más que nunca!", me gritaba mientras corría detrás del tren. En el camino de vuelta, Antonio va recordando la historia de su vida, cuando era pastor en una aldea de Asturias, la salida de Gijón por la guerra, la llegada a Leningrado...».

A la mar fui por naranjas narra a partir de ahí las contradicciones que se activan en el interior de Antonio a su regreso y que interfieren, sobre todo, en la relación sentimental con su novia, rusa de nacimiento. Mientras, el protagonista sigue trabajando como oftalmólogo en el hospital y trata de buscar al piloto Echevarría. Cuando se produce el encuentro, quien aparece ante sus ojos ya no es el corpulento hombretón descrito por su hijo, sino un avejentado excombatiente que perdió las dos piernas en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, cuando los pilotos soviéticos subían a los aviones sin paracaídas. El grado de excitación y euforia en los últimos meses de la Gran Guerra Patria hacía que los pilotos subieran a las aeronaves sin ningún tipo de precaución. La expresión «Hay que saber tirarse sin paracaídas» se hizo popular en aquellas fechas. Antonio le proyecta la película que ha traído de Hendaya. El piloto decide no volver.

«A la mar fui por naranjas termina en el puerto de Leningrado, el mismo al que había llegado de niño, lleno de gente... Antonio ha decidido volver a España. Su novia se queda... Ella va a despedirle, pero no la dejan pasar, se abrazan entre la gente, hay mucho jaleo, gente corriendo de aquí para allá. Por megafonía van llamando a los pasajeros. Antonio se despide también de su primera educadora, Tania. Cuando se dirige a cubierta, cada paso que da en la pasarela corresponde a un breve flash, un recuerdo de la infancia, de su vida... Una de esas evocaciones le hace detenerse en medio de la pasarela, en ningún sitio, entre el mar y la tierra: es la imagen de un niño que baja de una montaña

muy alta en trineo, aterrorizado. El protagonista gira su cabeza hacia el puerto... Fin».

Desde 1967 y hasta 1974 las distintas comisiones de censura fueron rechazando el guión sucesivamente. El motivo más habitual tenía que ver con la incomprensible actitud de los niños españoles al querer regresar a España. Sin embargo, en la mayor parte de los casos no había respuesta, sino largos meses esperando una decisión o un informe que nunca llegaba. En un momento dado, Andréi Tarkovski intercedió ante Soloviov, coordinador de guiones de los estudios Mosfilm, para que valorara la adecuación del proyecto, aunque fuera desde un punto de vista técnico. A los pocos días, un informe desde Mosfilm indicaba que para considerar la producción de la película era imprescindible reducir la extensión del guión, hasta dejarlo en 80 ó 90 páginas.

El ambiente político y social a comienzos de los setenta nada tenía que ver con el tiempo del Deshielo, cuando Ángel y Andréi habían forjado su amistad. Sin ofertas por parte de los estudios y con el proyecto de *El espejo* todavía en una fase embrionaria, Tarkovski estaba atravesando una época de dificultades económicas, sorteada gracias al trabajo de su mujer Larissa y a la ayuda de algunos colegas como Gutiérrez, al que no le faltaban encargos. Entre 1972 y 1974 los dos amigos se veían prácticamente a diario, muchas veces en la casa de Andréi, en la calle de Orlovo-Dayidoski, ya sin la compañía del resto del grupo del Ararat. En estas circunstancias, el propio Tarkovski se ofreció a colaborar en el guión de *A la mar fui por naranjas* para reducirlo a la extensión solicitada por el estudio. Gutiérrez recuerda aquel tiempo como una época de frío y puertas cerradas, de vida hacia adentro y de una conexión reconcentrada y secreta con su amigo Andréi. Mutuamente se daban calor y compartían confidencias. Era difícil saber si la recomendación de Mosfilm era una buena noticia o una excusa más. En todo caso, dibujaron un plan metódico para avanzar juntos hacia una nueva versión: Gutiérrez leía cada escena en voz alta, Tarkovski hacía preguntas, indicaba redundancias y sugería posibles reescrituras. A veces, Ángel se retiraba a un rincón para añadir las modificaciones o completar secuencias que parecían mal resueltas. En la sala sonaba Bach. Al concluir la jornada, los dos amigos tomaban una copa de vino mientras terminaba de guisarse un pollo polaco o alguna otra vianda que Ángel había comprado en el mercado.

Al llegar a la secuencia del muelle de Gijón en la que Anto-

nio-niño era separado de su hermana mayor y conducido al barco mientras caían bombas sobre la ciudad, Andréi Tarkovski no pudo contener la emoción: «Regálame este episodio», le pidió. *A la mar fui por naranjas* había pasado por buena parte de los despachos y estudios soviético –Gerasimov había intercedido en Gorki Film, Tarkovski en Mosfilm y otros amigos directamente a Yermash de Goskino–, de tal manera que, a pesar del trabajo en el que estaban implicados, Gutiérrez era muy escéptico sobre la viabilidad real del proyecto: «Creo que a mí nunca me van a dejar hacer esta película, Andréi –contestó Ángel–, así que, es tuyo»⁵.

A partir de ese momento se modificaron los roles que los dos amigos habían adoptado frente a aquella historia –Andréi sería ahora el director y Ángel el argumentista–, como si a consecuencia de la inmersión conjunta en las raíces de la nostalgia, *A la mar fui por naranjas* se hubiera condensado y transmutado súbitamente en la secuencia de «Los españoles». Así, ante la imposibilidad manifiesta de llegar a ser una película, el espíritu de aquel *film* invisible parecía ahora quedar salvaguardado para siempre en el corazón de *El espejo*, como si estuviera custodiado en un cofre secreto. Aquella operación era, realmente, la incubación de una película en otra, la miniaturización de un paisaje español en el interior de la catedral de Tarkovski. Además del momento de la despedida en el puerto, que el cineasta toma prestado de *A la mar fui por naranjas*, en *El Espejo* hay otros elementos reconocibles en el guión de Gutiérrez: por ejemplo, el personaje que acaba de volver de España tras una visita familiar y que, a consecuencia del viaje, ve cómo se reactiva su inadaptación en Rusia; el desencuentro amoroso precisamente generado por esta escisión de no pertenecer a ningún sitio y la utilización de una canción popular como evocación emocional de lo dejado atrás, que en el caso de *El espejo* no es «A la mar fui por naranjas», sino una rondeña malagueña que había popularizado Jacinto Almadén titulada «Navegando me perdí»:

*Navegando me perdí
por esos mares de Dios
navegando me perdí
y con la luz de tus ojos
a puerto de mar salí.*

*Vive tranquila, mujer
que en el corazón te llevo
y aunque lejos de ti esté*

*en otra fuente no bebo
aunque me muera de sed.*

*Después de haberme llevado
toda una noche de jarana
me vengo a purificar
debajo de tu ventana
como si fuera un altar.*

«Volví la cara llorando, al dejarla en la estación, volví la cara llorando», se dice en una estrofa de la canción, inaudible en el *film*, y en la que creemos reconocer incluso el último plano de *A la mar fui por naranjas*. Antonio vuelve la cara...plano congelado. Fin.

Tarkovski imaginó que la parte nuclear de «Los españoles» debía ser un encuentro entre exiliados abierto a la improvisación y en el que se respirara la atmósfera de aquellas reuniones que, desde la comida del Ararat, él mismo conocía bien. Juntos, Ángel y Andréi visitaron el Centro Español de Moscú. Necesitaban una mujer de unos 40 años, más dos o tres hombres de la misma edad, incluido el propio Ángel. «Me hablaron de una mujer de rasgos muy bellos que trabajaba en una embajada latinoamericana y que, quizá por su cargo, podría ser del KGB. Hablamos con ella, María Luisa. Aceptó sin problemas. Pensé también en Dionisio García. Su mujer estaba embarazada y de un día para otro podía ponerse de parto, pero acepto encantado: “Por Tarkovski, cualquier cosa”, me dijo. De él surgió la sugerencia de llamar a Enrique del Bosque, un vasco que adiestraba caballos en un circo de Moscú, era pequeño de estatura, pero fuerte y hablador. Acababa de llegar de Vitoria, de visitar a su padre: “Si quieres que vuelva a España, le había dicho a su padre al despedirse, tendrá que ser también con mis caballos de Moscú”. En el circo vivía con su mujer y sus hijas. Ellas también se unieron al elenco». Así fue cómo, una mañana de febrero de 1974, Mosfilm convocó en la unidad de producción número 4, donde se estaba filmando *El espejo*, a ese domador de caballos junto con toda su familia, a un guitarrista de aspecto becqueriano, al director del teatro gitano Romén y a la empleada de una embajada latinoamericana, a la que el resto del grupo tenía por agente del KGB. Como sabemos, no estaban allí para hacer de domadores, guitarristas o espías, sino para interpretarse a sí mismos.

El rodaje se extendió aproximadamente durante tres días. En una de las primeras opciones de puesta en escena, el encuen-

tro acontecía en un bar, pero finalmente las secuencias se ambientaron en el interior de un apartamento, construido en estudio. El episodio arrancaba cuando los personajes interpretados por Ángel y Rita Terekhova –en ese momento del *film* identificada como Natalia– entraban en el piso donde estaba reunido el grupo. Seguía después un pequeño desarrollo dramático que desembocaba en la discusión entre Enrique y su compañera. Ángel iba traduciendo las conversaciones a Rita –y al mismo a Tarkovski–. Por el carácter extrovertido y el recuerdo fresco de su reciente viaje a España, Enrique se convirtió en el verdadero motor de aquellas improvisaciones, también porque su bravura respondía al imaginario romántico de lo español que el cineasta tenía en mente.

Por otro lado, Tarkovski había descubierto que en un documental de compilación titulado *Ispaniia* (1939), de Esfir Shub y Roman Karmen, había imágenes de la despedida de los niños españoles hacia la URSS. Aquel material poseía una verdad que ninguna puesta en escena podía restaurar y, además, encajaba en la lógica poética del *film*, que mezclaba indistintamente formatos, texturas y géneros heterogéneos. Ha relatado Katerina Clark que la mayor parte del material utilizado por Shub en aquel documental pertenecía a los 40.000 metros de película rodados por Roman Karmen y Boris Makaseev entre finales de agosto de 1936 y principios de agosto de 1937. Por lo tanto, dado que la evacuación se produjo al mes siguiente, las bobinas que rescató Tarkovski debían de pertenecer a algún camarógrafo anónimo, probablemente español, que filmó material adicional (Clark 2008, 338).

Para terminar de completar el círculo de conexiones entre «Los españoles» y *A la mar fui por naranjas* habría que añadir que ambos proyectos también quedaron hermanados en las dificultades para hacerse visibles, debido al recelo y a la suspicacia de las autoridades soviéticas hacia un tema que consideraban delicado. En el informe sobre el guión de *El día blanco* –antecedente de *El espejo*– que Goskino había remitido a Mosfilm en febrero de 1973, la oficina estatal insistía específicamente en la necesidad de cambiar el tono del episodio para dotarlo de un espíritu más patriótico y optimista, pues no en vano la URSS había ahijado e incorporado a aquellas criaturas al proyecto soviético y no había lugar a la interpretación trágica que procuraba el *film* (Kazarshikov 2015). Un año después, a mediados de mayo de 1974, en la lista de correcciones elaborada por el comité artístico, ya sobre las primeras versiones de montaje, el episodio de los niños volvía a aparecer como un problema de construcción y fuera de

contexto, que el director tenía que resolver con urgencia. En este caso, Tarkovski añadió algunas imágenes documentales del éxito aeronáutico de Chkalov inmediatamente después de las bobinas de la Guerra Civil, con la intención de aliviar el regusto pesimista que pudieran dejar en el espectador. El *film* conoció unas 20 versiones de montaje distintas (Johnson y Petrie 1994, 111). A finales de julio, Tarkovski escribió en su diario: «Ayer Yermash no aceptó *El espejo* y en el debate dijo tales disparates que demostró claramente que no había entendido ni le había gustado la película. ¿Puede uno esperar otra cosa de ellos? Estoy cansado» (Tarkovski 2011, 115).

En todo caso, el episodio acarrea también dificultades *internas*, de encaje en la lógica poética del *film*, de las que Tarkovski era bien consciente. «La película no funciona. Nadie entiende nada», escribió el 17 de marzo en su diario (Tarkovski 2011, 110), y él mismo tardó meses en encontrar ubicación para aquella digresión *no rusa*. En las cuatro primeras versiones fue dividiendo y encajando la secuencia en distintos puntos del *film*, tratando de encontrar el engarce orgánico con el resto de metraje. En la quinta versión, a finales de marzo de 1974, Tarkovski simplificó las secuencias de «Los españoles», abandonando toda pretensión de «análisis psicológico», tal y como apuntó en su cuaderno de trabajo (Kazarmshikov 2015). Solo entonces comenzó a vislumbrar la definitiva naturaleza del episodio, más abierto y esbozado que lo inicialmente previsto.

A lo dicho, Ángel Gutiérrez añade un recuerdo que completa el cuadro de dificultades que acompañó a la película y que, sobre todo, ayuda a entender por qué su presencia quedó reducida únicamente a un plano (él solo, sentado a la mesa, dibujando) y a su voz en *off*. Gutiérrez siguió muy de cerca el montaje por motivos obvios –tenía que traducir los diálogos para Tarkovski–, pero también porque en ese tiempo Andréi se instaló en su apartamento varias semanas y con frecuencia caminaba con él a Mosfilm y se quedaba en montaje, incluso durante toda la jornada. Una de aquellas mañanas, en torno a julio, recibió una llamada de la dirección para informarle de que su guión *A la mar fui por naranjas* había sido aprobado y se dispusiera, por tanto, a preparar el rodaje. Para entonces las autoridades de inmigración ya conocían que Gutiérrez había decidido regresar a España ese mismo verano, así que aquella noticia no era casual. «Son unos miserables, Ángel –le dijo Andréi–. Quieren que te quedes y utilizan la película para que pospongas la vuelta. Vete a España, porque aquí

nunca te van a dejar hacer la película. Si yo pudiera, también me iría; pero amo demasiado a esta tierra».

El 9 de agosto de 1974 Andréi y Ángel se despidieron. El cineasta le entregó un libro de poemas de Arseni, su padre, dedicado por *los dos Tarkovski*. «El primer dinero que ganes, dáselo a tu madre», le dijo Andréi. Durante la escala en París, Ángel se reunió con algunos amigos rusos, disidentes del régimen, como V. Maksimov y A. Galich, y realizó una declaración pública contra de Filip Yermash, director de Goskino, por su actitud intransigente y censora en *El espejo*. «Confieso que fue una imprudencia por mi parte», escribió años después Gutiérrez. «Yermash obligó a Tarkovski a hacer desaparecer mi imagen del *film* y Andréi tuvo que montar de nuevo, y con muchas dificultades, según me confesó después, todo el episodio español».

CODA FINAL

El drama del exiliado es que nunca vuelve del todo, incluso aunque regrese al lugar que abandonó a la fuerza tanto tiempo atrás. Ángel Gutiérrez se instaló en Madrid en 1974, fundó el Teatro Chéjov y experimentó entonces un dolor de ausencia distinto al que ya conocía: «Ahora ya lo sé. Ésta debe ser la verdadera nostalgia rusa». Antonio Álvarez también regresó, no así Dionisio García. Tarkovski, por su parte, abandonó Rusia en 1982 para rodar *Nostalgia* y nunca más volvió a su país: «Quiero hacer una película sobre el particular estado de ánimo que asalta a los rusos cuando están fuera de su tierra. Sobre el apego fatal de los rusos a sus raíces nacionales, a su pasado, a su cultura, a su tierra nativa y a sus amigos».

- ¹ Para un análisis detallado de la huella española en estos dos ámbitos, remito a Rafael Llano (1999) y José Manuel Herrera de la Muela (2006).
- ² Entrevista personal mantenida con Ángel Gutiérrez los días 19 y 20 de diciembre de 2014 en Madrid. Si no se indica lo contrario, todas las citas textuales de Ángel Gutiérrez corresponden a esta conversación. Entrevista inédita.
- ³ Los detalles de la relación de Pineda Barnet y Tarkovski han sido obtenidos de la entrevista personal mantenida con él en La Habana el 7 de junio de 2014. Entrevista inédita.
- ⁴ La historia de aquel visionado y del encuentro posterior ha sido relatada por Regina Okun, en la conversación mantenida con ella el 11 de diciembre de 2014. Entrevista inédita.
- ⁵ Algunos meses después, cuando estaba preparando la documentación para regresar a España, Ángel Gutiérrez recibió la llamada de su amigo Vladímir Pertsov, responsable de la sección española del PCUS, porque quería comentarle algo. En esa reunión, según las palabras de Gutiérrez, Pertsov le confesó: «Ángel, tengo que decirle la verdad de lo que ha ocurrido con su guión. Quien ha estado prohibiéndolo no ha sido la censura soviética, sino Dolores Ibárruri. Sin su consentimiento, la película no podía hacerse. Ella decía que en Rusia todos hemos sido felices, pero en el guión no es así». Recuerda Gutiérrez, además, que en un momento dado del guión, cuando se entierra a un joven español que se ha suicidado en el bosque, aparecía un personaje que, aun con otro nombre, respondía al perfil de Dolores Ibárruri.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardashnikov, Naum. «la Vspominaiu. Versia Dlia Pechati». En *Kinovedcheskie Zapiski*, 94-95, 2010, pp. 416-420. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1233/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Cangí, Adrián. «Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento». En Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. 11- 61. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2007.
- Clark, Katerina. «A hundred years of Russian film: the forgotten and the under-rated». En *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2 (3), 2008, pp. 327-354.
- Gautier, Théophile. *Travels in Russia. Belgium and Holland. A day in London*. Brainard, Boston, 1901.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2007.
- Herrera de La Muela, Juan José. «Ispanskie tsitati v Tvorchestve Andreia Tarkovskogo». En *Kinovedcheskie Zapiski*, 78, 2006, pp. 261-272. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/857/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Gutiérrez, Ángel. «Una amistad que nunca se rompió». <http://www.andreitarkovski.org/articulos/Angel.html> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Johnson, Vida T. y Petrie, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994.
- Kazarmshikov, Alexandr. «Sozдание Filma "Zerkalo" A. Tarkovskovo». <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-creation/> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Klejman, Naum. «Une autre histoire». En *Lignes d'ombre*, editado por Eisenschitz, Bernard, 19-31. Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2000.
- Llano, Rafael. «La España de Tarkovski». En Nueva Revista 61 (2), 1999. <http://www.nuevarevista.net/articulos/la-espana-de-tarkovski> (Artículo recuperado el 23 de enero de 2015).
- Pineda Barnet, Enrique. «La infancia dejada atrás». En *Cine Cubano* 4 (22), agosto de 1964, pp. 27-41.
- Tarkovski, Andrey. *Sculping in Time*. Faber and Faber, London, 1989.
- Tarkovski, Andrei. *Journal 1970-1986. (Édition définitive)*. Cahiers du Cinéma, Paris, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Martirologio. Diarios*. Ediciones Sigüeme, Salamanca, 2011.
- Yusov, Vadim. «A Word About a Friend». En *About Andrei Tarkovsky*, compilado por Marina Tarkovskaya. Progress Publishers, Moscú, 1990, pp. 62-69.

TRADUCTORES DEL RUSO EN ESPAÑA:

Los Marcoff, esbozo biográfico¹

0. INTRODUCCIÓN

En los años veinte y treinta del s. XX, a raíz de la revolución bolchevique y de la creación de la URSS, aumentó en España el interés por Rusia y su cultura. Intelectuales y periodistas españoles viajaban al nuevo país, las editoriales publicaban libros de literatura rusa y soviética y se estudiaba la lengua rusa². En este proceso de fascinación y descubrimiento jugaron un papel clave algunos de los ciudadanos rusos que, empujados por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre, se establecieron en España y ejercieron como profesores de lengua rusa, traductores y divulgadores de la cultura de su país. Entre los profesores de lengua cabe destacar, por ejemplo, a George Portnoff, que enseñó en el Ateneo de Madrid; a George Meyendorff, que lo hizo en el Centro de estudios históricos de Madrid, y a Constant Brusiloff, quien fue docente en la Universidad Central de Madrid³. Georges Portnoff y Constant Brusiloff ejercieron además la traducción, junto a otros, como Tatiana Enco de Valero, Nikolái Tasin y G. Levachov⁴. Fueron ellos quienes realizaron las primeras traducciones directas de literatura rusa al español, solos o con la colaboración de nativos españoles⁵.

Dentro de este grupo de traductores y divulgadores ocuparon un lugar relevante Alexis Marcoff y su hijo Boyán, que residieron en Barcelona la mayor parte de su vida. Su obra –tanto las traducciones como los libros sobre historia y cultura– sirvió de puente para el conocimiento de Rusia en España, especialmente entre los años veinte y cuarenta. Por ello, los Marcoff, hasta finales de los cincuenta, cuando irrumpieron en el panorama editorial español los traductores procedentes del exilio republicano en la URSS, fueron figuras claves para la recepción y la traducción de la lite-

ratura rusa en España⁶. Sin embargo, a pesar de su papel, apenas existen estudios y la información publicada es muy escasa. En el presente artículo se ofrecen algunos datos biográficos significativos –especialmente relacionados con Alexis Marcoff– que ayudan a comprender su obra y la relación que tuvo con el mundo editorial anterior y posterior a la guerra civil. Este esbozo biográfico está construido a partir de los recuerdos y documentos facilitados por Carles Monrás, discípulo de Alexis Marcoff, los recuerdos del hijo de Boyán, Alejandro Markov, y los de Natalia Demidoff, así como de referencias encontradas en las memorias de Joan Gols, en la prensa de la época, en las publicaciones de los Marcoff y en los archivos de la Biblioteca de Catalunya y del Ateneu Barcelonès⁷.

Antes de la guerra civil, cuando la mayoría de traductores nativos rusos (Portnoff, Enco de Valero, Tasín y Levachov) trabajaban casi exclusivamente para editoriales madrileñas, Alexis y Boyán Marcoff fueron especialmente valiosos para las editoriales de Barcelona. Su colaboración permitía satisfacer la creciente demanda de traducciones directas por parte de un público lector cada vez más sensibilizado contra la traducción indirecta del ruso⁸ y garantizaba una fidelidad al texto original de la que, en general, carecían las traducciones publicadas en España antes de los años veinte. Como divulgador, Alexis Marcoff escribió un conjunto de libros sobre cultura e historia de Rusia que, especialmente en los años treinta, en pleno auge del interés por el nuevo país, reforzaba los argumentos de aquellos españoles que miraban con desconfianza a la URSS y a los acontecimientos derivados de la revolución bolchevique. Más tarde, en los primeros años del franquismo, la ideología conservadora de Marcoff, anticomunista acérrimo, le granjeó a él y a su hijo Boyán un lugar especial en el mundo de la traducción. Y es que en los años cuarenta, ante la prevención franquista por todo lo ruso, disminuyó la publicación de literatura rusa en España. Los pocos libros que aparecían solían ser reediciones de traducciones anteriores a la guerra; los Marcoff, en cambio, gracias a la manifiesta y beligerante actitud de Alexis contra el régimen soviético y sus buenas relaciones con el mundo católico español, pudieron publicar gran cantidad de traducciones inéditas.

1. ORÍGENES FAMILIARES Y VIDA PROFESIONAL ANTES DE 1914

Alexis Marcoff⁹ nació el 28 de octubre de 1878 en Moscú en el seno de una familia acomodada. Su padre, Alekséi Semiónovich (1839-?), pertenecía a una conocida familia de sacerdotes, entre

los cuales, uno de sus hermanos, Vladímir Semiónovich Márkov (1841-1918), era uno de los tres Protopresbíteros de Rusia, en cuya casa el joven Alexis conoció a numerosos personajes relevantes del clero ruso¹⁰. Por parte de su madre, María Ivánovna Morózova (1857-1880), Alexis descendía de una de las familias de comerciantes más importantes de Moscú, los Morózov, que profesaba la fe de los viejos creyentes¹¹. María Ivánovna murió en 1880, cuando Alexis tenía tan solo dos años. En uno de los pocos documentos autobiográficos que publicó, Alexis comentaba: «Era huérfano de madre; mi padre solía realizar largos viajes por el extranjero, de modo que mi educación fue confiada a una aya anciana»¹². La casa paterna –grande y señorial– y su extenso jardín, limitaban con el jardín del metoquio del monasterio de San Pandleimonos¹³. Tal vez esta vecindad con el monasterio explica porqué en la casa eran habituales las visitas de peregrinos y hombres santos, a menudo procedentes del Monte Athos. Fuera por esta razón o por la tradición devocional familiar, con el paso de los años Alexis sentiría un gran interés por los temas religiosos y, ya en España, se convertiría en un gran divulgador de las particularidades de la espiritualidad y la ortodoxia rusa. Sobre su formación superior, en el mismo documento autobiográfico, comenta que estudió en la Universidad de Moscú, aunque no especifica en qué se especializó¹⁴. Sin embargo, una breve noticia aparecida en la prensa española en 1959 indica que Alexei Marcoff era «doctor en matemáticas, metafísica y medicina»¹⁵.

Formó su propia familia con la cantante oriunda de Simbirsk (actualmente Uliánovsk) Gali Vasílevna Enbaeff (1890-1969), que era hija de un oficial del ejército imperial ruso. Según me comentó Carles Monràs, los Enbaeff eran vecinos de los Uliánov, la familia de Lenin. Contaban que, de joven, la madre de Gali había tenido un romance con Aleksandr, el hermano mayor de Lenin, ejecutado en 1887 por terrorista. En Simbirsk, el 22 de marzo de 1906, nació Boyán, el hijo de Alexis y Gali. Desde el punto de vista profesional, Alexis realizó servicios diplomáticos en el extranjero para el gobierno ruso. Después de terminar sus estudios hizo un viaje a Grecia y los Balcanes (a Serbia y Macedonia) del que desconocemos las razones¹⁶. En cambio, parece que participó en misiones diplomáticas en Turquía, en la corte del sultán Abdul Hamid II, sobre el que más tarde, en 1943, escribiría el libro *Abdul Hamid. El sultán sanguinario (1842-1918)*. En la nota introductoria a dicho libro, Marcoff dice: «Para escribir esta obra me he servido de los recuerdos personales de mis viajes por Turquía

y de mis relaciones con la Corte Otomana, en el Yildiz»¹⁷. Sin embargo, en el libro no hay ninguna referencia explícita a su misión diplomática. Posteriormente, según nos comentaron tanto su nieto Alejandro como Carlos Monrás, fue embajador en Etiopía, experiencia que le serviría para escribir años más tarde otro libro de carácter histórico, *Los 7000 años de Etiopía: ensayo histórico del Imperio Abisinio* (ed. Araluce, 1936). Como el libro anterior, este tampoco tiene carácter autobiográfico, por lo que no es posible utilizarlo para dilucidar cuál fue su labor diplomática en Etiopía.

2. PRIMER PERIODO EN BARCELONA (1914-1936)

En 1914 los Marcoff se establecieron en Barcelona. Según la información facilitada por Carlos Monrás, la familia solía viajar en primavera a diversos balnearios europeos, no tanto para tomar las aguas como para jugar a la ruleta en los casinos. Cuando empezó la Gran Guerra en agosto de 1914, Alexis Marcoff, junto con Gali, Boyán, su cuñada Eustolia (1896-1992) y su suegra, se encontraban en un balneario de Interlaken (Suiza). Inmediatamente se trasladaron a París, pero, ante la ofensiva alemana contra la capital francesa, se instalaron en el Casino de Biarritz. Con la intención de combatir en la guerra, Alexis decidió volver a Rusia. Sin embargo, las hostilidades bélicas impedían desplazarse por tierra, y se vieron obligados a trasladarse a Barcelona con el objetivo de embarcar y de llegar a Rusia a través del Mediterráneo y el Mar Negro. En la Ciudad Condal, mientras esperaban el momento de partir, se instalaron en una torre del barrio de Sant Gervasi. La entrada de Turquía en la guerra y la revolución de 1917 frustraron el retorno, como se comenta en la nota necrológica dedicada a Gali: «En nuestro puerto [Gali] venía a embarcarse con su familia para regresar a su patria, de la que estaba ausente al estallar el conflicto armado. La intervención turca en el mismo y el consiguiente cierre de los Dardanelos hizo demorar el ansiado retorno. Después, la revolución que estremeció a toda Rusia arrebató a la familia Marcoff, al igual que a muchos de sus compatriotas, la última posibilidad de volver al hogar, perdido ya definitivamente»¹⁸.

Con la desaparición de sus bienes y la muerte de varios parientes en Rusia, la familia Marcoff decidió establecerse definitivamente en Barcelona y se trasladó de Sant Gervasi al número 141 de la calle Balmes. Desde 1915, Alexis ejercía de Agregado al Consulado General Imperial de Rusia, que en aquel momento se encontraba en el número 8 del Passatge Mercader. Una

carta encontrada por Mikel Aizpuru en la Real Academia de la Historia ilustra la labor de Marcoff. En ella informaba a las autoridades españolas de la ideología y el carácter de los refugiados rusos en Barcelona y advertía de la presencia entre ellos de eseritas y leninistas que podían provocar la expansión del bolchevismo en España¹⁹.

En 1919, a la muerte del cónsul ruso en Barcelona, el príncipe Alekséi Gagarin, Alexis asumió la gerencia del consulado, y ejerció el cargo hasta 1923. Como comenta Aizpuru, con la revolución de febrero de 1917 el equipo diplomático ruso en España había quedado aislado y debilitado, situación que empeoró con la revolución de octubre²⁰. La embajada de Rusia no reconocía al gobierno bolchevique y, en tanto que carecía de fondos para mantener su actividad, subsistió gracias a la ayuda económica del gobierno español hasta, aproximadamente, 1920²¹. Fue seguramente en este momento cuando Alexis dejó su cargo oficialmente, aunque siguió ejerciéndolo oficiosamente hasta el advenimiento de la Segunda República²².

La disminución del volumen de trabajo y, finalmente, la desaparición del consulado, pudo ser el motivo por el cual Alexis empezó a trabajar como traductor y divulgador de la cultura rusa. Sus primeras traducciones, realizadas en tándem para la imprenta de Antoni López, fueron en catalán: *El miracle de la muntanya*, de Leskov (1922), hecha en colaboración con Lluís Bertran i Pijoan, e *Idil·lis rurals*, de Alekséi Tolstói (1924), junto con Ventura Gassol, con quien también adaptó *La força del pensament*, de Leonid Andréiev, para el Teatre Íntim de Adrià Gual, obra que se estrenó el 28 de mayo de 1924²³. En 1930 la editorial barcelonesa Feliu y Susana publicó su traducción, hecha junto a Juan Osés Hidalgo, de dos novelas históricas del general blanco Piotr Krasnov, *El fin de un imperio* y *La Rusia soviética. Comprender es perdonar*. En el mismo año Marcoff escribió una *Historia de Rusia* para la editorial Labor. Pero fue a partir de 1931 cuando empezó a dedicarse de forma muy activa a la traducción y a la divulgación. Solo en 1931 publicó once traducciones, realizadas también en tándem: cinco obras de Leonid Andréiev –*Gaudeamus*, *Rey hambre*, *La risa roja*, *Sava* y *Los siete ahorcados*, en la editorial Maucci–, tres novelas de Mijaíl Artsybáshev –*Los millonarios* (ed. Mundo Nuevo), *La muerte de Laude* (ed. Maucci) y *Los salvajes* (ed. Ribes y Freser)–, una de Maksim Gorki –*El crimen de los Artamónov* (ed. Maucci)–, una de Iosif Kalínikov –*La tragedia sexual de León Tolstói* (ed. Apolo)– y una E. Diako-

va –*La sombra del Anticristo* (ed. Eugenio Subirana). Después de este año tan prolífico desde el punto de vista de la traducción, hasta la Guerra Civil se dedicó principalmente a escribir libros de divulgación histórica: *Más allá del comunismo: el campo contra la ciudad, en Rusia* (ed. Apolo, 1932); *Stalin, el hombre de acero de la Rusia Soviética* (ed. Iberia, 1932); *El Neomaquiavelismo y la enfermedad de nuestro siglo* (ed. Apolo, 1934); *«Jam»: los bolcheviques coronados: Iván el Terrible y Pedro el Grande* (ed. Apolo, 1935) y el ya citado libro sobre Etiopía.

Las obras referidas a Rusia intentaban explicar la historia del país –especialmente la contemporánea– a partir del análisis del carácter del pueblo ruso. En *Más allá del comunismo*, por ejemplo, partiendo de la histórica animadversión entre el mundo rural ruso y el urbano, anunciaba la desaparición de los bolcheviques –la Rusia roja– en manos del campesinado, representante de lo que él denominaba «Rusia verde». En *«Jam»: los bolcheviques coronados*, una historia novelada, Marcoff hacía una analogía entre los reinados de Iván el Terrible y Pedro I con la época soviética, utilizando como nexo la palabra rusa *jam* (sinvergüenza), que él consideraba uno de los rasgos centrales del carácter de sus compatriotas. Afirmaba que el alma eslava había dado pie, por un lado, a un pueblo sometido y dócil al absolutismo y, por el otro, a individuos ansiosos de libertad más allá de cualquier límite moral. Según Marcoff, los rusos bautizaron esta amoralidad con la palabra *jamstvo*, «cuyo significado se acerca al expresado por el moderno vocablo “bolchevismo”. [...] Los rasgos característicos del *jam* o “bolchevique” son, efectivamente, una instintiva repugnancia hacia todo valor “formal”, como por ejemplo: amor, generosidad, dignidad personal, justicia, reflexión, etc. y por este mismo motivo, una natural inclinación a la destrucción ciega y absurda»²⁴. Según Marcoff, quienes marcaron el camino a seguir por los bolcheviques –los primeros *jam*– no fueron los célebres rebeldes Pugachov y Stenka Razin, sino los zares Iván el Terrible y Pedro I. Como los bolcheviques, gracias al apoyo de la «chusma» que creyó en sus promesas, ambos zares acabaron con los privilegios de la aristocracia y del clero, organizaron un cuerpo policial represivo y establecieron, finalmente, su poder absoluto²⁵.

Por su parte, Boyán Marcoff, el hijo de Alexis y Gali, que tenía ocho años cuando su familia llegó a Barcelona, también se inició en la traducción en los años treinta. Junto con Pau Cirera, en 1934 tradujo al catalán *Sulamita* de Kuprín y *Vida i mort del reverend Vasili Fiveiski*, de Andréiev, para Llibreria Catalònia. El mismo año

tradujo al castellano *La aldea* de Bunin y en 1935 *Vida y muerte del Reverendo Vasili Fiveiski*, ambas publicadas por Maucci.

Poco a poco los Markoff se habían integrado en la sociedad y en la cultura barcelonesa. Entre 1920 y 1925 Alexis fue socio del Ateneu Barcelonès, concretamente de la Sección de Literatura²⁶. En 1926 participó en el ciclo de teatro ruso contemporáneo organizado por el Teatro Ecléctico de Barcelona como asesor escénico ya que, según la prensa, era una gran conocedor del Teatro del Arte de Moscú²⁷. También era un gran aficionado al ajedrez y, junto con su hijo Boyán, fue miembro destacado de diversos clubs de ajedrez de Barcelona: el Club Ajedrez Barcelona, Club Steiner y el Condal²⁸. Ambos ganaron diversos torneos e impartieron clases en dichos clubs. Alexéi, discípulo del maestro Mijaíl Chigorin, llegó a escribir un manual que tuvo un éxito notable, *El ajedrez: del método psicológico y de su evolución* (1933). Muchos años después, Boyán tradujo *Práctica de ajedrez magistral (Tal-Botvinnik)*, de Mijail Tal (1963).

En cuanto a Gali Marcoff, que como se ha dicho era cantante de profesión, hacía recitales y daba clases de canto. En 1933 fundó la Peña Artística Juan Riba, que se dedicaba a la promoción del arte y la música, en la que ostentó el título de presidenta²⁹. También daba clases particulares de ruso, como testimonia Joan Gols, que más tarde haría algunas traducciones de libretos de óperas rusas junto a Alexis y que, bajo su consejo, traduciría al catalán para la revista *Virolet* una selección de cuentos rusos de Afanásev titulada *Contes populars russos* (1926-1927), que publicó la editorial Proa³⁰ entre 1930 y 1931.

3. SEGUNDO PERIODO EN BARCELONA (1939-1973)

Con el estallido de la guerra civil española en 1936, toda la familia huyó a Milán, donde residieron hasta 1938 en el número 807 de la Via Umbria, excepto la tía Eustolia, que se quedó en Barcelona. Gracias a la intercesión del sacerdote y escritor Carles Cardó, que por aquel entonces vivía en Turín, Alexis consiguió trabajo como colaborador de diarios católicos italianos³¹: *L'Italia*, *L'illustrazione italiana* y *L'Ambrosiano*. La mayoría de artículos eran crónicas de la guerra civil española, escritas desde la perspectiva del bando nacional. En 1937 Marcoff también publicó en la editorial Bietti su *Stalin dittatore della Russia sovietica*, traducido por Carlo Boselli y, bajo el seudónimo de Alessi Marco, *La Spagna dalla monarchia al governo di Franco*, para el Istituto per gli Studi di Politica Internazionale.

En 1938 la Policía de Milán le comunicó a Alexis que él y su familia debían abandonar Italia de inmediato. Aunque en las cartas facilitadas por Monrás³² –que permiten reconstruir este episodio –Marcoff no explicita las razones que las autoridades italianas adujeron para justificar su decisión, es muy posible que estuvieran relacionadas con las leyes y disposiciones racistas que el régimen de Mussolini adoptó a principios de septiembre. A pesar de haberse mostrado afín al fascismo español e italiano en sus crónicas y publicaciones y de ser un anticomunista convencido, Alexis solo consiguió postergar hasta junio de 1939 su permanencia en Italia. Mientras tanto, solicitó a las autoridades franquistas el permiso para volver a España, pero le fue denegado. Entonces decidió pedir el visado de Yugoslavia y, a principios de verano, la familia partió para Belgrado. Desde allí, el 28 de junio escribió una carta a Alfonso de Zayas, secretario general de la F.E.T. y de las J.O.N.S, en la que repite su solicitud de regreso, recordándole su afinidad con las ideas del bando nacional y aportando la recomendación de algunos editores para los que había trabajado y de distintas autoridades eclesiásticas.

Al volver a Barcelona Alexis reemprendió su actividad literaria y traductora. En 1941 se publicó en Maucci *Las razas en lucha* (1941), un «ensayo de patología social», según reza el subtítulo, donde Marcoff decía hacer un estudio histórico-social sobre las razas que habían dominado la cultura occidental, la semita y la aria, reuniendo las reinterpretaciones de la teoría de las razas de Arthur de Gobineau, promulgadas por el nazismo y el fascismo, con la teoría de la historia de Nikolái Berdiáev, de quien había traducido *El sentido de la historia* en la editorial Araluce en 1936. En dicho ensayo, Marcoff consideraba que el individualismo era propio de la raza aria, mientras que el unitarismo colectivo lo era de la semita. En su desarrollo patológico, el primero habría dado lugar al anarquismo y el segundo al comunismo³³. El anarquismo ruso, que se habría manifestado en las revoluciones de Pugachov i Stenka Razin y cuyo máximo exponente sería el personaje de Sanin en la novela homónima de Artsybáshev, sería «el producto más genuino del individualismo ario, transformándose en el metafisismo indoario hasta llegar al extremo de lo absurdo»³⁴. La solución para la civilización occidental era el retorno a Cristo, vía que había emprendido ya la «Nueva España»³⁵.

A esta obra le siguieron *Abd-ul Hamid: el sultán sanguinario (1842-1918)*, publicada en 1943 por la editorial Juventud;

Pugachev, editada por Lumen en 1944 y *El Alma del pueblo ruso y su evolución histórica* (1945), escrita para la Tipografía La Educación. Las traducciones, mayoritariamente hechas en solitario, se centraban en este momento en aquellos clásicos del s. XIX que no resultaban sospechosos ideológicamente para el nuevo régimen: *Borís Godunov*, *Eugenio Oneguín* y *El zar Saltán y otras obras*, de Pushkin (ed. Zodíaco, 1942); *Las aventuras de Chíchikov o Almas muertas*, de Gógol (ed. Iberia, 1944); *Ana Karénina* (Iberia, 1943), *Infancia y adolescencia* (ed. Zodíaco, 1944) y *La felicidad conyugal* (ed. Destino, 1946), de Tolstói, son sólo algunos ejemplos entre los que también encontramos obras de Chéjov, Leskov, Korolenko y Goncharov. Curiosamente, también tradujo para Espasa *Hania. Orso. El Manantial* (1948), un libro de relatos del escritor polaco Henryk Sienkiewicz.

En cambio, Boyán no solo tradujo autores decimonónicos conocidos, como Lérmontov (*Las memorias de Pechorín*. Ed. Apolo, 1942) y Turguénev (*Primer amor*. Ed. Zodíaco, 1944), sino que también introdujo autores de finales del XIX y primera mitad del XX menos conocidos por el público lector español, como Grigori Danilevski, Aleksandr Grin o Alekséi Révizov. En 1959, aprovechando el éxito abrumador del *Doctor Zhivago* y con la colaboración del poeta Mariá Manent, realizó para la editorial Juventud la traducción de la primera antología poética de Pasternak en español.

Además de dedicarse a la traducción, Alexis daba algunas conferencias sobre cultura rusa y ortodoxia para centros de formación católica³⁶ y escribía artículos para la revista *Cristiandad*³⁷. Impartía, asimismo, clases de lengua para particulares y en academias. En estos años conoció a Carles Monrás, empresario y orientalista, quien se convirtió en alumno suyo y en amigo cercano de la familia. Monrás recuerda haber participado en el piso de los Marcoff de la calle Balmes en los conciertos y en las representaciones de obras breves de Chéjov que en ocasiones celebraban.

Gali Marcoff, aunque también enseñaba lengua rusa, impartía clases de canto. Con ella se formaron cantantes como Alfredo Kraus, Carmen Bustamente, Francisco Lázaro, Emiliano Rodríguez, Jaime Tous o Liliana Maffiotte. Era conocida por enseñar a usar todo el cuerpo como instrumento³⁸ y por sus técnicas de respiración. Kraus, que estudió con Gali en 1950, recordaba que las sugerencias y consejos de esa extraña y extraordinaria mujer, científica y meticulosa, le sirvieron a lo largo de toda su carrera³⁹. Después de una representación de *Werther*, cuando Gali ya había

muerto, Eustolia Enbaeff entregó como recuerdo a Kraus algunas de las setenta y siete tablas de respiración escritas en alemán y en ruso que utilizaba su hermana, y que sirvieron posteriormente a los discípulos del tenor⁴⁰.

Boyán murió en 1963 y, al cabo de seis años, lo hizo su madre, Gali. Alexis murió en 1973. Su último libro fue *Enigmas de las sectas rusas* (1964), un compendio de todos sus conocimientos sobre el fenómeno religioso en Rusia. La obra de los Marcoff, los libros divulgativos sobre historia de Rusia, cargados con un importante componente ideológico anticomunista y pro-franquista, no trascendieron la época para la cual fueron escritos; en cambio, sus traducciones, especialmente las de obras clásicas de los grandes autores del XIX –Pushkin, Dostoievski, Tolstói o Chéjov–, se siguen reeditando en la actualidad, a veces sin que en el libro se mencione el nombre del traductor.

- ¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Traducción, recepción y relaciones entre literaturas en el ámbito cultural catalán (1939-1975)* (FFI2011-26500).
- ² Sobre la atracción que ejerció Rusia en España a partir de 1917, véase Juan Avilés, *La fe que vino de Rusia. La revolución bolchevique y los españoles [1917-1931]*, Biblioteca Nueva, Barcelona, 1999 y Magdalena Garrido, *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*, tesis doctoral dirigida por Encarna Nicolás, Universidad de Murcia, 2006.
- ³ Mikel Aizpuru, *El informe Brusiloff. La Guerra Civil de 1936 en el Frente Norte vista por un traductor ruso*. Alberdania, Irún, 2009, pp. 290, 295-297.
- ⁴ El fenómeno de los exiliados rusos que ejercieron como traductores ha sido tratado de forma general en el artículo de Marcos Rodríguez «Rusos blancos, bolcheviques, mencheviques y trotskistas en la historia de la traducción en España». En Miguel García y Emilio Ortega, *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. II. Atrio, Granada, 2003, pp.65-74. Sobre Nicolás Tasin puede leerse el capítulo que le dedica Avilés, *La fe que vino...*, op. cit., pp. 69-75, y el artículo de Roberto Monforte, «Relatos de A. P. Chéjov, en la traducción de Nicolás Tasin (1920)», 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/relatos-de-a-p-chejov-en-la-traduccion-de-nicolas-tasin-1920/> [consultado el 12 de diciembre de 2013]. Una referencia a su nombre real se encuentra en Mikel Aizpuru, «Ciudadanía e inmigración. Los exiliados rusos en España, 1914-1936». En *Ayer*, 2010, nº 78, p. 188.
- ⁵ Desde finales de los años ochenta del s. XIX hasta la llegada de los exiliados rusos en España, la literatura rusa se traducía de forma indirecta, especialmente a través del francés. Un estudio sobre el paso de la traducción indirecta a la directa puede leerse en mi artículo «Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle XX», en Iván García Sala, Diana Sanz Roig y Božena Zaboklicka (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana*. Punctum, Lleida, 2014, pp. 145-168.
- ⁶ Nos referimos a Luis Abollado, José Laín Entralgo, Augusto Vidal, Isabel Vicente y José Fernández Sánchez. Marcos Espinosa llama a este conjunto de traductores el «Grupo de Moscú»; véase su artículo «Acerca de los traductores españoles del exilio republicano en la URSS», Zaro, J.J. y Ruiz Noguera, Fco (eds.). *Retraducir. Una nueva mirada: La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2007, pp. 243-258. Sobre Augusto Vidal, véase Enric Ramonet, *August Vidal. Entre Llagostera i Moscou. Una història personal dins la història del segle XX*. Ajuntament de Llagostera. Arxiu Municipal, Llagostera, 2011.
- ⁷ Quiero agradecer a Carles Monrás, Alejandro Markov, Carme Gener, Joan Josep Mussarra, Natalia Demidoff, Marçal Gols, Fina Masdéu y Victòria Casals, de la Biblioteca de Catalunya, así como a Marta Bilbeny, del Ateneu Barcelonès, las valiosísimas informaciones que me facilitaron y que me permitieron llevar a cabo esta investigación.
- ⁸ Iván García, «Olga Savarin i altres històries...» op. cit.
- ⁹ Aunque en general para la transcripción de los nombres rusos seguimos la propuesta de la Asociación de Profesores de Lengua Rusa, en este caso y el de los otros miembros de la familia afincados en España utilizamos la forma con la que firmaban sus obras y documentos. Así, en lugar de Alekséi Márkov, utilizamos la forma Alexis Marcoff, que es la que aparece en la mayoría de traducciones (también se encuentra en ocasiones la forma «Alejo»).
- ¹⁰ Alexis Marcoff, «Mis recuerdos del "Monte Athos (II)»». En *Cristiandad*, 1949, nº 133, p.470. Sobre el protopresbítero Vladímir Márkov, véase H. A. Маркова, «Протопресвитер Владимир Семенович Марков. Материалы к биографии», Вестник ПСТГУ. II: История. История Русской Православной Церкви, 2009, Вып. II:3 (32). с. 18–36.
- ¹¹ Con el término de «viejos creyentes» o «raskólniki» se hace referencia al conjunto de fieles ortodoxos rusos que rechazan las reformas litúrgicas y canónicas introducidas por el patriarca Nikón entre los años 1650 y 1660.
- ¹² Alexis Marcoff, «Mis recuerdos del "Monte Athos (I)»». En *Cristiandad*, 1949, nº 130-131, p.375.
- ¹³ Op. cit. 375
- ¹⁴ Alexis Marcoff, «Mis recuerdos del "Monte Athos (II)» op. cit. 470.
- ¹⁵ *La Vanguardia*, 14 de octubre de 1959, p. 24.
- ¹⁶ Alexis Marcoff, «Mis recuerdos del "Monte Athos (II)» op. cit. 471.
- ¹⁷ Alexis Marcoff, *Abd-ul Hamid. El sultán sanguinario (1842-1918)*. Juventud, Barcelona, 1943, p. 1.
- ¹⁸ M. «Ha muerto la profesora Gali Marcoff». En *La Vanguardia*, 01 de agosto de 1969, p. 27.
- ¹⁹ Mikel Aizpuru, «La expulsión de refugiados extranjeros desde España en 1919: exiliados rusos y de otros países». En *Migraciones y Exilios*, 2010, nº 11, pp. 112-113.
- ²⁰ Op.cit. pp. 110-111.
- ²¹ Op.cit. pp. 111.
- ²² Ya en 1931, los dirigentes de la Segunda República mostraron su interés por establecer contactos diplomáticos con la URSS. En 1933 se intentó hacer un intercambio de embajadores, pero no se abrió la embajada soviética en Madrid y el consulado en Barcelona hasta 1936. Juan Carlos Pereira, «España y la URSS en una Europa en transformación». En *Cuadernos de historia contemporánea*, 1993, nº 15, p.191.
- ²³ Francesc Foguet i Boreu, «La recepció del teatre de Leonid Andréiev a l'escena catalana (1924-1936)». En *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Volum I. Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003, pp. 298, 303.
- ²⁴ Alexis Marcoff, «Jam»: *los bolcheviques coronados: Iván el Terrible y Pedro el Grande*. Apolo, Barcelona, 1935, p. 15.
- ²⁵ Op.cit. p. 279-280.
- ²⁶ Información facilitada por Marta Bilbeny, de l'Ateneu Barcelonès, y localizada en el archivo AB/AS17.
- ²⁷ «Teatro ecléctico». En *La Vanguardia*, 10 de enero de 1926, p. 21. Sobre el ciclo de teatro ruso organizado por el Teatro ecléctico, véase Francesc Foguet i Boreu, «La recepció del teatre...» op.cit., pp. 299-301.

- ²⁸ A este respecto, hay referencias en *La Vanguardia* del 16 de junio de 1925, p. 14; 8 de septiembre de 1926, página 9; 29 de enero de 1927, p. 12; 2 de diciembre de 1928, p. 21; 17 de enero de 1929, p. 17; 17 de enero de 1930, p. 17; 26 de febrero de 1930, p. 15; 16 de agosto de 1935, p. 10. En un artículo de Joaquim Travesset se menciona a los Marcoff como ajedrecistas y se incluye una fotografía de Boyán. Joaquim Travesset, «IV Campeonato Individual de Ajedrez de Cataluña y los primeros Campeonatos Oficiales de Cataluña», 2013, en <http://www.ajedrez365.com/2013/07/primeros-campeonatos-oficiales-individuales-de-ajedrez-de-catalunya.html> [consultado el 30 de julio de 2013].
- ²⁹ «Peñas y sociedades», *La Vanguardia*, 28 septiembre de 1934, p. 8.
- ³⁰ Marçal Gols «Joan Gols». En VVAA *Joan Gols i Soler, un personatge singular*. Arola, Tarragona, 2009, pp. 22, 27-28.
- ³¹ Carles Cardó, «Una carta inédita de Carles Cardó a Alexis Marcoff (1936)». En *Serra d'or*, 505, 2002, p. 33.
- ³² Instancia presentada en la Sede de la policía de Milán y fechada el 10 de diciembre de 1938; carta a Juan Tusquets, fechada en Milán el 19 de abril de 1939; carta al Marqués de Zayas, fechada en Belgrado el 28 de junio de 1939.
- ³³ Alexis Marcoff, *Las razas en lucha. Ensayo de patología social*. Maucci, Barcelona, 1941, pp. 23-24.
- ³⁴ *Op. cit.* p. 104.
- ³⁵ *Op. cit.* p. 110-111.
- ³⁶ Impartió una conferencia en Acción Católica titulada «El tema religioso en el mundo eslavo» (*La Vanguardia*, 1 de marzo de 1950, p. 11) y otra en el Círculo de Estudios titulada «Etapas de la revolución rusa y la revolución mundial» (*La Vanguardia*, 18 abril 1950, p. 15). En 1959 participó en el XX Ciclo anual de conferencias de «Schola Cordis Iesu» con la conferencia «Los Concilios Ecuménicos y las Iglesias Cristianas» (*La Vanguardia*, 14 de octubre de 1959, p. 24).
- ³⁷ «Cervantes y la España de su tiempo: (según los críticos rusos)». En *Cristiandad*, 1948. pp. 186-188, 282-284. «Las fuentes del cristianismo ruso popular». En *Cristiandad*, 1949, pp. 131-133, 188-190, 234-230. «Mis recuerdos del Monte Athos». En *Cristiandad*, 1949, pp. 374-375.
- ³⁸ Antonio Bustamante, *Carmen Bustamante. Elogio de la meva germana. Elogio de mi hermana*. March Editor, Barcelona, 2007, p. 33.
- ³⁹ Eduardo Lucas, *Desde mis recuerdos: Alfredo Kraus*. Alcalá Grupo Editorial, Jaén, 2007. Arturo Reverter, *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*. Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 26.
- ⁴⁰ Arturo Reverter, *Alfredo Kraus...op.cit.* pp. 230-233.

La recepción de la literatura española DEL SIGLO XX EN RUSIA¹

Creo que la pureza de la construcción y el noble tono con que me esforcé al crear mi libro, lo defenderán de sus actuales amantes excesivos...

– Federico García Lorca

La recepción de la literatura española en Rusia está marcada por los eventos históricos que perturbaron a ambos países en el siglo anterior y que afectaron la estabilidad de su política cultural. Conviene hojear la bibliografía recopilada al final de este artículo para notar que hubo autores que se han publicado tanto a lo largo del siglo XX como en la actualidad (F. García Lorca); autores que despertaron el interés sólo una vez, a finales de los 80 (Azorín); autores que se empezaron a publicar desde los años 90 del siglo pasado (Ortega y Gasset) y autores que no se han vuelto a publicar desde la década 1970 (C. Arconada o R. Alberti).

En el fenómeno de la recepción se reflejan una serie de factores individuales y colectivos. Si el grado de inspiración y exaltación artística de un análisis literario puede ser considerado un factor puramente individual, la observación de las tendencias más generales representa una interesante perspectiva de estudio. A lo largo de los años, cambia el interés por los distintos aspectos de la obra de un mismo escritor y cambia la interpretación de dichos aspectos por parte de los analistas literarios. Los autores de las reseñas e investigaciones aquí analizadas coinciden en su interés por los rasgos genéricos y las técnicas poéticas, por la relación entre literatura y cultura. Los críticos tienden a comparar el objeto de estudio –sea novela, poesía o ensayo– no solamente con los autores españoles de otras épocas, sino con la literatura rusa. Y es que la comparación es un vínculo que se establece entre dos fenómenos, una forma de identificar a un escritor español con una tradición cultural conocida por el público y los críticos, un modo, en fin, de orientar las obras literarias españolas hacia el público ruso.

La cantidad de investigaciones y escritos analíticos aumenta conforme lo hace el número de especialistas. En la URSS, la lengua española y los estudios de filología hispánica estaban reservados a unos pocos centros educativos, principalmente de las capitales de las repúblicas. Aunque en las últimas décadas hayan aumentado estas estadísticas, el tema de la recepción de la literatura española en Rusia sigue siendo poco estudiado². Actualmente, en la investigación académica se aplican los métodos del análisis histórico-filológico y se combinan los métodos de la escuela rusa de la literatura comparada con los de las corrientes actuales de la estética de la recepción y de la intertextualidad. En cuanto al público más amplio y a su percepción de la literatura extranjera en general, cabe señalar que los escritos literarios están considerados una forma divertida de familiarizarse con un ambiente desconocido. Por ello, muchas veces los lectores identifican la ficción con el conocimiento real del país y de su mundo social.

LA POESÍA, EL POETA Y EL «ZEITGEIST»

El famoso poeta ruso Arseniy Tarkovsky, señala: «La biografía del artista, cuando el carácter valeroso de la vida corresponde al carácter valeroso de su literatura, enriquece la obra de arte, le comunica nueva fuerza, nueva sangre, nuevo significado»³. Es cierto que en la recepción literaria la biografía del autor suele servir de punto de partida tanto para el análisis de su obra como para despertar el interés del público. En este sentido, el destino trágico y el destierro de algunos poetas españoles del siglo XX permitió reunir a cinco de ellos –Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández– en una antología en lengua rusa editada en 1977 que incluye un extenso prólogo que analizamos a continuación⁴.

Los teóricos literarios Inna Terteryan y Lev Ospovat denominaron a la poesía española de este período como «uno de los milagros artísticos del s. XX», separando en dos grupos la brillante pléyade citada. El primero lo formarían Jiménez y Machado, influenciados por los simbolistas e impresionistas franceses y clasificados como autores del modernismo, es decir, de esa época que va de principios del siglo XIX a la primera guerra mundial. Jiménez está considerado como el «maestro de la sinestesia cercano al impresionismo»; en cambio, el simbolismo de Machado se manifiesta, según los estudiosos, en el doble argumento –cotidiano y lírico– de sus versos. Citando a Vyacheslav Ivanov, el poeta simbolista que distingue entre la realidad externa e interna,

Terteryan y Ospovat señalan que «lo interno» no implica ninguna esencia mística, sino que traduce el interior humano, las ideas del corazón. Al hilo de esto, se advierte en la poesía de Jiménez un cierto ascetismo provocado por el paso de los años, diciéndose que está incluso influenciado por la poesía japonesa, pero sin abandonar los rasgos de los géneros tradicionalmente españoles. Así, según estos críticos, en la obra del Nobel están presentes tanto el argumento dramático de la copla como la expresividad del detalle y la lírica de la naturaleza propias de *haiku*.

A continuación, Terteryan y Ospovat señalan una relación muy estrecha entre la filosofía y la literatura española de los siglos XIX-XX y los posteriores. Así, la lírica de Machado se afirma al anticipar o cuestionar las ideas de Unamuno, Ortega y Gasset, Bergson o Heidegger. Se observa que Machado establece un diálogo con el nihilismo del XX y que sus reflexiones poéticas y prosaicas sugieren que la apertura del hombre hacia los demás afirma la personalidad individual de cada uno. El poeta continúa el diálogo en sus versos apócrifos. Por ello, el poema «He andado muchos caminos» se entiende como la interpretación artística de la concepción unamuniana de «intrahistoria», que a su vez se explica como solución del dilema de la nación y del pueblo, que tanto perturbaba a los pensadores españoles en el periodo finisecular.

Según los autores del prólogo, los temas líricos son los mismos de siempre: amor, recuerdos de la infancia y de la juventud, contemplación de la naturaleza, miedo a la muerte... Pero estos temas se reflejan, como en un cristal mágico, en la cultura española. La Generación del 98 y los escritores modernistas se comparan con planetas que giran por dos órbitas distintas, pero que acaban cruzándose. Influenciados por el 98, Jiménez y Machado buscan «su» España. En las descripciones de la visión de los poetas del futuro de su país, Terteryan y Ospovat aluden a la cultura española. La España tradicional se compara con la protagonista de la pintura negra de Goya *Las Viejas*, ridícula en su intento de recuperar su antigua belleza. Según Terteryan y Ospovat, Machado es reacio a esta España.

En cambio, se afirma que los poetas más jóvenes que formarían el segundo grupo –Lorca, Alberti y Miguel Hernández– experimentan la influencia de las corrientes vanguardistas más recientes, como el dadaísmo, el surrealismo y el creacionismo hispanoamericano. Se señala que estos tres poetas, a pesar de sus experimentos con las metáforas sofisticadas y las asociaciones subconscientes, lejos de rechazar la cultura poética popular,

la reelaboraron inspirándose en sus temas y en la energía de su pasión. Para hablar de la obra de Lorca, se cita una frase de *Fedro* de Platón sobre los poetas «cuerdos» y «maniáticos». Se indica que estos poetas, pese a que fueron familiares con la cultura artística y filosófica de su siglo, no perdieron el vínculo vital con la poesía popular y encontraron su individualidad en las raíces espirituales. Un verso del *Romancero* de Lorca, algo monótono y sosegado, como el movimiento de las olas, conviene a los poetas para un réquiem solemne, para la conmemoración de los compañeros, para los recuerdos nostálgicos de su tierra. En el verso del romancero respira la historia de España. Una copla, en cambio, conjuga la claridad y la sabiduría.

Para explicar el uso del simbolismo de los cultos arcaicos en la poesía de Lorca, Terteryan y Ospovat aluden a una cita de Alexander Blok, poeta ruso de comienzos del XX: «Aquello que para el hombre primitivo era la necesidad vital, ahora se recrea a través de la desviación al mundo de las imágenes metafóricas»⁵. Los autores describen las formas de recreación de las representaciones mentales en el mundo fantástico de Lorca, donde lo desmesurado cabe en la palma de la mano y las metáforas visuales y sonoras se sustituyen con facilidad. Estas asociaciones son tan sólo un medio; la esencia de la metáfora –según los autores– consiste en recrear la sensación de la vitalidad absoluta del mundo, de la coparticipación de la vida humana en la vida del universo. No es de extrañar, por tanto, que *Poeta en Nueva York* sea aquí calificado como «el contemporáneo descenso al infierno», aludiendo a la obra de Dante. El mundo falso y cruel de la civilización tiende tanto a la desaparición que en los momentos de culminación emergen las visiones apocalípticas.

Poeta en Nueva York se compara con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti. La locura de Lorca se confronta aquí con el canto alegre, romántico y virtuosamente versificado del joven poeta gaditano. Se indica que tanto para Alberti como para Hernández, la desolación personal encuentra su salida en el compromiso político y que la arcádica juventud de Hernández se disolvió en la verdadera y subjetiva pasión de los años de sufrimiento en prisión. El carácter de los versos de Hernández, por otro lado, buscan su semejanza con la poesía de Marina Tsvetayeva que «vive sin medida en un mundo medurado».

También la teórica literaria y traductora Natalya Malinovskaya⁶ califica al primer tercio del siglo XX como uno de los períodos más brillantes de la cultura española, y lo compara con el flo-

recimiento de la poesía rusa en la misma época. En el prólogo a la edición de Lorca de 1976⁷, la autora procura rescatar la influencia de la literatura española sobre el poeta andaluz y ve en los primeros ensayos de las impresiones de viaje la influencia de la Generación del 98 en cuanto a la selección del género. Así, entiende la relación con la poesía popular como un vínculo muy profundo, «espiritual», palabra que para ella significa «la percepción del mundo». El rasgo que emparenta la poesía de Lorca con la poesía popular es la metamorfosis de la realidad, a veces mezclada en sus dramas teatrales con las extrañas transformaciones del tiempo. La autora llama la atención sobre el rasgo lírico de las tragedias de Lorca: en *Yerma*, los incidentes son consecuencia del carácter de la protagonista; en el *Romancero gitano*, lo narrativo coexiste con lo lírico en cuanto a la difuminación del argumento. Malinovskaya describe la vacilación de Lorca a la hora de situarse entre el neoclasicismo, el romanticismo o el surrealismo. Por otro lado, la resistencia de unirse a cualquiera de los movimientos literarios dominantes en su época –expuesta en *Imaginación, inspiración, evasión y La imagen poética de Don Luis de Góngora*– confirma la alineación del poeta con la naturaleza contradictoria del arte. Además, Malinovskaya observa un curioso detalle: algunos versos se componen según las leyes de los cambios de plano propios del cine. La eficacia de los mismos se subraya acompañándolos del contraste; por ejemplo, todos los versos sobre Nueva York se terminan con el cambio hacia el plano general como una forma de escapar del abominable espacio urbano; o todo se desenvuelve en el aire, o todo se inunda en el mar o en el cielo.

Como puede verse en la bibliografía de este artículo, Lorca es uno de los escritores españoles más estudiados y editados, tanto a nivel verbal como musical, desde la época soviética hasta la actualidad. Su destino trágico, presentido en sus apasionados versos, ha sido uno de los factores de interés e inspiración para el público ruso. Varios poetas soviéticos como Robert Rozhdestvenskiy, Evgueniy Yevtushenko o Yevgueniy Dolmatovskiy conmemoraron a Lorca en sus poemas, contrapunteando su asesinato con su gloria inmortal. Pero su prematuro final también ha servido a otros autores para reivindicar supuestas versiones sobre los verdaderos avatares de su muerte, desde el encargo de la ejecución por parte del «Instituto Ibero-Germánico»⁸ hasta la fabulación de una venganza familiar.

En 2008, uno de los grandes aficionados a la obra de Lorca, Serguey Shargunov, escribió que «es vergonzoso hablar de soñado-

res en la época herontocrática, es decir, en el tiempo de la “adoración de las perras”⁹», refiriéndose al ambiente de la Rusia actual. Al mismo tiempo, el autor expresa su disgusto a propósito de la tendencia de la «politización de los estetas», comparando al «rojo» Lorca con el «blanco» poeta ruso Nikolay Gumilyov, arrestado y ejecutado en 1921 por su supuesta participación en actividades antirrevolucionarias. También lo compara con la muerte de Pushkin en 1837, en un duelo con un militar francés que era amante del embajador holandés y en el que supuestamente le manipularon el arma. Los poetas, según este autor ruso, no son tanto «los siervos de la dignidad» (en alusión al poema de Lermontov «Muerte del poeta», dedicado a Pushkin), como «los siervos de los colores y los matices». Así se destaca el apoliticismo de los poetas, «lejanos del ajeteo mundano», siempre críticos del mundo social y opuestos a él.

La implicación política de Lorca siempre ha sido uno de los puntos de discusión entre los críticos y los historiadores literarios rusos. Incluso en 1944, una época entendida por los investigadores contemporáneos como unívoca y clara en cuanto a sus evaluaciones y juicios de la recepción literaria, el crítico y traductor F. Kelyin constata las discrepancias en este sentido: «Desde luego, presentar a Lorca como preocupado exclusivamente por las desgracias sociales sería un error imperdonable, pero el error aún más grande es considerarlo un poeta no implicado políticamente»¹⁰. Y, para corroborarlo, se indica que Lorca, sin dedicarse a la actividad política o militar, sí había firmado diversos manifiestos de protesta junto a otros intelectuales de su tiempo.

Para evaluar el grado y la importancia de la implicación política de un artista, conviene tener en cuenta el clima intelectual y el espíritu de su tiempo, es decir, el «zeitgeist». La distancia de casi un siglo respecto a esos momentos puede llevar a la generalización imparcial de los distintos movimientos sociales del turbio siglo XX y hacerlos pasar como un indicio de la evolución histórica. Pero la distancia temporal también rebaja las tensiones que pueden acompañar a una guerra. Kelyin indica que los sucesos políticos exigían de los poetas españoles una respuesta clara a esta pregunta: ¿con quién vas tú y contra quién? El ambiente en la década de los 30 fue, en general, muy tenso y militarista. No implicarse podía significar una cobarde evasión, pero también una forma encubierta de tomar partida, de posicionarse. En este sentido, Ilya Ehrenburg recuerda:

«El Congreso [de escritores de 1934] no podía tener el carácter exclusivamente profesional... Desde Alemania nos alcanzaba

el humo de las hogueras en las que se quemaban los libros. Nos acordamos de los últimos eventos, del golpe de estado en París... La asistencia de los escritores extranjeros ampliaba las paredes de la sala del Congreso, todos teníamos la vaga sensación de que la guerra se estuviera aproximando»¹¹.

EL TREMENDISMO Y LA NARRATIVA

Con el «espíritu del tiempo», igualmente, podemos explicarnos el parentesco entre dos obras literarias que aparecen simultáneamente en dos países distintos y sin que sus autores se lleguen a conocer. Es el caso de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, y *El extranjero*, de Albert Camus, publicadas durante la Segunda Guerra Mundial. Inna Terteryan indica que «el espíritu del tiempo» del que habla Cela para explicar la relación entre estas dos novelas se refiere a la cruel lógica social que se esconde detrás de los actos irracionales de sus protagonistas¹². Al mismo tiempo, la autora menciona las influencias que recibió el novelista español de parte de otros escritores como Pablo Neruda, Cervantes, los novelistas rusos del s. XIX y los escritores españoles de la Generación del 98. Terteryan interpreta el final de *La familia de Pascual Duarte* bajo la óptica del *ensimismamiento* orteguiano y considera que este tardío concepto es una forma de oposición al discurso mediático de su época. La soledad, aunque sea de carácter pesimista, convierte al autoconocimiento en una alternativa al discurso del espíritu nacional. Así, según ella, en su monólogo final en la prisión, el protagonista de Cela se libera de la alienación social para reencontrar su esencia humana. También según esta crítica, *Mrs. Caldwell habla con su hijo* y *La catira*, de Cela, son títulos «periféricos» en la trayectoria del autor gallego, siendo varias de sus obras posteriores –escritas como apuntes de viaje– las que abren el camino para su narrativa breve, en la que combinará la descripción documental con elementos grotescos. Terteryan subraya que Cela se esmera en conservar la particularidad de la expresión verbal de sus personajes y que su lenguaje se distingue por su riqueza, sencillez y ritmo, indicando, sin embargo, que el virtuosismo de su escritura no puede compensar cierta falta de esencia crítica. Por ello, califica como *tremendismo* sólo aquellas obras de Cela o de sus seguidores donde lo terrible se refiere a lo social: allí donde la sensación de soledad y de abandono implican una especie de maldición –nos dice Terteryan mientras piensa en *Pabellón de reposo*, de Cela, o en *La sombra*

del ciprés es alargada, de Miguel Delibes–, esta no llega a cobrar la necesaria dimensión crítica.

En otro de sus artículos dedicados a Delibes, Terteryan considera *La sombra del ciprés...* como una obra que reivindica «la pérdida de los ganadores»¹³. La autora no presta atención al aspecto literario de las novelas; está más interesada en su potencial crítico y en la visión del mundo que nos ofrece Delibes, a quien retrata como un escritor serio para quien cada libro se convierte en un acto moral. En este sentido, Terteryan califica *Las ratas* como una novela realista en la que se describe el abismo que separa a los diversos grupos que conforman una misma sociedad. Según la autora, en sus páginas se critica el sistema social como uno de los motivos de la ignorancia de los habitantes del pueblo, destacando la inutilidad de los cambios violentos mientras persista esa forma de organización. Terteryan defiende a Delibes frente a la crítica de la estetización de la oposición al progreso¹⁴, aunque considera que la interpretación paternalista puede ser una de las posibles lecturas de esta compleja novela.

Pasando a *Cinco horas con Mario*, para Terteryan refleja la confusión entre los valores religiosos tradicionales y la apertura al consumismo, un proceso que en España se dirige en esa época desde los estamentos superiores. La autora se detiene en la cuestión de la religiosidad del protagonista. Las citas del Evangelio subrayadas por Mario le parecen el credo del escritor, atestiguan-do que le es ajena la mística cristiana, y sirven de pretexto para caracterizar como de izquierdas el catolicismo del protagonista: «Delibes considera que la fórmula cristiana sobre el amor al prójimo es incompatible con la explotación y que un cristiano debe, sobre todo, aspirar a cambiar las condiciones de vida sobre la Tierra. Pues en el cumplimiento de este programa los católicos pueden cooperar con los comunistas, socialistas y aquellos que no son indiferentes al futuro democrático de España».

La afición de Delibes por la naturaleza, los valores simples o el hombre no afectado por la civilización –en lo que algunos críticos ven su afinidad con Rousseau– son interpretados igualmente por la estudiosa rusa como un signo de resistencia y oposición a la ideología de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación de masas. El escritor no es retrógrado –indica–, pues para él las cosas no son las culpables del deseo ciego que provocan, sino el sistema social que dicta la actitud que debemos tener hacia ellas. Por su amor a la naturaleza y su gusto por una vida campesina sencilla, Delibes es comparado con los miembros

del movimiento ruso del *pochvenichestvo*, que defendía la «vuelta al suelo patrio» desde un «apego a las raíces»¹⁵.

En cuanto a otros narradores españoles traducidos en las décadas de los 60 y 70 en la URSS, cabe destacar que a principios de 1975 se creó en la Asociación de Escritores Soviéticos una comisión literaria ruso-española gracias a la cual se vertieron al ruso algunas obras de autores que comenzaban a despuntar por entonces, como José Agustín y Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza, Ana María Matute, Juan Benet, Carmen Laforet, Mercè Rodoreda, Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Ayala, Jorge Semprún, Francisco Umbral, Carlos Rojas Vila, Buero Vallejo, Antonio Gala, Lauro Olmo o Ángel González. Asimismo, se publicaron dos antologías de novela corta española en 1965 y 1971 con las obras de treinta escritores no publicados hasta entonces, caso de Ricardo Doménech, Sebastià Juan Arbó, Francisco Candel, Fernando Quiñones e Ignacio Aldecoa, entre otros, que quedaron organizadas en torno a los tres temas «españoles» –la guerra civil, los adolescentes de la posguerra y la tauromaquia–, recibiendo la literatura catalana una mención especial en los prólogos.

En las décadas de los 80 y 90, Rusia dirige su mirada hacia la literatura latinoamericana. La investigadora literaria contemporánea Anna Nazarenko describe los experimentos de Torrente Ballester como prueba de su alejamiento del realismo social español hacia el «realismo mágico» latinoamericano. Además, quiere rescatar los rasgos posmodernistas de la literatura española contemporánea, distinguiendo entre dos tipos de novela posmodernista: la «elitista» de Torrente Ballester, con su aislamiento intelectual y constantes auto-alusiones, y la «popular» o «de masas» de Ferrero y Millás, con su estética de *collage*, montaje e inserción de textos radiofónicos y televisivos. La autora observa que la diferencia afecta incluso el diseño de los libros, que adquieren una imagen más simple en el caso de las novelas «populares». Pero para ella el rasgo que distingue a ambos tipos de novela no es una cuestión de diseño, sino la forma en que cada una de ellas juega con la realidad y su capacidad para ofrecer múltiples lecturas.

EL ENSAYO FILOSÓFICO Y EL LABERINTO CONCEPTUAL

Este artículo sería incompleto sin el análisis de la recepción del ensayo filosófico español, representado en el siglo XX por Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. En uno de los primeros estudios emprendidos por el hispanista Vsevolod Bagnó (1978),

Unamuno es comparado con Tolstói, de quien se dice que le influyó profundamente. Según Bagnó, el epílogo de *Guerra y paz* inspiraría a Unamuno la elaboración de su original concepción filosófica de «intrahistoria», a través de la cual polemizó con el propio Tolstói. Si para el novelista ruso la guerra es una prueba y una forma de evolución histórica llevada a cabo por el pueblo, para Unamuno es algo ajeno a la «intrahistoria» vivida por la humilde mayoría de la población. Bagnó explica esta diferencia a partir de la dimensión alcanzada por los eventos descritos por cada uno de ellos: si *Guerra y paz* trata de una guerra mundial en la que está en juego la libertad de todo un país, Paz en la guerra se ocupa de una serie de acontecimientos de carácter local en el que se denuncia el fratricidio de una guerra civil. Pero, a parte de comparar la poética de ambos escritores, Bagnó destaca su preocupación por cuestiones ético-filosóficas. Así, considera a Unamuno el «precursor del existencialismo» e indica, como una rasgo de similitud con Tolstói, su preocupación por la contradicción entre la finitud de la existencia personal y la infinidad de la existencia del mundo, o lo que es lo mismo, la aspiración de ambos por evitar identificarse con los dogmas de la iglesia cristiana (ortodoxa y católica) en favor de la propia reflexión moral. La preocupación por formular el sentido de la vida –algo que se considera como una actividad ética, no religiosa– se convierte en el fundamento de una existencia reflexiva y en manifestación de un «maximalismo espiritual» que es entendido como una forma de protesta contra la devaluación moral de las sociedades sobre las que reflexionan ambos escritores¹⁶.

En cambio, la filósofa A. Zykova analiza la estética de Unamuno y la corriente existencialista desde un punto de vista exclusivamente económico-social en su perspectiva histórica. En su artículo de 1966, publicado en una recopilación sobre el existencialismo, anticipa su ensayo crítico con la descripción de las condiciones económico-sociales de finales del XIX en España que –según la autora–, incitaron las reflexiones de los pensadores españoles. Así, en su texto se indica que la crisis provocada por la ruina de los pequeños propietarios fue interpretada como un síntoma de la destrucción de los pilares que sujetan toda sociedad humana. La filósofa rusa procura explicar la relación entre los conceptos de Unamuno y su preferencia por la ficción literaria. Según su opinión, «el hombre concreto» de Unamuno refleja la visión de un grupo social particular que luego termina por absolutizarse en «el hombre». La autora señala que «lo concre-

to» de un hombre se debe referir a sus características históricas; en cambio, en la obra de Unamuno, lo concreto tiene carácter sensual, motivo por el que su forma de expresión más adecuada es la literatura de ficción. La siguiente razón por la que Unamuno defiende la unión entre filosofía y literatura, centrándose en el género de la novela o del relato corto de carácter existencial, es su negación a buscar el fundamento histórico y social de las contradicciones de la vida humana. Unamuno lo encuentra en el subconsciente y reconoce que la filosofía, por su carácter irracional, no sirve para el conocimiento del mundo. La aspiración de hacer llegar al lector la vida en su estado «puro» a través del relato, proponiendo la percepción inmediata de la vivencia de un evento, es –según la autora– el rasgo que aproxima a Unamuno al programa fenomenológico.

Por otra parte, Zykova sostiene que el carácter irracional de la existencia humana lleva a Unamuno a fundar una nueva religión y a afirmar que cada hombre vuelve a realizar de nuevo la búsqueda de Dios en su propia vida. Por ello, indica que la opinión del pensador salmantino se distingue de la de la iglesia católica en cuanto a su afirmación de que la fe surge de una necesidad inherente al ser humano. Esto da pie a la autora para criticar la concepción de la historia en Unamuno pues, en vez de analizar los «reales procesos sociales de la sociedad española empieza a buscar una España utópica y mística que, supuestamente, llena el alma de su pueblo»¹⁷. En suma, la filosofía de Unamuno representa para Zykova la aspiración humanista de defender al hombre en una sociedad hostil y, al mismo tiempo, la presentación de esta condición humana como trágica, natural y eterna.

En un nuevo artículo sobre Unamuno, escrito casi cuarenta años más tarde –en 2004¹⁸–, Zykova analiza el problema de los orígenes de la conciencia religiosa y de la muerte, comparando a Unamuno con San Juan de la Cruz. Se hace hincapié en la crítica del filósofo español a la corriente materialista, en cuanto a su aproximación al hombre (Aristóteles, Rousseau, Linney), destacándose su oposición al sacrificio humano en favor de las ideas sociales. En cuanto a la relación de la cultura española con la europea, Zykova sigue la evolución de la posición de Unamuno a través de los numerosos ensayos que dedica a la figura de Don Quijote, indicando que el pensador distingue entre «la nación» y «el pueblo». La analista señala la división unamuniana entre razón y corazón y observa que en la filosofía española del s. XX existe una tendencia a oponer a la «razón pura» de la filosofía

racionalista otras formas de la razón, como la «razón poética» de María Zambrano, la «razón sensible» de Xavier Zubiri o la «razón vital» de Ortega.

Como se ha dicho, Unamuno y Ortega son las principales figuras de los escritos dedicados al análisis de los ensayos filosóficos y a menudo se suelen comparar entre sí y con los novelistas rusos. En el citado artículo de Bagnó, escrito en 1978, se indica que la posición de Unamuno respecto a la renuncia del elitismo es analógica a la de Tolstói, pero diferente a la de Ortega y Gasset. Del mismo modo, Ortega se opone a Unamuno en la crítica de la civilización europea por considerar el escrito de Tolstói *¿Cuál es mi fe?* un tratado «antieuropeo».

En su artículo de 1991¹⁹, el reputado teórico literario Gueorgui Fridlender opone el occidentalismo de Ortega al «sentimiento de la unión al suelo patrio» de Unamuno y asocia esta oposición a los movimientos ocurridos en Rusia en el siglo XIX. Se afirma que el aislamiento cultural y el dominio de las ideas nacionales impiden la integración de una sociedad en la comunidad internacional y la «reducen al estado salvaje». Ortega se presenta entonces como una de las grandes figuras que se opone a esta tendencia social, un pensador inspirado que se empeña en liberar la filosofía española del provincialismo a través de su integración en las corrientes contemporáneas europeas.

Si Fridlender compara el concepto orteguiano del amor con el entendimiento del filósofo y religioso ruso Vladimir Soloviov, de índole platónica y no psicológico a la manera de Stendhal, la estética de Ortega se considera bajo la perspectiva de la correlación entre el arte y la realidad. Se subraya la crítica del ideal de belleza que hace Ortega en el sentido kantiano y se indica que, para el pensador español, el ideal nace de la realidad de la vida. Asimismo, se destaca la oposición orteguiana entre arte y ciencia, el carácter concreto e individual de la creación artística frente a la investigación científica, más inclinada hacia la generalización, lo que confirma la visión universal del mundo que contiene el objeto artístico, algo a lo que el analista se refiere como «la creación de la infinitud virtual»²⁰. Dicha «infinitud virtual del arte» se asocia con los postulados de Alexander Herzen, el pensador ruso que, aún en el s. XIX, sostenía que los «principios y fines» confluyen en el arte, desgajándose inevitablemente en la ciencia y en la vida.

El tema del polémico tratado de Ortega *La deshumanización del arte* perturba a los pensadores rusos de la época. Como ejemplo de una reflexión parecida en torno a la idea de la ausencia del

eje antropomórfico en el arte abstracto, Fridlender cita un artículo de 1922 –anterior, por tanto, al tratado de Ortega– de una revista rusa poco conocida, *Predvideniya (Profecías)*²¹, si bien matiza que el pensador español no llega a reivindicar el mismo principio para todos los ámbitos estéticos. En cuanto a *Ideas sobre la novela*, Fridlender sostiene que Ortega no llega a erradicar la presencia humana de la literatura para permitirle un mínimo vínculo con la realidad. Del mismo modo, afirma que el pensador español, pese a formular el principio de la obra hermética, reconoce el carácter convencional de ese hermetismo. También considera que *Breve tratado de la novela* (1914) anticipa las otras dos obras importantes del s. XX: *La teoría de la novela*, de G. Lukacs, y *La poesía épica y la novela*, de M. Bajtín. Ortega es retratado como el crítico del didactismo en el arte, una posición similar a la de los críticos literarios rusos del s. XIX como Belinskiy, Chényshevskiy, Dobrolyubov, Buslayev. Por lo demás y para finalizar con *La deshumanización del arte*, Fridlender dice que Ortega deja completamente de lado otras tendencias artísticas del s. XX distintas al arte abstracto, cubista o surrealista. Señala con ello que el pensador español pasa por alto el destino de la corriente realista, las formas artísticas de vanguardia relacionadas con las ideas revolucionarias o socialistas, la tendencia de aproximar el arte a las tradiciones populares –la estampa, el espectáculo de feria, el mito, las ceremonias y representaciones–, las formas, en fin, de síntesis entre el arte europeo y el arte tradicional de Asia, África y América Latina.

A lo largo de su artículo, el autor vuelve a reflexionar sobre el lugar que ocupa el historicismo en la concepción de Ortega, subrayando la evolución de su pensamiento desde la «razón vital» del principio de su biografía creativa a «la razón histórica» del final de su vida. Se indica que en la crítica soviética anterior Ortega se había ganado la reputación de aristócrata por su afición al elitismo, pero que, en realidad, su concepción de élite no coincide con una clase social, sino con la parte más activa de un grupo social. El aristocratismo intelectual de Ortega –según Fridlender– va dirigido contra cualquier régimen que iguale la personalidad. Por ello, llama al elitismo de Ortega «el aristocratismo espiritual». En cuanto al concepto orteguiano de las masas, subraya que «la rebelión» de Ortega no coincide con la revolución, del mismo modo que la «masa» no lo hace con la clase trabajadora.

Para los investigadores contemporáneos de Ortega los conceptos de «élite» y «masa» siguen siendo atractivos. No obstante, Alexey Artemyev indica en su tesis doctoral que en la actualidad

hay cierta confusión entre el referente orteguiano de «masa»— como un estado individual o social— y la «masa» de la doctrina marxista de la lucha de clases. Para Artemyev es erróneo identificar la élite orteguiana con la élite política y económica. Por su parte, el teórico Rutkevich, en su prólogo a las obras de Ortega publicadas en 1997, considera que la teoría de la élite ha quedado sin desarrollar y que había sido elaborada bajo la influencia de las concepciones del s. XIX, emparentando la «élite» orteguiana, en su caso, con los productores de los valores estéticos.

El afán de los investigadores por explicar algunos conceptos de Ortega fue provocado, en parte, por la ambigüedad de los mismos en el idioma de recepción (ruso). A diferencia de la connotación negativa de las obras de Ortega, Freud y Arendt, en el ruso del s. XX el concepto de «masa» fue neutro y significaba «amplias capas de la población». Estas diferencias no se fundamentan únicamente en obras o doctrinas importantes, sino a partir de los eventos históricos y del cambio de los usos establecidos en un idioma. Las metamorfosis de algunos de los términos que hemos mencionado se convierten así, a lo largo del s. XX, en toda una aventura. Por ejemplo, el concepto «espiritual» perdió el significado de la experiencia mística religiosa, manteniendo el significado del ascetismo y de la renuncia a los bienes materiales, para convertirse más tarde en el sinónimo del valor ético, intelectual y cultural:

«En la actualidad, en la lengua rusa, “cultura” y “espiritualidad” se han hecho muy afines, dado que había desaparecido la relación entre cultura y culto, entre espiritualidad y espíritu. Educación, el estado de bibliotecas y editoriales, creación de libros y cuadros, el teatro y el cine, todo eso es “cultura”, “espiritualidad”»²².

A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de la recepción de las letras españolas en Rusia permite ver, tras la comparación de interpretaciones muy variadas, cómo han ido cambiando a lo largo del tiempo las preocupaciones de los críticos y los modelos de interpretación. Hemos visto cómo la hermenéutica puede convertirse en una forma de mediación y adaptación de la obra literaria al gusto y las creencias del clima intelectual de un determinado crítico, pero también cómo varían las connotaciones y el entendimiento de un mismo concepto. Por ello, la recepción no implica estudiar únicamente el grado de popularidad de algunas obras y autores —o, como hemos dicho al principio, una cierta política cultural—, sino analizar la evolución de los conceptos a través de idiomas y épocas, estudiando las con-

notaciones creadas por los individuos en comunidades restringidas por sus límites lingüísticos. En esta relación, la comparación de las traducciones de distintas épocas procura tentar la posible frontera entre la interpretación y la traducción y promete encuentros inesperados en las encrucijadas históricas y espirituales.

- ¹ Este artículo, fruto de mi propia investigación sobre el tema, se inspira y cita extensamente importantes estudios ya existentes en ruso de los siguientes investigadores y sus obras, que se han dedicado al tema de la recepción de la literatura y al pensamiento español en Rusia: Ospovat, L. y Terteryan, I. *Pyat ispanskikh poetov* («Cinco poetas en españoles»). En *Ispanaskiye poety XX veka (Poetas españoles del siglo XX)*. Serie Biblioteca de la literatura mundial. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1977; Malinovskaya, N. «Samaya pechalnaya radost». («La alegría más triste»), en García Lorca, F. *Izbrannye proizvedeniya v dvuh tomah. (Obras selectas en dos tomos)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1976; Kelyin, F. «Federico García Lorca». En García Lorca, F. *Izbrannoye (Obra escogida)*. Moscú, Goslitizdat, 1944, pp. 3-15; «Portret khudozhnika v zrelosti» («El retrato de un artista maduro»). En Delibes, M. *Doroga. Krysy. Pyat chasov s Mario. (El camino. Las ratas. Cinco horas con Mario)*. Serie Los maestros de la prosa mundial. España. Moscú, Progress, 1975, pp.5-18; Bagno, V. «Miguel de Unamuno i Lev Tolstoy». («Miguel de Unamuno y Lev Tolstoy»). *Seriya literaturny i yazyka (Colección de literatura y lengua)*, tomo 37, N° 4, 1978, pp. 308-313; Zykova, A. «Ekzistentsializm v Ispanii». («Existencialismo en España»). En Mitrokhin, N., Myslivchenko, A. y Oyzerman, T. (Ed). *Sovremenny existentsializm. Kriticheskiye ocherki. (Existencialismo contemporáneo. Ensayos críticos)*. Moscú, Mysl, 1966, pp. 397-429; Zykova, A. «Miguel de Unamuno». En Vdovin, I., Makeyev, L. y Tavtzyan, G. *Filosofy dvadtsatogo veka. (Los filósofos del s. XX)*. Moscú, Iskusstvo-XXI vek. Vol.2, 2004, pp. 323-346; Fridlender, G. «Filosofiya iskusstva i iskusstvo filosofa. Estetika Ortegi-i-Gasset» («La filosofía del arte y el arte del filósofo. Estética de Ortega y Gasset»). En Ortega y Gasset, J. *Estetika i filosofiya kultury. (Estética y filosofía de la cultura)*. Selección de V. Bagno. Moscú, Iskusstvo, 1991, pp. 7-48; Artemyev, A. *Fenomen «novogo iskustva» v kontseptsii krizisa kultury J. Ortegi-i-Gasset. (El fenómeno del nuevo arte en la concepción de la crisis de cultura de J. Ortega y Gasset)*. Tesis doctoral. Moscú, Universidad de la amistad de los pueblos, 2012.
- ² Vera Polilova. *Retseptsiya ispanskoy literatury v Rossii pervoy trety XX veka. (La recepción de la literatura española en Rusia en el primer tercio del s. XX)*. Tesis doctoral. Universidad Lomonosov de Moscú, 2012.
- ³ Arseniy Tarkovskiy. *Sobraniye sochineniy (Obras completas)*. Khudozhestvennaya literatura, Moscú, t. 2, 1991, p. 215.
- ⁴ Ospovat L. y Terteryan, I. «Pyat ispanskikh poetov» («Cinco poetas en españoles»). En *Ispanaskiye poety XX veka (Poetas españoles del siglo XX)*. Antología. Serie Biblioteca de la literatura mundial. Moscú, Khudozhesvennaya literatura, 1977.
- ⁵ Aexandr Blok. *Sobraniye sochineniy v 8-mi tomakh. (Obras completas en 8 tomos)*. t. 5. Moscú-Leningrado, 1962, p. 36.
- ⁶ Filóloga, traductora, esposa del traductor de poesía española A. Gueleskul, hija del comandante militar R. Malinovskiy, que participó en la Guerra Civil española.
- ⁷ García Lorca, F. *Izbrannye proizvedeniya v dvuh tomah. (Obras selectas en dos tomos)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1976.
- ⁸ Kelyin, «Federico García Lorca». En García Lorca, F. *Izbrannoye (Obra escogida)*. Moscú, Goslitizdat, 1944, pp. 3-4.
- ⁹ Serguey Shargunov. «Pogib poet». («Murió el poeta»). Consultado en <http://www.garcia-lorca.ru/Novosti.htm>.
- ¹⁰ Op. cit., pp. 3-4.
- ¹¹ I. Ehrenburg, citado en Olga Musayeva. «Retseptsiya ispanskoy literatury s Sovetskom Soyuze v 1930-e gody. Federico García Lorca» («La recepción de la literatura española en la Unión Soviética en los años 30. Federico García Lorca»). En Time, G. (Ed.). *XX vek. Tridtsatye gody: iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury. (Siglo XX. Los años 30: de la historia de los vínculos internacionales de la literatura rusa)*. Academia de Ciencias de Rusia, Instituto de la Literatura Rusa, Nestor-Istoriya, Sankt-Petersburgo, 2013, pp. 365.
- ¹² Prólogo a la edición de Camilo José Cela. *Izbrannoye. (Obras selectas)*. Moscú, Progress, 1980.
- ¹³ Terteryan, I. *Portret khudozhnika v zrelosti. (El retrato de un artista maduro)*. En Delibes, M. *Doroga. Krysy. Pyat chasov s Mario. (El camino. Las ratas. Cinco horas con Mario)*. Serie Mastera zarubezhnoy prozy. Ispaniya (Los maestros de la prosa mundial. España). Moscú, Progress, 1975, pp. 5-18.
- ¹⁴ Andia. J. «Nacionalismo y estética del semidesarrollo». En *Cuadernos*, 1961, julio (París), citado por Inna Terteryan, op.cit., p.11.
- ¹⁵ En la versión original, «pochvennichestvo» es la corriente de los años 60 del s. XIX de la aceptación parcial de las ideas de la cultura occidental, pero no idéntica a la corriente eslavófila; asociada con A. Grigoyev, los hermanos M. Dostoyevskiy, N. Strajov y revistas *Vremya y Epokha*, opuestas a la revista nihilista *Russkoye slovo*, de D. Pusa-rev y *Sovremennik*, la revista de los demócratas revolucionarios editada por N. Chernyshevskiy.

- ¹⁶ Bagno, V. «Miguel de Unamuno i Lev Tolstoy». («Miguel de Unamuno y Lev Tolstoy»). *Seriya literaturny i yazyka (Colección de literatura y lengua)*, tomo 37, nº 4: 312, 1978.
- ¹⁷ Zykova, A. «Ekzistentsializm v Ispanii». («Existencialismo en España»). En Mitrokhin, N., Myslivchenko, A. y Oyzerman, T. (Ed). *Sovremenny existentsializm. Kriticheskiye ocherki. (Existencialismo contemporáneo. Ensayos críticos)*. Moscú, Mysl, p. 409, 1966.
- ¹⁸ Zykova, A. «Miguel de Unamuno». En Vdovin, I., Makeyev, L. y Tavtizyan, G. *Filosofy dvadtsatogo veka. (Los filósofos del s. XX)*. Moscú, Iskusstvo–XXI vek. Vol.2, 2004, pp. 323-346.
- ¹⁹ Fridlender, G. «Filosofiya iskusstva i iskusstvo filosofa. Estetika Ortegi-i-Gasset». («La filosofía del arte y el arte del filósofo. Estética de Ortega y Gasset»). En Ortega y Gasset, J. *Estetika i filosofiya kultury. (Estética y filosofía de la cultura)*. Selección de V. Bagno. Moscú, Iskusstvo, 1991.
- ²⁰ Op. cit., p. 15. Los parecidos atributos sobre la infinitud que se refieren al carácter universal de una lograda obra artística se utilizan en la misma época en los escritos del cineasta A. Tarkovskiy.
- ²¹ Muratov. P. *Predvideniya. (Profecías)*. Shipovnik, 1922, pp. 98-102.
- ²² Rutkevich. A. Prólogo a Ortega y Gasset, J. *Izbrannye trudy. (Obras escogidas)*. Moscú, Ves mir, 1997, pp. 14-15.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. *Ispanskiye krestyane. Extremadura. Stikhi. (Campesinos españoles. Extremadura. Versos)*. Moscú, Goslitizdat, 1934.
 - *Romancero o grazhdanskoy voyne. (El romancero de la guerra civil)*. Prólogo de J. Cassou. Moscú, Goslitizdat, 1938.
 - *Zateryannaya roshcha. (La arboleda perdida)*. Traducción de P. Glazova. Moscú, Khudozhestvennaya literatura., 1968.
 - *Izbrannoye. (Obras selectas)*. Edición N. Tomashevskiy, prólogo A. Surkov, notas E.Braginskaya. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1977.
- Andreyeva, L. (Ed.). *Nazyvat veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoyevropeyskoy literaturny XX v. (Llamar las cosas por su nombre. Los discursos de los maestros de la literatura europea occidental del s. XX sobre sus programas literarios)*. Moscú, Progress, 1986.
- Arconada, C. *Razdel zemli. (Reparto de tierras)*. Traducción de I. Graldkova. Moscú, Revistas y periódicos, imprenta 11, 1937.
 - *Reka Takho. (Río Tajo)*. Moscú, Goslitizdat, 1941.
 - *Ispaniya nepobedima. (España es invencible)*. Traducción de N. Kovalenskaya y prólogo de F. Kelyin. Moscú, Goslitizdat, 1943.
 - *Teatro español en la escuela*. Representaciones teatrales para alumnos de secundaria. Moscú, Uchpedgiz, 1953.
- Artemyev, A. *Fenomen «novogo iskustva» v kontseptsii kritzisa kultury J. Ortegi-i-Gasset. (El fenómeno del nuevo arte en la concepción de la crisis de cultura de J. Ortega y Gasset)*. Tesis doctoral. Moscú, Universidad de la amistad de los pueblos.
- Ashin, G. *Doktrina «massovogo obshchestva».* (*La doctrina de la «sociedad de las masas»*). Moscú, Politizdat, 1971. Buenos Aires, 2007.
- Azorín. *Izbrannye proizvedeniya. (Obras selectas)*. Selección y prólogo N. Malinovskaya. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1989.
- Bagno, V. «Miguel de Unamuno i Lev Tolstoy». («Miguel de Unamuno y Lev Tolstoy»). *Seriya literaturny i yazyka (Colección de literatura y lengua)*, tomo 37, nº 4: 308-313, 1978.
- Baroja y Nessi, P. *Alaya zarya (Aurora roja)*. Traducción de G. Stepanov y prólogo Z.Plavskin. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1964.
- Benavente, J. *Igra interesov (Los intereses creados)*. Selección M. Galperin. Moscú, Tsedram, 1935.
- Blasco Ibáñez, V. *Polnoye sobraniye sochineniy (Obras completas)*. Moscú, Sfinx, 1912.
 - *Luna Benamor*. Traducción A. Bryusov. Moscú, Polza, 1915.
 - *Khutor (La barraca)*. Traducción de D. Vygodskiy. Leningrado, Khudozhestvennaya literatura, 1935.
 - *Izbrannye proizvedeniya (Obras selectas)*. Prólogo y notas de Z. Plavskin. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1959.
 - *Kurtizanka Sonnika. (Sónnica la cortesana)*. Moscú, Mir kinigi, 2010.
- Bondarenko, N. «Nekotorye aspekty problemy cheloveka v filosofii Ortegi-i-Gasset». («Algunos aspectos del problema del hombre en la filosofía de Ortega y Gasset»), en Bogomolov, A. (Ed). *Istoriko-filosofskiy sbornik (Escritos de la historia de filosofía)*. Moscú, Nauka, 1968.
- Braginskaya, E. *Federico García Lorca. Bibliograficheskiy ukazatel. (Federico García Lorca. Referencias bibliográficas)*. Prólogo de Z. Plavskin. Moscú, Kniga, 1971.
- Cela, C.J. *Apelsiny – zimniye plody: rasskazy i ocherki. (La naranja es una fruta de invierno: relatos y ensayos)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1965.
 - *Semya Pascualya Duarte. Uley. (La familia de Pascual Duarte. La colmena)*. Moscú, Progress, 1970.
 - *Izbrannoye. (Obras selectas)*. Introducción de I. Terteryan, selección de M. Abezgauz, traducción de E. Lyubetsakaya y E. Lysenko. Moscú, Progress, 1980.
 - *Mazurka dlya dvukh pokoynikov. (Mazurca para dos muertos)*. Traducción de A. Fridman. Moscú, Izvestiya, (1990).
 - *Uley. (La colmena)*. Traducción E. Lysenko. Moscú, As-trel, 2010.
- Davydov, Y. *Iskusstvo i elita. (El arte y la élite)*. Moscú, Iskusstvo, 1966.
- Delibes, M. *Voyny otsov nashykh. (Las guerras de nuestros antepasados)*. Moscú, Progreso, 1978.
 - *Krasnyy listok. (La hoja roja)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1978.
 - *Opalnyy prints. (El príncipe destronado)*. Moscú, Izvestiya, 1983.
 - *Komu otstst svoy golos senyor Kayo. Svyaty bezgreshnyye. (El disputado voto del señor Cayo. Los santos inocentes)*. Prólogo de A. Kobo. Moscú, Raduga, 1983.
 - *Pisma shestidyasitiletnego zhiznelyubtsa. Klad. (Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso. El tesoro)*. Moscú, Raduga, 1988.
 - *Krasy. (Las ratas)*. Moscú, Exmo-press, 2000.
 - *Yeretik. (El hereje)*. Moscú, Makhaon, 2003.
- Efros, A. «Miguel de Unamuno». En Unamuno, M. *Tri povesti o lyubvi. (Tres ensayos sobre el amor)*. Moscú, 1929, pp. 3-29.

- Ehrenburg, I. «Antonio Machado». En *Lyudi, gody, zhizn. (Personas, épocas, vida)*. t. 2. Moscú, Sovetskiy pisatel, 1963/1990.
- Fridlender, G. «Filosofiya iskusstva i iskusstvo filosofa. Estetika Ortegi-i-Gasset». («La filosofía del arte y el arte del filósofo. Estética de Ortega y Gasset»). En Ortega y Gasset, J. *Estetika i filosofiya kul'tury. (Estética y filosofía de la cultura)*. Selección de V. Bagno. Moscú, Iskusstvo, 1991, pp. 7-48.
- Gabinskiy, H. «Ramón del Valle-Inclán». En *Inostrannaya literatura*, N° 7, 1957.
- García Lorca, F. *Krovavaya svadba. (Bodas de sangre)*. Traducción de F. Kelyin (poesía) y A. Fevral'skiy (prosa). Moscú-Leningrado, Iskusstvo, 1939.
 - *Teatr. (Teatro)*. Prólogo de F. Kelyin. Moscú, Iskusstvo, 1957.
 - *Lirika. (Poemas líricos)*. Traducción al ucraniano de M. Lukash. Kiyv, Dnipro, 1969.
 - *Dumky pro mystetstvo. (Pensamientos sobre el arte)*. Traducción al ucraniano, edición y prólogo de M. Moskalenko. Kiyv, Mystetstvo, 1975.
 - *Izbrannyye proizvedeniya. (Obras selectas)*. Selección y notas de L. Ospovat. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1986.
 - *Poema o kante khondo. (Poema del Cante Jondo)*. Traducción y comentarios de E. Kamenshchikova. Irkutsk, Kameny, 1998.
 - *Pesnya khochet stat svetom. (El canto quiere ser luz)*. San-Petersburgo, Azbuka-klassika, 2004.
 - *Samaya pechalnaya radost. Federico García Lorca. (La alegría más triste. Federico García Lorca)*. Traducción de N. Malinovskaya y A. Gueleskul, introducción de N. Malinovskaya. Moscú, Biblioteca Rudomino, 2010.
- Goncharenko, S. *Ispanskaya poeziya v russkikh perevodakh. (Poesía española traducida al ruso)*. Antología bilingüe. Moscú, Progress / Raduga, 1978 / 1981.
 - *Ogon i rozy. Iz sovremennoy katalonskoy poezii. (Fuego y rosas. Antología de poesía contemporánea catalana)*. Moscú, Progress, 1981.
- Goytisoló, J.A. *Pechal v rayu. (Duelo en el paraíso)*. Traducción de N. Trauberg y prólogo de G. Stepanov. Moscú, Goslitizdat, 1962.
- Goytisoló, L. *Vsyo te zhe slova. (Las mismas palabras)*. Traducción de N. Tomashevskiy, prólogo de V. Silyunas y dibujos de D. Djemal. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1967.
- Grigoryev, V. *Antonio Machado*. Moscú, Nauka, 1971.
- Grinko, V. *Antonio Machado. Bibliograficheskiy ukazatel. (Antonio Machado. Referencias bibliográficas)*. Moscú, Kniga, 1979.
- Grinko, V. y Fridshteyn, Y. *Khudozhestvennaya literatura Ispanii v russkoy pechati: bibliograficheskiy ukazatel. Vol. 1: Katalonskaya literatura (Literatura española de ficción: referencias bibliográficas. Vol. 1: Literatura catalana)*. Moscú, Rudomino, 1998.
- Hernández, M. *Stikhi. (Poemas)*. Epílogo de V. Reznichenko, con dibujos de P. Picasso. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1970.
- Ignatov, S. «Blasco Ibáñez v russkikh perevodakh». («Traducciones de Blasco Ibáñez»), *Pechat i revolyutsiya*, vol. 7, junio-julio, p. 87-91, 1927.
- Illyitskiy, M. «Obraz nichnogo neba: arkhetyp misyatsya u poezii B. Antonycha, F. García Lorca ta I. Kalyntsya» («La imagen poética del cielo nocturno: el arquetipo de la luna en la poesía de B. Antonovich, F. García Lorca e I. Kalynets»). En *Dyvoslovo (Ucrania)*, N° 20, 2003, pp. 2-4.
- Jiménez, J.R. *Izbrannyye proizvedeniya. (Obras selectas)*. Selección y traducción de N. Malinovskaya. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1981.
 - *Platero y ya: elegiya Andaluzii. (Platero y yo. Elegía andaluza)*. Traducción al kirguizo de M. Abakirov, epílogo de G. Stepanov y dibujos de S. Barjin. Frunze [Kishkek], Mektep, 1985.
 - *Platero y ya: andalusskaya elegiya. (Platero y yo. Elegía andaluza)*. Traducción al estonio A. Pyl'dmyae, dibujos M. Yuksine. Tallin, Eesti raamat. 1998.
 - *Vechnye mgnoveniya (Eternidades)*. Introducción de Andreyev. San-Petersburgo, Severo-Zapad, 1994.
 - *Poeziya. (Poesía)*. Novosibirsk, Artel «Naprasnyy trud», 2000.
 - *Ispantsky tryokh mirov: izbrannaya proza, stikhotvoreniya. (Españoles de tres mundos: narrativa selecta, poemas)*. Traducción de A. Gueleskul. San-Petersburgo, Iván Limbakh, 2008.
- Kelyin, F. «Rafael Alberti y María Teresa León». En *Internationalnaya literatura*, N° 3-4, 1934.
 - «Puti razvitiya sovremennoy ispanskoy literatury». («Las vías de desarrollo de la literatura española contemporánea»). En A. Deborin. (Ed.). *Kultura Ispanii. (La cultura de España)*. Moscú, Academia de Ciencias URSS, 1940.
 - «Federico García Lorca». En García Lorca, F. *Izbrannoye (Obra escogida)*. Moscú, Goslitizdat, 1944, pp. 3-15.
- Kelyin, F. y Slavyatinskiy, N. «Literatura Ispanii». («Literatura de España»). En Petrov, F. (Ed.). *Ispaniya i Portugaliya (España y Portugal)*. Moscú, imprenta Krasnyy proletariy, 1947.
- Klyaus, A. «Retsenziya na "La soledad era esto"». (Reseña de «La soledad era esto»). *Diapazon*, n° 1: 67, 1992.
- Kobo, J. «Detektiv po-ispanski». («La novela criminal a la española»). En Kobo, J. (Ed.). *Sovremennyy ispanskiy detektiv. (La actual novela criminal española)*. Antología. Moscú, Raduga, 1985, pp. 5-22.
- Krzhevskiy, B. «García Lorca». En *Statyi o zarubezhnoy literature. (Artículos sobre la literatura extranjera)*. Moscú-Leningrado, Goslitizdat, 1960.
- Kutlunin, A. *Kritika filosofskikh i sotsiologicheskikh vozzreniy Ortegi-i-Gasset. (Crítica de las ideas filosóficas y sociológicas de Ortega y Gasset)*. Tesis doctoral. Sverdlovsk, Universidad de los Urales, 1972.
- Machado, A. *Izbrannoye. (Obra escogida)*. Prólogo de C. Arconada y selección de S. Golema. Moscú, Goslitizdat, 1958.
 - *Izbrannaya lirika. (Obras líricas selectas)*. Selección y prólogo de M. Samayev. Moscú, Molodaya guardiya, 1969.
 - *Uchebnik solovya: stikhi. (Aprendiz de ruiseñor. Versos)*. Selección y traducción al letón de E. Plaudis, con dibujos de I. Zarin. Ruga, Liesma, 1985.
 - *Polnoye sobraniye stikhotvoreniy. (Poesías completas)*. Academia de Ciencias. San-Petersburgo, Nauka, 2007.
- Malinovskaya, N. «Samaya pechalnaya radost». («La alegría más triste»). En García Lorca, F. *Izbrannyye proizvedeniya v dvuh tomah. (Obras selectas en dos tomos)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1976.

- «Dzhulyetta i maski: O nezakonchennoy pyese F. Garcia Lorki *Publika*» («Julieta y las máscaras. A propósito de la pieza inacabada de F. García Lorca *El Público*»), *Inostrannaya literatura*, 12: 212-221, 1978.
- «Poiski Federico Garcia Lorki v 30-ye gg. K probleme tvorcheskoy evolyutsii». («Los experimentos de Federico García Lorca en los años 30. A propósito del problema de la evolución creativa»). Tesis doctoral. Moscú, Universidad de Moscú, 1980.
- Malinovskaya, N. y Gueleskul, A. (Ed.). *Ispanskaya narodnaya poeziya. (La poesía española popular)*. Moscú, Raduga, 1987.
- Malinovskaya, N. y Mozhayeva, A. «Ispanskiy avangardizm». («La vanguardia española»). En Guirin, N. *Avangard v kulture XX veka, 1900-1930 gg.: Teoriya. Istoriya. Poetika (La vanguardia cultural del s. XX, años 1900-1930: Teoría. Historia. Poética)*. Moscú, Academia de Ciencias de Rusia, t. 2, 2010.
- Malyshev, M. «Antinomia very i razuma v filosofii Migelya de Unamuno». («Antinomia de la fe y de la razón en la filosofía de Unamuno»). En *Filosofskiy nauki*, nº 3, 1986.
- Malyshev, M. y Kutlunin, A. «O tragicheskoy chuvstve zhizni v filosofii Unamuno». («A propósito del sentimiento trágico de la vida en la filosofía de Unamuno»). En *Voprosy filosofii*, nº 10, 1981.
- Manso, A. y Tomashevskiy, A. (Ed.). *Ispanskaya novella XX veka. (Novela corta española del s. XX)*. Antología. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1965.
- Musayeva, O. «Retseptsiya ispanskoy literatury s Sovetskom Soyuz v 1930-e gody. Federico García Lorca». («La recepción de la literatura española en la Unión Soviética en los años 30. Federico García Lorca»). En Time, G. (Ed.). *XX vek. Tridtsatye gody: iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury. (Siglo XX. Los años 30: de la historia de los vínculos internacionales de la literatura rusa)*. San Petersburgo, Nestor-Istoriya; Academia de Ciencias de Rusia, Instituto de la Literatura Rusa, 2013, pp. 365-397.
- Nazarenko, A. *Proza Gonzalo Torrente Ballester y «gorodskoy roman» 80-90kh godov: dve versii ispanskogo postmodernizma. (La prosa de Gonzalo Torrente Ballester y la novela urbana de las décadas 80-90 del s. XX: dos variantes del postmodernismo español)*. Tesis doctoral. Moscú, Universidad Lomonosov, 2003.
- Ortega y Gasset, J. «Degumanizatsiya iskusstva». («La deshumanización del arte»). En Rader, M. (Ed.). *Sovremennaya kniga po estetike. (Libro moderno de estética)*. Traducción del inglés de E. Glagoleva y prólogo de A. Yegorova. Moscú, Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1957, pp. 447-456.
- *Vosstaniye mass (La rebelión de las masas)*. En *Voprosy filosofii*, 3: 119-154; 4: 114-155. 1989
- *Chto takoye filosofiya? (¿Qué es filosofía?)*. Academia de Ciencias de la URSS. Moscú, Nauka, 1991.
- *Degumanizatsiya iskusstva i drugie raboty. (La deshumanización del arte y otros escritos)*. Selección de N. Matyash y I. Terteruan, traducción de S. Vasilyeva y V. Simonov. Moscú, Raduga, 1991.
- *Izbrannye trudy. (Obras escogidas)*. Edición y prólogo de A. Rutkevich. Moscú, Ves mir, 1997.
- *Velázquez. Goya*. Traducción y prólogo de I. Yershova y B. Smirnova. Moscú, Respublica, 1997.
- *Lektsii po metafizike (Unas lecciones de metafísica)*. Prólogo de M. Malyshev. Yekaterinburgo, Universidad de los Urales, 2000.
- *Vosstaniye mass (La rebelión de las masas)*. Moscú, AST, 2001.
- *Razmyshleniya o Don Kikhote. (Meditaciones del Quijote)*. Moscú, AST; Yermak, 2003.
- *Etyudy o lyubvi. (Estudios sobre el amor)*. Traducción y comentarios de A. Morilyubova. San-Petersburgo, Limbakh, 2003.
- *Missiya universiteta. (Misión de la Universidad)*. Traducción de M. Golubeva y A. Korbut. Moscú, Universidad de Escuela superior de economía, 2010.
- Ospovat, L. *García Lorca*. Serie biográfica. Moscú, Molodaya guardiya, 1965.
- *García Lorca v vospominaniyah sovremennikov. (García Lorca recordado por sus contemporáneos)*. Moscú, Terra, 1997.
- Ospovat, L. y Terteryan, I. «Pyat ispanskikh poetov». («Cinco poetas españoles»). En *Ispanaskiye poety XX veka (Poetas españoles del siglo XX)*. Serie *Biblioteca de la literatura mundial*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1977.
- Petrovskiy, I. «Eros i kultura. Zametki na polyakh knigi». («Eros y cultura. Notas de lectura de un libro de Torrente Ballester»). En *Diapazon*, nº 2, 1991, pp. 68-70.
- Pevzner, A. *Ispanskaya literatura. Bibliograficheskii ukazatel. (Literatura española. Referencias bibliográficas)*. Moscú, Vysshaya shkola propandantistov VKPb, 1937.
- Plavskin, Z. «Strofy Khuana Panadero Rafaelya Alberti». («Las estrofas de Juan Panadero, de Rafael Alberti»). Serie *filológica de la Universidad de Leningrado*, nº184: 22, 1955.
- *Ispanskaya literatura XIX-XX vekov. (Literatura española de los siglos XIX y XX)*. Moscú, Vysshaya shkola, 1982.
- Plavskin, Z. y Shtein, A. «Ispanskaya literatura» («Literatura española»). En Surkov, A. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya (Breve enciclopedia de la literatura)*. Moscú, Sovetskaya entsiklopediya, t. 3, 1966, pp. 205-222.
- Rodimenko, T. «Gonzalo Torrente Ballester. *Roza vetrov. Ya-ne ya, eto ochevidno*» («Gonzalo Torrente Ballester. *La rosa de los vientos. Yo no soy yo, evidentemente)*. *Sovremennaya khudozhestvennaya literatura za rubezhom*, nº 6: 30-33.
- Romero, E. *Miguel Hernandez. Sudba i poeziya. (Miguel Hernández. Vida y poesía)*. Traducción de E. Romero, con prólogo y comentarios de V. Yasnyy. Moscú: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1962.
- Rutkevich, A. *Sotsialnaya filosofiya madridskoy shkoly. (La filosofía social de la escuela de Madrid)*. Moscú, Universidad de Moscú, 1981.
- Silyunas, V. *Ispanskaya drama XX veka. (Drama español del s. XX)*. Instituto de investigación de la teoría del arte. Moscú, Nauka, 1978 / 1980.
- Shveitser, A. *Kultura i etika. (Cultura y ética)*. Moscú, Progress, 1973.
- Stepanov, G. «Unamuno, Valle-Inclán, Baroja – vydayushchiesya predstaviteli yevropeyskogo realizma» («Unamuno, Valle-Inclán, Baroja son los destacados representantes del realismo europeo»). En Unamuno, M. *Tuman. Abel Sanchez. (Niebla. Abel Sánchez)*; Valle-Inclán, R. *Tiran Banderas. (Tirano Banderas)*; Baroja, P. *Salakain otvazhnyy. Vchera v Buen Retiro. (Zalacain el aventurero. Las noches del Buen Retiro)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1973.
- Terteryan, I. *Gumanizovatsiya ili pogibnut. (Humanizarse o morir)*. *Voprosy literatury*, nº 6, 1961.
- «Ispanskiy roman segodnya» («La novela española hoy»). *Inostrannaya literatura*, nº 8, 1964.

- *Sovremenny ispanskiy roman (Novela española contemporánea)*. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1972 / 1989.
- *Ispytaniye istoriy. Ocherki ispanskoy literatury XX veka. (La prueba histórica. Los ensayos literarios españoles del s. XX)*. Moscú, Nauka, 1973.
- «Portret khudozhnika v zrelosti». («El retrato de un artista maduro»). En Delibes, M. Doroga. *Krasy. Pyat chasov s Mario. (El camino. Las ratas. Cinco horas con Mario)*. Serie *Los maestros de la prosa mundial. España*. Moscú, Progress, 1975, pp.5-18.
- «U istokov estetiki Ortegi-i-Gasset». («Los orígenes de la estética de Ortega-y-Gasset»). En *Voprosy filosofii*, n° 11, 1984.
- Torrente Ballester, G. *Don Juan*. Traducción de N. Bogomolova. Moscú, BSG-Press, 2001.
- Tynyanova, I. *Antología de la literatura española*. Siglo XX. Moscú, Izdatelstvo literatury na inostrannom yazyke, 1949.
- Unamuno, M. *Dve materi (Dos madres)*. Traducción de S. Ignatov. Serie *Ogonyok*, N° 242. Moscú, 1927.
- *Nazidatelnye novelly. (Novelas ejemplares)*. Introducción de V. Stolbov. Moscú-Leningrado, Goslitizdat, 1962.
- *Izbrannye proizvedeniya v 2kh tomakh. (Obras selectas en 2 tomos)*. Edición de V. Stolbov, prólogo de V.Terteryan. Moscú-Leningrado, Khudozhestvennaya literatura, 1981.
- *Tuman. Abel Sanchez. Svyatoy Manuel, dobry muchenik. (Niebla. Abel Sánchez. San Manuel Bueno, mártir)*. Traducción al georgiano y epílogo de M. Titvinidze. Departamento de traducción y cooperación literaria de la Alianza de escritores de Georgia. Tbilisi, Merani, 1986.
- *O tragicheskoy chuvstve zhizni u lyudey i narodov. Agoniya khristianstva. (Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo)*. Traducción y prólogo de Y. Garadzha. Moscú, Martis; Kiev, Simvol, 1997.
- *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Selección de K. Kornokosenko. Academia de Ciencias de Rusia. San-petersburgo, Nauka, 2002.
- Uvarov, Y. *Sovremenny ispanskiy roman (Novela española contemporánea)*. Moscú, Vysshaya shkola, 1968.
- Vaisbord, M. *Federiko Garsiya Lorca – muzykant. (Federico García Lorca, el músico)*. Moscú, Sovetskiy kompozitor, 1970.
- Valle-Inclán, R. *Tiran Banderas. (Tirano Banderas)*. Prólogo de F. Kelyin. Moscú, Goslitizdat, 1931.
- *Izbrannoye. (Obras selectas)*. Prólogo de G. Stepanov, notas de Y. Teper y dibujos de B. Vlasov. Leningrado, Khudozhestvennaya literatura, 1969.
- *Izbrannye proizvedeniya. Stikhotvoreniya. Pyesy. Proza. (Obra escogida. Poemas. Teatro. Prosa)*. 2 tomos. Selección de N. Snetkova y prólogo de I. Terteryan. Leningrado, Khudozhestvennaya literatura, 1986.
- Vygodskiy, D. *Literatura Ispanii i ispanskoy Ameriki, 1898-1929. (Literatura de España e Hispanoamérica, 1899-1929)*. Leningrado, 1929.
- Yasnyy, V. *Begstvo v deistvitelnost. Sovremennyy ispanskiy roman. (La evasión a la realidad. La novela española contemporánea)*. Moscú, Nauka, 1971.
- (Ed.). «Sovremennaya ispanskaya novella». («Novela corta española contemporánea»). Antología. Moscú, Progress, 1971.
- Zhuravlyov, O. *Filosofiya «zhiznennogo razuma» Ortegi-i-Gasset kak sotsialno-eticheskaya doktrina. (Filosofía de la «razón vital» de Ortega y Gasset como concepción ética y social)*. Tesis doctoral. Universidad de Leningrado, Facultad de Filosofía, 1972.
- Zykova, A. «Ekzistentsializm v Ispanii». («Existencialismo en España»). En Mitrokhin, N., Myslivchenko, A. y ozyerman, T. (Ed). *Sovremenny existentsializm. Kriticheskiye ocherki. (Existencialismo contemporáneo. Ensayos críticos)*. Moscú, Mysl, 1966, pp. 397-429.
- *Ucheniye o cheloveke v filosofii Ortegi-i-Gasset. (La concepción del hombre en la filosofía de Ortega y Gasset)*. Moscú, Nauka, 1978.
- Miguel de Unamuno, en Vdovin, I., Makeyev, L. y Tavtizyan, G. *Filosofy dvadtsatogo veka. (Los filósofos del s.XX)*. Moscú, Iskusstvo–XXI vek. Vol.2, 2004. pp. 323-346.

Por Marta Rebón y Ferrán Mateo

GULAG Y LITERATURA

*El historiador y el poeta no difieren entre sí
por el hecho de que uno escribe en prosa (...).
La diferencia radica en el hecho de que uno narra
lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir.
– Aristóteles, Poética.*

*Pero ¿cómo podrán los historiadores establecer la verdad
si sobre cada gramo de ella yacen capas de monstruosas
mentiras? No de prejuicios, ni errores debidos a la época
sino de mentiras conscientes y deliberadas.
– Nadiezhda Mandelstam, Contra toda esperanza.*

Apunta George Steiner en *Gramáticas de la creación* que, si bien la inhumanidad es perenne desde que se registran datos históricos, el fracaso de lo humano en el siglo XX tiene sus enigmas específicos. A este fracaso están dedicadas algunas de las mejores obras de la literatura rusa del siglo pasado, que se zambullen en el lado oscuro de la condición humana y ahondan en la brutal colisión entre individuo y Estado totalitario. El carácter nacional ruso, marcado por un clima riguroso y unos confines remotos, se ha visto sometido en diferentes periodos por el implacable látigo de algunos gobernantes desmedidos –Iván el Terrible, Nicolás I, Alejandro III, Vladímir Lenin, Iósif Stalin– que contribuyeron a crear la imagen de un país devorado por un absolutismo persistente. A este respecto, es ilustrativa una sentencia nabokoviana que entenderemos mejor si nos remontamos a sus años de estudiante en Cambridge, adonde el autor de *Pálido fuego* llegó vía Crimea y Grecia huyendo de su país natal para sentirse como un ser exótico que «componía versos en un idioma que nadie entendía acerca de un país que nadie conocía» y en donde a menudo tenía escaramuzas con sus idealistas compañeros, que se acercaban a él para debatir sobre el nuevo régimen bolchevique:

liberales «atrincherados en la ignorancia» que no entendían que en el país de los Soviets habrían sido exterminados «como los conejos que caen víctimas de los hurones y los campesinos»¹. La historia de Rusia, declaraba Nabókov, se puede estudiar desde dos puntos de vista: primero, como el desarrollo de una cultura maravillosa; segundo, como la evolución de su policía.

No es sorprendente que, a principios de la década de 1920, otro escritor ruso exiliado, Yevgueni Zamiatin, titulara *Nosotros* una de las obras fundadoras del género distópico, en alusión al principio rector de esta división simplificadora en dos bandos antagónicos. El protagonista, D-503, advierte al inicio de sus anotaciones: «Únicamente intentaré reproducir lo que veo, lo que pienso; es decir, lo que pensamos NOSOTROS, [...] resultado de la matemáticamente perfecta vida del Estado Único»². El fin último del totalitarismo, por medio del terror y del adiestramiento, es esculpir una sociedad monolítica que actúe «en tropel y en manada»³, un *nosotros* homogéneo y sin aristas formado por individuos desposeídos de la capacidad de dudar o de rechazar ideas triviales⁴. En este ambiente estadizo y opresivo, la memoria y la literatura, opuestas al silencio y al letargo de la imaginación («Qué poca imaginación se necesita para prolongar la escena hasta la catástrofe», decía Victor Klemperer), son armas de resistencia y herramientas capaces de restituir la intimidad perdida. La época soviética, considerada la más oscura de todos los periodos históricos de Rusia –con su despiadada represión, policía política, campos de prisioneros, pogromos, deportaciones y exhaustivo control de toda palabra escrita o hablada– implantó una sociedad bipolar cuyo reparto de papeles era arbitrario e imprevisible. Dividida entre sospechosos y delatores, susurrantes y vocingleros, prisioneros y guardianes, los nuestros y los otros, cualquiera podía acabar siendo desenmascarado como enemigo del pueblo, «un estigma imborrable, la marca de Caín», en palabras de Yuri Dombrovski (1909-1978), autor del que se considera uno de los más lúcidos análisis de la represión estalinista, desde sus cimientos hasta su metodología, la novela *La facultad de las cosas inútiles* (1978), que próximamente verá la luz en la editorial Sexto Piso.

Hablamos, pues, de una batalla entre dos ficciones: la impuesta por la dictadura y la inherente a la literatura. La primera, con el objeto de ocultar el fiasco, utiliza todos los medios de intimidación para que las personas pierdan la costumbre de juzgar y pensar, para constreñirlas a ver lo que no existe y demostrarles lo contrario de lo que es evidente⁵, esto es, que en el mundo nadie es

susceptible de no ser culpable, pues culpable es «todo aquel contra quien hay una orden de arresto, y ésta se puede dictar contra cualquiera, incluso contra los que se han pasado toda la vida firmando órdenes contra otros»⁶—afirma uno de los chequistas que pululan en *Vida y destino*, de Vasili Grossman—. En esta ficción social, la libertad se convierte «en el primer actor de una gigantesca puesta en escena»⁷.

«El mundo entero se hizo teatro: los electores fingían votar, los directores dirigir, los sindicatos imitaban la actuación de los verdaderos sindicatos, los escritores afirmaban expresar sus sentimientos, los campesinos fingían deslomarse trabajando. Sólo los espectáculos teatrales no aparentaban ser algo distinto a lo que eran. Para llevar a cabo esa tarea, los espíritus sumisos eran más adecuados que los espíritus independientes»⁸.

Para que este teatro cumpliera su repertorio era preciso armar toda una dramaturgia y un entramado burocrático gestionado con el rigor de un diligente oficinista, una tupida malla de palabras impresas que sostuviera el edificio utópico contra el cual «millones de seres humanos luchaban por demostrar su inocencia todos los días, porque cuando llegaba el día del arresto nada se tenía en cuenta [...]: morían tantos en los campos que esos vacíos tenían que llenarse de alguna manera»⁹. Así, los vacíos en el Gulag se intercambiaban por vacíos en las calles de ciudades y pueblos según delitos «disparatados y procedimientos de investigación absurdos, incluso surrealistas»¹⁰, que pretendían irradiar una apariencia de legalidad como justificación ante la posteridad. El censo y los listines telefónicos adelgazaban con cada oleada represiva¹¹. Puede que el lector de *El doctor Zhivago* recuerde el final de Larisa Fiódorovna, insinuado en un expeditivo párrafo en el epílogo: «Al parecer, fue detenida en la calle. Murió o desapareció quién sabe dónde, olvidada bajo un número sin nombre de una lista que se perdió más tarde, en uno de aquellos innumerables campos de concentración comunes o femeninos del norte»¹². El actor anónimo que interpreta a Hamlet en el primer poema de Yuri Zhivago intenta captar en el eco distante el signo de los tiempos y pide no salir a escena porque se está representando «otro drama»¹³. Narrar ese otro drama fue la tarea a la que algunos escritores se consagraron, en consonancia con el mandamiento poético de W. H. Auden: seguir recto, hasta el fondo de la noche.

En la segunda de las ficciones señaladas, la literaria, se borró la distinción aristotélica entre historiadores y poetas; el poeta,

además de narrar lo que había podido ocurrir, narraba lo ocurrido. Restituía la verdad y la voz de los sepultados sin nombre. Cuando Vasili Grossman entró en el campo de Treblinka en verano de 1944 acompañando al Ejército Rojo en su avance hacia Berlín, se preguntó si los fascistas creían posible ocultar las huellas de sus crímenes: los responsables del campo lo habían destruido antes de abandonarlo. «La tierra arroja a la superficie esquirlas de huesos, dientes, objetos diversos y papeles: se resiste a guardar todos esos secretos, asoman por sus costuras, escapan por heridas que no han podido sanar», publicó Grossman en el diario soviético *Estrella Roja*¹⁴. En Treblinka o Kolimá, esas esquirlas ahora son polvo de tiempo que únicamente podemos recuperar metamorfoseadas en palabras de un texto.

Ante el reto de expresar lo inefable y de explorar los límites del lenguaje, la literatura rusa asumió el cometido de elevar a un nivel superior el problema de cómo traducir el conocimiento en relato. El lenguaje se ensanchó no sólo para trascender el marco de la experiencia individual y bosquejar intransitados paisajes del sufrimiento humano. El escritor tenía que trasladar, además, la jerga carcelaria –nacida en un lugar y condiciones específicas donde convivían prisioneros de distinta procedencia– y los clichés idiomáticos derivados de la propia burocracia al servicio de una total despersonalización. El sistema, que arrancaba al sentenciado de su domicilio para escupirlo en el campo penitenciario a través de prisiones internas y extenuantes viajes por etapas, se regía por la lógica de lo inhumano. En el caso de sobrevivir una vez purgada la pena, el *zek* quedaba en una suerte de limbo, afrentado con el estatus de «persona inexistente»¹⁵. Dostoievski, por ejemplo, fue muy consciente de las peculiaridades de la lengua manejada en ese «mundo aparte»¹⁶. Recopiló a escondidas en *Cuaderno siberiano* fragmentos de conversaciones y giros lingüísticos oídos a sus compañeros de la *kátorga* durante sus estancias en el hospital. Cada una de las casi quinientas entradas de este cuaderno, diseminadas más tarde en *Apuntes de la casa muerta* y novelas posteriores, son como gemas en estado bruto de la experiencia represora, pequeños destellos inconscientes del sufrimiento de sus compañeros carcelarios.

En una literatura tan intertextual como la rusa, los precedentes cobran especial importancia. Se podrían establecer dos títulos a partir de los cuales brota toda la literatura concentracionaria posterior, la de dos testigos directos con aproximaciones distintas: *Apuntes de la casa muerta*, de Fiódor Dostoievski, y *La isla*

de Sajalín, de Antón Chéjov. El primero surgió de una experiencia forzada; el segundo, de la curiosidad intelectual y ética sobre el uso de los presos en la colonización de Siberia. En gran medida, Dostoievski ficcionalizó su paso por la *kátorga* para eludir la censura; Chéjov aplicó la objetividad científica en su trabajo de campo. Uno mezcló narradores y relatos propios con ajenos; el otro impuso el método del estudio para privilegiar una única voz, la del investigador. Pero los dos son textos híbridos: *Apuntes de la casa muerta* amalgama memorias, diario personal, ficción y prosa documental; *La isla de Sajalín* crónica de viajes e investigación científica y sociológica, articuladas con recursos propios de la ficción literaria. Ninguno de los autores oculta al lector la imposibilidad de conocer a fondo su objeto de estudio¹⁷ ni de que la mera existencia de los campos infecta a la sociedad que los tolera: los que están dentro y los que están fuera son dos caras de la misma moneda. Todas las obras posteriores dialogan con estas dos. Es imposible leer *Cuentos de Kolimá*, de Varlam Shalámov, o *La facultad de las cosas inútiles*, de Yuri Dombrovski, sin escuchar ecos de Dostoievski como éste:

«Quien ha experimentado una sola vez el poder, el dominio ilimitado sobre el cuerpo, la sangre y el espíritu de otro hombre igual a él, [...] quien ha experimentado el poder y la capacidad absoluta para humillar de la forma más denigrante [...] pierde por fuerza el control sobre sus propios sentimientos. La crueldad es un hábito: es susceptible de desarrollarse hasta convertirse en una enfermedad. Estoy convencido de que el mejor de los hombres puede endurecerse y embrutecerse por culpa de ese hábito hasta el nivel de las fieras. La sangre y el poder, embriagan: la grosería y la depravación se van desarrollando; la inteligencia y el sentimiento admiten las mayores aberraciones, y acaban por considerarlas placenteras. La persona y el ciudadano desaparecen para siempre, cediendo paso al tirano, y el regreso a la dignidad humana, al arrepentimiento, al renacer, se convierte en algo imposible. Además, en vista de que se puede ejercer semejante tiranía, el ejemplo cunde y se extiende por el cuerpo social de forma contagiosa: se trata de un poder muy seductor. Una sociedad que observa este fenómeno con indiferencia ya ha sido corrompida en sus mismos fundamentos»¹⁸.

Para un país, acoger en su seno a un gran escritor es como tener un segundo gobierno, escribió Aleksandr Solzhenitsin, «por eso ningún régimen ha simpatizado con sus grandes escritores, sólo ha respaldado a los mediocres»¹⁹. En Rusia, la relación con sus

más renombrados literatos ha sido virulenta, dada la aguda atención a la palabra por la que se distingue la tradición eslava, como si aquella tuviera el mismo efecto que «una fórmula mágica, un ensalmo»²⁰. De aquí que el escritor, en un país con un dilatado legado autoritario, fuera tan apreciado por su condición de productor de sentido, capaz de «comprender el mundo como ambigüedad»²¹ y de devolver al lector una mirada incrédula y desactivadora de los dispositivos de la ficción política. El escritor Borís Yampolski recordaba a Vasili Grossman durante la redacción de su obra maestra, *Vida y destino*, de este modo: «Se hubiera dicho que estaba erigiendo una grandiosa catedral. Esa obra inédita era, en efecto, un templo majestuoso, moderno, sobrio y luminoso, la santa catedral de nuestra época»²². El tiempo acabó por derrotar a los censores y Mijaíl Súslov, jefe ideológico del Politburó, no acertó en su vaticinio de que *Vida y destino* no se publicaría hasta, al menos, doscientos años después. A los autócratas rusos –con corona imperial, primero, o gorra de visera, después– no se les escapaba el alcance y el poder que emana de la verdadera literatura. El autor albanés Ismaíl Kadaré visualizó el duelo entre estas dos fuerzas opuestas como dos bestias que se lanzan perpetuamente al cuello de la otra. La literatura, no obstante, inflige unas heridas que actúan de forma retardada y son imperecederas²³. Si los totalitarismos esgrimían el imperativo categórico «Puedes, porque debes»²⁴, la respuesta humanista era «Puedes escribir, porque debes». Impelidos por este dictado ético, Anna Ajmátova compuso *Réquiem*, Gustav Herling redactó *Un mundo aparte* y Lidia Chukóvskaia escribió *Sofía Petrovna* a escondidas en un cuaderno escolar.

En un ambiente de palabras adulteradas, un círculo de rusos acudió a la literatura disidente para recuperar su memoria mutilada y satisfacer la abulia editorial. Así, en el periodo postestalinista emergió el fenómeno del *samizdat* (literalmente, «autoedición»), gracias al cual se distribuían en copias clandestinas las obras literarias prohibidas, se compartían textos memorizados y se volcaban en publicaciones literarias periféricas. A veces cruzaban la frontera en forma de *tamizdat* (edición en el extranjero), como en el caso de los *Cuentos de Kolimá*, de Varlam Shalámov. Esta obra se compone de cinco ciclos de cuentos dispuestos según un orden preciso concebido por el autor y sufrió modificaciones a medida que Shalámov redactaba más relatos y su publicación oficial se postergaba. El efecto acumulativo y los ecos internos proyectados por Shalámov se perdían cuando los lectores soviéticos

los leían en *samizdat*, sesgados, con un orden aleatorio, erratas y cambios introducidos en el proceso de copia, o en *tamizdat*, sin tener en cuenta tampoco el criterio del autor. El deshielo tuvo como piedras de toque las memorias de Iliá Ehrenburg, *Gente, años, vida*, y *Un día en la vida de Iván Denísovich*, de Aleksandr Solzhenitsin. Estos libros conformaron, desde su publicación en la revista *Novi Mir*, «el marco ético para verbalizar la experiencia humana de la violencia masiva del siglo XX, a la vez que [Solzhenitsin] esbozaba los nuevos recursos lingüísticos para alcanzar este objetivo»²⁵. Con la irrupción de la *glásnost*, en 1987 vieron la luz las primeras ediciones de algunas obras que hasta ese momento se habían considerado ilegales, escritas para el cajón o confiscadas por los órganos de seguridad.

Fue Kafka quien escribió en una carta a Milena Jesenká: «Es difícil contar la verdad, porque si bien es cierto que sólo hay una, también lo es que está viva, y por ello, tiene un rostro vivo y cambiante»²⁶. A la hora de elegir las obras que mejor transmiten la barbarie de una época, ¿debemos quedarnos con los testimonios literarios de los supervivientes de los campos, como los de Yevguenia Guinzburg, Varlam Shalámov o Yuri Dombrovski? ¿Debemos complementarlos con otras víctimas periféricas, sometidas también a la violencia estatal? ¿Acaso no forman parte de la misma constelación los manuscritos guardados en un cajón de Sigismund Krzyzanowski, la lírica de Mandelstam, el vuelo bulgakoviano de Margarita, la resistencia memorialística de Lidia Chukóvskaia, la narrativa de Vasili Grossman o las obras de la generación de los hijos de represaliados, como los autores de *Una saga moscovita*, Vasili Aksiónov, o *El fiel Ruslán*, Gueorgui Vladímov? ¿Y *Zona*, de Serguéi Dovlátov?

Después de esta última década el lector en español tiene a su disposición las *magna opera* fundamentales sobre la experiencia totalitaria en la Unión Soviética, en reediciones, nuevas traducciones directas o vertidas por primera vez a nuestra lengua. De *Moscú 2042* y *Vida e insólitas aventuras del soldado Iván Chonkin*, de Vladímir Voinóvich, a *El Vértigo* de Evgenia Ginzburg, *Contra toda esperanza* de Nadiezhda Mandelstam, el ciclo completo de cuentos a cargo de Varlam Shalámov, la obra en prosa de Anna Ajmátova o *El libro negro* de Iliá Ehrenburg y Vasili Grossman. Los firmantes de este artículo han participado en la traducción y lectura (con prólogos o epílogos) de este legado literario con los siguientes títulos: *El caballo negro* de Borís Sávinkov, que narra en forma de diario la huida caótica de un regimiento

de voluntarios a través de la llanura rusa asolada por la guerra civil; la traducción de las investigaciones de Vitali Shentalinski en los archivos literarios del KGB (en las carpetas que languidecían en la Lubianka se guardaban las actas de interrogatorios, cartas personales, manuscritos inéditos, resoluciones o informes de vigilancia que Shentalinski manejó para recomponer las biografías de autores represaliados), los dos últimos volúmenes de su trilogía –*Denuncia contra Sócrates y Crimen sin castigo*–; *Sofia Petrovna*, de Lidia Chukóvskaia, el viaje a la locura de una madre –símbolo de la devoción– cuando se ve forzada a escoger entre la verdad del Estado, en el cual cree ciegamente, y la de su hijo, condenado durante la Gran Purga; *El fiel Ruslán*, de Gueorgui Vladímov, parábola de las falsas esperanzas en la era postestalinista que, ambientada en 1956, narra desde el punto de vista de un perro guardián el desmantelamiento de un campo de prisioneros; *Una saga moscovita*, de Vasili Aksiónov, la épica historia en tres volúmenes de la familia de un médico desde la Revolución hasta la actualidad; *La facultad de las cosas inútiles*, de Yuri Dombrowski, retrato del submundo del cuartel general del NKVD en Alma-Atá y análisis del estalinismo como una versión moderna de todos los despotismos anteriores; *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, la más grande novela producida en respuesta del estalinismo, el triunfo de la individualidad y la fantasía; *Gente, años, vida*, de Iliá Ehrenburg (memorias 1891-1967), crónica del siglo XX narrada por uno de los intelectuales más destacados de su época, «nada más y nada menos que el intento de devolver la historia cultural de todo un país»²⁷; *Vida y destino* y *Todo fluye*, de Vasili Grossman –la primera, una obra fundamental para la comprensión de los dos totalitarismos que se enfrentaron en la Segunda Guerra Mundial; la segunda, un desencantado veredicto contra la sociedad soviética–; *El doctor Zhivago*, de Borís Pasternak, narración épica sobre los efectos de la Revolución rusa y sus consecuencias en una familia burguesa. Éstos y el resto de títulos citados en este artículo dan cuenta de la diversidad estilística y de la riqueza intelectual de la literatura rusa, un buen número de cuyas obras muestran el verdadero rostro de un sistema que tuvo por «cosas inútiles» la legalidad, la libertad, la imaginación y la verdad.

- ¹ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Vintage Books, Nueva York, 1994, p. 262.
- ² Yevgueni Zamiatin, *Nosotros*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 102.
- ³ Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, Acantilado, Barcelona, p. 35.
- ⁴ Vladimir Nabokov, «Filisteos y filisteísmo» en *Curso de literatura rusa*, RBA, Barcelona, 2010.
- ⁵ Borís Pasternak, *El doctor Zhivago*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 675.
- ⁶ Vasili Grossman, *Vida y destino*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 675.
- ⁷ Vasili Grossman, *Todo fluye*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.
- ⁸ Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien*, Península, Barcelona, 2002, p. 77.
- ⁹ Elinor Lipper, *Eleven Years in Soviet Prison Camps*, Regnery Publishing, Washington D.C., 1951, p. vii.
- ¹⁰ Anne Applebaum, *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos*, Debate, Barcelona, 2004, p. 156
- ¹¹ Véase Karl Schlögel, *Terror y utopía: Moscú en 1937*, Acantilado, Barcelona, 2014, pp. 99-119 y 183-209.
- ¹² Borís Pasternak, *El doctor Zhivago*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 670.
- ¹³ Ibid. p. 691
- ¹⁴ Vasili Grossman, «Treblinka» en Vasili Grossman y Iliá Ehrenburg, *El libro negro*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011
- ¹⁵ Joseph Brodsky, prólogo a Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*, Acantilado, Barcelona, p. 11.
- ¹⁶ Fiódor Dostoevski, *Memoria de la casa muerta*, Alba, Barcelona, 2010, p.
- ¹⁷ Véase Sarah J. Young, «Knowing Russia's Convicts: The Other in Narratives of Imprisonment and Exile of the Late Imperial Era», *Europe-Asia Studies*, Vol. 65, nº 9, 2013, pp. 1700-1715.
- ¹⁸ Fiódor Dostoevski, *Memorias de la casa muerta*, Alba, Barcelona, p. 228.
- ¹⁹ Aleksandr Solzhenitsyn, *El primer círculo*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- ²⁰ Andréi Siniavski, «El balance de dos deshielos», *Vuelta*, nº 152, julio de 1989, p. 27.
- ²¹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000. El novelista checo apuntaba en este libro que en el hombre anida «el deseo de juzgar antes de comprender». El sistema totalitario (o de «Juez único») le estaría ofreciendo el mito de la verdad única, «un mundo donde es posible distinguir con claridad el bien del mal».
- ²² Borís Yampolski, «Último encuentro con Vasili Grossman», en *Asistencia obligatoria*, Ediciones del subsuelo, Barcelona, 2013, p. 308.
- ²³ Ismail Kadaré, *Printemps albanais (chronique, lettres, réflexions)*, Fayard, París, 1991, p. 9.
- ²⁴ Sobre la lectura del imperativo categórico de Kant que hizo Eichmann véase Bülent Dilken y Carsten Bagge, *The Culture of Exception: Sociology Facing the Camps*, Routledge, Nueva York, 2005, p. 172-178. «La fuerza única de la ética kantiana reside en su propia indeterminación formal: la ley moral no me dice cuál es mi deber, sino que debo cumplir con mi deber. (...) El sujeto ético es completamente responsable de las normas universales concretas que sigue; es decir, la única garantía de la universalidad de las normas universales concretas que sigue; (...) La referencia al deber como excusa para cumplir con nuestro deber es hipócrita y, por tanto, cabe rechazarla». Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid, 2011, p. 244-45.
- ²⁵ Denis Kozlov, *The Readers of Novyi Mir: Coming to Terms with the Stalinist Past*, Cambridge, Harvard University Press, p. 209. Sobre el impacto de la publicación de estos dos autores véanse los capítulos 6 y 7.
- ²⁶ Carta del 23 de junio de 1920, Franz Kafka, *Cartas a Milena*, Alianza, Madrid, 1998.
- ²⁷ Joshua Rubenstein, *Tangled Loyalties: The Life and Time of Ilya Ehrenburg*, Basic Books, Nueva York, 1996, p. 339.

DE TRADUCCIÓN Y VIAJES

No cabe duda de que hay muchas y muy diversas maneras de abordar el oficio de la traducción. Pienso que todas son válidas, siempre y cuando el resultado sea satisfactorio para el lector y conveniente para el autor. Para mí –y es algo que he ido descubriendo poco a poco a lo largo del camino–, la mejor manera de preparar una traducción y de ahondar después en ella es viajar, trasladarme a los parajes del autor, de la novela o del poemario que traduzco. A través de la vista, del olfato y del oído, unas veces a tientas y otras sintiendo la tierra bajo los pies y descubriendo las huellas de mis autores, llego a entender realidades que antes de haberlas vivido no eran sino palabras, en ocasiones incluso incomprensibles. Tener contacto con los lugares y su historia me ayuda, ya en el proceso de la traducción, a recrear la realidad de la obra que traduzco.

Casi detrás de cada uno de los libros que componen mi biografía literaria hay un viaje. En ocasiones es durante el viaje cuando descubro la obra: alguna conversación, una función de teatro, una película, la reseña de un libro vista por azar en un suplemento literario... Ese roce repentino con una obra nueva, que de pronto me resulta cercana, que me es afín, con la que vibro en una misma cuerda, hace que se despierte en mí el anhelo, más aún, la necesidad de entregarme a ella y darle vida en español.

Resultado de un viaje es, por ejemplo, mi traducción de *La felicidad conyugal*, de Lev Tolstói, que vi hace años en Moscú, en una adaptación teatral llevada a cabo por la compañía de Piotr Fomenko. Recuerdo que al terminar la función no podía levantarme de la butaca. Pero no sólo yo, sino nadie. El texto es tan fuerte, tan avasallador, y el trabajo de los actores fue tan extraordinario, que el público estaba golpeado, transido. Al llegar a casa, en Moscú, lo primero que hice fue releer la novela. Una, dos, tres veces. Y, apenas volví a Barcelona, me puse a traducirla. No habría podido ser de otra manera. El texto ya había comenzado a vivir en mí.

Se había apoderado de todas mis horas. Necesitaba darle forma, dejarlo salir.

Y la luz luce en las tinieblas, esa pieza tan emblemática de Tolstói, también tiene su origen en una función de teatro que vi en alemán, con subtítulos en ruso, en los jardines de Yásnaia Poliana, la hacienda donde nació Lev Nikoláievich y de la que huyó unos cuantos días antes de morir en la estación ferroviaria de Astápovo. El montaje, espléndido, era de Volker Schlöndorff y proponía un auténtico viaje al siglo XIX. Por unas horas, la finca de Tolstói dejó de ser un museo para volver a ser la casa habitada por la familia del conde. La obra es la crónica de esa huida anunciada que tantas veces tuve que traducir cuando estuve trabajando en los diarios y las cartas de Tolstói y que, finalmente, tuvo lugar veinte años después de quedar escrita la pieza. Al terminar la función, fue difícil recuperar la sensación de realidad: saltar de la ficción a la existencia, del alemán al ruso, del siglo XIX al XXI; abandonar las tarimas improvisadas a modo de butacas para recorrer la alameda de abedules que conduce hasta la casa y asistir al coctel que, a la usanza del XIX –con camareros vestidos de frac, velas sobre las mesas y antorchas en el jardín–, se ofrecía al público y a los actores. Después de una experiencia así, sólo me quedaba una cosa: ¡traducirla!

Estos descubrimientos repentinos suelen traer consigo nuevos viajes, de una índole distinta, destinados ya específicamente a la búsqueda de palabras, de sabores, de perfumes, de texturas, de calles, de sonidos. Me gusta acercarme a mis autores también a través de la geografía. Traducir no sólo con ayuda de un diccionario o una enciclopedia, sino echando mano de aquello que te da el haber caminado las palabras, haberlas recorrido, respirado, paladeado. Los sonidos, entonces, se llenan de contenido y la traducción, al menos en mi caso, se enriquece.

Uno de los viajes más extraordinarios que he hecho se remonta a la época en que, para mi fortuna, pude acercarme a la obra de Nikos Kazantzakis, no sólo como lectora, sino como traductora. Estuve en Mani (en el Peloponeso) y también en la isla de Creta buscando las huellas de mi autor, sí, pero también las del protagonista de una de las novelas más hermosas jamás escritas: *Vida y milagros de Alexis Zorba*. Llevaba meses describiendo una mina de lignito, imaginando las galerías, los filones, los pozos, tratando de entender la realidad desde la literatura. Y en Mani la encontré. Abandonada, en desuso, las bocas escondidas entre una maleza casi impenetrable. ¡Cuántas cosas entendí del texto! En ese

viaje descubrí, también, de qué ciudad micénica habla el autor, una incógnita aun para muchos lectores helenos. Libro en mano fui recorriendo los posibles sitios arqueológicos hasta encontrar las dos amplias calles pavimentadas con piedra de yeso, los callejoncitos angostos y tortuosos, la plaza circular y el palacio del rey con la doble columnata. Pude, además, oler, tocar y probar varias plantas que sólo crecen en Creta y que antes de mi viaje no eran sino una serie de letras que juntas formaban una palabra sin aroma, sin consistencia, sin sabor. Pero de todo esto hablaré después, en su momento, ya que ahora quisiera centrarme en un libro que reúne mis dos grandes pasiones: Rusia y Grecia. Los dos países en cuyas literaturas me muevo desde que me inicié en este oficio maravilloso que es la traducción literaria. Se trata de *Dos viajes al Monte Athos*, publicado en 2007 por la editorial Acanalado.

Cuando apenas despuntaba el siglo XXI y yo me hallaba entregada a la selección de las cartas de Tolstói, me trasladé a vivir a Moscú. Cada mañana, temprano, iba a la biblioteca del Museo Tolstói. Me habían asignado un escritorio. Tenía todos los libros necesarios, varios cuadernos, pilas de papelitos con las frases que contenían palabras inexistentes en la edición impresa y que más tarde debería encontrar directamente en los originales del escritor. No es fácil hacer la selección de una correspondencia de esa magnitud. Hay más de diez mil cartas dirigidas a los más diversos destinatarios: escritores como Bernard Shaw, Iván Turguéniev o Antón Chéjov; pensadores como Gandhi, pintores como Leonid Pasternak, el padre del poeta; músicos como Chaikovski, Wanda Landowska o Alexandr Goldenweiser; miembros de su familia, amigos de la casa, maestros de escuela, en fin, toda una vida reflejada en sus cartas. La idea de cómo conseguir una selección sensata de aquel material ocupaba todas las horas de mi día. Mi mundo entero giraba en torno a aquellas cartas, unas más interesantes y profundas, otras más rutinarias, otras demasiado personales (¿hasta dónde tenía yo derecho de airear la intimidad del escritor?), otras que exigían demasiadas notas y tal vez por eso sería mejor no incluir. Estaba trabajando con la edición completa de las obras de Lev Tolstói, la publicada en noventa volúmenes. Es una edición espléndidamente anotada, muy cuidada, única. Justamente para poder trabajar con ella me había trasladado a Rusia.

Uno de los principales y más asiduos interlocutores de Tolstói fue Nikolái Strájov, filósofo idealista y crítico literario, miembro de la Academia de ciencias de Petersburgo. Strájov era un entusiasta de la corriente de pensamiento eslavófila, contraria a la filo-

sofía de los occidentalistas, que querían acercar Rusia a Europa. Es decir, como muchos en aquel tiempo, consideraba que el racionalismo europeo había contaminado el cristianismo occidental y que la única solución para Rusia era la vuelta a la auténtica tradición rusa, la anterior a Pedro el Grande, y a la verdadera Ortodoxia. El punto de partida de las relaciones epistolares entre Strájov y Tolstói fue el elogio que el crítico hizo en 1868 de *Guerra y paz*. Unos años más tarde, en 1871, Strájov visitó a Tolstói por primera vez en Yásnaia Poliana y, a partir de ese momento, sus visitas al conde fueron asiduas hasta el final de su vida. Un día, leyendo una de las cartas de Tolstói a Strájov, me tropecé con este párrafo:

«El “viaje” no me gusta demasiado, precisamente por lo que tanto agradó a la condesa Alexandra Andréievna Tolstaia¹. Y es que afirmar que repetir decenas de veces seguidas las mismas palabras no es abominable pese a su demencial y sacrílegamente mecánica actitud hacia Dios, me repugna. Me repugna porque es nocivo. Lo que nosotros, los viejos, tenemos que hacer ahora que ya miramos hacia allá, es ayudar a la gente a aclararse, no a enredarse. Pero discúlpeme, por el amor de Cristo. Me equivoque o no, considero mi deber ante Dios decirle lo que pienso. Siempre me duele el alma cuando veo en usted estos rasgos de intencionada humillación de su yo espiritual en nombre de algo tan mezquino, tan insignificante como es la costumbre, la familia, el pueblo, la iglesia. [...] Una vez más le pido una disculpa. Pero no discuta conmigo aunque no tenga yo razón. Como respuesta, escríbame sobre mis debilidades, las que usted ve y yo no veo, hágalo lo más incisiva, lo más mordazmente posible. Si no, ¿de qué sirve la amistad?».

Quise saber de qué trataba aquel texto. ¿Qué era lo que había originado esa reacción de Tolstói? ¿Qué quería decir con «mecánica actitud hacia Dios»? ¿Por qué acusaba a Strájov de intencionada humillación de su yo espiritual? Pedí el libro en la biblioteca. Me trajeron un tomo: *Retales y recuerdos*, publicado en San Petersburgo en 1892. Aquel libro no se había vuelto a editar. El frágil volumen que tenía yo entre las manos había dormido décadas enteras entre las miles de páginas que albergan los fondos del Museo Tolstói. Lo leí de un tirón. Era, sí, un relato de viajes, pero también una crónica de la vida cotidiana en los dominios athonitas. Y, sobre todo, era una defensa acérrima de la iglesia ortodoxa y un alegato eslavófilo.

En su libro, Strájov impugnaba una y otra vez la opinión que el vizconde Eugène-Melchior de Vogüé –autor de *La novela rusa*,

ensayista y viajero francés que había pasado unos años antes por el Monte Athos— tenía de aquella república teocrática. Strájov y Vogüé no pueden ser más distintos en su manera de percibir el mundo. Lo que en uno causa éxtasis, en el otro genera horror. Por ejemplo, donde el ruso anota que la frugal alimentación de los monjes sirve para enaltecer el espíritu, el francés escribe: «A la caída de la noche, el higümeno nos reúne en su mesa, frugal entre las frugales, y bendice la ascética pitanza que nos ofrece: pepinos o calabacines hervidos, pescados salados, queso de cabra, una sandía... Esta comida, eminentemente hostil para los estómagos europeos desfrunce, sin embargo, el ceño del austero hierofante que se anima y charla». Lo que uno encuentra digno de encomio es, para el otro, motivo de burla. El ruso, en general, se deja llevar por la emoción; el francés, por la razón. Y, sin embargo, tienen muchos puntos en común. Ambos participan del espíritu de su época, que los empuja a viajar para conocer otros mundos y otras vidas. Ambos tienden puentes entre sus culturas: Strájov introduce filósofos y autores europeos en Rusia; Vogüé da a conocer en Francia a los grandes escritores rusos de su tiempo. Y los dos, en sus recuerdos del Monte Athos, retratan una Rusia espiritualmente radiante.

El vizconde Eugène Melchior de Vogüé fue diplomático, escritor y miembro de la Academia Francesa. Vivió algún tiempo en San Petersburgo, trabajando en la Embajada de Francia, se casó con una rusa y, cautivo de la literatura del país en donde residía, dedicó varios ensayos a los grandes escritores rusos del momento. Los publicó primero en la prestigiosa *Revue Des Deux Mondes* y más tarde los reunió en un volumen que tituló *Roman Russe* (1886). Sus memorias del Monte Athos forman parte del libro *Syrie, Palestine, Mont Athos, voyage dans les pays du passé*, publicado en 1876. Strájov, como ya he señalado, era un filósofo idealista, entusiasta de la corriente eslavófila. Fue el primer biógrafo de Dostoievski y es autor de unas memorias sobre el autor de *Los hermanos Karamázov*. Escribió, además, varios ensayos sobre Tolstói y colaboró durante años con *Vremia* y *Epoja*, dos revistas de perfil abiertamente eslavófilo.

Conforme más me iba adentrando en la lectura del libro de Strájov, más cuenta me daba de que sería indispensable encontrar el texto de Vogüé. No podía permitirme traducir las citas que del autor francés daba el ruso en traducción a su lengua. Debía encontrar el original. Esa necesidad dio pie a un nuevo viaje, que se inició con la búsqueda del libro. Un dato curioso: como el de

Strájov, el libro de Vogüé tampoco se reeditó jamás, existiendo únicamente una edición de 1876. Seguramente estaría en París, sólo había que localizarlo. Y apareció, por supuesto, en la Biblioteca Nacional. Me trasladé a la capital francesa, y tras muchas y muy variadas peripecias, todas fascinantes por lo inesperadas, finalmente pude tener acceso al libro en otra biblioteca, la del Jardin des Plantes, donde había un ejemplar. Lo pedí, lo leí, y al terminar me di cuenta de que aquellos dos textos juntos podrían formar un díptico espléndido.

Hasta aquí el descubrimiento de los textos, el entusiasmo que provocaron en mí y la decisión de compartirlos con el público hispanohablante. Como ya he comentado, suelo sentir la necesidad de visitar los lugares relacionados con mis autores y con las obras que estoy traduciendo. Amo palpar las realidades. Eso me ayuda a vivir el texto de una manera diferente, a verlo desde un ángulo distinto, desde otra perspectiva. Así, cuando traduje *Loxandra*, de María Iordanidu, por ejemplo, viaje a Constantinopla y recorrí las callejuelas del barrio griego en el que vivía la protagonista, fui al patriarcado griego y también hasta la iglesia de la Virgen de Baluklí (de la que era devota la protagonista) y entendí aquello de los peces que saltaron de la sartén al manantial, por ejemplo. Entendí esto y muchas cosas más que poco a poco iban dando luz a algunos momentos o pasajes difíciles de comprender para mí en la novela.

He intentado conocer los lugares relacionados con Marina Tsvietáieva, en Rusia y fuera de Rusia, en Francia, en Italia, en Crimea. No hace tanto tiempo, como comenté al principio, hice un viaje prodigioso en busca de Zorba el griego. Después del mismo, muchos momentos de la novela cobraron una dimensión distinta. Pero ¿y el Monte Athos? ¿Qué podía hacer? ¿Cómo podía acceder a un lugar en el que está terminantemente prohibida la entrada no sólo a las mujeres, sino a todo animal de género femenino. Por los caminos de piedra de la península no transitan yeguas, ni cabras, ni gallinas. No hay perras, ni gatas. Es un territorio eminentemente masculino. Sin embargo, se puede hacer un breve viaje en barco bordeando la península por la que están diseminados los monasterios, siempre y cuando el barco, si en él va alguna mujer, no se acerque a más de medio kilómetro de la costa. No era la solución idónea, pero era un acercamiento al lugar.

La noche previa a la travesía, la pasé en Salónica. Pregunté en el hotel por la mejor manera de llegar a mi destino. Por suerte para mí, el recepcionista conocía la Montaña Sagrada, había pasa-

do una temporada larga en el Monte Athos. Me habló con fervor del lugar. De los iconos, los rezos, la alimentación. ¡Más de un siglo después, las impresiones del viajero siguen siendo similares a las de mis autores! Me enteré de que el barco zarpaba de una pequeña ciudad que tiene el muy sugerente nombre de Uranópolis, es decir, ciudad del cielo o ciudad celestial. Uranópolis está a un poco más de dos horas de Salónica. Son veinte los monasterios ortodoxos que, en el Monte Athos, continúan viviendo según Bizancio: griegos, rumanos, un monasterio ruso, uno búlgaro, otro serbio y otro georgiano. La travesía en el barquito te permite tener una idea de lo que es la península. Y, así, reuní la Santa Montaña de Strájov con el Monte Santo de Vogüé, según cada uno de ellos llama al Monte Athos, y le propuse la publicación de ese insólito volumen a Jaume Vallcorba. Dos variaciones sobre un mismo tema. Dos autores de peso en sus literaturas, prácticamente desconocidos en la nuestra. Una incursión a ese mundo tan presente y tan vivo aún hoy en la religión ortodoxa, pero muy desconocido y casi inexistente en nuestras latitudes. Su respuesta fue un rotundo sí.

Yo traduje a Strájov. David Stacey, mi hijo, a Vogüé. Trabajamos los dos con ahínco, respetando la cadencia de la prosa de cada uno de los autores y su peculiar estilo. No quisimos convertir en académicos unos textos que en su momento no quisieron serlo y, por lo tanto, nos limitamos a redactar sólo algunas notas a pie de página, las ineludibles. Optamos por dejar los nombres de los monasterios tal y como se han inscrito en la tradición. También respetamos los topónimos, dejándolos como los escribieron nuestros autores. El resultado es un libro muy peculiar que no sólo es un viaje en el tiempo a ese lugar en donde precisamente es el tiempo lo que no transcurre, sino una ventana a la obra de dos autores nuevos para el público hispanohablante. Quizá viajar y traducir no van de la mano, pero ¡cómo se complementan! Los viajes enriquecen la traducción y la traducción invita al viaje.

¹ En una carta anterior, Strájov había escrito a Tolstói que su *Viaje al Monte Athos* había sido del agrado de Alexandra Andréievna por la fe en la Iglesia y en el cristianismo ortodoxo que el texto transmitía.

Por V.V.AA.

POESÍA RUSA EN CASTELLANO

Presentamos aquí una breve selección de poemas escritos por algunos de los grandes poetas rusos. Se trata de una pequeña muestra ofrecida por algunos traductores. Con ella, más que dar una mínima visión, invitamos al lector a un viaje, del que estos versos son sólo la puerta al esplendoroso mundo de la poesía rusa.

ALEKSANDR PUSHKIN

Александр Пушкин

(1799 – 1837)

Pushkin ha sido siempre el nombre indiscutible que inaugura la literatura clásica rusa del siglo XIX. Con una poesía en equilibrio entre el pensamiento y el sentimiento, marcó el camino del escritor como profeta que, en su búsqueda de la verdad, nunca sacrifica su libertad, sino que más bien la conquista con la pluma. Su coraje y su espíritu extravagante e independiente le llevaron también a su fin, acontecido en un duelo que, no siendo el primero en el que se batió el poeta, terminaría con su vida a la temprana edad de 37 años. En la cola que, a lo largo de dos días, se formó delante de la casa peterburguesa de Pushkin, había incluso gente analfabeta. Querían rendir homenaje al poeta que «con la lira aclamó la libertad en los tiempos difíciles». El zar ordenó sacar el cuerpo sin vida de Pushkin por la noche, para evitar disturbios.

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ

*В ауле, на своих порогах,
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах,
О красоте своих коней,
О наслажденьях дикой неги;
Вспоминают прежних дней*

*Неотразимые набег,
Обманы хитрых узденей,*

*Удары шашек их жестоких,
И меткость неизбежных стрел,
И пепел разоренных сел,
И ласки пленниц чернооких.
Текут беседы в тишине;
Луна плывет в ночном тумане;
И вдруг пред ними на коне
Черкес. Он быстро на аркане
Младого пленника влачил.
«Вот русский!» — хищник возопил.
Аул на крик его сбежался
Ожесточенною толпой;
Но пленник хладный и немой,
С обезображенной главой,
Как труп, недвижим оставался.*

EL PRISIONERO DEL CÁUCASO (FRAGMENTO)¹

En una aldea del Cáucaso, apacibles
reposan los aldeanos en sus casas.
Estos hijos del Cáucaso conversan
sobre el miedo a la guerra y a la muerte,
sobre la gran belleza de sus potros
y las delicias del placer sin freno.
Hacen memoria de los días pasados,
también de sus extrañas aventuras,
del engaño de príncipes astutos,
del recio choque de sus crueles sables,
del preciso vuelo de sus flechas,
de los rescoldos de una aldea en ruinas
y los dones de esclavas de ojos negros.
En el silencio vagan las palabras
y la luna navega entre la niebla.
Pero súbitamente sobre un potro,
ante ellos aparece un bravo aldeano,
que con un lazo arrastra a un prisionero.
Grita el bandido: «Aquí tienen a un ruso».
La aldea toda se acerca presurosa:
es una multitud enardecida;

pero mudo y helado, el prisionero,
demudada la faz, como los muertos,
inmóvil ante todos permanece.
No ve los rostros de sus enemigos
ni oye los gritos ni las amenazas;
y ya lo ronda el sueño de la muerte,
cuyo soplo mortal hiela sus miembros.

– Traducción de Selma Ancira y Francisco Segovia

AFANASI FET

Афанасий Фет
(1820 – 1892)

Poeta lírico cuyos versos celebran la alegría de vivir, los paisajes patrios y la belleza femenina, Afanasi Fet fue también traductor al ruso de grandes autores de la literatura universal, como Horacio, Goethe o Shakespeare. Defensor del arte por el arte, influyó notablemente a los simbolistas rusos, particularmente a Alexander Blok.

*Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нём дрожали,
Как и сердца у нас за песню твоей.*

*Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.*

*И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.*

*Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!*

La noche refulgía. Jardín lleno de luna.
A nuestros pies yacían sus rayos apagados,
en nuestros corazones brotaba la ternura
y en tu canción temblaban las cuerdas del piano.

Hasta la luz del alba cantaste sollozando
que te sentías sola, que no pudiste amar;
y yo quise estar vivo y quise amarte tanto
que deseé abrazarte y junto a ti llorar.

Pasaron largos años desnudos y aburridos,
y en la plácida noche vuelvo a escuchar tu voz;
y suenan, como entonces, tus lánguidos suspiros,
tu vida solitaria, tu solitario amor,
diciendo que no hay penas ni ofensas del destino,
que para mí la vida nunca tendrá un final,
¡que el eco de tu llanto es siempre mi objetivo,
y amarte y abrazarte y junto a ti llorar!²

– Traducción de Joaquín Torquemada Sánchez

FIÓDOR TIÚTCHEV

Фёдор Тютчев
(1803–1873)

Romántico y meditativo, Tiúchev empezó a escribir cuando se hallaba en servicio diplomático en Europa occidental, donde trabajó amistad con Heine y Schelling. Su vida en Occidente, no obstante, le aferró aún más en su orientación eslavófila. Sus versos filosóficos culminan en el poema «¡Silentium!» donde el poeta –que nunca pretendió serlo– habla de la imposibilidad de la auténtica comunicación humana. «Rusia y la poesía es lo que amo por encima de todo», dejó escrito.

Ф.И. ТЮТЧЕВ

Две силы есть — две роковые силы

*Две силы есть — две роковые силы,
Всю жизнь свою у них мы под рукой,
От колыбельных дней и до могилы, —
Одна есть Смерть, другая — Суд людской.*

*И та и тот равно неотразимы,
И безответственны и тот и та,
Пощады нет, протесты нетерпимы,
Их приговор смыкает всем уста...*

*Но Смерть честней — чужда лицепрятью,
Не тронута ничем, не смущена,
Смирненную иль ропиущую братью —
Своей косою равняет всех она.*

DOS IMPLACABLES FUERZAS³

Dos implacables fuerzas nos abruman
toda la vida llevadas de la mano
desde los días de infancia hasta la tumba:
una es la muerte; la otra el Juicio Santo.

Inconmovibles actúan las dos fuerzas;
la una y la otra resultan intratables,
son insensibles a todas las protestas,
su veredicto acalla a los mortales...

Pero la muerte, imparcial y honesta,
no se confunde por nada ni se apiada
ante las gentes sumisas y que rezan;
con su guadaña a todos nos iguala⁴.

- Traducción de Joaquín Torquemada Sánchez

OSIP MANDELSTAM

Осип Манделъштáм
(1891 – 1938)

Ósip Mandestam fue uno de los principales representantes del acmeísmo, movimiento poético que defendía la precisión y sobriedad en la poesía. Sufrió la represión estalinista y desapareció en 1938 tras ser deportado a Siberia. *La piedra* (1913) y *Tristia* (1922) constituyen el núcleo de su obra poética, milagrosamente conservada por su mujer Nadezhda, que en los libros *Contra toda esperanza* y *Libro segundo*, dejó testimonio de las trágicas experiencias que vivieron durante los años del terror.

ФАЭТОНЩИК

*На высоком перевале
В мусульманской стороне
Мы со смертью пировали –
Было страшно, как во сне.*

*Нам попался фаэтонищик,
Пропеченный, как изюм,
Словно дьявола погонищик,
Односложен и угрюм.*

*То гортанный крик араба,
То бессмысленное "цо", –
Словно розу или жабу,
Он берег свое лицо:*

*Под кожевенною маской
Скрыв ужасные черты,
Он куда-то гнал коляску
До последней хрипоты.*

*И пошли толчки, разгоны,
И не слезть было с горы –
Закружились фаэтоны,
Постоялые двory...*

*Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил – черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми!*

*Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб вертелась каруселью
Кисло-сладкая земля...*

*Так, в Нагорном Карабахе,
В хищном городе Шуше
Я изведal эти страхи,
Соприродные душе.*

*Sorok тысяч мертвых окон
Там видны со всех сторон
И труда бездушный кокон
На горах похоронен.*

*И бесстыдно розовеют
Обнаженные дома,
А над ними неба мреет
Темно-синяя чума.*

EL COCHERO DEL FAETÓN⁵

En un puerto de montaña,
en tierra de musulmanes,
festejamos con la muerte,
como en una pesadilla.

Nos conducía un auriga,
seco cual pasa arrugada,
como mulero del diablo,
parco, cortante y ceñudo.

Ya soltaba un grito arábigo,
ya un «tso!» sin más sentido;
se tapaba media cara
como una rosa o una llaga.

Escondido el rostro horrible
tras un antifaz de cuero,
lanzaba el coche al galope,
roto de ronco grito.

Y fue aquello un ciclón
de casas, posadas, coches,
en torbellino incesante,
sin poder bajar del puerto...

De pronto le grito: ¡Para!
al darme cuenta: ¡Rediantre!
¡Es el señor de la peste,
perdido con sus caballos!
Azua con regocijo

la marcha desnarigada,
lanzando en noria salvaje
a esta tierra agridulce...

Así conocí el espanto
que nace del alma misma,
en Shushá, ciudad carnívora
de Nagorni Karabaj.

Miles de ventanas muertas
asoman por todas partes
y el capullo del trabajo
yace vacío, enterrado.

Las casas muestran, impúdicas,
su cuerpo rosa desnudo,
y sobre ellas se nubla
la peste de azul oscuro.

- Traducción de Helena Vidal

*

*Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.*

Tras arrancarme mares, el impulso, el vuelo,
y atar mis pies al peso de vuestro desfilas,
¿qué habéis logrado? Un perfecto cero:
mis labios inquietos no me podéis quitar.

- Traducción de Ricardo San Vicente⁶

MARINA TSVETÁEVA

Марина Цветаева

(1892 –1941)

Marina Tsvetáieva, una de las voces poéticas más importantes de la literatura universal del siglo XX, representa un lirismo trágico y atrevido, de desbordada emoción. «Laissez dire» («Que digan lo que quieran»), la inscripción que vio en la puerta de una casa de pescadores de Vandée, se convirtió en su lema personal. De familia noble y culta –su padre fue fundador del Museo de Arte Occidental de Moscú, en los tiempos de la guerra civil después de la Revolución–, tuvo que enviar a sus hijas a un orfanato para que no murieran de hambre. No impidió con ello que la mayor muriera allí, consumida, parece ser, por la tristeza. La poeta logró exiliarse en 1922 y reunirse con su marido, Serguéi Efron, que huyó de Rusia como ruso blanco y regresó décadas después como ex-espía soviético. Tsvetáieva vivió en diversas ciudades europeas –Praga, Berlín, París– y volvió a la URSS en 1938, junto a su hijo pequeño. Fusilado el marido, la hija enviada a los campos y ella misma sin poder publicar, en 1941 se enteró del comienzo de la Segunda Guerra Mundial a bordo de un buque que la llevaba, junto a su hijo y un grupo de intelectuales rusos, camino de Kazán, otro de sus exilios. Un destino al que nunca llegó, ya que se quitó la vida en Elabuga, el primer puerto en el que atracó el barco.

*Поступь легкая моя,
— Чистой совести примета —
Поступь легкая моя,
Песня звонкая моя —
Бог меня одну поставил
Посреди большого света.
— Ты не женщина, а птица,
Посему — летай и пой.*

Yo voy con paso sutil,
–Señal de conciencia limpia–
Yo voy con paso sutil,
Y una fuerte melodía–

Dios a mí me fue a poner
En medio de la ancha tierra.
-Eres ave, no mujer,
Y por eso - canta y vuela.

- Traducción de Selma Ancira y Francisco Segovia

ANNA AJMÁTOVA

Анна Ахматова

(1889 - 1966)

Símbolo del exilio interior, la poeta rusa de origen tártaro Anna Ajmátova dio voz al sufrimiento de los tiempos estalinistas en su gran poema «Requiem», escrito en 1944, a su regreso del destierro, pero no publicado en Rusia hasta 1989. Su marido, el poeta Nikolái Gumiliev, fue fusilado en 1923. El hijo de ambos, Lev Gumiliev -que se convertiría en un célebre antropólogo- pasó largos años en las cárceles de Siberia. Ella misma fue silenciada, acusada de traición y deportada. Sus últimos años fueron los del reconocimiento internacional. En 1965, un año antes de morir, fue nombrada Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford.

CINQUE ⁷

Autant que toi sans doute, il te sera fidele,

Et constant jusqu'a la mort.

- Charles Baudelaire

I

Как у облака на краю,

Вспоминаю я речь твою,

А тебе от речи моей

Стали ночи светлее дней.

Так отторгнутые от земли,

Высоко мы, как звезды, шли.

Ни отчаянья, ни стыда

Ни теперь, ни потом, ни тогда.

*Но живого и наяву,
Слышишь ты, как тебя зову.*

*И ту дверь, что ты приоткрыл,
Мне захлопнуть не хватит сил.
26 ноября 1945*

2

*Истлевают звуки в эфире,
И заря притворилась тьмой.
В навсегда онемевшем мире
Два лишь голоса: твой и мой.
И под ветер незримых Ладог,
Сквозь почти колокольный звон,
В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.*

CINQUE⁸

1

Como en el borde de una nube
recuerdo tus palabras

y se hizo más clara tu noche que el día
con las que yo te dediqué.

Así, de la tierra arrancados,
nos elevamos como estrellas.

Ni vergüenza ni desesperación
ni ahora, ni después, ni entonces.

Pero tú oyes cómo te llamo,
vivo, en la vida real.

Y la puerta que entreabraste,
no tengo fuerza para cerrarla de golpe.

2

Los sonidos mueren en el éter
y cubrió la tiniebla la puesta del sol.

En el mundo ya para siempre mudo,
sólo dos voces, la tuya y la mía.
Y en el eco –como un repiqueteo de campanas
o viento que llegara de un Ladoga invisible–,
se hizo el diálogo nocturno
brillo suave de arco iris enlazados.

– Traducción de Monika Zgustova y Olvido García Valdés

JOSEPH BRODSKY

Иосиф Бродский
(1940-1996)

La vida y la literatura del poeta exiliado Joseph Brodsky están marcadas por la ambivalencia: poeta ruso y escritor norteamericano, en Occidente se le reconoce sobre todo por sus ensayos y, en Rusia, por la poesía. Como antes Vladimir Nabókov, llegó a dominar el inglés como lengua literaria, que compartió con el ruso en su faceta poética. Su obra, a la vez clásica e impresionista, personal y universal, ora lúdica, ora metafísica y con una profunda carga metafórica, junto con su prosa y ensayos, le hicieron merecedor del premio Nobel y lo convierten hoy, junto a Ajmátova, Mandelstam y Tsvetáieva, en un clásico del siglo XX.

НЕОКОНЧЕННЫЙ ОТРЫВОК

*Во время ужина он встал из-за стола
и вышел из дому. Луна светила
по-зимнему, и тени от куста,
превозмогая завитки ограды,
так явственно чернели на снегу,
как будто здесь они пустили корни.
Сердцебиенье, ни души вокруг.*

*Так велико желание всего
живущего преодолеть границы,
распространиться ввысь и в ширину,
что, стоит только выглянуть светилу,
какому ни на есть, и в тот же миг
окрестности становятся добычей
не нас самих, но устремлений наших.*

FRAGMENTO INACABADO⁹

En medio de la cena se levantó y, tras abandonar la mesa, salió afuera. La luna brillaba como en invierno; las negras sombras del zarzal volcadas sobre el perfil de la empalizada se dibujaban en la nieve con tanta claridad que se diría que allí hundieran sus raíces. Alrededor ni un alma. Latir del corazón.

Tanta es el ansia de todo ser
viviente por superar toda frontera,
por desbordarse a lo alto y ancho, que
basta con que sólo asome una estrella,
sea cual sea, para que al instante mismo
el entorno se torne presa,
no nuestra, sino de nuestros sueños.

- Traducción de Ricardo San Vicente

ДИДОНА И ЭНЕЙ

*Великий человек смотрел в окно,
а для нее весь мир кончался краем
его широкой, греческой туники,
обильем складок походившей на
остановившееся море.*

*Он же
смотрел в окно, и взгляд его сейчас
был так далек от этих мест, что губы
застыли, точно раковина, где
таится гул, и горизонт в бокале
был неподвижен.*

*А ее любовь
была лишь рыбой -- может и способной
пуститься в море вслед за кораблем
и, рассекая волны гибким телом,
возможно, обогнать его... но он --
он мысленно уже ступил на сушу.
И море обернулось морем слёз.
Но, как известно, именно в минуту
отчаянья и начинает дуть
попутный ветер. И великий муж*

*покинул Карфаген.
Она стояла
перед костром, который разожгли
под городской стеной ее солдаты,
и видела, как в мареве костра,
дрожавшем между пламенем и дымом,
беззвучно рассыпался Карфаген
задолго до пророчества Катона.*

DIDO Y ENEAS

El hombre principal miraba a la ventana,
mas para la mujer el mundo entero acababa en
el extremo de la ancha túnica helena de aquel,
por su sinfín de pliegues semejante
a un detenido mar.
En cambio él
miraba a la ventana y su mirada tan lejos
se hallaba entonces del lugar que de sus quietos
labios se diría que eran una caracola
donde el rumor se oculta, y el horizonte de la copa
se hallaba inmóvil.
El amor de ella, empero,
no era más que un pez tal vez capaz
de arrojarse al mar tras el navío
y de quizá, hendiendo el agua con su ágil cuerpo,
darle alcance... pero él,
él en su mente ya pisaba tierra.
Y el mar se transmutó en mar de lágrimas. Mas,
como es sabido, en el preciso instante
de la desesperanza es cuando sopla
el viento favorable. Y el hombre principal
abandonó Cartago.
Ella se erguía
ante la hoguera que habían encendido
a extramuros de la urbe los soldados
y divisaba cómo en el resplandor,
temblando tras el fuego y el humo,
Cartago se derrumbaba muda
mucho antes del augurio de Catón

- Traducción de Ricardo San Vicente

BORIS PASTERNAK

Борис Пастернак
(1890-1960)

Nacido en una familia de artistas, Boris Pasternak comenzó sus estudios en el Conservatorio de Moscú, que abandonó para licenciarse en filosofía por la Universidad de Marburgo. Comenzó a publicar poemas cuando regresó a Rusia, en 1914. Desengañado públicamente de la Revolución, sus versos fueron prohibidos. Se dedicó entonces a la traducción. En 1946 empezó a escribir *Doctor Zhivago*, que se publicará en Italia en 1957. Al año siguiente, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura, honor que tuvo que rechazar para protegerse a sí mismo y no perjudicar a sus seres queridos. A pesar de ello, la mujer que inspiró el personaje de Lara sufrió serias represalias. La persecución de Pasternak duró toda su vida, siendo rehabilitado años después de su muerte. *Doctor Zhivago* se publicó por primera vez en Rusia con la perestroika.

ГАМЛЕТ

*Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.*

*На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.*

*Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.*

HAMLET ¹⁰

Los murmullos se apagan. Salgo a escena.
Aroyado en el quicio de la puerta,

logro atrapar, en el lejano eco,
las cosas que suceden en mi tiempo.

En mí está la penumbra de las sombras
que vierten, apuntados, mil prismáticos.
Abba, Padre, si acaso está en tus manos,
aparta de mis labios esta copa.

Amo el propósito en el que te empeñas
y acepto este papel de buena gana.
Sin embargo, hoy se representa un drama
distinto... Esta vez dame tu venia.

Mas en la obra está previsto todo,
y llegará el final. Me encuentro solo.
Todo se ahoga en gran hipocresía.
No es cosa fácil el vivir la vida.

– Traducción de Selma Ancira y Francisco Segovia

¹ En Pushkin, Alexandr. *El prisionero del Cáucaso*. FCE, México, 1988; Acanalado, Barcelona, 2014.

² «Фет А.А. Лишь у тебя поэт, крылатый слова звук...». (Fet A.A. *Mas sólo en ti, poeta, ese sonido alado*) Edición bilingüe, traducción e introducción: Joaquín Torquemada Sánchez. Centro del Libro M.I. Rudomino – Instituto Cervantes, Moscú, 2011.

³ Lo mismo que en el caso de los poemas de Fet, estos poemas de Tiúchev no tienen título y están indexados por el primer verso.

⁴ Torquemada Sánchez, Joaquín: «Комментарии к переводу на испанский язык поэзии Ф.И. Тютчева» («Comentarios sobre la traducción al español de la poesía de F. I. Tiúchev»). En И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры (*I. S. Turguénev y F. I. Tiúchev en el contexto de la cultura universal*). Universidad estatal de Oriol, Rusia, 2003.

⁵ En Mandelstam, Ósip. *Armenia en prosa y en verso*. Barcelona, Acanalado, 2011.

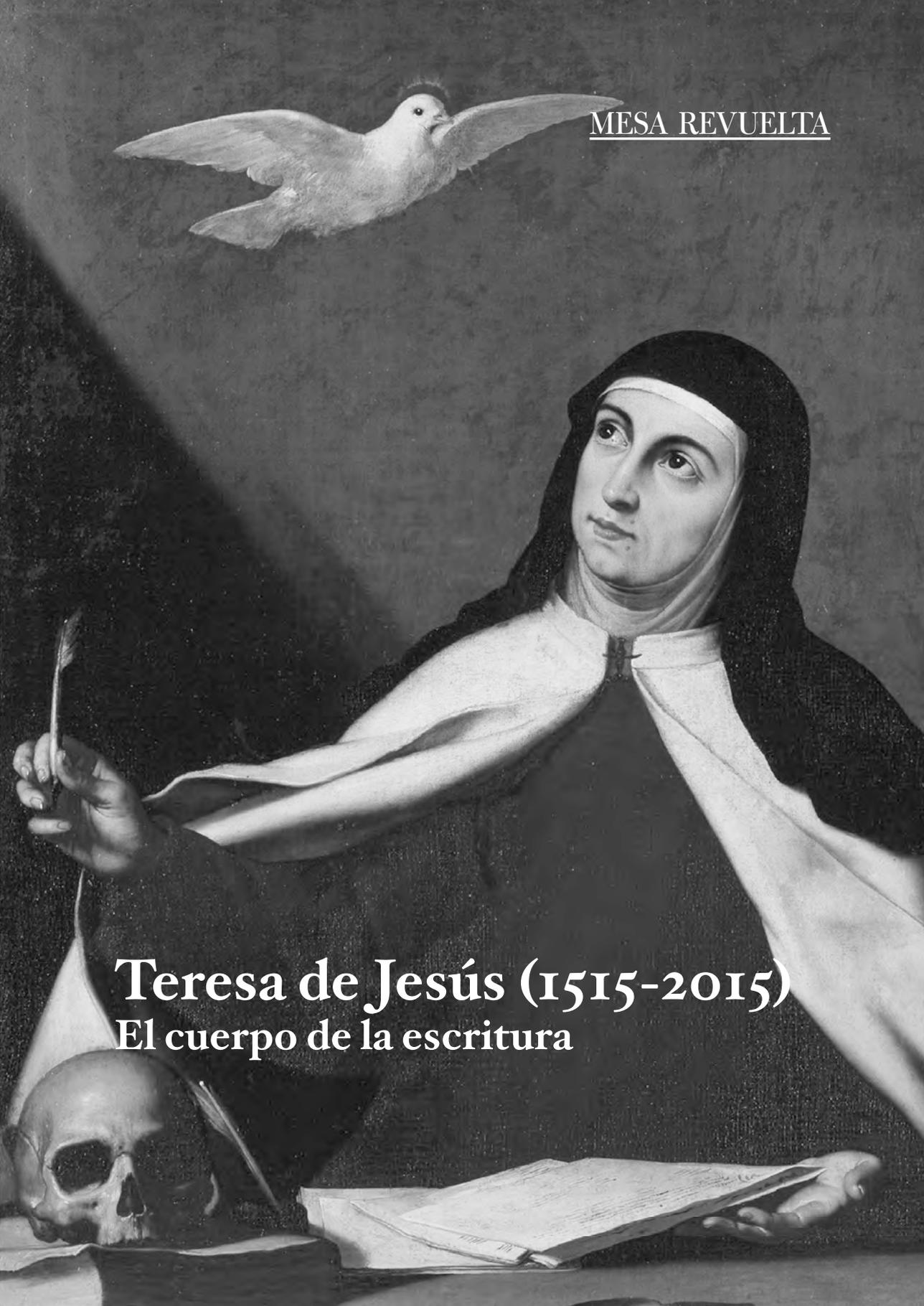
⁶ Este poema apareció en la Antología del PEN de escritores encarcelados, *La prisión donde vivo*. (Edición de Siobhan Dowd; Prólogo de Joseph Brodsky). Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 1998.

⁷ El poema está titulado en italiano, parece ser que porque Ajmátova quería aludir a la *Divina Commedia*, de Dante. Por otro lado, está dedicado a Isaiah Berlin, a quien la escritora conoció en vida.

⁸ Esta traducción se publicó en *El canto y la ceniza, antología poética*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2005. Pp. 99-101.

⁹ Poema inédito en castellano.

¹⁰ En Pasternak, Borís. *El doctor Zhivago*. Círculo de lectores, Barcelona, 1993.



MESA REVUELTA

Teresa de Jesús (1515-2015)
El cuerpo de la escritura

Por Armando López Castro

Los distintos soportes de la escritura tienden a asegurar la memoria de lo escrito, que se revela como el lugar originario del pensamiento y la palabra. De ahí que la escritura comience con «la pintura de la voz», según afirma Voltaire, capaz de articular lo más exterior del ser humano y dar expresión a la totalidad de la experiencia mística como lengua de la fundación, como lengua trascendental, tan sólo reconocible en la diversidad de sus registros. Para una escritora como Teresa de Jesús, que permaneció apegada a lo corpóreo («No somos ángeles, tenemos un cuerpo», *Vida*, 22, 10) y anduvo siempre en busca de su voz, su grafía emana de lo físico, siendo la presencia de la voz –la claridad con la que emerge– la que pone de manifiesto la estructura interna y su sentido («Se tiene siempre la sensación leyéndola, en castellano, de estar físicamente en compañía de alguien», escribe Paul Werrie en *Thérèse d'Avila*, 1971). Esta voz no se agota en una imagen determinada, sino que aparece como vehículo material de la voz, que le da el medio para manifestarse e irrumpe en el discurso como búsqueda de su presencia originaria. Teniendo en cuenta este carácter representativo de la imagen, pues Teresa llega a decir que la belleza de la imitación puede ser superior al modelo, quisiera detenerme en siete de ellas –el agua, el gorrión, el dardo, la cruz, la mariposa,

el trono y el castillo–, cuyo esplendor va en función de su capacidad de amar. En cuanto a la primera, sustancia de la imaginación y de naturaleza profundamente femenina, nos acuna y nos devuelve al origen. Cuando Teresa confiesa, en varias ocasiones, que no se cansa de contemplar el agua y que de todos los pasajes evangélicos aquel que más prefiere es el encuentro de Jesús con la Samaritana (Jn. 4, 1-42), en realidad esa «agua viva», arquetipo de todas las uniones, está aludiendo a un tipo de intimidad creadora, asociada a la fluidez, que es característica de la experiencia poética, pues la palabra, como el agua, sólo se reconoce en su fluir. De esa continuidad entre el agua y la palabra nace una expresión ligera, desnuda y transparente, siendo esa levedad, que apunta a la inocencia del origen, el secreto de una patria celeste. Hay, por tanto, contenida, en el agua que corre, toda una poética de nivel cósmico, un canto que surge movido por la ausencia y que trata de alcanzar el retorno de todo lo perdido. Concebida la oración como realidad viva y dinámica, que exige una actitud de recogimiento, Teresa, al hablar de las propiedades del agua en el capítulo XIX de *Camino de perfección*, relaciona esa «fuente de agua viva» con la palabra de revelación:

«Es la otra propiedad limpiar cosas no limpias. Si no hubiese agua para lavar, ¿qué sería del mundo? ¿Sabéis que

tanto limpia esta agua viva, esta agua celestial, esta agua clara, cuando no está turbia, cuando no tiene lodo, sino que cae del cielo? Que de una vez que se beba tengo por cierto deja el alma clara y limpia de todas las culpas; porque, como tengo escrito, no da Dios lugar a que beban de esta agua (que no está en nuestro querer, por ser cosa muy sobrenatural esta divina unión), si no es para limpiarla, y dejarla limpia, y libre del lodo y miseria en que por las culpas estaba metida. Porque otros gustos que vienen por medianería del entendimiento, por mucho que hagan, traen el agua corriendo por la tierra; no la beben junto a la fuente; nunca faltan en este camino cosas lodosas en que se detengan, y no va tan puro ni tan limpio».

Dentro del discurso teresiano, regido por fuertes principios de organización —pues el llamado «estilo desaliñado» no es más que una máscara o veladura de la propia interioridad—, este fragmento se singulariza por remitir a un ámbito interior, a una concepción de la forma misma, que el lenguaje debe extraer y expresar. Si toda imagen tiene relación con un estado psíquico, el agua, expresión de lo inconsciente, sirve para mostrar la profundidad de la experiencia. Ahora bien, mientras en San Juan de la Cruz el agua y la noche constituyen, en rigor, un solo símbolo, en Teresa, más atenta al cómo que al porqué de la experiencia mística, el agua afecta a la personalidad en su conjunto. Adaptación de la actividad divina a la vida interior en Teresa, escucha pasiva de lo profundo en Juan. Por eso, la imagen del agua se halla aquí dentro de quien entra en contacto con el inconsciente. Signos tan

visibles como la interrogación («¿qué sería del mundo?»), fórmula dialogal por excelencia; la reiteración del deíctico de primera persona («esta agua viva, esta agua celestial, esta agua clara»), que sirve para particularizar la expresión; la ruptura lingüística del paréntesis («que no está en nuestro querer, por ser cosa muy sobrenatural esta divina unión»), que actúa como comentario del tema principal, y el símbolo de la fuente («no la beben junto a la fuente»), que ya desde la poesía tradicional aparece como lugar de encuentro amoroso, se asocian todos ellos entre sí para crear realmente un mundo de ficción, que es la empresa en la que está empeñado todo escritor. Si Teresa se decide por «esta agua viva», que en cuanto expresión figurada se relaciona con otros símbolos afines, como «el pan», «la vid», «la puerta» y «el camino», es porque la reconoce en su ser como la palabra que viene de los manantiales más escondidos, capaz de alojar por sí misma el secreto del amor. Igual que en el diálogo con Nicodemo (Jn. 3, 3), donde el Espíritu se muestra como principio creador de vida, la imagen de la fuente manante e inagotable mantiene una analogía con la actividad vivificante y renovadora de la palabra poética, cuya fuerza penetra y acoge toda posibilidad. La fluidez del agua es lo que convierte a la palabra en ser vivo, en forma-germen que se destruye y nace sin cesar. Lo que habla en este fragmento, como en el resto del libro, es la palabra en cuanto mediadora y reveladora de salvación¹.

Para el místico, tan sólo el olvido del mundo puede darle un goce verdadero, lo cual quiere decir que la soledad va unida a la memoria y que el solitario es

capaz de olvidar. De este modo, la imaginación, al expresar una realidad ausente, se convierte en la auténtica realidad. Porque la soledad, al abrirse al otro en la distancia, se hace escucha y diálogo. Destinada a decir aquello que le falta, su singularidad radica en su desnudez, en dar a la palabra una fuerza simbólica desde su oscuridad constitutiva. De ahí que la analogía que se establece entre el místico y «el pájaro solitario» –que afecta también al poeta, pues éste rara vez se conducirá en tropel– esté dispuesta a alcanzar una claridad vacía de lo indecible, un silencio o nada afectiva que da forma a lo informe y aparece como instante de súbita revelación. Teresa evoca así esta soledad necesaria, que se extiende como fondo y de la que uno no puede evadirse:

«Con esta comunicación crece el deseo y el extremo de soledad en que se ve, con una pena tan delgada y penetrativa, que, aunque el alma se estaba puesta en aquel desierto, que al pie de la letra me parece se puede entonces decir, y por ventura lo dijo el real Profeta, estando en la misma soledad, sino que como a santo se la daría el Señor a sentir en más excesiva manera: Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto. Y así se me representa este verso entonces, que me parece lo veo yo en mí; y consuélame ver que han sentido otras personas tan gran extremo de soledad, cuanto más tales. Así parece que está el alma, no en sí, sino en el tejado o techo de sí misma y de todo lo criado; porque aun encima de lo muy superior del alma me parece que está».

En diversas tradiciones, se habla de un lenguaje originario, el lenguaje de los pá-

jaros, que es anterior al lenguaje humano y capaz de llegar más allá de lo imaginario. Y así se lee en el *Corán*: «Salomón fue el heredero de David, y dijo: ¡Oh, hombres!, hemos sido instruidos en el lenguaje de los pájaros y colmados de todo bien» (XXVII, 15). Y dentro de la tradición sufi, Attar de Nishapur escribió, a mediados del siglo XII, el *Mantis Uttair* o *Lenguaje de los pájaros*, donde el viaje de los pájaros en busca de rey aparece como una metáfora de la evolución de la conciencia. No sabemos si la imagen del pájaro entre los musulmanes dejó alguna huella en el trabajo perdido de San Juan de la Cruz sobre las «Propiedades del pájaro solitario», en donde, al hablar de la tercera, nos dice: «La tercera es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va; y así el espíritu en esta contemplación está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que la soledad en Dios», pero lo cierto es que esa relación entre el pájaro y el alma, originaria de Egipto, le sirve al místico para hablar del vuelo purificador del alma hacia Dios («Hay almas que vuelan como las aves que en el aire se purifican y limpian», escribe San Juan en *Avisos*, 2, 20), y que ese vuelo solitario es propio de la poesía. En efecto, las cualidades que en este fragmento se aplican a la soledad, la radicalidad («el extremo de soledad»), la delgadez y penetración («delgada y penetrativa») y la superioridad («excesiva manera»), son rasgos propios del lenguaje poético, resto del antiguo lenguaje sagrado y cuya pérdida lleva permanentemente a descifrarlo.

A ellas habría que añadir la identi-

ficación de la soledad con el desierto («aquel desierto»), lugar de las grandes revelaciones, y la incorporación de la cita bíblica (*Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto, Salmos 102, 8*), que evidencian, en el fondo, un estado de espera o escucha de la palabra. En ese estado de soledad, doloroso y revelador a un tiempo, el pájaro y el alma, la pluralidad y la unidad, el silencio y el lenguaje, no forman en realidad más que un solo ser. La ecuación pájaro-alma adquiere entonces su sentido tanto a la luz de la cosmología –pues el lenguaje de los pájaros o lenguaje angélico es recuerdo del lenguaje primordial, del que hablaba Adán en el Paraíso– como desde el punto de vista poético, ya que la poesía se distingue por la intensidad con la que hace existir lo invisible. Si el místico camina siempre en el sentido de la reducción, respondiendo su lenguaje a una sencillez de comportamiento, su expresión nueva e insólita –a la que ya se refirió Unamuno, afirmando que los místicos son los que han creado el idioma– es fruto de una soledad plena, pues sólo quien permanece apartado, quien se mantiene al margen de lo establecido, puede llegar a tener una visión más profunda e intensa de la realidad².

Los fenómenos prodigiosos de los arrobamientos y del éxtasis no son constitutivos de la experiencia mística, que apunta directamente a la unión del alma con Dios. Tales prodigios forman parte de una visión interior, de naturaleza sobrenatural, a la que tiene acceso el espectador a través de la imagen. Por eso, dentro del barroco, que es un arte del ver, lo que hace la escultura de Bernini es fijar la totalidad del éxtasis: Teresa y el ángel

unidos por el dardo. Como si se tratara de una representación teatral, Bernini busca la participación del espectador en la unión extática mediante el lenguaje corporal. Porque el rostro de la santa, con los ojos cerrados, la boca entreabierta y la mano lánguida, transmite gestos del amor físico, llenando la escena de un fuerte erotismo. Si toda escritura tiene lugar sobre el límite, lo que hace aquí el dardo es tocar los extremos, lo humano y lo divino, abriéndonos y haciéndonos participar en aquello que, por venir de lo más alto, nos sobrepasa. En el capítulo XXIX de la *Vida*, Teresa nos habla de esta incorporación propia del eros:

«Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad que lo dé a gustar a quien pensare que miento».

A diferencia de la experiencia amorosa, basada en la separación sexual, la erótica apunta a la cópula de la primera pareja, a un estado de indistinción anterior a la caída en la historia. Con ser importante la imagen de «la flecha y el arco», ya presente en el *Cantar de los Cantares* (8,

6-7) y empleada a lo largo de la tradición religiosa con fines eróticos («Hirióme con una flecha / enherbolada de amor», dice Teresa en uno de sus poemas), siendo el movimiento del dardo, de sentido fálico, hacia el centro del corazón, de carácter femenino, una representación de la simbología de la unión sexual, lo es mucho más, en el caso de la escritora carmelita, la identificación del dardo con el fuego («me parecía tener un poco de fuego»), símbolo de transformación amorosa; la paradoja de querer permanecer en el goce de ese dolor («que no hay desear que se quite») y, sobre todo, la concepción de un erotismo integrador, que aquí se logra por la participación de lo corpóreo («aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto»). Si tenemos en cuenta que lo erótico engloba a la experiencia en su totalidad, esta escena, que se sitúa más allá de lo real inmediato («No es dolor corporal, sino espiritual»), está lejos de ser reducida a un simple orgasmo, como algunos han querido, porque lo que hace el orgasmo es introducir la discontinuidad apuesta a lo erótico. Por el contrario, lo que pretende Teresa con la imagen de ese «dardo de oro largo» –nótese la continuidad del adjetivo y el color dorado como signos de inmortalidad– que la penetra hasta lo más íntimo de su ser («me llegaba a las entrañas») y la purifica por el fuego («me dejaba toda abrasada»), es asumir una transformación amorosa, basada en la destrucción creadora, que la lleva al límite de lo posible. De este modo, la ocupación del amor por la palabra, a partir de la imagen central del fuego, se revela también como un proceso hacia una poética integradora en la que se

hallan implicados por igual el amor y la poesía. Porque si la poesía es un ejercicio de incorporación de la palabra, sólo desde un contexto íntimamente religioso, donde lo divino es equivalente de lo sagrado, encuentra aquélla su verdadera dimensión creadora. Así pues, al tratar de incorporar lo divino a la unidad de su propia experiencia, lo que intenta Teresa es expresar esa síntesis de religión y poesía, proponer una aventura radicalmente espiritual como poetización del mundo, como visión verbal de la realidad³.

Dentro de la tradición religiosa, sujeta a un proceso de analogías e intercambios, escribir consiste en imitar y reproducir lo que está escrito en el corazón. Cuando Teresa se vale de la cruz para expresar su identificación con la humanidad de Cristo, presente en todas sus obras, es consciente no sólo de seguir un camino trazado por la *Devotio Moderna* a lo largo del siglo XV, cuyos relatos de la *Vita Christi* destacan la emoción cristiana frente al racionalismo teológico, sino también de estar utilizando un símbolo universal, muy cargado de significación y anterior al cristianismo, donde, al confluir en él lo vertical y lo horizontal, aparece como eje del mundo, como expresión de la totalidad. Si para Teresa la humanidad de Cristo se revela como raíz última de toda su espiritualidad («Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre», *Vida*, IX, 6), es porque su amor la fuerza a entrar dentro, a vivir como propio su cuerpo unificante. Expresiones tan reiteradas en sus escritos como «Estábase con él», «llegarse a él» y «juntos andemos» muestran una amistad compartida, que es previa a toda escritura. En la medi-

da en que el místico se identifica con la figura de Cristo, asume su función mediadora –*mediatorem*, le llama San Pablo–, su plenitud de cuerpo y alma. Esta mediación cósmica de Cristo, que resume en él el universo, aparece de forma explícita en el poema sobre la cruz, donde este símbolo primordial se revela como camino que une el cielo y la tierra, lo visible y lo invisible:

En la cruz está la vida
y el consuelo,
y ella sola es el camino
para el cielo.

5 *En la cruz está el Señor
de cielo y tierra,
y el gozar de mucha paz,
aunque haya guerra,
todos los males destierra*
10 *en este suelo,
y ella sola es el camino
para el cielo.*

*De la cruz dice la Esposa
a su Querido*
15 *que es una palma preciosa
donde ha subido,
y su fruto le ha sabido
a Dios del cielo,
y ella sola es el camino*
20 *para el cielo.*

*Es una oliva preciosa
la santa cruz;
que con su aceite nos unta
y nos da luz.*
25 *Alma mía, toma la cruz
con gran consuelo,
que ella sola es el camino
para el cielo.*

*Es la cruz el árbol verde
y deseado*
30 *de la Esposa, que a su sombra
se ha sentado
para gozar de su Amado,
el Rey del cielo,*

35 *y ella es el camino
para el cielo.
El alma que a Dios está
toda rendida,
y muy de veras del mundo*
40 *desasida,
la cruz le es árbol de vida
y de consuelo,
y un camino deleitoso
para el cielo.*

45 *Después que se puso en cruz
el Salvador,
en la cruz está la gloria
y el honor,
y en el padecer dolor,*

50 *vida y consuelo,
y el camino más seguro
para el cielo.*

Partiendo de la familiaridad de Teresa con la lírica tradicional y de la relación del canto con la experiencia mística, doble aspecto que muchas veces suele pasarse por alto, nos encontramos con un poema en el que, siguiendo la técnica de los *contrafacta* –poemas «vuelto a lo divino» que utilizan el lenguaje amoroso de los cancioneros para expresar la antítesis mística de gozar y sufrir–, se expresa la adoración de la Santa Cruz dentro del ritual de la procesión conventual. De acuerdo con ello, a la unidad fónico-semántica del estribillo («y ella sola es el

camino / para el cielo»), que aparece como núcleo del poema, vienen a añadirse las distintas variantes de la glosa en cada una de las estrofas, donde los símbolos de «una palma preciosa» –signo de la victoria de la vida sobre la muerte–, «una oliva preciosa» –anticipación de la gloria de los elegidos– y «el árbol verde» –recuerdo del jardín original–, sirven para reforzar alegóricamente el símbolo central de «la cruz», que preside todo el poema en conocimiento integrador de sensibilidad estética. Al revestirse la cruz de la humanidad transfigurada de Cristo, de su cuerpo resucitado, ilumina nuestro ser («nos da luz») y le devuelve su esplendor paradisiáco («árbol de vida»), un estado de inocencia natural en donde la abolición de lo dual, sustancia de toda mística, se hace unidad de espíritu y materia. En la simplicidad de este símbolo unificador, donde se integran de forma equilibrada los contrarios, es posible percibir una tensión hacia la trascendencia, la otra dimensión de lo real, pues únicamente desde la cruz, que contiene en realidad al universo entero, se puede tener una visión sintética y total de la experiencia religiosa⁴.

Ya señaló Carl Jung que «la historia de la mariposa es la historia de la psique». La imagen ayuda a captar la intuición sensible de la experiencia y da a ésta una forma material. Tal vez por eso, Teresa se sirve de una analogía biológica de la transformación humana –la imagen del gusano de seda que se convierte en mariposa– para expresar la transformación espiritual del alma en Dios, objeto de toda mística. Hasta que el alma no llega a esta unión definitiva, va pasando por una serie de crisis, de tal manera que lo

que se entiende por «transmutación de elementos» en la alquimia o la *metanoia* en la experiencia religiosa, no son más que intentos de reconciliar el desorden con el orden. Esta conversión de un estado a otro, al presentarse como una visión o experiencia interior que transforma la conciencia, suele ser más gradual que repentina, presentándose como el resultado de un movimiento que lleva de la oscuridad a la luz, de la separación a la unidad. Así expresa la escritora carmelita la metamorfosis de la oruga en mariposa, al hablar de la imagen del capucho en el capítulo II de las *Moradas* quintas, en donde la mariposa, al surgir frágil del oscuro capullo, se presenta como representación de algo que cura, de algo que fortalece una vida renovada:

«Ya habéis oído sus maravillas en cómo se cría la seda, que sólo Él pudo hacer semejante invención, y cómo de una simiente, que es a manera de granos de pimienta pequeños (que yo nunca la he visto, sino oído, y así si algo fuere torcido, no es mía la culpa), con el calor, en comenzando a haber hoja en los morales, comienza esta simiente a vivir; que hasta que hay este mantenimiento de que se sustenta, está muerta; y con hojas de moral se crían, hasta que, después de grandes, les ponen unas ramillas, y allí, con las boquillas, van de sí mismos hilando la seda, y hacen unos capuchillos muy apretados, adonde se encierran; y acaba este gusano, que es grande y feo, y sale del mismo capucho una mariposa blanca muy graciosa».

En la experiencia religiosa, trascendencia y metamorfosis suelen ir asociadas, pero no significan lo mismo. Mientras *trascender* significa ir más allá, *trans-*

formar significa hacer que algo sea diferente. El primer término se relaciona más con el símbolo; el segundo, con la metáfora, con el paso del estado larvario o posible al real, del soñar al despertar. Y, así, los recursos más destacados en el fragmento, como la ruptura lingüística del paréntesis («que yo nunca la he vivido, y así si algo fuere torcido, no es mía la culpa»), que pone de relieve el apoyo en la autoridad de la tradición con el objeto de no equivocarse; el matiz afectivo del diminutivo («ramillas», «boquillas», «capuchillos»), tan característico del estilo teresiano y la imagen final del insecto («mariposa blanca muy graciosa»), en donde las cualidades de gracia y blancura, aplicadas al alma, sirven para subrayar su inmortalidad, se unen todas ellas en la ficción del fragmento («semejante invención»), para aludir, desde su organización lingüística, a un nivel de conciencia nuevo y más elevado. Y puesto que la actividad vital no puede detenerse, la conversión de oruga en mariposa es una imagen que nos ayuda a hablar de la salida de la crisis, en donde la poética de la tradición sagrada, de la restauración de lo múltiple a lo uno, no es límite de la revelación, sino apertura necesaria para la imaginación del lector⁵.

La experiencia misma del encuentro con la divinidad, objeto de toda mística, no ha dejado de estar presente a lo largo de la tradición bíblica, hecha de diversos temas muy ligados entre sí y en la que los textos significativos tienen que ver más con la manifestación de experiencias íntimas que con un conjunto de proposiciones teológicas. Además, el hecho de que esa tradición haya puesto su acento sobre la «historia de la salvación» del

pueblo elegido ha marginado otras perspectivas no menos importantes, como las relativas a la creación y a la naturaleza, que participan del «encuentro con lo sagrado» y se relacionan con el lenguaje de la revelación. Textos bíblicos de carácter místico, como los *hejalot* («palacios») o la *mercaba* («carro-trono»), ponen de relieve un predominio del ver sobre el escuchar («Con mis oídos te había escuchado, pero ahora te han visto mis ojos», *Job*, 42, 5), que va a ser clave en el profetismo bíblico, al que sigue el nombre o la palabra. El culto del templo suministra gran parte de las imágenes y símbolos en el lenguaje de la revelación. En algunos salmos, la expresión «ver a Dios cara a cara» se refiere a un encuentro personal con la divinidad en el templo («¿Cuándo podré estar y ver su cara?», *Salmos* 42, 3). En las visiones de Isaías (6, 1-6), Ezequiel (9, 3) y Daniel (7, 9-10), la representación del «trono vacío», rodeado de fuego, comporta una presencia invisible, una experiencia personal de la revelación divina similar a las revelaciones concedidas a Abrahán o a Moisés, según la cual, el ascenso del alma a través de los siete palacios hasta la contemplación de la *mercaba* o trono de gloria, que alcanza a la visión de Juan en el *Apocalipsis* («Vi que había un trono en el cielo y Uno sentado en el trono», 4, 2-8), tiene su equivalente en la ascensión del alma a la unión mítica, que pasa por la triple gradación de *sentir*, *entender* y *comunicar* (*Vida*, XVII, 5), y su visión como trono divino está presente en el Libro I del Libro de Ezequiel, núcleo de la mística de la *mercaba*, y en el Tratado de los Palacios del *Zohar* (38b-45b), penetrando esta visión extática en la Cábala

española, donde el trono de Dios engloba cielo y tierra, y que Teresa recoge en el capítulo XXXIX de la *Vida*:

«Representóseme el trono que dije a vuestra merced he visto otras veces, y otro encima de él, adonde por una noticia que no sé decir, aunque no lo vi, entendía estar la Divinidad. Parecíame sostenerle unos animales; a mí me parece he oído una figura de estos animales; pensé si eran los evangelistas. Mas cómo estaba el trono, ni qué estaba en él, no lo vi, sino muy gran multitud de ángeles; parecíronme sin comparación con muy mayor hermosura que los que en el cielo he visto. He pensado si son serafines, o querubines, porque son muy diferentes en la gloria, que parecía tener inflamamiento. Es grande la diferencia, como he dicho; la gloria que entonces en mí sentí, no se puede escribir ni aún decir, ni la podría pensar quien no hubiera pasado por esto».

La alianza que Dios mantiene con los hombres, anticipada ya por el arco iris del Génesis (Gn. 9, 12-17), se completa con la acción salvífica del Apocalipsis, donde Dios, «sentado en el trono», se expresa por medio del símbolo del fulgor («del trono salen relámpagos, estampidos y truenos», 4,5), siendo la gloria («que parecía tener inflamamiento») la manifestación de un Dios fascinante e inexpressable cuya trascendencia se hace una experiencia religiosa profunda en la que tiene lugar una visión y un encuentro de carácter místico. Tal vez por eso, lo que más se reitera en el fragmento de ese trono que contiene la gloria de Dios («entendía estar la Divinidad»), es su representación directa de la realidad divina, que es incomunicable, lo

cual tiene que ver con el tópico de la cortedad del decir, repetido en el texto («por una noticia que no sé decir», «no se puede escribir ni aún decir»), que, en la experiencia mística, aparece como una dimensión más allá de lo decible, pues lo inefable exige el mostrarse. De ahí que el místico no pueda resignarse al silencio, ya que lo inefable no es sólo lo que no se puede decir, sino también lo que fuerza a decir, lo que suspende los límites del lenguaje ordinario para decir «lo otro distinto», para penetrar en lo posible («Más alta que la realidad está la posibilidad», escribe Heidegger en *Ser y Tiempo*), que es también el objeto de toda poesía. Así pues, el Dios de los místicos de la *merkavá*, cuya visión del reino celestial está más allá de los ángeles y desciende al trono de la gloria, va unido a la plenitud de una palabra que se expresa a sí misma y que, experimentada como totalidad, conforma el gran nombre de Dios. En ella ha querido el místico mostrar la realidad más profunda de lo divino, su ser trascendente, bajo el simbolismo del «trono de fuego», cuya gloria oculta se despliega, a partir del nombre originario, en las infinitas posibilidades de la creación⁶.

La doctrina de que el alma ha de entrar dentro de sí misma para encontrar a Dios está presente a lo largo de la tradición mística. Refiriéndose al símbolo del castillo como abarcador del proceso místico, Diego de Yepes, el biógrafo de Santa Teresa, señala: «De manera que cuando llegamos al hondo de nuestra alma y perfecto conocimiento de nosotros mismos, entonces llegamos al centro de aquel castillo y séptima morada, donde está Dios y nos unimos a Él por

unión perfecta». Como sucede en los relatos medievales, el castillo aparece alejado del mundo ordinario –en el claro del bosque o en lo alto de la montaña– y vinculado al simbolismo del centro, cuya función principal consiste en atraer lo disperso. Su aspecto de construcción sólida y de difícil acceso lo hacen tan inaccesible como deseable, dotándolo de fuerza sagrada y convirtiéndolo en símbolo de trascendencia espiritual. Y como sucede en toda iniciación, el que emprende este viaje hacia el centro ha de desprenderse de lo vivido para no volver atrás y entrar hasta la «postrera etapa», la morada séptima, donde tiene lugar la unión transformante. Tal desprendimiento se da en las moradas cuartas, que marcan la transición entre la acción de las tres primeras y la contemplación de las tres últimas, en las que se advierte una mayor presencia de la pasividad de San Juan de la Cruz, pues no hay que olvidar que, en el tiempo en que Teresa escribe las *Moradas* –de junio a noviembre de 1577–, tuvo a aquél como director espiritual. De este modo, se entiende la analogía del «castillo» con la «noche», pues ambos símbolos mantienen una visión unitaria de la experiencia mística, entendida ésta como intuición de una experiencia que lo abarca y lo comprende todo. Y si en el capítulo I de la Morada primera nos dice Teresa que todo su empeño es «llegar a la morada principal», en donde «pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma», en el capítulo I de la séptima, después de hacer del alma la morada necesaria para que Dios habite en ella, habla así del desposorio espiritual o divino matrimonio:

«En esto va poco: sea de una manera o

de otra, el Señor la junta consigo; mas es haciéndola ciega y muda, como lo quedó San Pablo en su conversión, y quitándola el sentir cómo o de qué manera es aquella merced que goza; porque el gran deleite que entonces siente el alma es de verse cerca de Dios. Mas cuando la junta consigo, ninguna cosa entiende, que las potencias todas se pierden».

El castillo está constituido por un centro al que hay que llegar a pesar de las dificultades, y ese viaje nos instala de lleno en el terreno de la aventura, que es un medio de superar la contradicción entre lo real y lo ideal. Mediante la transposición alegórica de la aventura caballeresca –donde lo terrenal sirve para representar lo espiritual dentro de un mundo fuertemente jerarquizado, que Teresa conocía por sus frecuentes lecturas de las novelas de caballerías, una de las grandes manifestaciones del esoterismo medieval–, el castillo interior o morada espiritual aparece como el fondo del alma, en donde tiene lugar la unión más allá del tiempo. Dos notas deben destacarse en este fragmento: la proximidad («el Señor la junta consigo») y la suspensión («que las potencias todas se pierden»), ambas constitutivas de la experiencia mística. A ellas hay que añadir la resonancia bíblica de la conversión de San Pablo, donde la nada, en forma de ceguera y silencio («mas es haciéndola ciega y muda»), se convierte en la posibilidad de ver a Dios, que está más allá de todo («En la luz que le envolvió fue lanzado al suelo, y se le abrieron los ojos, de forma que con los ojos abiertos veía todas las cosas como nada, entonces veía a Dios», dice Eckhart en su sermón *El fruto de la nada*). A partir de ese fondo o centro del casti-

llo, donde Dios y el alma son uno, es posible un nuevo nacimiento, previo a toda creación, pues la alegoría del castillo, conocida por la literatura mística, sirve para representar el vacío del alma como lugar único en el que Dios puede morar⁷.

Lo mejor que puede decirse de un escritor es el haber creado un estilo propio, fruto de la asimilación de múltiples lecturas. En su ensayo «El estilo de Santa Teresa», Ramón Menéndez Pidal sintetiza así su trayectoria: «Aunque Teresa fue toda su vida voraz lectora de los doctos libros religiosos, no sigue el estilo de ninguno de ellos. La austera espontaneidad de la santa es hondamente artística. Aunque quiso evitar toda gala en el escribir, es una brillante escritora de imágenes». Para Teresa, las imágenes son la forma de comunicar la experiencia humana, de ahí que su discurso, contenido y preciso, se abra a la contemplación de un mundo interior, un espacio sin límites donde lo que está por dentro y lo que está por fuera resultan indisociables. Descendiente de una tradición que se remonta a San Agustín, la escritora carmelita hace de ese espacio interior la morada de lo divino, permitiendo que la estructura del alma –su entramado psíquico– aflore a la superficie del discurso y éste tenga una densidad casi corpórea, un carácter de evidencia, que es lo que desata la imaginación del lector. Y ello es posible gracias a una sensibilidad femenina, multiforme y diversa, que se construye con la audacia de su personalidad y la incorporación de una escritura visionaria, inaugurada en el siglo XII por Hildegarda de Bingen. En una época de intensa crisis religiosa, como lo fue el siglo XVI en España, el lenguaje erótico del *Cantar de*

los Cantares, con sus imágenes del amor sensible, se convirtió en el modelo para expresar la ausencia del deseo femenino: la absoluta alteridad de Dios. Semejante a la Amada del Cantar bíblico, que desea ser poseída por el Amado, el amor de Dios al alma se expresa, dentro de los escritos místicos, en analogía con la unión sexual y en forma feminizada, comparable a una virgen plenamente fecunda («Si el hombre fuera siempre virgen, no daría ningún fruto. Para hacerse fecundo, es necesario que sea mujer», escribe Eckhart en su sermón sobre La virginidad del alma). Y si el alma, en su relación amorosa con Dios, representa a la mujer que espera enteramente pasiva y receptiva la visión extática que se revela en la escritura unificando el dolor y el gozo en una misma experiencia, lo hace con imágenes que proceden del fulgor de la luz viviente, sobre todo «el dardo», «el trono» y «el castillo», más que de una determinada doctrina, siendo el vacío de su claridad –la intensidad de su blancura– la que confirma su sacralidad. En este sentido, la escritura de Teresa de Ávila no renuncia a la representación de la totalidad erótica y rompe el sueño de la separación para entrar en la realidad ininterrumpida de la unión⁸.

En todas las religiones, el aspecto más visible del misticismo viene dado por la aspiración al éxtasis, donde la comunicación entre el alma y la divinidad, irreductible a cualquier otra experiencia, requiere una suspensión de nuestras potencias y facultades. Y el que pasa por esa experiencia de lo desconocido, donde lo decible es capaz de fundirse con lo indecible, lo hace en el interior de su propia realidad, en ese instante va-

cío que engendra la totalidad, de la que participan el clímax erótico, el éxtasis místico y la revelación poética. Eso es lo que hace que el lenguaje místico, que se construye en torno a una pérdida, tenga necesidad del silencio para ser oído («así en este templo de Dios, en esta morada suya, sólo Él y el alma se gozan con grandísimo silencio», *Moradas*, VII, 3), y que en él la intensidad de la fe penetre hasta lo más íntimo de su carne. La suspensión del éxtasis reviste a la imagen de la «pura pérdida de sí», dejando una transparencia palpitante, una señal del que ha sabido alcanzar el fondo. Hablando de ello, escribe Girolamo Moretti en su estudio grafológico sobre la santa: «La grafía indica que se trata de una auténtica especialista del alma humana a la que sondea en todas las profundidades del espíritu y de la vida. De

la mano de su vitalidad excelente va su capacidad de operar en los campos más diversos. Su espíritu se apoya menos en el raciocinio que en la intuición nutrida con un derroche de imaginación». Si en toda experiencia el viaje más largo y profundo es siempre el viaje hacia el interior, Teresa supo hacer de su «morada vital» –expresión tan querida para Américo Castro– el lugar de la palabra, la acogida fundamental del deseo. Su escritura, que siempre se produce como libertad en acción, muestra que en ella no puede separarse lo espiritual de lo vital. Leerla hoy acaso implique hacerlo desde la convergencia propia de la experiencia religiosa, donde los diversos significados no deben excluirse, sino integrarse como las partes de un todo, pues la experiencia mística es al fin y al cabo idéntica en todas las culturas.

¹ Aludiendo a la unidad del agua, señala G. Bachelard: «Así, el agua va a aparecérsenos como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizás más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa» (*El agua y los sueños*, México, FCE, p.30). Sobre la ficción del agua, cuya fluidez constituye una inmersión en el otro, remito al ensayo de J. Kristeva «La pasión según Teresa de Ávila», en *Quaderns de la Mediterrània*, 14 (2010), pp.298-302. Respecto a la relación de la escritura teresiana con el cuerpo, tengo en cuenta, entre otros, el ensayo de J. A. Valente «Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu», en *La piedra y el centro* (Madrid, Taurus, 1982, pp.29-36).

² Sobre la soledad como diálogo con el otro afirma M. Cacciari: «La soledad que mira y que recuerda, que imagina y medita, es soledad que se abre acogedora; la soledad que es propia del amigo» (*Soledad acogedora*, Madrid, Abada, 2004, p.39). En cuanto al motivo del «pájaro solitario», remito al estudio de L. López Baralt *San Juan de la Cruz y el Islam* (México, El Colegio de México, 1985, pp.269-271) y a mi ensayo «El motivo poético del pájaro solitario sanjuanista», en *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp.177-192).

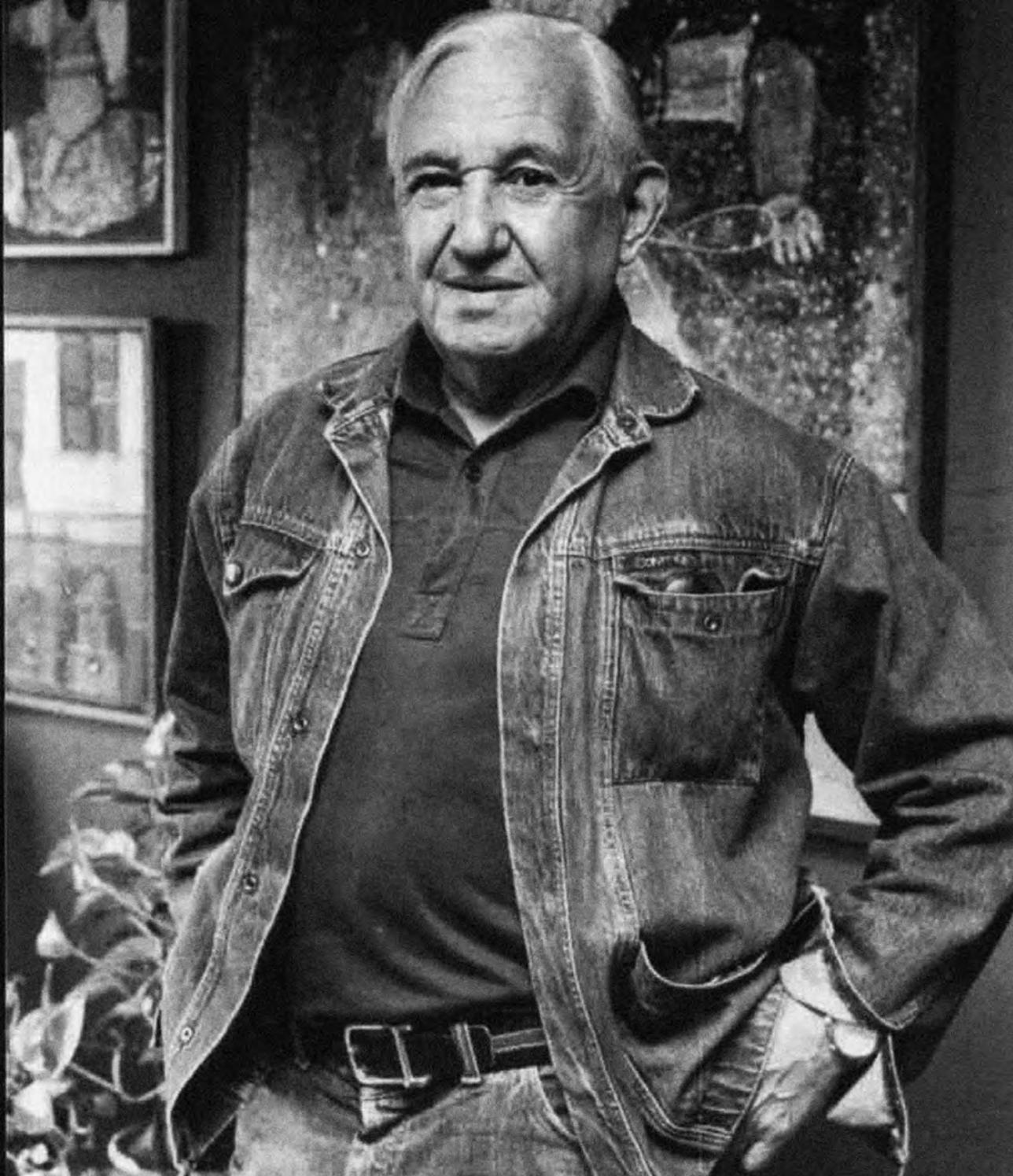
³ En la experiencia mística, la unidad sexual de lo erótico se usa para simbolizar una unidad superior. Sobre ello dice G. Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos» (*El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, p.40). En cuanto a la imagen de «la flecha o el dardo» como representación de la relación amorosa, tengo en cuenta el estudio de F. Gómez Solís *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española* (Siglos XVI-XVII) (Universidad de Extremadura, Cáceres, 1990, pp.41-43) y el ensayo de B. Antón Ferrús «Crea que andamos hechizadas la una con la otra. Mujeres en el entorno de Santa Teresa (cuerpos y almas)», en *Scriptura*, 19/20 (2008), pp.57-73.

⁴ En el cristianismo primitivo, la figura de Cristo tuvo un alcance cósmico. Aludiendo a su mediación, señala R. Guéron: «La cruz de Cristo siempre ocupa el lugar central, que pertenece propiamente al *Árbol de la Vida*; y cuando se encuentra situada entre el sol y la luna, tal como ocurre en la mayoría de las antiguas representaciones, sigue significando lo mismo: entonces se trata verdaderamente del *Eje del Mundo*» (*El simbolismo de la cruz*. Barcelona, Obelisco, 1987, pp.82-83). En cuanto a la relación de las poesías de Santa Teresa con la poesía devocional de su tiempo, remito al amplio ensayo de E. Orozco «La poesía de Santa Teresa y el ambiente conventual carmelitano», en *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa* (Granada, Diputación, 1987, pp.115-177).

- ⁵ Los símbolos religiosos, como el de la mariposa, tienen un carácter revelador y transformador. Aludiendo a él, señala R. Metzner: «La oruga que se metamorfosea en mariposa ha sido uno de los símbolos más duraderos de la transformación humana. Esto implica que los seres humanos están en una especie de fase larval, y que es posible un cambio que nos dejaría tan distintos de ahora, como lo distintas que son las mariposas de las orugas» (*Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Barcelona, Kairós, 1988, p.32). En cuanto a la analogía de la mariposa con la psique, remito al estudio de J. Welch, *Peregrinos espirituales*. Carl Jung y Teresa de Jesús (Bilbao, Desclée de Bouwer, 2001).
- ⁶ Aludiendo al misticismo del trono, que es el misticismo judío más antiguo, señala G. Scholem: «El trono preexistente de Dios, que encarna y ejemplifica todas las formas de la creación, es a la vez el tema y el objetivo de su visión mística» (*Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid, Siruela, 1996, p.65). En cuanto al tópico de la cortedad del decir, que está presente a lo largo del pensamiento occidental, remito al estudio de E. R. Curtius *Literatura Europea y Edad Media latina* (México, FCE, 1976, Tomo I, pp.231-235).
- ⁷ El símbolo de las siete moradas del castillo interior, más próximo a la mística judía de la mercaba o mística de la «visión del trono» que a la mística sufi, revela la interiorización de un mundo sumergido. A este respecto, señala R. Ricard: «Las expresiones extremadamente vagas que emplea no autorizan a declarar que ella afirme haberlo inventado. Dichas expresiones no nos impiden suponer que, si el símbolo se presentó así a su espíritu, tal vez fuese porque ya se encontraba en él, y ella se lo había asimilado tan íntimamente que su origen mismo terminaba por escapársele» (*Études sur Sainte Thérèse*. París, Centre de Recherches Hispaniques, 1988, p.36). En esta misma dimensión interior se sitúa el ensayo de A. Egido «La configuración alegórica de *El castillo interior*», recogido ahora en *El águila y la tela*. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (Palma de Mallorca, Olañeta Editor, 2010, pp.79-110).
- ⁸ La escritura de Teresa de Ávila, con su vida dentro, no hace más que dibujar un espacio interior, una «anatomía del alma». Sobre ello escribe M. Bergamo: «La historia de la mística cristiana se halla surcada por la exigencia de delimitar un lugar o un espacio en la estructura del alma en donde situar las gracias místicas y la suprema unión divina» (*La anatomía del alma*. Madrid, Trotta, 1998, p.127). Respecto a la mística femenina en el desarrollo espiritual de la Edad Media, remito al estudio conjunto de V. Cirlot y B. Garí *La mirada interior* (Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999).

Enrique Molina

En la latitud esencial de la poesía¹



Comencemos por el principio, con una breve semblanza del poeta. Pero, ¿de qué sirve un bosquejo biográfico si no está tamizado por la evidencia más elemental? Como afirmaba Paul Cézanne, en mayor o menor medida «todos nosotros, seres y cosas, somos sólo un poco de calor almacenado, una reminiscencia del sol, algo de fósforo que arde en las membranas del mundo»². Muy poco se sabe acerca de la vida de Enrique Molina, y este poco se nos aparece a modo de preciosas partículas elementales, disueltas en esa condición fosfórica que vertebrata toda realidad y que, por lo demás, se refleja muy bien en su poesía. Aquellos que lo conocieron lo describen como un hombre tímido y cordial, cuya presencia, no obstante, despertaba un profundo e inmediato afecto. Una presencia íntegra, sin afeites, nutritiva. Yo, que no tuve ocasión de conocerlo, cavilo que esa modestia y ese recogimiento serían naturales –y necesarios– en un hombre que pudo auscultar íntimamente los sonidos y los peligros del mar, un hombre que le puso el oído y el cuerpo al océano, a título de poeta y también en calidad de marinero.

Nacido el 2 de noviembre de 1910 en Buenos Aires, Molina pasó su infancia en el campo, entre Misiones y Corrientes, en la Mesopotamia argentina, cuya fisonomía subtropical dejó una profunda huella en su imaginación primigenia. Hacia 1932, de regreso en la capital porteña y a instancias de su padre, se matriculó en la carrera de Derecho, que concluyó puntualmente y con un correcto promedio –si bien pasaría a retirar el diploma con una demora de quince años y

nunca llegaría a ejercer la profesión, que estaba exactamente en el polo opuesto a sus inquietudes espirituales–. Después de publicar un primer libro, *Las cosas y el delirio* (1941), Molina se alistó como ayudante de cocina en un barco mercante de insignia noruega, el «Betancuria», cuyo destino final era Nueva York. Por lo demás, en lo sucesivo, navegó por buena parte de América y Europa a bordo de otras embarcaciones. Se ignora cuánto tiempo duraron aquellas travesías, pero lo cierto es que el poeta, en uno de sus numerosos periplos náuticos, desembarcó en la costa del Perú, donde se quedó a vivir durante algún tiempo. Allí coincidió con André Coyné, con quien entabló una amistad fructífera, colaborando en el rescate y la difusión de la poesía –prácticamente desconocida– del legendario César Moro. Del mismo modo, Molina recorrió el Caribe y tocó distintos «puertos calientes», residiendo por largas temporadas fuera de su país. Sin duda, ese aprendizaje iniciático, marítimo y cosmopolita, perfilará toda su obra y su visión del mundo, junto con esa otra gran aventura que para él significó el surrealismo, concebido más allá de las estrictas adhesiones teóricas o formales, como una ontología vital y ética, profundamente consustanciada con la experiencia y el ser de la poesía.

En los primeros años de la década del cincuenta –un período generoso en debates y publicaciones de vanguardia– Molina animó, junto con Aldo Pellegrini, la creación de una revista llamada *A partir de cero*, que se proponía retomar el legado surrealista bajo el lema «poesía

y vida» como una identidad pura e inseparable. El número inicial se abre con un artículo algo incendiario de nuestro autor, que denuncia el «confucionismo acomodaticio»³ de Borges y embiste contra la cultura ecuménica de señoras gordas con doble apellido, al estilo de algunas colaboradoras y colaboradores de *Sur*. La revista duraría tan sólo tres números, distribuidos anualmente en dos épocas: una primera que iría desde el 51 al 52 y una segunda que salta al 56, con una única y casi postrera aparición. Aun así, la revista favoreció la incursión de un nuevo grupo de poetas que más tarde destacarían con obras de peso, cada uno por su lado y con una voz propia; me refiero a Francisco Madariaga, Olga Orozco, Julio Llinás, José Antonio Vasco y Carlos Latorre, entre otros. Cuando le preguntaron en un reportaje sobre aquella etapa, Molina comentó que consideraba *A partir de cero* un episodio modesto, aunque significativo; luego, en la misma entrevista, define el surrealismo como «un humanismo poético en cuyo centro está el hombre proyectado hacia lo absoluto, con todos los poderes implícitos en su condición»⁴. También cabe destacar la labor de Molina en el campo de la traducción, fundamentalmente de tres libros que –como bien señala Juan Malpartida⁵– son claves para comprender sus filiaciones literarias: *Prosa del transiberiano*, de Blaise Cendrars; *El amor loco*, de André Breton y *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud, ésta última en colaboración con Oliverio Girondo. Por otra parte, habría que mencionar la actividad pictórica de Molina, aunque sólo en contadas ocasiones expuso sus grabados y *collages*.

Ahora quisiera comenzar a introducirme en la obra del autor, abordando al sesgo la lectura de un texto que, a mi modo de ver, es emblemático de algunos aspectos propios de su cosmovisión erótica. Se trata de «Vahine», un poema que pertenece a *Pasiones terrestres* (1946), y en el cual Molina rinde homenaje a las bellas tahitianas de Paul Gauguin. El texto comienza con una afectuosa invocación, «Negra Vahíne», que conjura en un epíteto el tema de la negritud, y prosigue:

*tu oscura trenza hacia tus pechos tibios/
baja con su perfume de amapolas, /
con su tallo que nutre la luz fosforescente, / y miras melancólica cómo el
clima te cubre / de antiguas hojas, cuyo
rey es sólo / un soplo de la estación dormida en medio del viento, / donde yaces
ahora, inmóvil como el cielo, / mientras
sostienes una flor sin nombre, / un testimonio de la desamparada primavera en que moras.*

Indirectamente, los versos se asemejan aquí a la paleta de Gauguin, de colores planos y puros, bien equilibrados en una sintaxis apenas discordante. Sin embargo, a diferencia de como la vemos en el cuadro aludido («Mujer con una flor», 1891) –donde la misteriosa polinesia luce impertérrita, solitaria, andrógina y como prisionera en un ropón de monja–, en el texto se nos despliega en consonancia con la dinámica cíclica de la naturaleza, como una deidad pagana que diera forma y sentido al mundo. En la pintura de Gauguin, el arte occidental y el mal llamando «arte primitivo» se integran en una visión armoniosa y en un particular sistema de referencias espaciales y sim-

bólicas; cada elemento se nos presenta aislado del conjunto, como un signo relativamente autónomo y desglosado de su contexto original, lo que le otorga a la composición esa atmósfera distante y estática, aunque cargada de un complejo magnetismo. El poema capta muy bien esa atmósfera, pero le confiere un leve brillo dionisiaco, erotizando y humanizando la figura mediante una intensa descarga de imágenes que bordean la profusión de lo sublime. Y al igual que en el célebre retrato del pintor francés, donde el paisaje es escuetamente sugerido por el fondo decorativo y por «la flor sin nombre» que la mujer sostiene en una mano, en la mirada de Molina el sentimiento de la naturaleza aparece despojado de todo exotismo, disuelto en lo más elemental y anónimo de la existencia.

En la órbita espiritual de Gauguin, que es asimismo la de Baudelaire y Rimbaud, la poesía de Enrique Molina responde al agobio de una cultura universalmente ególatra, provinciana y enclaustrada en un pétreo conformismo. Aun con toda su sensualidad bienhechora y optimista, ¿no gravita también, en el eros de esta poesía, un dejo de esa «horrible carga del tiempo» que deseaba exorcizar Baudelaire con sus efluvios orientalizantes y sus paraísos artificiales? El peso del tiempo experimentado como historia, la historia internalizada como conciencia de la agonía de una civilización cuyas impiedades se extienden a los sitios más remotos y pintorescos de la tierra, por ejemplo a la llanura pampeana, a esa interminable vacuidad de sandía de la campaña bonaerense donde esta luminosa Vahíne –lejana Venus maorí– posee su buena cuota de sangre criolla, arribe-

ña, folletinesca, sangre de montoneras federales pisándole los talones, sangre embrujada y mártir de una hermana gemela, llamada Camila O’Gorman.

Resulta interesante observar cómo en el personal americanismo que concibe Molina, de graduaciones indistintamente polinesias, incaicas o caribeñas, entra también en juego cierta insularidad o «tropicalidad» de lo rioplatense, entendiéndolo por ello no tanto la mera exuberancia botánica o molicie barroca del paisaje, sino un modo de asumir la poesía como una latitud existencial, la más íntegra y originaria del hombre, donde habitaríamos –como dice el poeta en *Las bellas furias* (1966)– en una región nómada, un «país que fluye». Esto es algo que se puede apreciar con bastante nitidez en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*⁶, una intensa novela lírica o largo romance en prosa que consigue lo imposible: fusionar el discurso ceniciento del historiador con la lengua de fuego del erotismo.

El conocido episodio que se narra en este libro constituye un folletín policíaco y sentimental por sí mismo, bien exasperado y goyesco, como lo fue, en mayor o menor medida –según las fuentes más probadas– todo ese vodevil satánico que recorre la iconografía patria en la época de las guerras civiles. Resumiéndolo: Camila O’Gorman, una muchacha culta y soñadora, de buena familia porteña afectada al gobierno de Rosas, se siente atraída por Ladislao Gutiérrez, un joven párroco tucumano, recién llegado a la sacristía del Socorro. El flechazo es correspondido de inmediato; crece rápidamente hasta convertirse en pasión irrefrenable y en magno escándalo nacional. A los amantes, entonces, se les acusa de blasfemia y



Enrique Molina, Félix Grande y Juan Malpartida. Madrid, 1990.

libertinaje, pero igual resuelven afrontar su pasión amorosa hasta las últimas consecuencias, y escapan de Buenos Aires como forajidos, con nombres falsos y en un carro boyero, con la idea de plasmar su destino común en una nueva vida. Acicateado por la insolencia de la bella muchacha y la perfidia del joven jesuita –pero, sobre todo, perseguido por la verbosidad incansable de los unitarios en el exilio, que inflan el episodio hasta lo caligulesco–, el brigadier Juan Manuel de Rosas –que por algo había sido ensalzado como el Restaurador de las Leyes– manda a fusilar sin miramientos a la infausta pareja, para demostrar que el país no era –como calumniaba el más lenguaraz de sus enemigos– el seminario de perversión más perfecto que el mundo hubiera imaginado.

Como es sabido, existe desde siempre un intenso tráfico de órganos entre la historia y la literatura argentinas: cabezas y vísceras –por no mencionar otros cortes pudendos– ruedan con asombrosa facilidad de un ámbito al otro; hay toda una tradición decapitante y eviscerante, donde la inmensidad bovina de la pampa y la maestría del gaucho con el cuchillo y el caballo funcionan sólo como el trasunto mitológico de la escindida y conflictiva personalidad nacional. Desde este punto de vista, no resulta inverosímil –ni tan descabellado, entonces– que Molina pueda revestir a la pequeña e inocente Camila O’Gorman con las virtudes de la más alta poesía y, asimismo, retratar a Rosas como una especie de Cronos carnicero y lautreamoniano que fornicaba todas las noches con un caimán albino. O pueda, en resumen, «surrealizar» e insertar buena parte de la historia argen-

tina en un marco delirante, retocando apenas los hechos con pinceladas de su invención. El poeta prueba que la realidad histórica no está en absoluto reñida con el delirio, sino que más bien empieza y acaba en él, alcanzando así su verdadera síntesis y su razón de ser.

Se dice que la historia aspira a conquistar la dignidad del mito. En este sentido, podríamos afirmar que aquí Molina trabaja con el sustrato puramente emocional u homérico de la crónica, que sublima y purifica el moho historiográfico, remontándolo hasta sus fuentes primigenias: la memoria y la fantasía popular, que no suelen concederle ninguna importancia a la historicidad de los personajes o de los acontecimientos. No obstante, en rigor, el poeta no se aparta tanto de la historicidad ni del aparato documental como puede parecer a primera vista; es más, incluso llega a exhumar algunos documentos inéditos que se compendian en las últimas páginas de la novela. Y, de esta suerte, consigue amalgamar la imaginación mítica con la narración histórica y el cuadro de costumbres. Después de todo, la poesía es la nodriza de la historia.

Pero, el tiempo histórico, dialectizado o entendido como una suma directa de acontecimientos que deberían conducirnos hacia un objetivo o desenlace inteligible, ese tiempo pequeño-burgués, rectilíneo y funcional que en nada se parece a la duración efectiva del hombre, no tiene demasiado fuste en el ámbito de la poesía de Molina, cuya ontología temporal está jalonada –como bien refiere Guillermo Sucre– por «terrores sagrados, aullido de dioses, signos milenarios, máscaras, ídolos, tótems...»⁷. En efecto,

se trata más bien de una concepción primitivista o cosmogónica del tiempo, regida por el devenir cíclico de las estaciones y en donde se jerarquizan las leyes de la naturaleza y la fusión de todas las formas primordiales; o lo que es lo mismo, una concepción del tiempo donde impera el orden palpable, caótico y terrestre de la creación, con todas sus vicisitudes materiales y fabulosas. De hecho, este orden instintivo y pánico encuentra su correlato musical en el idioma templado por la dicción lírica, que en su voz vibra y se desarrolla a modo de una métrica dilatada, andante, casi de salmo, como si el verso prolongase la amplitud acompasada de las mareas, con sus movimientos pendulares y su diapason característico.

La pura proyección mítica del tiempo se particulariza en el motivo sostenido de la travesía marítima. O más bien en el naufragio arquetípico que conlleva toda existencia. Hay en Molina un robinsonismo metafísico, pre-adánico, que eleva la mirada del poeta por encima de la falacia aventurera, y que trasciende la fantasía del buen salvaje; una mirada profundamente compasiva y entregada a la salvación del mundo y al rescate último de las cosas. Como ha señalado el crítico Enrique Pezzoni, el peregrinaje moliniano no es únicamente afán de aventura o nomadismo epicúreo, sino «una forma de la soledad, capaz de hacer deslumbrante cada encuentro con una piedra, con una ciudad, con el rostro eternamente seductor de lo desconocido»⁸. Así, precisamente, se deja entrever en «No Robinson», un poema contenido en *Amantes antípodas* (1961) del cual me gustaría citar la primera estrofa:

*En tu isla Robinson verde recamado
con la pelambre del desvarío / los helechos
descomunales / las estrellas con el
loro virgen y la cabra atravesada por
el rayo / ;aquellas fiebres!*

*la cueva con la barrica tiránica bajo
la lluvia en las sentinas inmensas /
contra la empalizada de la noche /
el océano hasta la cintura / y la sombra
de tu mano sobre tu mirada desgarradora
/ posada en la alcoba escarlata de
tu infancia / con los pilones hundidos
del otro lado de la tierra.*

Lo primero que llama la atención en estos diez versos es la ausencia deliberada de verbos, lo que le confiere a cada cláusula un movimiento flotante y un impulso autónomo, de manera tal que las imágenes se alternan y se enmarañan, produciendo ese efecto como de dosel arbóreo, ese efecto boscoso, blasonado –si cabe llamarlo así– donde las imágenes quedan como timbradas por su dibujo fragmentario: así «las estrellas con el loro virgen», «la cabra atravesada por el rayo», «el océano hasta la cintura», etc., funcionan como sintagmas emancipados del conjunto, que fluyen simultáneamente, rotan, giran sobre sí mismos, apenas unidos por un hilo de cohesión imperceptible. En general, las imágenes en la poesía de Molina surgen de este modo, como un *collage* de impresiones atomizadas por el flujo y reflujo de la marea reminiscente, y las palabras quieren reproducir ese vaivén tumultuoso, apelando –según lo ha estudiado Gustavo Zonana– «a juegos asociativos libres, no circunscriptos a la disposición argumentativa y a su correlato en la organización sintáctica»⁹. Decía G. K. Chesterton que

todo el encanto de Crusoe se cifraba en el inventario de las cosas que el náufrago había conseguido rescatar de entre los restos de su barco. Ese pequeño libro de lo salvado, frente al caos primordial y la inquietud perpetua de la vida que el mar representa, hace que cada objeto encierre un aura imprescindible, y que cada imagen conduzca a una memoria ancestral. De esta suerte, el poema revela su funcionalidad arcaica, actúa casi como un utensilio, se abre como una despensa secreta de la conciencia, fusionándose con la impronta de algún ritual olvidado, y con los vestigios del propio deseo.

El yo que se expresa en la poesía de Molina también quiere brindarse con la dignidad de un utensilio o de un alimento, con la consistencia de la miel salvaje, el espíritu llano de un plato de tapioca, el misterio de un haba fresca en su vaina. Y donde mejor puede valorarse, a mi juicio, este proceso de ofrenda, es en *Hacia una isla incierta* (1992), uno de los últimos libros del autor, que resume armoniosamente –y con la intensidad elegíaca de una partida próxima– todos los motivos y todas las direcciones de su trayectoria poética. Allí, el recuerdo de la aventura se destaca contra un trasfondo de cotidianidad que lo intensifica, haciéndolo más íntimo y reflexivo; la memoria tribal repasa sus tesoros desde la última parada en el camino, remonta su linaje edénico hasta llegar al anonimato y a la desposesión casi absolutos: «tantos países de antaño, devoradores, / se fríen lejos y rechinan, irrumpen / con una belleza implacable [...]»¹⁰. Pero, ¿dónde y en quién irrumpe? Del pasado sólo se recobran detalles ínfimos, que son en

verdad estos signos-utensilios con los que el poeta ha establecido un diálogo onírico-afectivo: la estampa de una vendedora de choclos, una lista de almacén, el rojo de los mares, un hombre tatuado, el eco de una «canción errante». Nada que pueda constituir una residencia ni una identidad fija. Lo mítico se revela, entonces, sin ninguna ampulosidad, tan sólo como lo aprehendido durante el viaje, que es lo inalcanzable, lo olvidado que quiere ponerse a tiro de la palabra, lo olvidado que al mismo tiempo la palabra produce, lo inalcanzable que lleva y trae en su propia condición errante.

Al evocar la casa de Gironde, Molina la describió del siguiente modo: «poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos, y en cuyas cavernas se alineaban huacos, alcatraces, objetos soñados, estremecidos de tanto en tanto por los trenes nocturnos de la vecina estación Retiro, que cruzaban a través de las paredes, casi rozando la jarra de piedra con agua para las ánimas colocada sobre una mesa». Es un cuadro mítico, cuyo paisaje podría ilustrar a la perfección la obra poética del propio autor. Parece que la conciencia mítica se hubiese perdido para la poesía, puesto que hoy se prefiere una mirada más realista o más banal sobre las cosas. No obstante, en la íntima odisea moliniana, el mito es el significado último de la aventura que nos revela el carácter sagrado de la realidad bajo la forma de una devoción minuciosa por el mundo. O bajo la forma de ese «poco de calor almacenado» en la incandescencia del poema.

- ¹ Enrique Molina (Buenos Aires, 1910-1997). Obra publicada: *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951), *Amantes antípodas* (1961), *Fuego libre* (1962), *Las bellas furias* (1966), *Monzón Napalm* (1968), *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), *Los últimos soles* (1980), *El ala de la gaviota* (1985), *Hacia una isla incierta* (1992) y *El adiós* (1997).
- ² V. Doran, Michel (ed.). *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Versión castellana de Josep Elias. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- ³ Los tres números de *A partir de cero*, así como otras publicaciones históricas del surrealismo hispanoamericano, pueden consultarse, archivadas en formato digital, en el sitio de la UNAM «El surrealismo y sus derivas» (www.uam.es/proyectosinv/surreal/indices.html).
- ⁴ Ver entrevista realizada por Javier Barreiro Cavestany y Fernando Lostaunau en 1987, reproducida en «Surrealismo: poesía y libertad». Consultado en www.poeticas.com.ar.
- ⁵ Malpartida, Juan. «Enrique Molina o el lenguaje de la pasión». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 459 (septiembre 1988), pp. 107-113. Madrid: AECID.
- ⁶ Molina, Enrique. *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- ⁷ Sucre, Guillermo. «La belleza demoníaca del mundo». En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (2ª ed.). México, FCE, 1985, p. 360.
- ⁸ Pezzoni, Enrique. «Mito y poesía en Enrique Molina». En *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. XLIX, N° 125, octubre-diciembre, 1983, pp. 767-782.
- ⁹ Zonana, Gustavo. «Destino errante y cosmovisión poética en Enrique Molina». En *Hablar de poesía*, N° 5, año III. Buenos Aires, Nuevo Hacer-Grupo Editor Latinoamericano, junio de 2001.
- ¹⁰ Molina, Enrique. *Hacia una isla incierta*. Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1992.
- ¹¹ Ver «Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo», prólogo a *Obras completas* de Oliverio Girondo. Ed. Losada, Buenos Aires, 1968.

Poesía y traducción:

Un soneto de Góngora¹



4.676

6239

I

Cuando Joaquín Roses me invitó a escoger un poema de Góngora para comentarlo brevemente en este ciclo –un ciclo no destinado a especialistas, sino a un público general, y esto era importante–, confieso que tuve no pocas dudas a la hora de hacer mi elección. He comentado poemas de Góngora en muchas ocasiones, y algunos de esos comentarios andan publicados por ahí. Todos los años, por otra parte, analizo poemas de Góngora en mi curso sobre el Siglo de Oro en la universidad. De manera que escoger ese poema no tenía que entrañar para mí, en principio, dificultad alguna.

Esta vez, sin embargo, se trataba de algo distinto. Si no he interpretado mal la propuesta de Joaquín, se trataba de glosar un poema de don Luis que por una razón u otra interesara al escritor invitado, un poema con el que se tuviera una relación especial, acaso una debilidad, una preferencia íntima. El problema es que, en realidad, tengo debilidad por muchos poemas gongorinos: sonetos, décimas, letrillas, las *Soledades* enteras... El último poema que he comentado es la letrilla «No son todos ruiñeños», que acaba de publicarse en el volumen de homenaje a Antonio Carreira. Ese poema, por ejemplo, me entusiasma. Pero también me apasionan los sonetos de la última época, o el *Polifemo*, cuya arquitectura verbal es asombrosa, un prodigio de estructuras enlazadas: tramas sintácticas, fonéticas, retóricas, temáticas, tópicas (me refiero a los *topoi*, a los *lugares* recurrentes de la tradición literaria). Cualquier fragmento del *Poli*

femo podría haberme servido aquí, sin ir más lejos, en cuanto a preferencias personales. Mi viejo gusto por esta obra poética –un gusto que arranca de mi adolescencia– me ofrecía, como puede verse, muchas posibilidades, abundantes ejemplos.

¿Qué poema escoger, entonces? Pues me he decidido por un soneto de la primera época, el que comienza «Oh claro honor del líquido elemento». ¿Por qué? Porque lo considero un poema muy significativo, un poema que me permite abordar ciertos aspectos de la obra de don Luis y de la poesía de su tiempo que siguen siendo objeto, creo yo, de cierta confusión, o de cierto desenfoque. Espero hacer ver que este soneto, lo mismo que otros poemas del joven racionero, puede ser enfocado de otra manera. No pido que se esté de acuerdo conmigo necesariamente –la cosa puede seguir discutiéndose, por supuesto–, sino que se atienda a ciertas cuestiones de estética e historia literarias, porque esas cuestiones nos aportan claves de lectura y de interpretación que considero imprescindibles.

El poema está fechado en 1582 en el manuscrito Chacón. Góngora tenía, así pues, veintiún años. Don Luis, a esa edad, era ya un poeta muy reconocido. Prueba de ello es que dos años antes ya le habían pedido en la Universidad de Salamanca que escribiera un elogio en verso a la traducción que Luis de Tapia había realizado de *Os Lusíadas*, de Camoens, una especie de poema-prólogo a esa edición con la que la Universidad de Salamanca quería competir con la de

Alcalá. Y el joven poeta se descolgó con una sofisticada composición en esdrújulos, en la moda de Cairasco de Figueroa (y, ya que estoy hablando en Andalucía, también en la moda de cierta poesía andaluza: Juan de Arguijo, Barahona de Soto, Mal Lara...). Señalo la cuestión del esdrújulo por algo que veremos luego. El poema dice así, en la edición de Carreira (*Obras completas*, I, página 22):

*Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata
cuya agua entre la hierba se dilata
con regalado son, con paso lento:*

*pues la por quien helar y arder me
siento
(mientras en ti se mira) Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento,*

*vete como te vas, no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente,*

*que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran señor del húmido tridente.*

Es un poema interesantísimo, en muchos sentidos. El sujeto poético, el yo lírico, habla con un arroyo y le dice que la dama de sus desvelos –aquella por quien se siente «helar y arder» al mismo tiempo– se está mirando en sus aguas, y le pide luego que no deje que la imagen (el retrato) del rostro de la dama reflejado en su superficie corra demasiado deprisa hacia el mar y se pierda confusamente en el océano; que frene, en fin, los caballos del agua para que el retrato de la dama no se deshaga de manera confusa en el «líquido elemento».

Góngora había aprendido bien la lección de Fernando de Herrera, que en ese mismo año, por cierto, publicaba en Sevilla su antología poética *Algunas obras...* El soneto de don Luis es muy refinado, presenta una armazón muy sólida. Está muy bien construido, con una *maniera* muy elegante, desde luego en la línea formal de Herrera. Vale la pena detenerse un poco en los usos retóricos, unos usos que muestran ya a un poeta perfectamente dueño de los procedimientos técnicos de la mejor lírica de su tiempo. Obsérvense, por ejemplo, las correlaciones de adjetivos antepuestos en el v. 1 («claro honor –líquido elemento»), el v. 2 («dulce arroyuelo –corriente plata»), el v. 10 («undosa rienda –cristalino freno»), el v. 14 («gran señor –húmedo tridente»), y la correlación en quiasmo del verso v. 4 («regalado son –paso lento»). Es muy significativa, por otra parte, la antítesis simétrica «helar y arder» (en el v. 5), que tiene relación retórica directa con la pareja del v. 7, «nieve – esкарлата», un cromatismo violento que recuerda, dicho sea de paso, aquel «o púrpura nevada o nieve roja» del rostro de Galatea en el *Polifemo...*

Especial interés, por su osadía técnica, ofrece en el segundo cuarteto un hipérbaton particularmente complicado –anunciador de los hipérbatos que serían, con el tiempo, toda una marca de la casa– y que ya señaló el viejo comentarista Salcedo Coronel en 1644 («el hipérbaton de esta oración la hace poco dulce, aunque la sentencia es hermosísima»). Y no menor relevancia tiene aquí ese gusto o proclividad de Góngora a colocar un esdrújulo en posición acentual privilegiada, como en los preciosos versos que

describen al pastor Acis en el *Polifemo* («polvo el cabello, húmidas centellas / si no ardientes aljófares sudando»). A esto me refería cuando mencioné hace un momento la canción esdrújula de 1580: Góngora nunca abandonó el gusto por el esdrújulo, y hay pruebas incontables de ello. Aquí encontramos dos casos de este tipo –en el v. 1, «líquido», y en el v. 14: «húmido»–, es decir, abriendo y cerrando, simétricamente, la composición. La perífrasis final, por cierto, esa alusión a Neptuno como «el gran señor del húmido tridente», es especialmente efectiva, y fue imitada en cierta ocasión por Villamediana, como ha recordado Carreira en su edición. No pretendo agotar aquí la dimensión retórica del texto: me limito a señalar solamente ciertos rasgos técnico-estilísticos muy relevantes para subrayar que se trata de un poema muy rico, muy denso desde ese punto de vista, y técnicamente perfecto también en el aspecto musical.

II

Pues bien, el poema pertenece a una serie de sonetos juveniles de Góngora en los que este tiene muy presentes los modelos italianos (Sannazaro, Luigi Groto, Ariosto, Francesco Maria Molza, Tasso –los dos: el padre y el hijo–, entre otros) que todos los poetas de la época consideraban la referencia literaria principal, junto a los poetas latinos. «En la poesía del Siglo de Oro todo viene de Italia», dice Dámaso Alonso a propósito del italianismo de Góngora y, en general, de toda la lírica de la época. Tiene razón. Góngora no es una excepción en eso. Había que aprender a escribir poesía escribiendo como los italianos.

En este caso, don Luis seguía de cerca un soneto de Bernardo Tasso, «O puro, o dulce, o fiumicel d'argento» (*Rime*, V, I). Copio el texto que ofrece Chiodo en su edición turinesa de las *Rime* (II, página 73):

*O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,
più ricco assai ch'Ermo, Pattolo, o Tago,
che vai al tuo cammin lucente e vago
fra le sponde di gemme a passo lento;*

*o primo onor del liquido elemento,
conserva integra quella bella immago,
di cui non pur quest'occhi infermi
appago,
ma pasco di dolci esca il mio tormento.*

*Qualora in te si specchia, e ne le chiare
e lucid'onde tue, si lava il volto
colei ch'arder potrebbe orsi e serpenti;*

*ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti
per non portar tanta ricchezza al mare.*

Lo primero que llama la atención es la proximidad de ambos textos: Góngora ha hecho una versión, una libre adaptación del texto italiano. ¿Se trata de una imitación o de una traducción? Acerquemos un poco la lupa. El primer verso gongorino traduce, casi palabra por palabra, el 4º verso de Tasso: «o primo onor del líquido elemento» – «Oh claro honor del líquido elemento»; lo único que cambia, por cierto –el epíteto «claro»–, también está en el texto italiano, en el v. 9 («chiare ... onde»). Con ligeras variaciones, la estructura del poema es casi la misma, empezando por lo principal: el sujeto poético le habla al río, y le pide algo. Hay expresiones

idénticas –como «paso lento», en el mismo lugar del poema, o el agua plateada («fiumicel d'argento», v. 1 – «corriente plata», v. 2)– o casi idénticas: el «tanta ricchezza» del verso final de Tasso se convierte en «tanta belleza» del penúltimo verso de Góngora.

Ahora bien: también hay muchas diferencias entre los dos poemas. Saltan a la vista. Góngora no cita otros ríos, como Tasso (ríos portadores de oro). La dama, o la ninfa, en Góngora ha mirado su rostro en las aguas del río, mientras que en Tasso se ha lavado el rostro en ellas. La diferencia principal, sin embargo, es que Tasso le pide al río que se detenga («ferma il tuo corso», v. 12), para que conserve la imagen de la dama, mientras que Góngora le pide al río que fluya lentamente, para que el retrato («Amor retrata», v. 6) no se desbarate y llegue confusamente al mar.

Vamos a la cuestión fundamental: el soneto de Góngora ¿es una imitación o una traducción? La diferencia entre los dos conceptos no estaba clara en el Siglo de Oro. Pongo un solo ejemplo: en una de las dos dedicatorias que pone al frente de su edición de los poemas de fray Luis de León en 1631, Quevedo cita en su original latino unos versos de Propertio y a continuación añade: «Yo con alguna licencia lo imité en estos versos, que pueden pasar por traducción...». ¿En qué quedamos, imitación o traducción?

En la época tendía a hablarse de imitación cuando en la traducción no había literalidad estricta, o la había sólo de manera parcial. Por otra parte, las traducciones se permitían unas libertades que en la actualidad no toleraríamos, y que hacen pensar en las *adaptaciones* libres,

tan comunes hoy en el teatro. Respecto a los versos de Góngora que estamos examinando, Salcedo Coronel, en 1644, dice que «Este soneto está imitado de uno de Tasso». Modernamente, Dámaso Alonso habla también de «evidente imitación». Robert Jammes, por su parte, dice en su artículo «Retrogongorisme» que es «una verdadera traducción» y Antonio Carreira, en fin, habla de «imitación» en su *Antología* de Góngora.

¿Qué clase de imitación es esta en la que estamos tan cerca de la traducción? La poética de la *imitatio*, en el Siglo de Oro, permitía esta variante literaria en que un texto previo podía ser transfigurado o recreado en otro (escrito en otra lengua o no). Y eso ocurrió frecuentemente en nuestros poetas del XVI y del XVII. Ya desde antiguo se conocían la *amplificatio*, la *dilatatio materiae*, etc. (además de la parodia, por supuesto), como formas legítimas de imitación. Y es por aquí, me parece, por donde debemos acercarnos a la cuestión de la imitación-traducción gongorina.

Hay un libro precioso del filólogo mexicano Antonio Alatorre titulado *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, publicado en 2001, en el que selecciona sonetos italianos del XVI imitados o traducidos por poetas españoles. No se recoge en el libro el soneto que aquí estamos viendo, pero podía haber figurado en él perfectamente, como de hecho figuran otros sonetos de don Luis. Dice Alatorre en la introducción que «Los primeros grandes sonetos de Góngora [...] son en buena parte traducción de sonetos italianos». Y añade algo muy interesante: que en el concepto de «traducción» de Góngora «no importaba

la literalidad estricta; importaba que el soneto *sonara*». Y repite esta idea más tarde, aplicada a toda la poesía traducida o imitada de la época: «El solemne juramento de fidelidad era lo de menos [...]: lo importante era que el soneto *sonara*». Lo que equivale a decir que un poema traducido o imitado debía ser ante todo un *poema*, esto es, una pieza literaria válida en sí misma, más allá del hecho de tener su origen en un texto previo. Este punto de vista, me parece, permite entender mejor la naturaleza del acto creativo gongorino. El poeta cordobés procede de una manera muy inteligente, y se da cuenta de que, en una traducción, más que la letra, importan la entonación y el sentido, lo que podríamos llamar *la música del sentido*. Y es eso lo que tiene en cuenta. Góngora procede por ampliación y por modificación. Cambia completamente el final del poema y le da un sentido distinto. Don Luis hace una operación traductora muy creativa, perfectamente coherente, además, con los usos poéticos de aquella edad, tan marcados por la *imitatio*; una *imitatio* no servil, sino ingeniosa, imaginativa. Por eso Benedetto Croce, en un artículo de gran interés publicado en 1944 –«La poesía de Luis de Góngora»–, refiriéndose de pasada a este soneto de don Luis dice que éste «amplifica» y «transfigura» la imagen central del poema de Tasso. Tiene razón, a mi entender, y esto viene a confirmar o a realzar el enfoque que estoy haciendo aquí. También Emilio Orozco, en *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, afirma que don Luis «desarrolla y complica el modelo».

Lo que no se dice, en cambio, es que

todo eso revela el genio de don Luis también en materia de traducción y de imitación, consustancial entonces a la palabra poética. Dicho de otra manera: no se ve –y no se dice– que el poeta cordobés es tan creativo e imaginativo cuando traduce o imita como cuando hace escritura «original». Y eso es así porque su objetivo es siempre hacer *poesía*, crear poemas nuevos. Es verdad que, cuando traducían o imitaban, también otros poetas de su tiempo pretendían eso mismo. Muy pocos, en verdad, lo consiguieron; muy pocos alcanzaron esta excelencia al traducir. Tanto es así que a veces en Góngora el texto de llegada es superior al texto de partida, como reconocen Alonso o Jammes, y entiendo por «superior» un texto más denso, más rico, más sugerente que el poema originario. Yo diría incluso que en el caso de un poema como el que vengo comentando, lo mismo que en otros sonetos gongorinos de este tipo del período 1582-1585, estamos ante una operación poética de excepción, una operación que hace pensar en experiencias de traducción creativa llevadas a cabo por la poesía de Occidente de manera muy radical a partir, sobre todo, de Ezra Pound: recreación, reinención, reescritura. Y esto, sin duda, está directamente relacionado con la modernidad de la obra poética de Góngora.

III

«Oh claro honor del líquido elemento» se recoge en las *Flores de poetas ilustres de España*, la antología más significativa de la poesía española en torno al cambio de siglo, en la que Pedro Espinosa daba a conocer en 1605 a poetas de las generaciones más jóvenes junto a vetera-

nos como Barahona de Soto o Camoens. Lo reproduce íntegramente Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (Discurso XXI), lo que es una señal de aprecio. Se trata, así pues, de un poema estimado en su tiempo, como otros de esta primera época de don Luis, en la que se cuentan joyas como «Mientras por competir con tu cabello» (del mismo año 1582) o «La dulce boca que a gustar convida» (de 1584) o incluso «No destrozada nave en roca dura» (del mismo año), soneto que he estudiado en otra ocasión.

Hoy por hoy, sin embargo, esos poemas tienden a ser menospreciados, precisamente porque son imitaciones o traducciones (la excepción es Antonio Carreira, que recoge más de uno de esos sonetos, incluido este que comentamos, en su *Antología poética* de Góngora, para mí la más completa de todas las que se han publicado hasta hoy). En su estudio «El italianismo de Góngora», Dámaso Alonso, por ejemplo, dice que don Luis usó a Tasso y a otros poetas italianos «como falsilla para sus propios ejercicios escolares en poesía». Y añade: «Se basaba en un soneto italiano para, después de haberlo seguido durante algunos versos, abandonarlo como en una temerosa tentativa original, en un breve vuelo de prueba». Robert Jammes, por su parte, reconoce el interés que presentan estos «sonetos de aprendizaje», y dice que son traducciones «muy bellas, e incluso, a veces, superiores al original» (cosa en la que coincide con Dámaso Alonso), pero que al fin y al cabo... son meras traducciones. Y cree que es más bien en las letrillas y los romances de este período donde mejor se revela el genio juvenil de Góngora.

Yo creo que se parte aquí de un prejuicio en cuanto a la traducción. No se

estima su significado literario profundo ni se aprecia su papel decisivo en la transmisión, la comunicación y los intercambios de las ideas, las estéticas y los valores literarios. Góngora se dio cuenta de la importancia de la traducción (vía imitación libre o creativa) en sus años formativos. Y se aplicó a ella con resultados absolutamente brillantes, no inferiores, a mi juicio, a los de su poesía «original». A mi ver, su genio poético se revela *también* en estos sonetos de la primera mitad del decenio de 1580. Porque don Luis demuestra que es posible seguir modelos italianos, aprender sus lecciones y, al mismo tiempo, *competir* con ellos. Y, a veces, superarlos, como creo que ocurre en «Oh claro honor del líquido elemento» y en otros casos. Lo diré de otro modo: entiendo que no valorar este poema –lo mismo que otros de esta época– porque es en buena parte, y en sentido amplio, una traducción, significa no reconocer la importancia y el significado histórico y estético de la traducción literaria. Máxime cuando se trata de una traducción entendida a la manera de la época, en la que intervenía la poética de la *imitatio* y no era preciso atarse literalmente al texto original, un concepto de la traducción que permitía libertades, adiciones, modificaciones y recreaciones del texto de partida.

Como síntesis de todo lo dicho, y como recapitulación también, podríamos resumir la cuestión de esta manera:

1. Los sonetos gongorinos del decenio de 1580 a los que hemos aludido son traducciones muy libres y creativas de poemas italianos. Tan creativas que a veces se apartan considerablemente del texto de partida. No hay sujeción a

la literalidad, sino, en sentido estricto, *re-creación*.

2. Esos sonetos de Góngora tienen valor poético propio, más allá del hecho de que sean traducciones. Porque las traducciones de gran calidad, como son las de Góngora, no resultan inferiores ni menos importantes como poesía que los poemas «originales» del autor. Los poemas traducidos o, por mejor decir, *re-creados*, resultan, por eso mismo, igualmente originales. «Oh claro honor del líquido elemento» es, a mi juicio, un buen ejemplo de ello.

3. No todos los poetas, por mucho que lo pretendieran, lograban alcanzar este nivel de calidad en la *re-creación*. Si algo demuestra Góngora en estos sonetos de matriz italiana es que su genio poético ya quedaba puesto de manifiesto

en esta modalidad poética, la modalidad de la imitación libre, tan característica de la poesía de su tiempo, como ha mostrado Antonio Alatorre en su antología *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*.

En 1611 –una fecha no muy alejada de la de nuestro poema–, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, resaltaba que la palabra traducir viene «del verbo latino *traduco, is*, por llevar de un lugar a otro alguna cosa o encaminarla». Traducir es *verter*, sí, dice Covarrubias, pero ante todo *trasladar*. En definitiva –y con esto acabo–, el italianismo, ese italianismo que nutre toda la poesía española de este período, ¿qué es, en su conjunto, sino una *traducción*, una apasionada y lúcida traducción al español de la cultura italiana?

¹ Ponencia leída en el ciclo «Góngora vivo: cómo leen a Góngora los creadores de hoy», coordinado por Joaquín Roses. Córdoba, Cátedra Góngora, 18 de noviembre de 2014.

Juan Carlos Méndez Guédez

«*La novela negra, cuando viaja al Caribe, baila, aunque sea de dolor*»

Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, Venezuela, 1967) es narrador y Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Es autor de las novelas *El libro de Esther* (Lengua de Trapo, 1999), *Árbol de luna* (Lengua de Trapo, 2000), *Una tarde con campanas* (Alianza, 2004), *Tal vez la lluvia* (DVD, 2009. Premio Internacional de Novela Ciudad de Barbastro), *Chulapos mambo* (Casa de Cartón, 2011), *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (Musa a las 9, 2012) y *Arena Negra* (Casa de Cartón, 2013. Libro del Año 2013 en Venezuela). También ha publicado los volúmenes de cuentos *Tan nítido en el recuerdo* (Lengua de Trapo, 2002), *Hasta luego, Mister Salinger* (Páginas de Espuma, 2007) e *Ideogramas* (Páginas de Espuma, 2012). *Los Maletines* (Siruela, 2014) es su última novela publicada.

Por Carmen de Eusebio

***Los Maletines* es una novela que nos habla de la supervivencia en la actual Caracas. La imagen que nos da de la ciudad es la del horror y el miedo, donde las víctimas son los ciudadanos de a pie que nunca saben si encontrarán comida o si regresarán a casa vivos, porque lo normal es morir. ¿Esta realidad, ausente en sus libros anteriores sobre su país, es la que le ha llevado a escribir *Los Maletines*?**

Sucede algo: en los años noventa, solía reunirme en Venezuela con escritores

como Rubi Guerra, Israel Centeno, Ricardo Azuaje o Slavko Zupcic, y en alguna ocasión hablábamos de al menos dos grandes posibilidades de encarar la construcción de una obra. La primera era la de García Márquez, con libros que preparaban el terreno o lo prolongaban alrededor de una pieza maestra como *Cien años de soledad*; la segunda, la de Vargas Llosa, en la que cada libro era una unidad con sentido, pero que también funcionaba como una especie de ladrillo que construía una gran casa. Recuerdo



que Centeno y yo fantaseábamos con esta segunda posibilidad. Trabajar en libros que tuviesen peso en sí mismos, pero que fuesen parte de un conjunto que complejizaba lo real, que lo miraba desde distintas perspectivas. En efecto, mis libros anteriores hablaban de una Caracas convulsa, agitada, con tensiones sociales, pero teñida siempre del esplendor de la juventud, de la adolescencia, de la infancia. Mis personajes se movían en un recuerdo lleno de fiestas, encuentros en la calle, celebraciones, aventuras eróticas. El escenario de fondo solía ser áspero, pero digamos que la humanidad de los personajes se imponía; la ternura, el humor, la sensualidad, lograban elevarse sobre las asperezas de una ciudad llena de muchas capas de sensaciones y lenguajes. Pero cada viaje que fui haciendo estos años a Venezuela me lanzaba a la cara un país muy diferente: un país cada vez más violento, más lleno de odio, de miedos, y con una presencia intimidante de lo militar. Allí, el espacio personal a duras penas sobrevivía; no se trataba de salir a la calle y conocer el amor o la amistad a lo largo de la jornada, sino de algo tan elemental como regresar vivo o conseguir un litro de leche para tus hijos. Necesitaba hablar de eso, agregar esa historia a las historias precedentes; necesitaba hablar de esa mutación monstruosa, de esa naturalidad del horror y necesitaba hacerlo desde una perspectiva ficcional, imaginaria. No tengo aprecio por la narrativa que se conforma con ser una fotografía básica de lo real, que pretende sustituir al periodismo con su enumeración de datos, fuentes o versiones. Gracias a los escritores venezolanos de los años sesenta y a los autores del Boom y del post

Boom adquirí la idea de que lo literario se sostiene en una búsqueda particular del lenguaje y tiene una fijación por el detalle insólito, por la sugerencia, por las ambigüedades morales y psíquicas que sólo pueden surgir del despliegue imaginativo. Eso que Andrés Neuman llama desautomatizar el lugar común, o configurar cada libro como un acto de discrepancia con la realidad. Debo decirte que autores como José Balza, Salvador Garmendia o Guillermo Meneses me enseñaron que se podía mirar un país, pero para desmenuzarlo con las herramientas de la literatura, para reescribirlo, para descomponerlo y hundir los dedos en sus llagas a través de una imaginación que creaba una mirada líricamente alterada del mundo. Algo que también había hecho de manera magistral en los años veinte Teresa de la Parra, que en una novela de aparente frivolidad y sencillez expresiva como *Ifigenia*, utilizó de manera brillante, invisible, las posibilidades de la ficción para reflejar el alma socavada de una muchacha rodeada por las miserias del poder machista de la Venezuela de aquellos principios de siglo. En síntesis, creo que sí, que con este libro intenté actualizar mi mirada del país, pero sobre todo de las personas que en él habitan o que siguen formando parte de él desde la distancia. Porque aunque yo me haya movido de país, en mi intimidad, en mi existencia, lo que sucede ahora es una especie de memoria compartida, bifurcada. Para los inmigrantes el día amanece dos veces, cuando sale el sol que puedes ver con tus ojos y cuando sale el sol que pueden ver las personas que quieres. Como escritor, necesito que esos dos soles aparezcan en mis páginas.

El libro se abre con una fotografía muy cruda del asesinato de una madre y su hijo, y desde ese momento el lector sabe que se enfrenta a una novela extremadamente dura. ¿No cree que ha sido muy arriesgado comenzar así? ¿Qué le ha llevado a elegir esta imagen para comenzar su novela?

Pienso que los inicios de una novela deben funcionar como la oferta de seducción que se hace a los lectores. Un poco, decirles: esto es, sintéticamente hablando, lo que te espera en las cientos de páginas que siguen; si te interesa, abre la puerta y sigue adelante. Yo sabía que esta novela tendría esa dureza, ese feroz encadenamiento de emociones turbulentas, vertiginosas, esa sucesión anecdótica propia de las aventuras en las que se juega la vida, así que abrir el libro de ese modo era dejar las cosas claras desde el principio. Suelo trabajar de esa manera. Mi anterior novela, *Arena negra*, se abre con un sueño y una armazón fragmentaria, lírica, que será el signo distintivo de todo el libro; *Chulapos mambo*, se inicia con un señor que vomita desde la ventana de un hotel mientras intenta escribir una obra literaria maestra por lo que el tono esperpéntico de ese volumen queda esbozado desde sus primeras páginas o, en el caso de *El Libro de Esther*, un libro sobre el amor juvenil, la novela se abre con un discurso angustioso, un poco delirante y humorístico, de un personaje que va a buscar a una mujer de la que no tiene noticias desde trece años atrás. Digamos que la apertura de una novela es una invitación a un juego, a un espacio con ciertas reglas particulares. Por eso *Los Maletines* debía comenzar de ese modo. Un gancho al hígado, sin

compasión. El inicio de una novela es como entreabrir una puerta para despertar la curiosidad y el deseo: puedes ser contundente, pero debes medir la dosis exacta porque, si te excedes, será difícil que la novela crezca, y una novela, en el fondo, es la descripción de un crecimiento, incluso un crecimiento hasta la más honda de las profundidades.

Los maletines no es, desde luego, una novela política. Habla de dos personas que quieren seguir viviendo en medio de tanta atrocidad. Sin embargo, me resulta difícil no preguntarle sobre cuestiones políticas. ¿Qué cree que hace que, para ciertos partidos políticos fuera de Venezuela, ese sistema político pueda ofrecerse como modelo?

Mira, algo que quizás debimos aprender los escritores del siglo XX es una cierta humildad a la hora de expresarnos sobre temas políticos. Pienso con horror en gente como Sartre, que hablaba entusiasmado de la democracia «directa» de Fidel Castro, pues el señor había intentado inútilmente arreglar una nevera en una playa y ese entusiasmo le impidió ver que miles de cubanos huían de ese terrible clima de represión y pobreza. O en Pound, o en Celine, encantados con los verdugos de Europa, o en el Neruda que le cantaba al padrecito Stalin. Lo que intento decir es que un escritor posee la misma torpeza o la misma lucidez que un ciudadano que no se dedica a imaginar historias. Eso no lo descalifica, sino que lo resitúa, y desde allí quiero darte mi opinión. ¿Por qué un modelo fracasado como el venezolano despierta simpatías? La primera respuesta es rápida. Tuvo mucho dinero y compró muchas

conciencias. Los modelos caudillistas que van a «salvar» a los pobres están muy bien, son épicos y salen unas fotos muy chulas con ellos, pero no hay nada que guste más que una épica salvadora si trae sus buenos fajos de dólares. La segunda respuesta es más general y es común a la pasión humana por los totalitarismos. Jung definió el comunismo –y yo lo entendería a los totalitarismos conservadores– como ese sueño infantil del Paraíso en el que un jefe justo, bueno e infalible, reparte y entrega a las personas la riqueza y el bienestar. En efecto, la idea de un Caudillo que piensa y decide por todos puede ser muy seductora. Eso excluye a los individuos de la pesada carga de ser libres, de la pesada carga de equivocarse o acertar. Un poder lejano y concentrado es quien debe protegernos a cambio de nuestra obediencia y de la prolongación infinita de los aspectos más dependientes y vulnerables de la infancia.

Manuel y Donizetti, personajes de su libro, son personas honradas, pero optan por conductas inmorales –aunque no ilegales– para sobrevivir. ¿Usted cree que la corrupción instalada en el poder nos hace corruptos?

Una de las heridas más grandes que deja un poder extendido y corrupto es aquella que toca directamente a las personas. Modiano es por muchos motivos un excelente novelista, y uno de ellos es porque hizo que Francia revisara su relato heroico de la Segunda Guerra Mundial. No todos fueron nobles, no todos fueron resistentes. El mal, la corrupción, anidó en los actos, los silencios, las omisiones de muchas personas. Pienso también en una novela magnífica de Juan Iturralde:

Días en llamas. Allí vemos un personaje que intenta actuar con honestidad, pero los acontecimientos de la guerra civil lo carcomen, lo empujan a cometer actos detestables que en ese contexto son comprendidos y hasta aplaudidos, aunque él, en su fuero interno, no deja de albergar dudas. En el caso de *Los Maletines*, mis dos personajes son parte activa del clima de descomposición de la Venezuela del chavismo. Un universo criminal, con reglas que más bien pertenecen a una lógica mafiosa en vez de una lógica de Estado. Por eso, estos personajes intentan una respuesta que literariamente yo ubico dentro de la picaresca. El poder intenta aplastar, por lo tanto hay que buscar una fisura dentro del poder para colarse y sobrevivir.

Donizetti es un personaje corriente que no ha destacado en su vida profesional ni en su vida amorosa. Sin embargo, hay en él una característica que lo eleva a una categoría superior: el compromiso que adquiere al ser padre y, por lo tanto, a buscar lo mejor para sus dos familias, aunque ello signifique saltarse las normas de la moral. ¿Es esto lo que le indulta?

A mí me interesa particularmente mirar las transformaciones que tiene la masculinidad en momentos como el actual. Creo que uno de los grandes logros del resquebrajamiento del discurso machista en ciertas partes del mundo es, en primer lugar, la recuperación de la dignidad para las mujeres, pero también el espacio de libertad que se nos abre a los hombres. Ser un hombre en mi adolescencia venezolana era un oficio muy cansado. Debías ser enérgico, victorio-

so, audaz, dominante, valiente, fuerte. Esa lista traía consigo una serie de limitaciones que no debías traspasar. Por lo tanto, la ternura, la fragilidad, la duda, el reposo, estaban descartados. Y resulta que a mí me parece más interesante ser feliz, no encarnar la figura estereotipada del hombre. Y ser feliz implica, en ocasiones, conectarte con la debilidad, con el reposo, con la duda, con el miedo y con la sentimentalidad que te aproxima a otras personas. La paternidad es ahora un universo mucho más apasionante que años atrás cuando se afirmaba que los hijos eran un asunto de mujeres. Hay una verdad hermosa, una plenitud indescriptible en el universo de los pañales, los biberones, los paseos por el parque, las tardes ayudando a hacer deberes, los momentos en que te ocupas de bajar una fiebre o de ordenar por colores la ropa de un hijo pequeño. ¿Cómo pudimos los hombres estar lejos de eso alguna vez? Quería hablar de eso en mi novela. Mi personaje es un padre corajudo. Quizás en muchos otros aspectos de su vida es acomodaticio, indigno, pero tanto con su hijo como con su hijastra tiene una actitud distinta. La de la entrega, la de la felicidad compartida. Por eso es capaz de colocar el mundo de cabeza si se trata de salvarlos a los dos del horror que vive la Venezuela actual. Así que, como tú dices, eso tal vez es lo que lo indulta como persona, pero también desde un punto de vista dramático es lo que le permite una transformación que dispara buena parte de las aventuras de *Los maletines*.

En su novela nos habla de un país donde la vida no tiene ningún valor, donde la violencia y la delincuencia es la nor-

malidad en todas las capas sociales. En medio de este horror aparece la música en diferentes manifestaciones y recorre la narración como un lenguaje anterior al lenguaje. Muchas veces nos preguntamos ¿cómo pueden convivir el horror y la belleza? ¿Qué papel desempeña?

Algo fascinante es la capacidad de las personas para encontrar la belleza en medio del horror. Imagino que es una resistencia, un ejercicio de dignidad. Nunca olvido el testimonio de un preso de la dictadura militar argentina que contaba cómo fabricaba colores con los escasos alimentos que le daban sus carceleros. De ese modo hacía dibujos para sus hijos, unos dibujos hermosísimos, llenos de luz y colorido. Aquel hombre, al que torturaban y le negaban la libertad, no permitía que el espanto entrase a ciertos espacios de su vida. Esa era su pequeña victoria frente a los miserables que lo estaban aplastando. En *Los Maletines* conviven la belleza y el horror de una manera natural porque los personajes están imbuidos de esa resistencia. El mundo es un espanto, pero hay resquicios, territorios, que ellos defienden con su afectividad para que allí no entre la miseria. Por eso cuando Donizetti intuye que ya no podrá mantener a sus hijos dentro de esa suerte de burbuja, da un paso y decide dar un golpe que le permita obtener un montón de dinero y escapar. Me gustan ese tipo de personajes que son capaces de detectar, de recrear en el espanto de los días, un pequeño chispazo, un mínimo milagro que resalta la plenitud de existir. Recuerdo que uno de los elementos que signan la poesía de Octavio Paz es la idea de un tiempo que no es nece-



Reportaje fotográfico © Miguel Lizana

sariamente destructivo, sino que está conformado por el esplendor de ciertos instantes. Me agrada la idea de que mis personajes intuyan esa posibilidad.

Los maletines y el boxeo son las vías por las que transita la trama. ¿Los maletines como objetivo siempre a la vista y el boxeo como análisis para formular estrategias?

El cine ha hecho que los maletines posean una irradiación particular de misterio. Quería jugar con eso porque el mundo actual, a través de su transparencia feroz, de su sobreexposición en redes sociales y en los distintos espacios de Internet, ha acorralado el misterio. Vivimos en una suerte de mundo sin paredes donde nos sometemos a la vigilan-

cia constante a través de una exhibición pueril de cada detalle de nuestras vidas. Pienso que la literatura debe ir en el camino contrario; recuperar el peso del misterio, la lubricidad del secreto. Escribir es buscar la penumbra, lo impreciso. Un maletín, una serie de maletines, era perfecto para lograr ese objetivo. En cuanto a la presencia del boxeo, se trata de una situación personal. De niño y adolescente me encantaba el boxeo. En mi memoria quedaron fijados momentos culminantes de grandes peleas. Es verdad que luego perdí la afición. Sin darme cuenta dejé de interesarme, pero esas peleas seguían allí, y un poco en broma fui desarrollando disparatadas teorías que explicaban situaciones de la vida a través de los grandes momentos de esos combates; una suerte

de libro de sabiduría personal en el que las peleas de Foreman y Alí, o de Pipino Cuevas y Thomas Hearn, servían para dar soluciones a grandes conflictos vitales. Sucedió que un amigo me dijo que eso podía serle útil a algún personaje de mis libros y cuando comencé a escribir *Los maletines* encontré un personaje perfecto para recibir ese préstamo, ya que introducía un elemento inesperado en su constitución íntima. Eso es algo que procuro siempre, que las situaciones y los personajes de mis libros tengan siempre un elemento que pueda sorprender, que pueda ser un quiebre del tópico. Me refiero a esa aparición milagrosa de lo inesperado, de lo que no encaja plenamente, pero entretelado en esos discursos planos de lo que algunos llaman «normalidad». Y para ponerte un ejemplo rápido, subrayaría esos dos personajes de *Los Maletines*: Donizetti y Marjorie, que tienen una afianzada –poderosa– relación de amantes, una relación que no se sostiene en lo bien que lo pasan juntos, sino en lo terrible que son sus encuentros. Los une el fracaso, la reiteración de sus fracasos eróticos. Me gustan esas pequeñas alteraciones. Ya sabes, si juntas tierras caribeñas, amantes furtivos, clandestinidad... se supone que con esos elementos vendrá un despliegue de acrobacias sexuales y apasionados encuentros, pero yo busco la ruptura, el envés. Por mí, que Isabel Allende se ocupe de subrayar lo evidente, que yo prefiero perderme en los desvíos.

El humor, la amistad, la ternura, son componentes fundamentales en las características de los dos protagonistas principales, Donizetti y Manuel. Son totalmente diferentes entre sí y, al

mismo tiempo, ninguno existiría sin el otro. ¿Cómo dibujó a estos personajes? ¿Qué quería que representaran?

Nunca me planteo que un personaje mío represente nada aparte de sí mismo. A mí me apasiona sobre todo la singularidad, incluso la singularidad que se oculta bajo capas y capas de normalidad aparente. Creo que hay una tensión común a los personajes de mis novelas: son seres muy corrientes, pero a los que se les escapa de tanto en tanto un aspecto inusitado. Con esto quiero decirte que sólo pretendí que mis personajes viviesen en las páginas de *Los Maletines* la muy honda, muy hermosa y muy digna revitalización de la amistad. Dos debilidades juntas forman una desconocida fortaleza. A mis personajes la situación del país les destroza la vida de distintas maneras, y pese a que tienen opciones políticas, sexuales y vitales muy diferentes, al reencontrarse descubren que la infancia y la adolescencia han creado entre ellos un nexo indestructible. La amistad es uno de los espacios sagrados que se conservan en estos tiempos. Al menos yo lo vivo de ese modo, y por eso me gustan los personajes que experimentan esa iluminación vital. Además, debo decirte algo: la textura de *Los Maletines* –y de mis libros anteriores– tiene una apariencia inmediata de literatura realista, pero intento que debajo de esa capa de acciones, situaciones cotidianas o referencias al escenario urbano palpите, de un modo muy sutil, una mirada en la que irrumpa de manera tenue lo sagrado, lo espiritual, lo trascendente. Pero una sacralidad muy particular, porque de lo que se trata no es de atisbar la trascendencia depositada en otros mundos o a

partir de seres superiores, sino a través de la celebración de lo material: el cuerpo, las comidas, las bebidas, los árboles, los encuentros eróticos, ciertos colores del cielo, la presencia de los amigos, los rincones de una ciudad. Creo que en *Los Maletines* hay un invisible nivel mágico que recorre toda la novela, pero al cual son sensibles los protagonistas. Por un lado está todo el mundo del espiritismo de María Lionza; esa deidad venezolana en la que confluye un universo de catolicismo, con un espiritismo decimonónico, con la historia nacional y con la reinterpretación muy libre de lo que pudo ser la vida mágica pre-hispánica. Y por el otro está la leyenda del Rey Alarico, que en cierto modo es una escenificación fantástica que anuncia claves que se resolverán de manera muy realista en la novela. Es lo que te mencionaba sobre esa tensión entre lo real y lo mágico que tanto me interesa. Donizetti y Manuel son personajes muy diferentes entre sí, pero aparte de su pasado común, comparten esta mirada sobre el mundo.

Donizetti es periodista en la agencia del gobierno, pero realmente su trabajo consiste en trasladar maletines –cuyo contenido ignora– desde Caracas a distintas ciudades como Roma, París o Madrid. Siempre se siente vigilado. Además de estarlo por la actividad que realiza, ¿puede ser, también, una metáfora de la vida en Caracas?

Caracas es una ciudad de muchas capas. Conviven universos muy diferentes; paisajes urbanos, voces, personas. En este momento particular de su existencia es un lugar signado por una violencia infernal, pero también ha sido lugar de sal-

vación de muchos exiliados argentinos, chilenos, uruguayos; de muchos inmigrantes españoles, portugueses, italianos, colombianos, franceses, peruanos, libaneses, y de personas de todas las ciudades del país que llegábamos allí a buscar las oportunidades que eran más restringidas en nuestro lugar de origen. Caracas ha sido una ciudad generosa, múltiple. Es un lugar donde siempre suena la música; no sabemos respirar si no está sonando alguna canción o si no estamos silbando una melodía. Eso la hace festiva y, a veces, enloquecedora. Caracas es mezcla infinita. Son innumerables sus posibilidades estéticas. Es ciudad Caribe, aunque la separa del mar una preciosa montaña; es también melancolía andina y sonoridad europea, y es proyección ingenua de las ciudades gringas. Caracas es una novela que no se acaba nunca. Y allí confluye ahora un universo de espías, delincuentes, aventureros políticos, sicarios, mafiosos, que pelean a dentelladas por el botín petrolero. Por eso en esta novela se aprecia lo que comentas: la persecución, la vigilancia, el peso de una mirada con la que el poder señala a cada persona. Venezuela es ahora mismo una mezcla de Orwell, Greene, Jim Thompson, Soriano, Rubem Fonseca, Ambler. Es un escenario doloroso, muy doloroso, pero literariamente inagotable. Y un escenario que se refleja en la vida más íntima de las personas. Por eso pienso en algo que dijo Jérôme Ferrari sobre su novela *El sermón sobre la caída de Roma*. Él afirma que uno de sus personajes percibe su propio cuerpo como un lugar donde se suceden batallas y guerras; algo así les sucede a mis personajes: Venezuela

les da dentelladas, Venezuela les quita trozos, les produce dolores físicos reales y también les incita a quitarle trozos a otros. Están enfermos porque la realidad que los rodea está enferma y se encuentra en guerra.

Me ha sorprendido el final. Un final feliz para una realidad tan dura. ¿Qué nos puede decir al respecto?

Narrar es propiciar el desvío. Se narra para acotar un quiebre de la realidad; luego la literatura va creando desvíos muy institucionales, muy cómodos, muy de literatura seria y profunda entre comillas. Pero yo prefiero los desvíos del desvío y, en una novela con páginas terribles y momentos muy turbios, incorporé algo que en cierto modo es un final feliz. Al menos eso pienso, aunque yo creo que cada lector debe juzgar por sí mismo. ¿Por qué lo hice? Porque lo cómodo era cerrar esa novela terrible con un final terrible o aleccionador. Me parecía más perturbador, más atractivo procurar esa mezcla. Lo dije en alguna entrevista de radio: la novela negra, cuando viaja al Caribe, baila; aunque sea de dolor, pero baila. Deseaba mostrar una fisura de felicidad en ese clima terrible del libro. Tiempo atrás, al leer a Todorov, me impresionó que él mencionase cómo la literatura contemporánea le había dado la espalda a la felicidad, a la plenitud. Así que, del mismo modo que el cine de Hollywood es empalagosamente predecible en sus finales, la literatura también tiende a viajar hacia una muy esperable amargura. Me encomendé a Todorov y a la dulzura que acompañó mi infancia con esas películas de cine charro en donde, por lo general, Pedro Infante termi-

naba cantando feliz. No hay mayor ejercicio de ficcionalización y de exposición imaginativa que uno de esos finales. La vida no acaba con felicidad. Innecesario que lo explique ¿no? De todos modos, son los lectores quienes pueden mirar cómo reciben ese cierre de la novela; no hay ninguna respuesta válida, excepto la que cada uno de ellos tenga cuando acaba las casi cuatrocientas páginas.

¿Cómo definiría su novela, como novela negra, novela de espionaje, picaresca?

Como género, la novela en sí misma es la exploración de una diversidad. Ella acepta multitud de lenguajes, códigos, estructuras. Pienso en excelentes novelas aparecidas en España en los últimos años, como *Lo que a nadie le importa*, de Sergio del Molino, *La fuga del maestro Tartini*, de Ernesto Pérez Zúñiga, *El pasajero K*, de Adolfo García Ortega, *Niños en el tiempo*, de Ricardo Menéndez Salmón, *Los ingenuos*, de Manuel Longares o *Pregúntale al bosque*, de Blanca Riestra. Todas son novelas y todas se expanden con recursos muy diversos, incluso antagónicos, porque la maravilla de lo novelesco es que, en su espacio, todo material que contribuya a la expansión del sentido es aceptado con naturalidad. Con esto quiero decirte que me interesa escribir novelas que sean una mixtura, tal y como es –nada más y nada menos– *El Quijote*. Por eso *Los Maletines* puede ser leído como una combinación de novela negra, novela de aventuras y novela picaresca. Yo intento siempre que muchos códigos diversos se entremezclen, porque así vivo mi existencia cotidiana. De la emoción al escuchar *Vesti la Giubba* salto a una canción del Binomio de oro; del resplandor

de una película de Wilder derivó en el culébrón absurdo que miraba en mi niñez. Una mezcla que quiere moverse en muchos tonos estéticos y que, por cierto, no le tiene miedo a la sentimentalidad más desgastada porque le gusta intervenirla, recrearla, rescatarla. Yo creo que en ese sentido la lección más maravillosa nos la dio Manuel Puig que, como sabemos, trabajó con absoluta irreverencia compositiva muchos de esos lenguajes populares del folletín, de los sentimientos ramplo-nes, de los sueños pequeños de personajes que se emocionaban con el cine B, de todo eso que fue mi infancia y mi adolescencia en un barrio popular y entrañable de Caracas donde yo iba leyendo a Kafka mientras apartaba la basura con mis zapatos y al fondo sonaba una ranchera de Dolores del Río. Lo dijo Santiago Roncagliolo en la entrevista que le hiciste, cuando expresaba que él era partidario de trabajar con esos materiales que antes se consideraban desechables. Esa es la clave. Los despojos estéticos tienen una belleza y una profundidad que son descubiertos cuando se les mira con ternura, con gratitud. Yo guardo un cariño infinito por cada radiecito sobre una nevera que oí durante la infancia; por cada lágrima que derramé mirando sufrir a Javier Solís; por las chancletas de goma que vendían en el mercado de Coche; por los tendederos donde se colgaba ropa muy limpia y muy desgastada. Yo soy eso. Nunca dejaré de ser eso.

Con respecto al género de la novela, ¿cree que en el caso de Venezuela la realidad supera a la ficción y que se está viviendo una auténtica novela negra en las calles?

Sin duda es así, pero como te dije, no pretendo hacer testimonios, reseñas históricas o cuadros sociológicos. Yo escribo novelas: artefactos de ficción que pretenden remover y perturbar las emociones de sus lectores. Los lectores que se están acercando al libro me hablan de las emociones que les procuran sus páginas; unos más controlan más que otros la realidad que da origen a esta historia, pero coinciden en hablarme de las conexiones emotivas que desarrollan con lo que allí se relata, que entre otras cosas es la lucha de dos individuos por vencer a un poder monstruoso que desea devorarlos. Mira, por suerte, la monstruosa realidad de la dictadura militar argentina que reflejan algunas novelas de Soriano, hoy en día, es historia. Una dolorosa historia. Pero uno lee *Cuarteles de invierno* y se sigue emocionando con la dignidad de sus personajes, con su resistencia, con su belleza torpe, fracasada; con la precisión constructiva con que están sostenidas esas páginas. Qué suerte inmensa que esos dictadores miserables ya no estén, pero también que, a la vez, una maravillosa novela como la de Soriano nos siga hablando al oído, conozcamos o no, los detalles siniestros del «proceso» argentino. Bueno, ni más ni menos creo que esa debe ser una de las aspiraciones del escritor. Que su espanto se transforme en una construcción literaria que pueda seguir hablando del horror cuando el horror haya cesado.

Los Maletines es una novela de denuncia muy dura a su país. ¿Cree que le pasará factura? ¿Sus libros son fáciles de encontrar en Venezuela?

Vivo a miles de kilómetros. Sería absurdo disfrazarme de héroe con un océano de

por medio. Ahora mismo, en Venezuela hay gente en la cárcel, hay gente que ha sido torturada, hay familias rotas por el asesinato de alguno de sus miembros en las protestas estudiantiles. A ellos sí les está pasando la vida una dolorosa factura.

Se ha dicho en muchas ocasiones que Caracas es la ciudad más violenta del mundo. ¿Qué le llevó a abandonar su país e instalarse en Madrid?

Venezuela era un país con problemas, pero no tenía ni lejanamente los índices actuales de violencia, y eso que yo vivía en un barrio popular donde la cotidianidad estaba acompañada de tiroteos, ajustes entre bandas y hasta heridos que se subían al transporte público después de recibir una cuchillada, por lo que a veces tocaba ir a casa saltando un charco de sangre. Me marché en el 96 para estudiar un doctorado en España. Aquí me sentí muy cómodo para escribir. Quedé encantado con este país, que entre otras cosas me ayudó a desprenderme de todos los vapores épicos que formaban parte de mi vida estudiantil. En España aprendí a valorar la democracia como respeto a las ideas del otro, como juego de alternancias, como sistema imperfecto donde el fin es mejorar la calidad de vida de las personas y no escenificar el heroico y fracasado discurso de las grandes utopías que tanto horror generaron en el siglo XX. Cuando en el 98, a través de un partido político, los militares venezolanos retomaron el poder que han ostentado en la mayor parte de la historia de Venezuela, sospeché que harían todas las tretas necesarias para conservar sus privilegios. En ese momento tuve claro que una parte de mi vida futura se encontraba en España.

Además de estas cuestiones, que tienen que ver con la historia social y política actual, lo radical es que usted es un escritor, un novelista. ¿Puede, para finalizar, contarnos algo sobre su vocación literaria?

Hace años escuché decir que los escritores solemos no hablar demasiado de lo que nos hace felices, o en todo caso, no solemos escribir sobre ello porque es una manera de preservarlo. Por eso mismo no debería hablarte de mi relación con la literatura, porque admito que está marcada por la felicidad. Pero correré el riesgo. No creo que mi historia personal sea original. Fui un lector feroz desde niño, y se produjo la derivación natural de querer imaginar historias propias que comenzaron como una ampliación de las series de la tele. Luego la vida fue descartando mis otras vocaciones: segunda base del Cardenales de Lara, jockey, médico traumatólogo, millonario excéntrico, cantante de merengues. Se mantuvo, como una continuidad, la necesidad de contar historias. Mantengo la infantil ilusión por este oficio. Vivir hacia adentro, en la parte más íntima de las palabras, pero conectado siempre con el afuera. Se trata de ser una especie de artesano que dedica las veinticuatro horas del día a pensar en cómo realizar, cada vez con mayor placer y habilidad, su oficio. Siempre tengo presente una frase que le escuché a Eduardo Mendoza, cuando decía que él es una especie de mecánico, un mecánico que piensa donde debe colocar cada pieza, qué pieza debe ir primero, cuál debe aparecer después. Así que ese aspecto compositivo, artesanal, es algo que me sigue pareciendo

fundamental en mi trabajo. No comparo ahora mismo esa idea de la prosa barroca o la construcción enrevesada que muchas veces solo pretenden ocultar el vacío que hay detrás de ellas. Para mí, el reto es lograr la profundidad desde la transparencia, desde un cierto despojo, para así alcanzar las emociones del lector: todas sus emociones, las más obvias y las más hondas. Porque la aparente sencillez sólo es posible prescindiendo de la inocencia expresiva. Construí *Los Maletines* con la idea de generar un vér-

tigo constante, una sensación abrumadora de expectativas y de fugas. Ojalá lo haya conseguido: me encantaría pensar que los lectores terminan con ese agotamiento feliz que generan las emociones poderosas, las descargas de adrenalina. De hecho, espero que algunos de ellos, al ver un maletín, piensen ahora que dentro de un objeto banal como éste quizás se encuentre la posibilidad de dar un giro, de cambiar completamente la vida y tener una segunda, una maravillosa segunda oportunidad.

BIBLIOTECA

^[01] **Metáfora del país portátil**

^[02] **Freud en el diván de
los filósofos**

^[03] **Asfixia**

^[04] **Existencialismo radical**

^[05] **Valente o la imposibilidad de
la biografía**

^[06] **Lo que vuelve, lo que estuvo**

^[07] **González Esteva lee /
escribe a Martí**

^[08] **Maestro, historiador y cura**

[01]

Juan Carlos Méndez Guédez

Los maletines

Ed. Siruela, Madrid, 2014

386 pp, 19.95€



Metáfora del país portátil

Por Juan Ángel Juristo

Conozco de manera poco profunda la literatura venezolana, desde luego Andrés Bello, Rómulo Gallegos, Teresa de la Parra, Ramos Sucre, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses; también José Balsa, Luis Britto, Julio Garmendia, Adriano González León, Antonio López Ortega y, entre los más jóvenes, Juan Carlos Méndez Guédez y Juan Carlos Chirinos. Poco más, pero suficiente para darme cuenta de las profundas raíces que, de la tradición literaria venezolana, participa la última novela de Méndez Guédez *Los maletines*. De Méndez Guédez saludé en su momento *Arena negra*, *Tal vez la lluvia* y *El libro de Esther* y considero que es uno de los escritores latinoamericanos más dotados de su generación. Poseedor de una enorme intuición como narrador y, a la

vez, de un oído soberbio para la concisión de la imagen poética –en la que se prodiga poco, por suerte, y siempre que lo hace, con atinada pertinencia–, esta última novela, por ejemplo, es paradigmática de la cosa: participa, casi canónicamente, en una trama que es puro *thriller* y, a la vez, la narración es pródiga en imágenes de probada excelencia.

Los maletines es –quiero verlo así– la metáfora de la Venezuela actual, del mismo modo que *País Portátil*, de Adriano González León, lo fue de la de los años sesenta, esa magnífica narración que fue galardonada con el Premio Biblioteca Breve en el año 1968 y que cuenta la historia de la familia Barazarte, de Trujillo, a través de la memoria de Andrés, el último de la saga,

apasionado de la guerrilla urbana. La novela refleja un panorama muy amplio de la realidad política y social de Venezuela, en especial de la de los años sesenta, con una incipiente democracia, una economía en ascenso y una guerrilla urbana y rural que hostigaba al Estado. Sin embargo, lo que interesa destacar aquí es que González León concluye que lo que caracteriza a Venezuela es su violencia crónica, y para eso es capaz de remontarse a los orígenes, a José de Oviedo y Baños, cronista de la colonia que de continuo hace referencia a la poca estabilidad del país. *País portátil*, en cierta manera, definió la nación en una determinada época y creó la metáfora de la maleta, de lo portátil, como resumen de esa eterna mudanza del país. Quiero ver en *Los maletines* la digna continuación de esa metáfora de Venezuela, y del mismo modo que González León mostró una Venezuela inmersa en el caos de las instituciones y de la guerrilla castrista, Méndez Guédez parece cerrar el círculo dando cuenta del resultado de esa metáfora en una Caracas inmersa en el último gobierno de Chávez, donde el caos, la corrupción, la escasez de alimentos y la extremada violencia son los elementos con que todos los días se tienen que desayunar millones de venezolanos y donde la supervivencia es casi cuestión de mero azar. *Los maletines* es una novela que roza la intensidad dolorosa en la descripción de esta realidad y sólo el atisbo de humor que impregna la narración es capaz de actuar como artificio distanciador que salva a menudo a la novela de ser una descripción del mero horror.

Pocos más correlatos existen entre la novela de González León y Méndez Guédez, salvo que participan de ese mismo modo de enfrentarse a la realidad venezolana como país sumido en la violencia. También en la

profunda modernidad literaria que anima a ambos libros: *País portátil* fue un aldabonazo en su momento, pero no sólo por lo que narraba, sino porque se inscribía de manera rotunda en una modernización del legado literario del país. Méndez Guédez pertenece a otra generación, la que atiende ya a un mundo posmoderno, fragmentado, donde los discursos se amontonan y entrecruzan, y no siempre buscando la conciencia plena de la intencionalidad social y política que animaba a la generación de Adriano González León. Ello no significa que la crítica de la realidad del país no esté presente en la novela de Méndez Guédez, antes al contrario: trata precisamente de todo ello, lo que sucede es que el modo de entender la realidad venezolana se atempera gracias al humor, lo que le otorga un distanciamiento que ensalza la calidad del libro, pues aquello que narra es tan opresivo que sólo mediante ese distanciamiento humorístico —o, al contrario, describiendo con método de cirujano, a lo Monsieur Teste, el infierno—, se puede dar cuenta cabal de esa realidad. Méndez Guédez, además, con probada sabiduría, ha optado por dotar a la narración de un aire picaresco que ofrece al horror contado ese certero espejo de la farsa. Una vez más, este género se muestra idóneo para reflejar una realidad que se quiere esperpéntica.

Ya el nombre mismo del protagonista participa de esa ambigüedad y ese humor que impregna buena parte de la narración. Nuestro pobre Donizetti se llama así porque su padre pensaba que era el compositor de *La Bohème*, confundiéndole con Puccini. Con detalles así, Méndez Guédez construye no sólo una psicología, sino su posible patología, pues ese nombre que es producto de una equivocación determi-

na en cierto modo el destino de Donizetti, quien a menudo duda si aquello que vive es real o irreal, si pertenece al reino de lo imaginario o al de lo meramente posible. Ello se refleja en las dos familias que tiene que mantener en una ciudad donde conseguir los alimentos más básicos es, a veces, tarea imposible. Trabaja en un ministerio y se le propone contribuir a las arcas familiares trasladando maletines por media Europa –Ginebra, Roma, Praga, París, Madrid, etc.– con la condición de que ni siquiera se le ocurra pensar en el contenido de aquello que traslada. Méndez Guédez describe con tintes muy acertados un Cándido moderno, cándido a pesar de su imaginario pícaro, porque en el fondo es un perdedor, y la sabiduría narrativa del autor logra que, en cierto sentido, el lector sepa siempre más que el protagonista, salvo algunas trampas narrativas que Méndez Guédez dosifica con justeza para que la trama nos sorprenda de continuo, con lo que consigue que Donizetti se acerque al desamparo más puro, lo que despierta simpatías y conmueve. Méndez Guédez conoce muy bien las técnicas de la novela picaresca y en los retratos de Donizetti y de Manuel, su amigo y confidente, ha creado dos pícaros contemporáneos de enorme calado, por la acertada descripción psicológica de ambos.

Conviene, sin embargo, que nos detengamos en la geografía descrita, en la ciudad. Hay en esta novela una fascinación apenas encubierta por Caracas, una ciudad en la que el autor hace muchos años que no reside, pero que por ello mismo se convierte en motivo de desvelo literario. Ni que decir tiene que pasa por ser paradigma de la violencia, pero Méndez Guédez aprovecha esa condición para describir una ciudad donde cabe cualquier género narrativo, como un

saco en el que encontramos novela picaresca y *thriller*, con sus correspondientes crímenes, traiciones, corruptelas e iniquidades y donde el lector se topa con asesinos, espías y torturadores en una continua procesión que no ofrece relajación y que parece mostrar el Gran Teatro del Mundo en el escenario de una ciudad que se antoja imposible porque goza de una belleza a veces extremada que frecuentemente se ve atravesada por las detonaciones de los disparos.

Narrativa urbana, entonces, pero enmarcada sobre todo en la querencia del canto del amor que, en cierta manera, lo redime todo. En la creación de estos dos amigos, Donizetti y Manuel, que no se ponen de acuerdo ni en sus preferencias sexuales, en la dádiva que supone que Donizetti quiera salvar a sus hijos del horror del régimen y de sus consecuencias –un país conformado como una hiriente *The Waste Land*–, es donde se halla la excelencia narrativa de esta novela, pues aunque la combinación de novela de aventuras, de *thriller* y de novela picaresca esté muy bien estructurada, de no haber creado personajes tan verosímiles –tan redondos, en definitiva– la novela hubiese sufrido una merma considerable. Por ejemplo, contemplaríamos de otra manera lo que de crítica política hay en ella. Porque si bien es cierto que *Los maletines* nos habla del tiempo de la desdicha, de la enorme desgracia que acarrearán los totalitarismos, no lo es menos el que nos percatemos de que la excelencia de esta novela reside en otro lado, en donde siempre se ha encontrado en el ámbito del arte: en el modo de construir belleza. Lo que sucede es que esta narración se pliega a múltiples facetas, desde la descripción humorística hasta la dramática, e incluso la de extraños y casi surreales apuntes para describir

la belleza de ciertas mujeres caraqueñas, imágenes casi ultraístas que sin embargo el autor domeña.

Méndez Guédez, que domina el lenguaje de la calle y de los ministerios, el habla popular y el oficial, nos ha ofrecido con esta

su sexta novela una narración de alto alcance y, en cierta manera, su trabajo más acabado, lo que sigue el orden clásico de las cosas, algo raro: tal vez por ello, su obra sigue creciendo, sólida desde aquella primera *Arena negra*, rica en metáforas.

[02]

Alfred I. Tauber

Freud, el filósofo reticente

(Trad. de José Luis Bustamante;

Prólogo de Mariano Rodríguez González)

Avarigani Editores, Madrid, 2014

502 páginas, 20€



Freud en el diván de los filósofos

Por Blas Matamoro

La relación de Freud con la filosofía ha sido motivo de numerosas y calificadas reflexiones. Por citar de memoria: Assoun, Kermode, Starobinski, Ricoeur, Certeau. La nutridísima bibliografía de Tauber puede completar cumplidamente la lista. Al decir relación no me limito al tema de las fuentes, de qué filósofos pudieron influir o determinar a Freud, sino también a lo inverso: qué interés filosófico pueden tener sus obras y sus protocolos clínicos, toda vez que, en sus intervenciones acerca de sí mismo, una de sus propuestas fue estimular discursos filosóficos a partir de sus propios trabajos. Tauber, hombre de ciencias biológicas, acierta al ponerse en fila tras algunos apuntes de Thomas Mann sobre el padre del psicoanálisis: un antropólogo, un humanista,

un suscitador de pensamiento y arte, la filosofía incluida, a pesar de su declarada aversión a la misma. Se abre así el freudismo –con su pluralidad– a campos que no son estrechamente la clínica, si es que se la admite, pues también puede pensarse que el psicoanálisis no es una medicina del alma sino un método de autoconocimiento humano a través de un uso dialógico de la palabra.

Freud niega siquiera que para él exista la filosofía. Prescinde de ella y, en caso de encontrarla, la rechaza, acaso obedeciendo duramente al positivismo cientificista de su tiempo. Pero, a la vez, necesita legitimar epistemológicamente su tarea, para lo cual filosofa continuamente, en especial cuando se relee y se revisa, lo que es su tarea incesante, que sólo la muerte acalla. Como dice

Rodríguez González en su prólogo –las páginas con mejor calidad de todo el volumen– Freud no sabía lo que hacía porque no acertó a «establecer correctamente el significado filosófico de su Psicoanálisis». Entiendo que esto no va en desmedro de Freud, sino, al contrario, a favor de lo psicoanalítico. En efecto, no sabemos –al menos del todo– lo que hacemos y por eso a Freud hay que leerlo como si sus textos estuvieran recostados en el dichoso diván. Hay que hacer aflorar su saber subyacente, eso que dice sin darse cuenta de que lo dice. Además –como también señala sabiamente el prologuista–, lo que mantiene al psicoanálisis en tensa vitalidad es la irresuelta oposición de su episteme. El fundador murió, seguramente, convencido de que había establecido una ciencia natural y experimental conforme a los proyectos de su juventud positivista. En verdad, muchos vemos en ella un arte hermenéutico –según admitió el propio Freud sesgadamente–, con lo que van zanjadas las objeciones de los científicistas modernos en cuanto a la nulidad científica del psicoanálisis. Tauber sostiene que la base del pensamiento freudiano es una ecléctica combinación de posiciones filosóficas: empirismo, antropología ilustrada, moral racionalista y humanismo moderno, si por tal entendemos el que viene del kantismo y permite entrar en lo filosófico-social: la cultura, el arte, la religión.

Ciertamente, el psicoanálisis se examina a sí mismo por medio de categorías filosóficas, pero no porque parta de ellas, sino al revés, porque su materia son los resultados de su práctica y exigen ser legitimados en plan teórico. Dado que el punto de partida no son los supuestos filosóficos, ha de estar explicando constantemente su quehacer, incluida la polémica entre las distintas escuelas derivadas del tronco supuestamente co-

mún. Esta fatiga epistemológica ha permitido actuar a sus cuestionadores y también, al mismo tiempo, contestar sus críticas. Así, desde una perspectiva excluyentemente científicista, Karl Popper lo ha definido como una pseudociencia. Para Popper, no hay otro conocimiento que el científico, y el psicoanálisis no lo es al carecer de un objeto identificable que se pueda aislar y estabilizar, abstraer y cuantificar, discutir por medio de su falseamiento y, finalmente, formular en leyes sin excepciones. En efecto, el inconsciente no reúne esas condiciones. Desde luego, a Popper, por su dogmatismo positivista, se le escapan las vías del saber que no son científicas ni dan lugar a un conocimiento sistemáticamente organizado. Hay saber en el psicoanálisis, como lo hay en la historia y en la literatura, y a nadie se le ocurre invalidar una novela o un libro de historia porque no sean científicos. Certeau ha explicado la diferencia que los popperianos no ven. Hay saberes –y aún sapiencias y sabidurías– que no tienen un objeto estable, sino ausente y que deben construirlo mientras lo exploran. Son los casos del inconsciente en el psicoanálisis y el pasado en la historia. Son objetos inestables, que han de ser alcanzados; el investigador no cuenta con ellos, no dispone de ellos de antemano. Se trata de saberes pragmáticos que elaboran sus normas mientras se construyen. Por excelencia, su prosa es el ensayo, un intento de saber al que pueden auxiliar las ciencias, aunque a sabiendas de que el resultado no será científico.

Estas distinciones no excluyen, como dije, la tensión interna de la episteme psicoanalítica. Hay una racionalidad científica y positiva encaminada al conocimiento y una racionalidad hermenéutica que empuja hacia el saber ensayístico. Ciertos científicos

de la psique, el alma o la mente, admiten, en consecuencia, al Freud psiquiatra o meramente psicólogo, y se detienen ante la vidriosa cientificidad del psicoanalista. La inestabilidad del objeto psicoanalítico es, acaso, una de sus mejores virtudes porque cada individuo que se examina es eso: algo indivisible y único, ajeno en sí mismo a la razón, porque de lo único no hay ciencia. Y, sobre todo –de nuevo, el prologuista incide con inteligencia en el asunto– porque para él es igualmente único aquello que por paradoja es lo más genérico con que cuenta: su propio cuerpo. En este escenario ocurre la introspección, el viaje interior, el ejercicio de la memoria y, por fin, la objetivación por la palabra, lo que permite la consideración objetiva del sujeto por el otro.

El inconsciente, que suele pasar por ser el objeto psicoanalítico por antonomasia y el cardinal descubrimiento de Freud –lo cual no es estrictamente así, pero en términos muy severamente freudianos puede admitirse que lo sea– es un algo cuya existencia suponemos por necesidad y al cual nos aproximamos por medio de conjeturas, inferencias (*Erschliessung*) y suposiciones (*Vermutung*). Recogemos las disrupciones que asoman en un discurso normalizado –se entiende que por las normas de una lengua determinada– y perturban su «normal» despliegue, generando unos sentidos que han de examinarse hermenéuticamente. Las ciencias del lenguaje acuden en ayuda del intérprete. Es virtual, infinitamente virtual, pues no consiste en una entidad, sino en una actividad que parece no descansar, ni siquiera cuando el cuerpo duerme. Al revés: en los sueños se pone especialmente activo y, si cabe el adjetivo, elocuente. Parece un pariente menor del Espíritu hegeliano, infatigable y habitante de la consciencia, la

inconsciencia, la lucidez, el delirio, suma y sigue.

Hay quien opina –Tauber cita y soslaya a Tugendhat, un ético– que el verdadero objeto del psicoanálisis no es el inconsciente, sino el yo, porque es quien conforma y selecciona los contenidos del inconsciente, o sea que, viceversa, «deja pasar» los que sí llegan y merecen significación. Planteado con generalidad y anchura lo que podríamos denominar «espacio freudiano», Tauber lo recorre provisto con la historia de las ideas. En especial, el tejido filosófico de la época en que Freud se forma, a contar desde el racionalismo ilustrado del siglo XVIII y sus antepasados Descartes y Spinoza. No se trata de ver con lupa, luz y taquígrafos qué libros leyó Freud, en qué ediciones y cuáles subrayados dejó en ellos, sino de escrutar cómo su pensamiento se afilia al espíritu del tiempo, quiero decir, a la familia de fantasmas intelectuales que todo pensador organiza, no necesariamente de primera mano y a veces por meros parecidos epocales. En cierto momento, muchos piensan lo mismo sin necesidad de comunicárselo. En este orden, hay que subrayar que Freud era bastante desprolijo al admitir sus fuentes: a Nietzsche lo leyó tardíamente –dijo–, para quitarse de encima sus *nietzscheísmos*, sin embargo, hace tiempo que Frida Saal los recorrió con rigor laborioso; Schopenhauer, enseguida, por ser el maestro de Nietzsche y el discípulo distante de Kant; Freud lo había leído de joven y lo tenía olvidado; Artemidoro de Éfeso es el antecedente cierto de *La interpretación de los sueños*, tanto como que así podría traducirse su *Oneirocrítica*.

Capítulo aparte merecería recordar lo que Freud aprendió de algunos textos literarios: Sófocles, precedido por Shakespeare, para

el complejo de Edipo; Jensen y su *Gradiva* para las obsesiones; el parricidio como fundamento de ley y *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. A estos ejemplos, me decido a sumar los casos que estudió por intermedio de escritos, sin tratar personalmente a los examinados, más los personajes históricos conocidos a través de sus biógrafos. Estos últimos incisos corroboran lo que Freud admitía como saber contenido en la literatura, objeto de recorrido hermenéutico. Es un asunto que se echa en falta dentro del libro de Tauber. En cambio, la exploración de Kant, el kantismo y los neokantianos contemporáneos de Freud, está hecha con soberano esmero. El retorno al maestro de Königsberg fue sólido en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Windelband, Cohen, Natorp –influyente en la psicología gestáltica– y Brentano, a cuyas clases asistió Freud, conforman un destacable equipo. Brentaniana es la noción de *Besetzung* que maneja Freud, una palabra de difícil equivalencia castellana, que significa lo activo de la consciencia que hace una suerte de inversión –como quien pone dinero a plazo fijo– que es una carga energética y, a la vez, un gasto de energías. Pese a que Brentano difícilmente admitiría el inconsciente como objeto, señala que puede haber una vida psíquica sin actividad psíquica consciente. En cualquier caso, freudiana acaba siendo la consciencia que se estructura actuando, dinámicamente. En esta dialéctica –la consciencia que no acaba nunca de ser, convertida en un devenir incesante–, Brentano podría preguntarse si es posible relacionar –acaso armonizar, de cualquier forma no contravenir– los fenómenos conscientes y los inconscientes.

De Husserl, el neokantiano más ilustre, Freud exhibe la figura de unos objetos que

no son puramente objetales, objetivos, sino intencionales, porque la consciencia ya lo es, no se mueve sino persiguiendo una intención. Similarmente, la consciencia freudiana también está impregnada de libido, de energía erótica, de tal modo que sus objetos nunca son meras percepciones y reconocimientos, sino algo deseable, positiva o negativamente deseable. Ahora bien, en un sentido estricto, un neokantiano desterraría el inconsciente de la filosofía por considerarlo metafísico, es decir, ajeno a la experiencia. Si bien Bingswager identifica el inconsciente con la cosa en sí o nómeno kantiano, Häbelin considera que son categorías de muy distinta calidad y no tienen nada que ver. No obstante, fueron inquietudes del propio Freud, quien vio alguna vez «su» inconsciente, en efecto, como algo metafísico, del que se tienen noticias oblicuas, lejanas, pero no directa experiencia. Lo dicho: el fundador filosofaba sin saberlo, como quien no quiere la cosa.

En Tauber, un giro kantiano fuerte en su visión del psicoanálisis es su carácter ético. La razón es autónoma, actúa desde su libertad, elude la necesidad impuesta por la naturaleza, prescinde de los dioses y, en consecuencia, el psicoanálisis que apoya todas sus decisiones, se compromete con una ética humanista, laica y liberal. La razón humana es el único árbitro de los problemas morales humanos. Desde luego, no se trata de una vuelta a la Ilustración dieciochesca sino –Nietzsche, una vez más– de reformularla, de hacer la Nueva Ilustración. Nietzsche llega y sigue de largo hacia un radical individualismo: cada cual, desde el poder que tenga, hace su voluntad y se impone o es impuesto. Freud opta por otro camino. Elige el valor del conocimiento: es mejor saber que ignorar; es mejor la pequeña luz de la razón

que la imponente tiniebla del mundo. Ítem más: el sujeto humano se construye progresivamente, madurando, cumpliendo etapas a la vez que reconociéndose, autoconociéndose por medio del lenguaje, según querían los románticos ingleses, para los cuales la poesía era el lugar donde esas cosas ocurren hasta el punto de adquirir las leyes que gobiernan el mundo. Freud no llegó tan lejos, ni era tan romántico, ni tan inglés.

No obstante, algo de romántico hay en el psicoanálisis, y vuelvo a Thomas Mann, quien vio en Freud una conciliación de la psiquiatría positivista con la antropología del malestar y la enfermedad de los románticos. El hombre es una animal que enferma, que se sabe enfermo y quiere curarse tras reconocer su humanidad, precisamente, en su enfermedad. Si, como quiere Freud, sólo sabemos una mínima parte de nosotros mismos –lo que rescatamos de la disolución inconsciente–, somos extraños a nosotros mismos y en esto, según lo dicho, románticos. La consciencia actúa como superestructura del inconsciente, bien que privilegiada porque dispone de la palabra, que está racionalizada y es objetiva, funcionalmente social y vehículo de reconocimiento mutuo entre los sujetos.

Entre Kant y Freud podemos alinear a Hegel y a Kierkegaard. La relectura freudiana de la identidad del sujeto proviene de un antihegeliano paradójico, Nietzsche, y es la noción hegeliana de la *reflexividad*, es decir: la identidad es un proceso infinito por el cual el sujeto se constituye reflexionando sobre su práctica y adquiere el ser por el reconocimiento ajeno: el yo. Es para sí (*Selbst*) y es para otro (*Ich*). En esto converge otro antihegeliano igualmente paradójico: Kierkegaard, para quien el yo es una parábola, un arco en perpetua tensión. Su

introspección es infinita y se parece sugestivamente al análisis interminable de Freud. A lo largo de ambos, hay una decisión ética: liberarse por la consciencia de las exigencias del inconsciente y darse a entender ante los otros. El yo, por su parte, tiene una identidad fraccionada y dialéctica: es el escrutador y lo escrutado, todo por junto.

Parece evidente –y es éste, a mi juicio, el mayor acierto de Tauber– que los filósofos ayudaron a Freud y que, diferidamente, lo/nos siguen ayudando a resolver el tema del sujeto, de su coincidencia / disidencia con el yo. En un planteamiento individualista nietzscheano, similar al del primer Sartre, el yo proviene de sí mismo, está en su propio origen. Es posible, asimismo, que el primer Freud compartiera esta creencia, pues siempre que se va al origen hay que creer en algo. Pero luego la cosa varía mucho y el yo freudiano deviene sujeto a partir de sus relaciones objetales, las adquisiciones del narcisismo, las pérdidas del duelo y la melancolía, etc. Adquiere la naturaleza de una *persona* (máscara, signo reconocible y nombrable), autorreflexiva, autoconsciente, capaz de interpretar y, en fin, libre. Puede apoderarse de su historia y responder por ella ante los prójimos. No es difícil pensar que un segundo Sartre, aunque aún negador del inconsciente, haya pasado un proceso parecido al de Freud.

He señalado lo que el libro de Tauber aporta, bien que con un abuso de casuística y un sin fin de repeticiones que abruma y tornan laboriosa la lectura. Ahora me permito señalar algunas faltas. La principal que se me ocurre es la *ratio* psicoanalítica, que no es la razón pura de Kant, que carece de cuerpo. Es una razón narrativa, la historia de un alma que es la unidad simbólica de un cuerpo. En esto, valen las observacio-

nes de Certeau: el psicoanálisis es el saber narrativo acerca de un objeto ausente, como un libro de historia o una novela. Tauber no ha leído a Ortega –ay, el buen hombre escribió en castellano– cuando dice que la vida se puede pensar como historia, que es donde toma forma. Más ampliamente, se echa en falta en aquel prolijo panorama filosófico el vitalismo (Bergson) y la filosofía del lenguaje (Mauthner, Saussure). También merecería aclararse el uso de la palabra *mental* como sinónimo de *psíquico*, según la usanza anglosajona y su tendencia a medicalizar el psicoanálisis: creo que Freud no alu-

de a la mente ni a las enfermedades mentales que interesan a la psiquiatría, sino a la naturaleza humana que se da en la *Seele* (alma) y su mención mitológica *Psyché*. La mente, la latina *mens*, más bien correspondería al alemán *Gemüt*. No dejan de ser detalles que se pueden resolver explicando convenciones. Por lo demás, creo acreditado por Tauber el interés filosófico de Freud y por Freud, según la noción de filósofo que nos dejó un poeta, Octavio Paz: alguien que se mete siempre donde no lo llaman. Eso fue, en cierto modo, lo que hizo Freud, buen lector de poesía.

[03]

Emmanuel Carrère

Una semana en la nieve

Ed. Anagrama, Barcelona, 2014

168 páginas, 14.90€



Asfixia

Por Julio Serrano

La infancia en circunstancias duras, hostiles, encerrada en su propio laberinto, no ha sido demasiado observada en la literatura. La frecuente alianza del niño con el silencio hace difícil saber si sufre. Hablamos, escribimos, cuando hay esperanza, cuando los otros existen, cuando hay un posible interlocutor. En circunstancias adversas, es común que el niño se repliegue en su silencio como una forma última de protección, de invisibilidad, y no siempre el mundo adulto es visto por el niño como un vehículo para escapar de lo terrible, de lo que no comprende. Carece aún de palabras para explicar el horror y tampoco tiene mecanismos para su comprensión, aunque sí sensibilidad para padecerlo. Si la palabra no es puente de comunicación, de huida, de salvación, si el te-

rror es el centro, la voz no sale, como en el grito sordo del cuadro de Munch. El silencio, en estos casos, es una aceptación desesperanzada, la asunción de una fatalidad que nadie como el niño sabe ocultar.

La escasez de una literatura que ahonde en la psique infantil es eco de una tradición cultural que ha adolecido de un verdadero interés por el mundo emocional o por la fantástica racionalidad infantil. Tal vez ha sido considerada demasiado naif o primitiva como para dedicarle un serio esfuerzo de comprensión. No obstante, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX surge cierto interés por la mente del niño, cuando el rechazo o la desconfianza hacia la razón despertó un interés por la infancia –Rousseau, Novalis, Wordsworth– como un estado primitivo y

misterioso de la mente, alejado de condicionamientos sociales y, por tanto, más próximo al mito del hombre primitivo. Pero era la evocación de la infancia como un paraíso perdido, vista sin ambigüedad ni conflicto. Un manantial puro repleto de bondades incontaminadas, un estado idealizado de imposible regreso. No es hasta Freud –deudor, en parte, del romanticismo– que se ahondará científicamente en la psicología del niño, hallando en ella pulsiones sexuales, miedos y represiones, lo que rompe con la imagen ingenua de la infancia, hasta entonces considerada sólo como un periodo de inocencia y armonía. El surrealismo y otras corrientes de vanguardia, influidos por las teorías psicoanalíticas, continuaron observando la mente infantil –por ejemplo, a través de su reivindicación del arte de los niños y de los locos– como vía hacia una comprensión más completa del hombre al tratar de acercarse a aquello considerado –al igual que hicieron los románticos– virgen de cultura, de civilización y, por tanto, en cierto sentido, atemporal y permanente. El niño como padre del hombre, había dicho Wordsworth, como tiempo en el que el intelecto y las emociones están en potencia y ofrecen –en palabras de Bretón– la posibilidad de lo múltiple.

Comprender la compleja red de asociaciones, silencios, fantasías y respuestas con las que el niño se interna en una realidad compleja ha dado obras maestras de la literatura del siglo XX. Pienso en *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, o en la soberbia trilogía *Claus y Lucas*, de la escritora húngara Agota Kristoff, donde vemos una fría disección de la mente infantil en circunstancias extraordinariamente hostiles y su instintiva y depravada adaptación al infierno que les rodea para sobrevivir. Por su-

puesto que hay múltiples ejemplos de niños en la literatura, vistos desde la aventura o la desventura social (Dickens), desde las evocaciones y memorias de la infancia (la lista aquí sería interminable), pero no son tantas aquellas obras en las que la mente de los niños se ve retratada sin estar salpicada por la convención establecida en torno a lo que socialmente acordamos que le corresponde pensar a un niño y en donde se permita dejar aflorar –pues hay una suerte de tabú con respecto a explorar la complejidad de la psique infantil– sus miedos y pulsiones vinculados a la oscuridad que emana de cierto mundo adulto o a aquella que nace del niño mismo.

Una semana en la nieve, de Emmanuel Carrère, es una novela que sabe leer los hilos apenas visibles a través de los cuales el niño –en este caso Nicolás– percibe e interioriza el oscuro e inescrutable mundo familiar que lo rodea. La trama nos adentra en el padecimiento de un niño que pasa unas vacaciones escolares que se presagian funestas desde el inicio de la narración. Un claro contraste nos polariza dos mundos: el exterior, que aparece envuelto en una circunstancia ordinaria –un viaje escolar– y el interior, poblado de tensiones y miedos. Nicolás siente gravitar sobre él una amenaza vinculada a su padre, algo intuido de manera confusa, un clima de «asedio, de catástrofe, de secreto». Las explicaciones que el niño va dando a su miedo no forman parte de la lógica del adulto y, por tanto, no pueden ser compartidas (el niño intuye que su explicación de los hechos no es creíble para el adulto). Lo que se narra a sí mismo son una suerte de ficciones, de fantasías que no dan con el meollo del problema, sino que parecen alejarle aún más. Tampoco él se cree a sí mismo, ya que no sabe ver cuál es la

verdad que se oculta tras sus invenciones. No hay, por tanto, huida posible; al menos no a través de la palabra. El niño se cree culpable y germen creador del mal que le acecha. Imaginar, dejarse llevar, dejar aflorar algo de su miedo, son comportamientos que Nicolás refrena porque pueden llevarlo a desestabilizar la aparente calma, descubriéndole ante los demás como culpable de algo terrible a lo que no sabe dar nombre. En ese frágil equilibrio, la novela se va manteniendo al borde de un precipicio.

A punto siempre de caer, vamos viendo el excelente retrato psicológico de las percepciones de un niño cuyo padre, de manera clandestina y por tanto no visible para el niño ni para la sociedad, encarna el lado más oscuro y patológico del ser humano. Cómo sus intuiciones se relacionan con la normalidad, con el día a día, constituyen el tejido narrativo de un pánico cuyas sombras se proyectan hacia dentro. Cualquier pequeño accidente —el olvido de la bolsa de viaje, hacerse pis en la cama— hace temer un desmoronamiento que precipite al niño hacia la fatalidad. Hasta que la fatalidad cobra forma al final del libro y entonces ya no siente que haya perdón para él, sólo refugio en el silencio. Un silencio que es protección, la seguridad de una cárcel solitaria e infranqueable.

Una semana en la nieve puede ser leído como la novela que es, aunque también podría parecer la descripción de un caso de periódico, a semejanza del periodismo literario de Truman Capote en *A sangre fría*. El titular podría haber sido algo similar a esto: «La policía francesa atrapa a violador y asesino de niños». A partir de ahí, la atención del escritor se dirige al hijo de un monstruo de doble vida cuyos brutales instintos están soterrados. No obstante, son percibidos por su hijo de manera confusa, ambigua,

como si una filtración de terror hubiera ido goteando en su cotidianidad pequeñas dosis de pánico durante años. Junto al niño, aparecen otros personajes bien contruidos —compañeros de colegio, un instructor de esquí, una maestra—, importantes en la estructura de la novela, pero que sólo están en lo que sucede externamente. Protegen momentáneamente al niño, son amparo o consuelo, pero no salvación. En última instancia, el niño está sólo, atrapado en una red que su mente infantil no sabe deshacer.

Esta terrorífica novela acaba de ser editada en España por Anagrama, pero en Francia fue publicada en 1995. Por aquel entonces, Emmanuel Carrère había publicado ya varias novelas, aunque pronto iba a dar un giro para adentrarse en la novela de no ficción, aquella que toma de lo real su *leitmotiv*, para narrar, con precisión periodística y envoltura de novela, historias de gente ordinaria o de personajes históricos que le interesan. Es decir que, ya a partir de 1999, se entrega a eso que parece y aún no es *Una semana en la nieve*. Carrère, partiendo del mundo de la ficción, ha ido dirigiéndose hacia una literatura no imaginativa en la que parece sentirse más cómodo, hacia una manera de explicar la realidad bajo la forma de una novela. En *El adversario* (1999) narró la vida de Jean-Claude Romand, un personaje real que asesinó a su mujer, sus hijos y sus padres al estar a punto de desvelarse la falsa identidad de médico que había mantenido durante décadas. Al igual que Capote, Carrère entró en relación con él y asistió a su proceso. *De vidas ajenas* (2009) nos cuenta la tragedia de una familia que tiene que hacer frente a la experiencia devastadora del cáncer. Tampoco se trata de una invención. Su fidelidad a lo real hizo que, antes de publicarla, permitie-

ra leer la novela a las personas que aparecen en ella, para que diesen su aprobación y, tras sugerir ciertos retoques, fue publicada. O en *Limónov* (2011), donde nos acerca al escritor y político ruso que le da título para, a través de su extrema biografía –más de lo que la ficción le hubiese permitido para ser creíble–, hacer converger la historia rusa del siglo XX y envolver todo ello bajo la forma de una novela de aventuras al estilo de las de Dumas.

Es por esta ubicación entre géneros que a Carrère no le gusta llamar «novelas» a sus obras, sino simplemente «libros», ya que no se ajustan a los parámetros del género: más bien son relatos reales, una suerte de nuevo periodismo, *biopics* o intentos, en cualquier caso, de ahondar en otros mundos, la mayoría de las veces extremos. Se sitúa más bien en la posición del narrador que se asoma a mundos muy distintos, a su vida y experiencia, con la voluntad de

dejar testimonio gracias a su extraordinario talento narrativo. Con respecto a su obra *Limónov*, comentó que «me pareció interesante hacer un relato como el de Holmes y Watson, y quizá me *watsonicé* un poco, aunque desde luego no soy tan sabio como Watson. Holmes es interesante porque Watson lo cuenta desde su mirada».

Algo de ambos personajes confluyen en Carrère: un Holmes cuyo objetivo no es la resolución de un caso, sino clarificar los imbricados caminos de la mente en condiciones extremas y, por supuesto, un Watson que deja constancia con su narración de casos de la realidad social que pasan fugazmente por los periódicos o los libros de historia. Sobre ellos abre Carrère una ventana que explora los enigmas del otro, en este caso los de un niño en unas circunstancias extremas, pero que explican y nos ayudan a comprender cualquier otra infancia víctima de miedos de una u otra índole.

[04]

Joan Vinyoli

Todo es ahora y nada / Tot és ara i res
(Trad. prólogo y notas de Marta Agudo)
Ed. Trea, Gijón, 2014
124 páginas, 15€



Existencialismo radical

Por Eduardo Moga

La vida de la persona que fue Joan Vinyoli (Barcelona, 1914-1984) presenta algunos hitos dramáticos: perdió a su padre –médico– a los cuatro años, empezó a trabajar a los dieciséis en la editorial Labor, donde seguiría hasta su jubilación, y a los dieciocho asistió al estallido de la Guerra Civil, en la que su casa fue bombardeada. Luego sobrevivió a una sórdida y pertinaz dictadura, en la cual no solo sufrió por su condición trabajadora, sino también por su militancia catalanista. No es descabellado pensar que esta sucesión de desventuras –las más dolorosas, experimentadas en el primer y más sensible tramo de la vida– condicionara su visión del mundo y, en consecuencia, el tenor de su poesía; y también podría explicar su adicción a la bebida, que fue creciendo

con los años y que lo condujo a una muerte que puede considerarse prematura. Porque si algo caracteriza su literatura es su intensa crepitación existencial, que en *Todo es ahora y nada* –publicado en 1970 y que ahora se reedita con la excelente traducción y aparato crítico de Marta Agudo–, resulta especialmente visible.

Esta dimensión existencial –es decir, esta angustia por haber nacido y por tener que morir, este desconcierto que inspira la realidad, esta sensación de que el mundo es incomprensible, esta abrumadora poquedad del yo– se manifiesta muy pronto, en los primeros poemas del libro. Así, en «Queralbs», leemos: «Toda la noche, en la pizarra, / bate la lluvia. // Hablo conmigo en susurros, / ante el rostro aturrido / que de-

vuelve el espejo. ¿Qué soy? / ¿Por culpa de quién, / herida que no cierra? / ¿Por qué como único alimento un mal cuajado de miedo?». Encontramos en estos versos muchos de los motivos que se repiten en el libro: tras el símbolo que objetiva la angustia –la oscuridad de la noche, la pizarra y la lluvia–, el estupor, el conflicto de la identidad, la ignorancia, la culpa, la herida, el mal y el miedo. También está aquí –en los versos siguientes de este mismo poema– la rememoración de un pasado limpio y sanador, contrapuesto a un hoy ominoso: «Lo que daría por la madreSelva, / por los girasoles de la vieja calle del Camp. / Lo que daría por un trozo de pan / comido junto a ti, / solos ante una lumbre, / mientras el viento silba / y la lechuza silba». Frente a la negrura del pasaje anterior, frente a su sombría panoplia de asechanzas, se reúnen ahora motivos luminosos, vegetales, metáfora de una claridad arrumbada: la madreSelva, el girasol, el pan, la lumbre. Hasta el viento y la lechuza, elementos amenazadores y nocturnos, hermanados por la reiteración del verbo, cobran un relieve benévolo.

Lo existencial grana, en *Todo es ahora y nada*, en un amplio abanico de motivos. El insomnio atenaza al yo en «Noche negra» y lo sume, de nuevo, en un «vaso de oscuridad» donde desaparece de la visión –y, por lo tanto, del reconocimiento– de los hombres, incluido él mismo. Las tinieblas reaparecen en «A oscuras», donde los versos se transforman en afirmación seca, desnuda, del marasmo íntimo en el que pena el poeta: «Cajón de vida / podrida por deseos / no cumplidos, / por el cansancio / de haber esperado tantas veces / sin encontrar jamás. / Todo se ha vuelto aburrimiento, desdén y náusea, / por cobardía, sentido común o quizá impotencia». En «De madrugada, a

tientas», la noche extiende sus tentáculos quemantes. En «Basta» –un imperativo revelador del hartazgo que causa el sufrimiento–, el yo se define como una grieta en la que no hay nada: «Del frío llega / un viento amoratado, grumosa sangre / vespertina, y atraviesa la grieta / que soy, solo una grieta / que vibra y suena / a hueco. / Estoy cansado». En «*Sunt lacrimae rerum*», lloran las cosas, el tiempo y la vida, y el yo vuelve a definirse con desprecio –para lo que el poeta recurre otra vez a la oposición luz/oscuridad– como «una rata miedosa que surge de lo oscuro» y «un girasol que crece entre el estiércol». La ignorancia contribuye al desasosiego vital: no saber como haber de morir caracteriza al yo. «¿De dónde veníamos? // ¿A dónde vamos», se pregunta Vinyoli en «Postal para Salvador Clotas»; y, otra vez, en «Vínculos»: «¿a dónde vamos?» (en «Madrugada lechosa con alambres», se responderá parcialmente: «Venimos del frío, porque todo es frío y oscuro»). Más preguntas retóricas, que incumben al centro de nuestra experiencia en el mundo –nosotros mismos–, nos zarandean en *Todo es ahora y nada*: «La vida, ¿quién la vive?», se pregunta Vinyoli en «Desde el talud», y su interrogación recuerda a aquella otra, igualmente esencial, de Rafael Cadenas: «La vida, ¿dónde es?». Pasan las horas y los años, los amigos se pierden, y las cosas se desmoronan o disipan. Un halo de destrucción recorre el mundo tangible, y también el cosmos interior: las barcas se hunden, las jarras se rompen, se deshacen los andamios de los sueños y, en suma, «se derrumba con sordo / estruendo, deshecha en cenizas, / la pira de nosotros», como leemos en «Nessos». La caída y la muerte, en fin, culminan este *descensus ad inferos*, este desplome diario en que consiste vivir. En el ya citado «Desde

el talud», la certeza del derrumbamiento se plasma en el símbolo de la cometa, al igual que unos poemas antes lo ha hecho en los gusanos de seda. Vinyoli creía que la poesía, traslación de una experiencia profunda, siempre sería simbólica, emplease el registro que emplease, como recuerda Marta Agudo en la clarificadora introducción. Por eso, el hombre se identifica, en un caso, con ese artilugio cuyas cañas se rompen y cuya tela se rasga, y que caerá en la arena de la playa, «y se [le] humedecerán / los huesos y la muerte no [le] será extraña»; y, en el otro, con «las hojas de morera que seremos, / cada día más secas y marchitas», que roerá el gusano pavoroso de la muerte, mientras zumban los moscardones de la vida.

Pero la desesperación raramente es absoluta. Los existencialistas más contumaces encuentran –necesitan encontrar– alguna claraboya, algún lenitivo, en la sentina en la que viven. Ya hemos señalado las elegías redentoras de Vinyoli, sus recuerdos de un pasado inmaculado, que a veces se mantienen en el plano de la abstracción, como en «La historia del soldado» –donde se dice dueño de una «oscura trastienda», repleta «de las cortinas de patios de los veranos de la infancia, / de collares deshechos, de ramos de flores marchitas, / ahogadas con ira, de manos de amor, calientes, bruscamente amputada»–, pero en otras ocasiones ahondan en lo biográfico, como en «Retrato de familia», donde el poeta recuerda, en la casa natal de Sant Joan Despí, a su madre, a su padre –muerto hace seis meses– y los juegos con su hermana. Este poema concluye, precisamente, con una orden que refleja sus ansias de volar, esto es, su deseo de libertad: «cierra los ojos, / y vuela». En otros lugares, como en «*Sunt lacrimae rerum*» –donde evoca, asimismo, sus días en distin-

tos lugares de la Costa Brava: Tamariu, Pals, Begur–, adopta una posición estoica y un tono horaciano: «Ayudémonos los unos a los otros / con paciencia, buen vino, moderación, / para no incurrir en el desastre». Este espíritu de aceptación, este afán de superación de la soledad del individuo gracias a la confluencia con otras soledades, se proyecta igualmente en diversas composiciones: Vinyoli tiende hacia el otro, y lo revela dirigiéndose a un tú que, como también ha señalado Marta Agudo, acaba convirtiéndose en un nosotros. Ese tú y ese nosotros se radicalizan en los poemas amorosos, que menudean en la segunda parte del libro. Siempre manejando el motivo de la ingestión, la insinuación en algunos se vuelve explicitud en otros, y el apóstrofe de «Una tarde» –«respira en mí, bebámonos el cuerpo / hasta caer»– se convierte en sensual descripción en «Imagen fija» –«la blanda boca medio / abierta dejás / que sea largo rato boca / para mis labios»– o en escena desgarrada y gozosa en «Por transparencia»: «nos devoramos / con hambre, el uno al otro». Estas eclosiones eróticas suelen incluirse en poemas fracturados, oblicuos, cuya fractura y cuya oblicuidad son dos características esenciales de *Todo es ahora y nada* y, en general, de toda la poesía de Joan Vinyoli. El ritmo se ladea en estos textos, y su estructura visual –la tramoya de sus acontecimientos– se tropica por la elipsis y el claroscuro, aunque se reequilibra mediante el encabalgamiento. La dificultad de la poesía de Vinyoli no radica en su vocabulario, siempre accesible –el poeta propugnaba, en los propios poemas, una dicción clara y concreta–, sino en la sintaxis huidiza, en la ilación brincadora, en los nexos arenosos y, sobre todo, en la mirada al bies, elusiva de lo sólido, de cuanto no sea ambiguo, levemente

te cubista. Esto dice, por ejemplo, el poema «En medio del camino»: «Dijeron los demonios: *lust in action*. // A tuestas, a pleno sol, / pienso en la oscuridad abrupta, / arrebatado. / Yo me lo guiso y me lo como todo un poco. / ¿Buen cocinero? ¿Malo? / Hojas exuberantes. / “La primavera es como un niño / que sabe poesía” (Rilke). / Un hombre solo en medio del camino». Shakespeare y Rilke aparecen aquí. En otros poemas lo hacen T. S. Eliot y San Juan de la Cruz. En «Alguien que viene de lejos» –esa composición intertextual que es, a su vez, una poética– Hölderlin, Hoffmansthal, Carles Riba (el gran maestro de Vinyoli, junto con Rilke, al que tradujo), Li Tai-Po y otra vez Eliot, Shakespeare y Juan de Yepes. *Todo es ahora y nada* es también, pues, una búsqueda de consuelo literario, un juego de ecos, de experiencias estéticas, que pretenden mitigar el dolor de vivir. Aunque no todo es tan inocuo como estos homenajes a los poetas que contribuyeron a formar la sensibilidad del poeta. En todo el libro –pero especialmente en su trecho último– la bebida se revela como otro bálsamo, más eficaz acaso, más inmediato, pero también más destructivo: en «Última carta», un borracho yace debajo de una farola, a ras de agua, y en «Pyramid» y los textos que lo siguen encontramos alusiones a licores violáceos y aturdidores, al ron y al ron quemado –tan catalán–, al coñac, a la absenta y al vino. En algunos casos, esta libación perturbadora se enmarca en un deambular por los barrios de Barcelona: por el Borne, por Montjuïc, por los espacios en los que se reconocen banderas y alcantariillas de la que en el franquismo se llamaba –y aún hoy se llama– la Ciudad Ferial. El poeta, embarcado en la exploración de su realidad interior, no descuida el retrato de la realidad intersubjetiva, alegoría o

correlato de aquella, a veces rural, como «Bempflingen, madrugada», a veces urbano, como, precisamente, «Ciudad Ferial».

Vinyoli, actualizando una vieja metáfora, identifica en ocasiones al hombre con el marinero que surca el océano de la vida. Para un hombre habituado a contemplar el Mediterráneo desde la playa de Barcelona o la costa catalana, esta proyección simbólica no resulta extraña. Así lo hace en «Happy few», en «El holandés errante», en «Alguien que viene de lejos» y en «Año setenta», un título que coincide con el año de publicación de *Todo es ahora y nada* y que da paso a una pieza muy reveladora, porque en ella se concentran muchos de sus miedos –a envejecer, a enloquecer–, pero también un gran hallazgo moral que combate esos pánicos y ahuyenta las certidumbres, siempre malsanas, y que además se sustancia con humor: sabernos provisionales. «Miedo de mí: todo provisional», escribe Vinyoli, y a continuación: «Pero hagamos de lo provisional / la casita con jardín. Estemos siempre a punto / de incendiarla. No olvidar nunca, / cuando esto suceda, llamar a los bomberos». El poeta acaba «Año setenta» invocando una vida «capaz de tolerar / trescientos sesenta y cinco malos días de viaje / sin un mal puerto». Acaso todo el dolor que ha expuesto, toda la fatiga que ha descrito, todo el alcohol que ha trasegado, se diluyan aquí, o encuentren aquí su razón de ser y, por eso mismo, su anulación. Acaso la incomprensión y el sufrimiento solo sirvan para inspirarnos la consoladora certeza de que no hay nada cierto, ni duradero, ni sagrado, de que todo es ahora –un presente fugaz– y nada, y de que solo aceptar esa realidad devastadora y luminosa puede depararnos alguna paz hasta que nos alcancen el ahora y la nada definitivos de la muerte, y su inapelable paz.

José Ángel Valente

Palais de Justice

(Ed. de Andrés Sánchez Robayna)

Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014

100 páginas, 16€



José Ángel Valente
Palais de Justice



Valente o la imposibilidad de la biografía

Por José Luis Gómez Toré

Aunque desde hace pocos años contábamos con una cuidada edición de las *Obras completas* de Valente en Galaxia Gutenberg, sabíamos que el título no era del todo exacto. En primer lugar, porque la propia poética del escritor parecería rehuir el rotundo adjetivo de «completa», pero sobre todo porque faltaban algunos textos que han ido apareciendo posteriormente gracias al empeño de Sánchez Robayna. El primero de ellos es el *Diario anónimo*, no destinado en principio a la publicación, pero cuyas notas y apuntes se han convertido ya en una valiosa ayuda para todo estudioso de la obra valentiana. El segundo no es otro que este *Palais de Justice*, que había permanecido inédito y del que no conocíamos sino algunos fragmentos publicados en el pri-

mer tomo de las *opera omnia* (una pequeña muestra apareció también en el dossier que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó recientemente al poeta). Como nos explica Sánchez Robayna en el prólogo que precede al texto propiamente dicho, el propio autor había expresado el deseo de que el libro como tal permaneciera inédito hasta que se dieran «determinadas condiciones de carácter familiar». Evidentemente, esas condiciones tienen que ver con el trasfondo biográfico de *Palais de Justice*, en cuyas páginas se refleja el proceso de divorcio entre el escritor y su primera mujer. De esta se nos ofrece un retrato nada amable, que por momentos resulta excesivo, pero que conviene situar en el contexto simbólico y ficcional de la narración, que no pretende una

reconstrucción fiel de los hechos, aunque por momentos creamos encontrarnos ante una especie de ajuste de cuentas con el pasado. Y algo de ello hay, pero afortunadamente *Palais de Justice* es mucho más que eso. Ya Paul de Man había señalado que todos los textos son autobiográficos y, al mismo tiempo, que ninguno puede serlo, puesto que la escritura vuelve extremadamente problemática la cuestión de quién dice realmente «yo» en el discurso. Y es que el primer requisito de la autobiografía es creer en un sujeto, en una identidad más o menos estable. Por el contrario, estas páginas plantean desde el primer momento la imposibilidad de apresar el propio rostro en el espejo: «La identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo» (pág. 16). Por ello, *Palais de Justice* es y no es una narración, y no solo porque abundan los fragmentos que, exentos, podrían leerse sin dificultad como poemas en prosa por su tono alucinado, casi onírico –al fin y al cabo, los sueños también se pueden contar–, sino porque no hay un personaje central en torno al cual pueda hilarse un relato. Más bien, lo verdadero es lo contrario: nos hallamos ante una voz que persigue la pluralidad de sus identidades a través de una historia de la que solo quedan fragmentos. Como en tantos tramos de la obra de Valente, hacer memoria es también construir el olvido; resucitar una tensión, nunca resuelta del todo, entre la rememoración y el impulso de borrar un relato –el propio– que se sospecha falso.

No faltan en el texto alusiones al propio hecho de la escritura, pero es significativo que los relatos que podrían servir como modelo de una narración coherente en torno a un yo sean relatos de poder. Así, por

un lado, tenemos el examen de conciencia, la crónica de culpa y expiación por la que el creyente se convierte voluntariamente en acusado: «Consideraba, pues, sus pecados pasados y presentes. Y todos, en la delectable morosidad de la consideración, se iban haciendo levemente futuros. El tiempo del arrepentimiento era el tiempo de la memoria proyectada» (pág. 19). Por otro lado, asistimos a la narración burocrática de los hechos en el juzgado que instruye el proceso de divorcio: «Extraña biografía la que ahora habrían escrito de ti. Tu abogado había comenzado la memoria definitiva, decía, y en qué puede ser definitiva la memoria [...] Te avergonzó. Te avergonzaste de él y de ti mismo. El togado no tenía dones de estilo, y, sin embargo, el estilo era todo. Si la vida no se hiciese estilo, no merecería la pena vivir. O la vida solo se hacía estilo porque no merecía la pena vivir. De ahí la imposibilidad de la biografía» (pág. 37).

En la línea de buena parte del pensamiento contemporáneo, la constitución del sujeto no puede pensarse al margen de las relaciones de poder: es el poder el que necesita de un yo, de una identidad estable sobre la que ejercer su dominio. Por ello, no extraña que el autor recurra a dos estrategias muy diferentes entre sí, pero secretamente hermanadas, para esquivar dicho mecanismo: en primer lugar, frente a la reconstrucción fiel de los hechos que exige el confesor o el juez, el propio texto propone un ejercicio de escritura libérrima en el que el testimonio es sustituido por la huella, por el residuo de lo vivido. Así, escribir sobre sí es reescribirse, creándose y borrándose a un tiempo: «Escribía y destruía. Residuos, brasas, súbitamente izados por el viento. [...] Se iba formando en lentos posos la escritura entre los sedimentos y los residuos, en

los papeles abandonados, en el reverso de las tarjetas de visita, en la caediza cal de las paredes, inscripciones, mensajes, nombres, señas vagamente borradas de lo que se habían amado allí» (pág. 75).

En segundo lugar, frente a ese yo rotundo sobre el que la ley puede ejercer todo su peso, la escritura convoca una experiencia erótica que arroja las identidades y las normas a un arriesgado juego de metamorfosis que se quiere al margen del poder y de todo juicio: «La luz oblicua llegaba hasta tu sexo, que parecía un animal respirando entre la oscuridad del vello. Hice rodar el coche lentamente. En la cama del hotel gemías. Te acordabas del hombre. Te tuve con mi deseo y con el suyo. Porque el deseo es un no lugar en el que todos los caminos vertiginosamente se confunden. Y ahora, ante esta puerta donde me he detenido alzo mi mano. Miro en torno. Sé que he de llamar, que ya he llamado, que la puerta se abre y que nadie, lo sé, podrá juzgarme» (pág. 35). Como en buena parte de la poesía de Valente —en especial, de la de los años ochenta, década en la que se va escribiendo este texto—, *eros* y escritura son dos caras de un mismo empeño por romper las ataduras del yo. Así, las explícitas referencias sexuales en muchos pasajes hay que leerlas dentro de esa perspectiva liberadora del deseo. Se trata de una cuestión importante, ya que quizá en ningún otro libro de Valente aparezca con tanta claridad el vínculo entre el erotismo y el rechazo a las estrategias envolventes del poder, que tan pocos puntos de contacto parecieran tener entre sí.

Sin embargo, como suele suceder en Valente, las cosas no son tan sencillas. No hay en este libro la ingenuidad —en buena medida todavía presente en nuestra época— que se empeña en hacer de la sexuali-

dad una categoría siempre subversiva, por no decir revolucionaria, como si el sexo no conociera también las relaciones de dominio o fuera indemne a las construcciones sociales y simbólicas de los imaginarios compartidos, concepción simplista sobre la que ya alertó, entre otros, Foucault. El final del texto, que recrea la salida del infierno de Orfeo, no debería engañarnos: ese fondo infernal persiste y la escritura forma parte de esa conversación con los muertos, con esa sombra que no puede acabar de borrarse nunca: «Te sentaste a consultar a los muertos, pero tu propia sombra caminaba entre ellos como llevada de un gran viento» (pág. 97). Y siempre es posible la recaída: «Pero todo era inútil. Todo acto de amor se convertía, aún antes de nacer, en acto de juicio» (pág. 85). De ahí que resulte vano oponer sin más ley y amor, juicio y eros, porque el juego vuelve a comenzar una y otra vez y es fácil volver a ser atrapado por ese espejo que se empeña en ofrecernos un mismo rostro para sentarnos de nuevo en el banquillo de los acusados (Kafka, a quien el autor había leído con especial interés en los años de composición del libro, es sin duda una de las referencias inevitables en *Palais de Justice*, como también, si no me equivoco, Bernhard y Beckett). En este sentido, conviene insistir en la violencia latente —y manifiesta— en tantos pasajes. Da la impresión, como en otros escritos de Valente, que en la ira hay una vocación de pureza no menos poderosa que en el amor. Es cierto que ese mismo tono virulento lo hallamos en libros en verso como *El inocente o Presentación y memorial para un monumento*. Con todo, la prosa parece en el autor —piénsese en libros como *El fin de la edad de plata*— un vehículo especialmente adecuado para dejar desbordar esa violencia que el verso tiende, parcialmente, a domeñar.

Que Valente no es un escritor que pueda reducirse a esquema interpretativo alguno lo demuestra uno de los motivos más recurrentes en su escritura, aquí especialmente presente: me refiero al cuerpo y a la experiencia erótica. El materialismo sagrado que pareciera una de las señas de identidad del poeta, en especial en sus últimos libros, constituye en realidad el fruto de una dura conquista, algo en lo que ha insistido con acierto Jiménez Heffernan en alguno de sus ensayos. Es significativo que la materia —el cuerpo— aparezca en la secuencia inicial bajo el signo de lo excrementicio, de lo muerto: «Filtración de lo gris en el gris. Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda sobre capas de mierda, y así de generación en generación. París» (pág. 15). El sexo parece entonces como una suerte de rito alquímico en el que el cuerpo debe sumergirse para librarse del sentimiento de pecado, pero también de un larvado horror a la materia que necesita ser transfigurado y converti-

do en su contrario. Como tantas veces en Valente, se trata también de un camino hacia el origen, pero de nuevo haríamos mal en hacer una lectura simplista, pues dicha senda conduce hacia una pureza paradójicamente impura, donde la infancia no tiene que ver con la inocencia, sino más bien con las perturbadoras imágenes de la culpa y del incesto. Y es que el origen no está en el inicio de los tiempos, ni mucho menos en las etapas iniciales de la vida, frente a la visión idealizada de la niñez de cierto Romanticismo. El origen, por contradictorio que pueda parecer, pertenece menos al pasado que al presente y al futuro: es lo posible que emerge de la materia y el lenguaje, la perpetua posibilidad de renovarse. Nada que ver con el origen como retorno mítico, que es un relato del poder, de esa Ley que, bajo su apariencia de gélida pureza, oculta sus oscuros fundamentos: «La mierda de la historia y de la muerte. La mierda subterránea de esta ciudad oscura y no existente» (pág. 17).

Laia López Manrique

La mujer cíclica

Ed. La Garúa, Barcelona, 2014

92 páginas, 10€



Lo que vuelve, lo que estuvo

Por Álex Chico

Deriva, el primer libro de Laia López Manrique (Barcelona, 1982), se abría con una cita de Heráclito: «El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo». En *La mujer cíclica*, que acaba de publicar la editorial La Garúa, el camino sigue siendo único e idéntico, pero varía la manera de abordarlo. Tal vez la escritura no sea más que la prolongación de un sólo desplazamiento, el que ponemos en marcha en cuanto comenzamos a escribir. Lo que cambia es el ritmo que adoptamos al caminar. Por eso, en ocasiones, cada libro de un autor no es más que el desarrollo de unas obsesiones primeras, modificadas, cuestionadas o deformadas a lo largo de los años.

Digo esto por un motivo: lo que separa *Deriva* de *La mujer cíclica* se encuentra,

esencialmente, en la forma de afrontar un mismo espacio. Si en su primer libro predominaban los versos cortos y los poemas breves, aquí se prefiere el texto de largo aliento, el poema en prosa, herencia de los simbolistas franceses. Existe una mayor exploración del lenguaje, un intento de tensar, todavía más, las palabras. Una pérdida de pudor que le proporciona amplitud y libertad formales. No obstante, buena parte del aire que respirábamos en *Deriva* continúa aquí. Tanto en un libro como en otro, Laia López sigue provocando en los lectores una inquietante sensación de claustrofobia. Puede que de forma menos hermética, es cierto. Los escenarios de los poemas son, en esta ocasión, territorios más abiertos, si bien esto no debe equivocarnos: el

hecho de que el poema se haya abierto no significa que el lector los perciba como espacios menos opresivos. Diría, incluso, que todo lo contrario. Elegir el camino hacia arriba es, en la mayoría de los casos, la exploración de una nueva forma de descenso. Y en ambos libros esa exploración nos conduce hasta el límite.

La lectura de *La mujer cíclica* comienza en su portada, en la fotografía de cubierta, obra de Mercedes Gómez Martín: un espejo lleno de curvas refleja dos mitades, una clara, aún con leves manchas, y la otra oscura. Bajo el espejo, unos dedos marmóreos, no sabemos si del todo estáticos. Lo que nos propone el libro es justamente eso: la dualidad que habita en un mismo entorno y el reflejo de todo aquello que estuvo y vuelve ahora al convocarlo el poema. Uno de los primeros reflejos que allí aparecen es la cita de Martine Broda que abre *La mujer cíclica*: «elle avait / du goût pour l'enfer». A la cita inicial le sigue uno de esos poemas esenciales para entender un libro como este. Leemos en su inicio: «Todo este silencio es una ofrenda. / Un reflejo. / Estoy viviendo una vida que no me pertenece. / Estoy en un cuerpo que podría desdoblarse». Decía esenciales porque ya desde el comienzo nos encontramos con algunas de las ideas fundamentales que se desarrollarán más adelante: la ofrenda, el reflejo, la vida y el cuerpo desdoblados. Se trata de una voz que nos habla «desde una fractura» y «desde lo torcido», una voz resistente, violenta, que sirve como «velatorio de otros». No hay poema –nos recordaba Derrida– que no se abra como una herida. Los poemas de *La mujer cíclica* nacen como una herencia o un préstamo, una reconstrucción de todo aquello que, inevitablemente y casi sin previo aviso, se ha instalado en quien escribe. El yo lírico

siempre es un sujeto múltiple, formado por un sinfín de voces; un perseguidor que es, a su vez, perseguido, porque siempre hay alguien más detrás de nosotros. Esa pluralidad nos conduce a adoptar diferentes actitudes y tonos, contradictorios en ocasiones. Por eso el continuo empleo de la paradoja. Quien observa el mundo con cierta perplejidad suele contrariarse con lo que frente a él aparece. Nuestra unidad se construye en sentido inverso, es decir, mediante una serie de fracturas que vamos acumulando y que, en su disparidad, nos dan una idea aproximada de lo que somos. Esa es la verdadera fuente de conflictos que vertebra el libro: el de aproximarnos, el de no llegar del todo a la esencia de las cosas. Lo que experimentamos es recibido como algo «accesorio, como un remordimiento o una gasa sobre la piel ya sin herida». Es –sigue diciéndonos en su primer poema– «un amor que se vive de lejos, sin posibilidad de acercarse». De ahí que sea un libro a la contra, no tanto en lo formal –que también–, sino en lo que respecta a la actitud que adoptamos. En *La mujer cíclica* se percibe una frustración constante causada por nuestra imposibilidad para dominar el significado completo de las palabras o por nuestra incapacidad por no acceder más allá de la superficie, conformándonos con la envoltura. Con la piel, más que con el hueso. Aquí residen dos conflictos: el choque con el lenguaje y la relación con el cuerpo. Ambos temas ya estaban esbozados en el primer libro de Laia López, pero no gozaban del protagonismo que ahora les otorga. Hay una imagen que resume a la perfección su encuentro con el lenguaje: «el diálogo con un vidrio roto». Esa es la premisa, el punto de partida. La conversación con una fractura impone, a su vez, un lenguaje fracturado.

También difuso y distante, como el pronombre entre paréntesis que da título a uno de los poemas más significativos, «(Lo)». Un lenguaje que sirve como reflejo de un yo descompuesto, incapacitado para alcanzar la esencia a través de las palabras: «No veo la guerra, sino la espina de la guerra, el residuo, la columna de humo que escapa hacia el cielo. ¿Cómo, entonces, atraparla en un nombre?» («Sibila»). Lo que preocupa a esa voz no es tanto el hecho, la acción, sino la frustración por no poder delimitarlo mediante el lenguaje. El temor, nos explica, no es callar, es más bien la incapacidad por no encontrar la palabra que atenaza nuestro deseo. El lenguaje, por tanto, no nos alcanza. Con él rozaremos el epicentro, pero nunca conseguiremos atravesarlo.

El segundo de los conflictos tiene que ver con el cuerpo. En el fondo, el origen de esa confrontación es similar a la que se mantiene con el lenguaje. De nuevo, aparece cierta incomodidad por quedarnos en la envoltura, en aquello que nos recubre. En este punto, siempre me acuerdo de Dylan Thomas, cuando apuntaba que toda idea se puede resumir y traducir en términos corporales, explicar a través de la carne, la piel, los tendones, las venas, las glándulas, los órganos, las células y los sentidos. Esa misma perspectiva se recoge en *La mujer cíclica*. Lo corpóreo tiene una presencia significativa –diría clave– para comprender el universo literario de Laia López. Hay un verso que lo ejemplifica perfectamente: «ganas de llorar por las manos». Es –o eso me parece– una imagen espléndida para entender la correlación entre lo que vemos fuera y lo que permanece oculto, soterrado. El cuerpo es una envoltura que refleja un estado interior, como el lenguaje. Hablar de lo corpóreo, aquí, es

hablar de una correspondencia. Detenerse en esa cartografía física –nuca, vértebras, columnas, hombros o clavículas– es, ante todo, un intento por buscar qué hay de nosotros en aquello que nos recubre, en qué medida esa anatomía propia, con sus marcas y sus huellas, dan cuenta de nuestro paso por el mundo. Si Laia López habla de su cuerpo como una envoltura férrea y a la vez frágil, es porque también nosotros somos férreos y frágiles.

De estos dos conflictos se deduce, antes que nada, una de las motivaciones que impulsan la escritura de *La mujer cíclica*. Me refiero a su intento por llegar a un estado original, primitivo, anterior a la propia escritura. El poema sería ese lugar en el que se convocan aquellos conocimientos previos que tenemos la sensación de recordar de antemano, como nos explicaba Seamus Heaney. La escritura poética no es más que una tentativa por recuperar esos mismos conocimientos, una aproximación a la memoria, propia o ajena, que heredamos y nos sirve de guía en el presente. Se trata de llegar hasta ese ser ancestral que siempre estuvo en uno mismo. El animal o la multitud de animales que habitan en nosotros. Ese bestionario es el símbolo del que se sirve López Manrique para ejemplificar nuestra condición primitiva, más allá del lenguaje y de la evolución del cuerpo. El territorio que crea con ellos será el de un espacio apocalíptico: animales que corren en la noche con la cabeza cortada, animales solitarios que son presa y cazador a un tiempo, como la araña que queda atrapada en su propia tela. Son felinos siempre al acecho, al igual que el poeta. No obstante, convendría aclarar un aspecto. La apariencia surreal del poemario, sus imágenes alucinadas u oníricas, su lenguaje descompuesto o su geografía de

seres de otro mundo, no debe llevarnos a pensar que este es un libro que pretenda escapar de la realidad. En todo ese paisaje hay un vínculo continuo con el contexto del que parte. Son poemas fieramente humanos, al decir de Blas de Otero. Lo que se establece es una tensión entre la ficción y la realidad, entre el sueño y la vigilia, entre lo ausente y lo presente, de tal manera que a veces no sabemos dónde finaliza lo tangible y dónde comienza lo fantasmal, cuáles y cuántos son los entes ficticios que acaban por anidar en quien los observa y describe.

Detrás de esa memoria primigenia, detrás del animal y del lenguaje, detrás de lo corpóreo, se esconde aquello que considero el motivo crucial de *La mujer cíclica*: la identidad sujeta a la memoria. Como admite la propia autora, estos poemas son una devolución, un canto de vuelta, un homenaje. Tal vez la última parte del libro ejemplifica mejor que ninguna otra esa continuidad de lo que estuvo y ahora regresa. Bajo el título de «Las que abrieron las sombras», los poemas que ahí aparecen están dedicados a diferentes mujeres, reales o ficticias, que han sufrido una profunda transformación, desde Irena Dubrovna hasta Anactoria, pasando por Alejandra Pizarnik, Unica Zürn, Elisabeth Vögler, Isabelle Eberhardt, Lucia Joyce o Violet Gibson. Mujeres en continuo desplazamiento, que deambulan entre la esquizofrenia, el suicidio, la religión, el amor, la soledad o los abismos interiores, por citar únicamente unos cuantos nexos de unión. Mujeres a la espera, exiliadas en desiertos o siquiátricos. Mujeres, en fin, que permanecen al margen, relegadas. Laia López no está en ellas. O no sólo: Laia López es en ellas, sucede en ellas. Escribir sobre estas mujeres es una forma de devolver aquello que recibió y un ejemplo de

cómo la escritura poética nos conduce a la duplicidad, un ser en otros, como comentábamos al inicio. En uno de los mejores poemas del libro, titulado «(Como si)», leemos: «Lo que sea la poesía ya lo he olvidado. Hace tiempo era una forma de nombrar el mundo, de reconstruir la presencia y el gesto con una escápula punzante. Ahora, probablemente sea algo así como una entraña». ¿Qué se esconde detrás de la palabra «entraña»?; conviene preguntarnos. Lo explica la propia autora cuando nos dice que la literatura nos ha invadido tanto que ya no podemos estar fuera de ella. El mundo del escritor está siempre filtrado por ese universo literario en construcción. Nadie puede escapar a sus lecturas, ni a los fantasmas que la habitan. Los absorbemos y los depositamos tan dentro como las entrañas. Ahí reside la única realidad de la escritura: que escribimos porque antes hemos leído y que edificamos nuestro propio universo a partir de las ficciones que vamos acumulando y de las que resulta imposible desprenderse. La literatura no las expulsa, más bien las constata. Lo poético, nos explica Chantal Maillard, es aquello que aprendemos del otro y escribimos a su dictado. Algo parecido escribe Laia López en su poema «Movimiento y huéspedes»: «la voz que habla desde dentro de mí me amolda al espacio, me tapia». La mujer cíclica nos hace cuestionarnos quién escribe realmente. Puede que el autor no sea más que un transcriptor que recoge fragmentos de otros. Un traductor del universo, como dijera Octavio Paz. Quizás la única originalidad del escritor se reduzca a la manera de disponer y mezclar esas palabras prestadas y adaptarlas a una realidad personal. Eso es lo que aprendemos en *La mujer cíclica* y eso es lo que nos hace, también, mejores lectores.

[07]

Orlando González Esteva

Animal que escribe. El arca de José Martí

Ed. Vaso Roto, Madrid, 2014

128 páginas, 12€



González Esteva lee / escribe a Martí

Por Julio César Galán

EL MOTE DEL CAPITÁN ARAÑA

Normalmente, las contracubiertas de los libros mienten o exageran; su afán por promocionar la edición barbilampiña suele crear expectativas que después, en la lectura, se convierten en papel mojado. No es el caso de la del ensayo *Animal que escribe. El arca de José Martí*, de Orlando González Esteva (Cuba, 1952). Cuatro rasgos definen la escritura del poeta y ensayista cubano: inventiva, fresca, desparpajo y rigor, tal y como nos lo hizo saber Octavio Paz. Y habría que añadir otras adjetivaciones, como vital y mutante. Dentro de esa palabra sensitiva e imaginaria se tocan los dos extremos del título: Animal y Martí. Nos encontramos con dos autores cubanos que presentan, según los textos seleccionados, una escritura

sencilla, íntima y recreativa; ambos expresan la frase que encabeza el ensayo —«Man is a poetry writing animal»—, del novelista inglés Charles Kingsley, y a lo largo de cada una de sus partes se entrecruzan constantemente lo animal y lo poético. Tanto Orlando González como José Martí coinciden en su defensa por los animales, en recrear el sentido creativo de lo natural y en transmitirlo con una pasión que en el lector genera atención y admiración.

Uno de los propósitos de este *Animal que escribe* es el redescubrimiento de la figura de José Martí, pero no a través de sus rostros más conocidos —el intelectual o el patriota—, sino mediante un arca que lleva en su interior toda una zoología vivida y maravillosa. Desde el defensor de los derechos

de los animales hasta el minucioso radiólogo de lo real, estamos dentro de un bestiario en el que se da repaso a la primera mariposa, a los elefantes de Cuba, al enjambre de oro, al color de las hormigas, y así hasta que se consume una totalidad vital. En este bestiario también se conservan algunos aspectos tradicionales de los mismos, como el simbolismo o lo moral. El primer rasgo transita de diversas maneras por todo el libro, ya sea a partir de una perspectiva impresionista, ya sea a partir de lo imprevisible o lo fílmico. Toda esta variedad simbólica nos muestra un globo terráqueo que necesita representarse por su propia belleza. En cuanto a lo moral, el tratamiento es menor y se expresa con pinceladas de este tipo: «Los que menosprecian a Martí y no vacilan en manifestar su fastidio cuando escuchan hablar de él con entusiasmo son descendientes de aquella araña, pero descendientes degradados». Toda una declaración socio-literaria para este arca.

EL DESTINO DE UNOS ZAPATOS

Una de las señales más atractivas que se lanzan antes de entrar en *Animal que escribe. El arca de José Martí* es la siguiente: «Orlando González Esteva juega en serio y nos recuerda hasta qué punto leer poesía es también escribirla». En este juego de escribir la lectura, levantando la cabeza –al fondo Roland Barthes– sobresale un primer apartado, «El animal de Martí», a modo de resumen, de introducción a lo que nos espera. Así, se nos avisa que «la calamidad, la indiferencia de varias generaciones de lectores a quienes solo han interesado el patriota y el hombre de ideas [...]» ha restringido una visión más amplia de su creatividad. Y este propósito posee su articulación mediante ese *texto/lectura* de la obra poé-

tica de José Martí, por medio de una serie de intertextos que crean una «trenza de voces diferentes», motivo por el que el lenguaje poético se amplifica en Masaoka Shiki o en Juan José Tablada, entre otros. Pero más allá de estas cuestiones estructurales y de contenido, existe lo esencial: el hecho de que José Martí contemplase las posibilidades de vuelo de los moluscos o comprendiese la vergüenza del quetzal, el que supiera expresarlo con esa claridad y de este modo, lleva a un momento en el que la vista oye y el oído ve.

A esas cuestiones habría que añadir otra que surge en el siguiente escalón, «La fiesta cerebral», la pequeña novelización de la figura de José Martí: «Y pienso en la sala oscura de un hogar norteamericano donde, la noche de Navidad, Martí ve un árbol cargado de golosinas y juguetes que resplandecen *a la luz parlanchina de centenares de velas de colores*». A esta mezcla sutil de lo narrativo y lo ensayístico podemos añadir uno de los puntos destacables desde el punto de vista expresivo: en numerosas ocasiones, los comienzos de cada sección se sujetan al aforismo o al proverbio: «El padre que sirve de cabalgadura a su hijo pequeño y va y viene con él sobre los hombros, divirtiéndole y divirtiéndose, propicia un doble adiestramiento: el del hijo como señor de su propio destino y el suyo como sirvo de su paternidad» («El hombre que quería ser caballo»). En otros instantes podría ser un poema o una greguería, pero Orlando González Esteva siempre produce ese extrañamiento en el lector y en la palabra.

Por esa razón, el apartado «La mariposa va donde las alas la llevan», empieza de esta manera: «Nadie sabe dónde radica el libre albedrío [...]», y prosigue por medio de un lúcido diálogo sobre la lepidóptera con algu-

nos textos en los que de José Martí se expone el gran espectáculo de la naturaleza junto al niño que fue. Mientras, Orlando González Esteva apunta todo lo que puede a modo de coda que palpita en esa emoción, que ejerce de creencia en el milagro. Y, en ese libre albedrío, se prosigue escribiendo aquello que se lee como si la escritura no fuese más que un palimpsesto (¿es algo más?). Transformar la belleza en belleza es la progresión de este ensayo, ya sea con los textos poéticos de Martí, ya sea con otros apoyos habituales como el haiku. Así pasan «Los zapatos de Martí» o «El hombre que amaba a los caballos». Y con estos capítulos percibimos que la libre fantasía de Orlando no solo recae sobre los poemas, sino sobre los seres y objetos que acompañan al escritor de *Versos sencillos*. Por medio de una serie de espejos cotidianos, se nos aportan diversas perspectivas de su figura y de su bestiario; así se nos presenta esa «selva que ya es trival; el tigre, espiga», en «Teosia», y posteriormente, en «El surtidor encarnado» la afirmación de que «hay párrafos de Martí donde más que literatura hay criatura». Totalmente cierto.

Sin embargo, no solo los textos poéticos sirven para apoyar este retrato literario alejado de lo codificado. En esta trenza de citas se establecen una gran variedad textual que va desde versiones de *La edad de oro* hasta los artículos aparecidos en *La Opinión Nacional*. Por esta razón, también se ejerce una estructura de círculos concéntricos en la cual se nos conduce por diversos lugares y momentos o por las pieles que vistió Martí. Así, la estancia en Nueva York supone un acrecentamiento de la protección de los derechos de los animales; así, el perfeccionamiento del micrófono nos devuelve la constante vital de la escucha del silencio natural, como ocurre en el apartado «No

matarás». Sin embargo, esta circularidad lleva implícita otros mecanismos de progresión: la interconexión de ideas e imágenes más su proyección a través de diversas representaciones. De este modo, en el capítulo mencionado, esa soledad sonora de una mosca puede ser el «relincho angustioso» de un caballo o en cierto momento, cuando ya declina esa concatenación de imágenes, se reengancha a esa referencialidad –pongamos por caso, y entre otros, a Kobayashi Issa– ejerciendo de nuevo una intertextualidad que da lugar a una interrelación creadora y sobre todo, a ese diálogo que nunca se pierde con determinadas fuentes. La principal: la de los textos de José Martí.

De manera progresiva y sutil se va completando –así se concreta en «Alas negras, pechos rosados»– una muestra más de su carácter, y esta cuestión la aportan los otros, los que, por ejemplo, trabajan con él, como ese colaborador que lo denomina «Hombre ardilla» por su innumerables quehaceres. Sin embargo, en este apartado se expone una cuestión esencial que va más allá de los distintos estratos de bestiario o la visión diferente de los tópicos socio-literarios de un autor: estoy refiriéndome a la necesidad de escribir. El enlace en este momento es un diario en el que se ve a Martí y a sus compañeros navegar de manera clandestina a Cuba, allá por el 3 de abril de 1895. Y esa necesidad de escribir, de diálogo, da pie una vez más, de manera certera y en su instante justo, a intertextos de Yosa Buson, Pablo Neruda y Juan Clemente Zenea, además de una referencia a Wallace Stevens. Se trata de «Los momentos supremos», que es como se titulan este capítulo y el libro futuro que proyectaba José Martí. Esta obra incluía un índice provisional que refleja la relación entre vida, memoria y el disfrute

del instante. La maestría de este apartado está, esencialmente, en el enlace entre diversos puntos vitales del autor protagonista: su panteísmo, su exclusión de los tópicos cubanos y sus asideros familiares.

Y del retrato viene el autorretrato «Mula patriótica» –pero antes se sigue con la trenza, ya sea por el intertexto, ya por la concatenación de imágenes, en este caso por lo segundo–, donde tenemos a un Martí dentro de una pincelada de humor, pincelada que lleva dentro una mula, la cual traza una breve descripción de un recorrido por Centroamérica que sirve como enlace para retratarle. Finalmente, y mediante una serie de refranes, nos susurra que hay rebelarse contra el destino. Posteriormente, el recorrido se encuadra en el abandono de la República Dominicana, el viaje a Haití («La marcha nocturna») y la crónica de una feria neoyorkina de ganadería («La hora galante»), tema que podría parecer escasamente literario y con el que, sin embargo, extraña la realidad hasta el punto de ver a los toros como catedrales dormidas, convirtiéndola también en esperpéntica abestiando al personal y erotizando al vacuno hasta convertir a la vaca en la Venus de «la literatura cubana». Tanto esa preocupación por el bienestar animal como el bestialismo del humano se ejerce también en «Color de hormigas», donde estos insectos son intuiciones –las de la inestabilidad de los futuros gobiernos

de las repúblicas hispanoamericanas– o en «El establo de Augias», donde «los cerdos se confunden con los hombres: visten bien, amasan fortunas y presumen de sus concubinas». La superficie deja entonces paso a lo concreto y el análisis versal se une a la memoria, siempre de un nivel creativo sobresaliente, motivo por el que podríamos decir sin exagerar que Orlando González Esteva eleva el comentario de texto a la categoría de creación («El manto de abejas»).

POLVO IGUAL QUE YO

El cierre concreto de este ensayo poético acaba en Estados Unidos con el apartado «Elefantes de Cuba desaparecen en la Florida», en el que se mezcla la presencia del paquidermo en la literatura cubana con la llegada de sus compatriotas a esas playas para cuidar a la tercera edad norteamericana; acaba en un volver a animales que ya poblaron sus páginas –las mariposas en «Bajo el mismo toldo»–, a autores con los que se dialoga –Octavio Paz o, de nuevo, Kobayashi Issa–; acaba, pero sin dejar de volver una vez más al José Martí defensor de los animales y a su admiración por Henry Bergh, el creador de la Asociación Americana para la Prevención de la Crueldad Animal (ASPCA). Y es que el final de un buen libro, de un libro sobresaliente –y *Animal que escribe lo es*–, se especifica en la necesidad de volver a leerlo. Aquí estamos ante esa querencia.

Alfredo Alvar Ezquerro

*Un maestro en tiempos de Felipe II
Juan López de Hoyos y la enseñanza
humanista en el siglo XVI*

Ed. La Esfera de los Libros, Madrid, 2014
464 páginas, 23€



Maestro, historiador y cura

Por Isabel de Armas

De la vida de Juan López de Hoyos –presbítero, maestro e historiador– apenas se conocían algunos datos, pero después de leer el concienzudo trabajo de Alfredo Alvar Ezquerro –especialista en los Siglos de Oro, una etapa crucial de nuestra historia– podemos decir que conocemos algo más de este personaje, de la figura del maestro en tiempos de Felipe II y de cómo se ejercía la enseñanza humanista en el siglo XVI. No en vano, las grandes líneas de investigación de este veterano investigador del Instituto de Historia del CSIC han sido la historia de la Corte y del Madrid de los siglos XVI y XVII, es decir, el humanismo y la historia social de la cultura del Renacimiento final.

Este libro se divide en cuatro partes fundamentales, con cuatro títulos que repre-

san muy bien su contenido: I. El horizonte cultural en el siglo XVI de un tal Juan López; II. El niño que aprende o la historia ficticia de Juanillo López; III. El mundo historiográfico del maestro Juan; IV. La verdadera historia de Juan López de Hoyos.

Para ambientarnos en lo que fue el entorno de su personaje, el autor arranca su trabajo sintetizando quiénes eran los humanistas en el siglo XVI. «Siempre –escribe–, siempre, en todas las organizaciones humanas, cuando se conquistan los mundos del poder, del prestigio y del privilegio se conquista la cima de la jerarquización social». Ni que decir tiene que en la segunda mitad del siglo XV los humanistas entran en los círculos cortesanos, son admirados por su mucha ciencia y disfrutaban de excepcio-

nalidades que no están al alcance de otros. Entretienen y forman a los aristócratas y educan a sus hijos. Son respetados y se hacen respetar. ¿Y qué enseña un humanista? Debía enseñar Gramática, Retórica, Poesía, Historia y Filosofía Moral. Del humanismo español, concretamente, este libro destaca una doble influencia: por un lado, la procedente de Italia; por otro, la proveniente de Flandes. De esta influencia flamenca hay que destacar la importación cultural que, encarnada en Erasmo de Rotterdam, calará hondo en algunos intelectuales, aunque acabará pronto. La influencia del de Róterdam en España se siente en tres periodos: el primero, desde 1516 a 1536, arranca con la coronación de Carlos V y concluye con su muerte; el segundo, abarca de 1536 a 1556-1559, fechas en que Erasmo ya aparece en el *Index librorum prohibitorum* de Valdés y el tercero sería el del erasmismo callado, disimulado, «el que –afirma Alvar– llegaría a Cervantes o más, el que impregna parte del misticismo. ¡El que le transmitió López de Hoyos!».

Al referirse a la calidad de la enseñanza en Castilla –que es el lugar donde el autor centra su trabajo– destaca que nunca antes había habido tantos estudiantes como en el siglo XVI. «Pero la cantidad –escribe– fue acompañada de la paulatina pérdida de la calidad de las enseñanzas», a lo que se unió la falta de sentido crítico. Cuando el mundo se renovaba demandando novedades, en las universidades se repetían monótonamente las mismas cosas y «en los estudios de Gramática de las ciudades, también». Resumiendo: los niños españoles se han ido educando durante siglos con los mismos cantos y sermones desde el púlpito. En consecuencia, el Juanillo López imaginado por Alvar tuvo esta misma escuela, y debía de

tener unos once años cuando hubo acabado los estudios de tres años de Gramática. A continuación, adquirió algunos conocimientos de griego que le servirían de por vida. Su biógrafo destaca que «Juan quedó [pronto] prendado por Erasmo», atracción por el maestro que le acompañaría hasta la tumba, pues cuando murió se encontraron en su biblioteca seis ejemplares de aquel proscrito de Rotterdam. No podemos olvidar que aquellos eran tiempos de censura, y que el primer Índice completo –con 700 volúmenes sancionados– vio la luz en 1559. Pero a pesar de los evidentes peligros, al joven Juan parece que le encantaban los argumentos de Erasmo a favor de la educación de los niños y, siguiendo sus principios, siempre fue partidario del premio y del estímulo antes que de la reprimenda y el castigo.

Como no se sabe a ciencia cierta la fecha de nacimiento del recreado Juanillo, Alvar supone que alrededor de 1560 –cuando llega al trono Felipe II, o cuando se está clausurando el Concilio de Trento–, su Juan adulto frisaba los cuarenta años y, curiosamente, aún no había escrito nada de historia. Es a partir de 1568 cuando comienza a hacerlo. Sus métodos de trabajo, como los de otros historiadores de su tiempo, están sujetos a una obsesión: la narración verdadera de los hechos. Y para que la narración de la historia fuera cierta, había que vivirla. El historiador no es, por tanto, una rata de biblioteca, sino un hombre de acción, un historiador-testigo. El autor de este libro hace hincapié en señalar que a lo largo del siglo XVI la historiografía peninsular evoluciona, cambia, es variada, «riquísima en ideas y contenidos [...] un volcán intelectual». Así, desde finales del siglo XV, ya estaba instituido el oficio de Cronista Real y, desde mediados del XVI, el

de Cronista Real de las Indias. Nos recuerda que esta etapa es, en historiografía, fácilmente divisible en tres fases: una tradicional, que cubre todo el reinado de Carlos V, otra de propuestas revolucionarias, que abarcaría de 1555 hasta 1575, aproximadamente, y una última en la que se ejecutarían estas propuestas, que se correspondería con la fase finisecular. Hacia los años setenta del XVI tiene lugar el proceso de elaboración de las que Alvar considera mal llamadas *Relaciones Topográficas* de Felipe II, también conocido como *Descripción de los pueblos de España*, que no es ni más ni menos que un ingente interrogatorio con sus correspondientes contestaciones para hacer una historia descriptiva de los pueblos de España. «Involucrado de hoz y coza en las respuestas de Madrid –escribe Alvar– está López de Hoyos». También Alvar nos muestra que su biografiado, con este trabajo, tuvo la habilidad de ir ocupando el espacio informal de cronista de Madrid, así como de redactar datos que facilitarían la labor a los cronistas oficiales.

La cuarta y última parte de este libro se dedica de lleno al Juan López de Hoyos real, que nació a principios del siglo XVI en Madrid y murió el 28 de junio de 1583. Las bases intelectuales de su existencia fueron el humanismo cristiano vinculado a la docencia y la creación historiográfica, siendo su adscripción social –las señas de identidad de su vivir–, el ser presbítero y dedicarse al cuidado de sus feligreses. Pudo estudiar en Alcalá, pero sigue siendo una suposición. Con la parquedad de fuentes disponibles, el profesor Alvar supone que su Juanillo empezó a leer con el cura de su parroquia, desde donde pasó a un colegio menor en Alcalá que luego le permitiría ingresar en el mayor, recibiría tonsura y órdenes

menores antes de acceder –donde y cuando fuera– a las mayores, regentó el Estudio de la Villa de Madrid, fue nombrado capellán de la Capilla del Obispo y acabó como párroco en San Andrés de Madrid. Se sabe que la situación del mencionado Estudio era paupérrima, que al frente había un maestro que conseguía su plaza por oposición y que a veces contaba con un ayudante. Mientras tanto, la Compañía de Jesús se iba estableciendo en Madrid, avanzado sin pausa hasta ponerse, por su prestigio y por el apoyo de la realeza y de los grandes, a la cabeza en el campo de la enseñanza. Indiscutiblemente, educaban mejor que nadie, y el contraste con el modesto y destartado Estudio municipal era evidente. López de Hoyos tuvo que defender su terreno con uñas y dientes hasta conseguir ser respetado en sus funciones, y a él se le encargaron destacadas tareas historiográficas y de dignificación cultural de la ciudad.

En julio de 1568 murió el príncipe don Carlos, y a Juan López se le encomendó la redacción de los epitafios de Madrid al fallecido heredero, la famosa *Relación de la muerte y honras del serenísimo príncipe don Carlos...* El escrito es breve y muy prudente pues, en palabras de Alvar, en él «encontramos al López de Hoyos que acalla la muerte de don Carlos. Pero, probablemente, muy a su pesar». El libro está dedicado, sobre todo, a la descripción de las honras, del túmulo y de la arquitectura efímera en Santo Domingo y pronto sería acompañado de otro texto de las mismas características. Nos referimos al que firmaría con motivo de la muerte, ese mismo año, de Isabel de Valois, en el que su biografiado se retrata y que para Alvar es mucho más rico que el anterior. Aquí López de Hoyos se lanza a citar al propio Erasmo, pero con ingenio y caute-

la. «¿Imprudencia? ¿Provocación?» –se pregunta Alvar–, a lo que responde que su personaje sabía con seguridad que los censores no iban a localizar el párrafo.

Poco tiempo después, y como en ocasiones anteriores, el Ayuntamiento de Madrid acuerda dar una ayuda a López de Hoyos para preparar la edición de su obra sobre el recibimiento de la nueva reina, Ana de Austria, que desembarcó en Santander en octubre de 1570. Este libro ha sido definido como una auténtica exaltación de Madrid. Posteriormente, en 1573, dedicó unos versos a Fernando, el príncipe heredero recién nacido. De 1574 hasta el final de sus días, López de Hoyos fue nombrado «comisario» y «encomendado» por el Consejo Real para aprobar libros. Se ocupó de obras de historia, gramática, gobierno ciudadano y moral, poesía, libros de caballería y obras de entretenimiento y de piedad. Para el biógrafo, su biografiado dejó este mundo con una importante biblioteca, pero con unos escritos propios mediocres, habiendo formado a

centenares de niños y jóvenes, bautizado a otros centenares de criaturas y participado en diversas disputas ideológicas o políticas. Y tras mucho escarbar en su personaje, tanto a Alvar como al lector les sigue quedando una pregunta clave sin respuesta: ¿por qué Cervantes –discípulo suyo– manifestó un desprecio tan claro por su maestro? En las cuatrocientas páginas de este interesante trabajo, lleno de documentos inéditos, el interrogante sigue en pie. Aquí nos encontramos, sí, con nuevos datos y aportaciones acerca de ese Juan López de Hoyos, cura, historiador y maestro de Cervantes y de otros muchos alumnos anónimos, pero «lo gracioso –afirma el profesor Alvar Ezquerro con fina ironía– es que no sabemos ni por cuánto tiempo lo fue, ni qué le enseñó, y además estoy convencido de que las relaciones entre los dos acabaron como el rosario de la aurora. Es más, me da la impresión de que Cervantes lo despreció visceralmente y por escrito». ¿Se tratará de algo más que de una simple intuición?



Olga Rozánova, *Paísaje urbano (Una calle)* (detalle). Década de 1910. Óleo sobre lienzo. 62 x 53 cm

COLECCIÓN DEL MUSEO RUSO

San Petersburgo / Málaga

VASILY KANDINSKY
MARC CHAGALL
KAZIMIR MALEVICH
ILYA REPIN
KARL BRULOV

Inauguración
25 MARZO 2015



Ayuntamiento de Málaga
Málaga, donde la cultura es capital



cuadernos hispanoamericanos





XV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



XV PREMIO CASA DE AMERICA DE POESIA AMERICANA

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

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

cuadernos hispanoamericanos

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

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



cooperación
española

Precio: 5€

