

cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Barthes, Poncela, el género policiaco — MESA REVUELTA Sologuren,
Pasolini y J. A. Goytisolo — ENTREVISTA Alberto Ruy Sánchez

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

M^a 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 Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PUNTO DE VISTA

- 2 *Blas Matamoro* – Roland Barthes, diletante
 18 *Juan Bonilla* – La tragedia del humorista. Sobre Enrique Jardiel Poncela
 30 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – Una visión del género policiaco
 43 *Manuel Neila* – Formas breves: aforismos, máximas y fragmentos

MESA REVUELTA

- 55 *Eduardo Chirinos* – Una lectura de *Recinto* de Javier Sologuren
 69 *Francesco Luti* – Pier Paolo Pasolini y José Agustín Goytisolo (Pasolini en Barcelona)
 79 *Ana Coletto Camacho* – Tres cartas inéditas de Carlos dirigidas a García Lorca
 93 *Santiago Fortuño Llorens* – Alberto Insúa, del folletín a corresponsal de guerra (1915-1917)

ENTREVISTA

- 103 *Carmen de Eusebio* – Alberto Ruy Sánchez

BIBLIOTECA

- 116 *Andrés Sánchez Robayna* – Hacia una nueva historia literaria
 121 *Julio Serrano* – Desde otro tiempo
 125 *José Antonio Llera* – Diario del horror
 129 *Mario Martín Gijón* – Escuela de mandarines
 134 *Juan Ángel Juristo* – El mundo espectral de Juan Marsé
 137 *Manuel Alberca* – Elogio de un tiempo que fue
 141 *Juan Marqués* – Dios salve a Inglaterra
 144 *Leonardo Valencia* – Ceñir el delta: las vidas de Octavio Paz

Roland Barthes, diletante

Por Blas Matamoro

RETRATO DEL ESCRITOR

Diletante es un italianismo que proviene de *diletto*, deleite. A menudo se usa con injusto desprecio, señalando al aficionado que carece de ejecutorias formales, diplomas y curso de honores. Pero, en rigor, hacer las cosas por deleite, por el placer de hacerlas, significa hacerlas con genio, como aconseja Hegel, quien además propone a la razón que se mueva por impulsos, emociones y, si puede, por sostenidas pasiones. El asombro y el entusiasmo han sido categorías necesarias, fundantes, en el pensamiento clásico. De tal modo, a Roland Barthes, más allá de las instituciones, le corresponde esta definición de su persistente diletantismo como un elogio.

Un encuentro decisivo de su adolescencia fue Marcel Proust. Resulta curiosa esta selección, pues Proust es difícilmente asociable a la adolescencia, edad de apasionamientos instantáneos. Exige larga lectura y lento aprendizaje para alcanzar maduras felicidades. Quizá la explicación sea que Barthes, secretamente, tuviera la vocación de escribir la gran novela burguesa de la Francia contemporánea y, al dar con Proust, comprendió que era inútil y tardío emprenderla. Creyó ser un gran teórico e intentó compensarse con (sic) la religión de la semiología, es decir, con religar todos los fenómenos culturales en una tertulia de signos. Ciertamente, hubo escritores franceses que, luego de Proust, cumplieron la tarea de construir en francés grandes ciclos novelescos: Jules Romains (*Les hommes de bonne volonté*), Georges



Duhamel (*Cronique des Pasquier*), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*). Nada más alejado de las faenas barthesianas.

Georges Mounin, seguro de sus incisivos, dijo de él: «Se lo tiene por un teórico, no es más que un ensayista». Tiene razón, salvo en el adverbio de cantidad: Barthes es nada menos que un ensayista. Como Montaigne y Pero Mexía, los iniciadores modernos, y la interminable familia que los continuó y acaso los siga continuando. Ensayar: tentar, intentar, tratar de saber, poner a prueba, sin demostrar, comprobar ni reprobar. Nada menos.

Él mismo, al ingresar en el Collège de France, se manifestó asombrado de que la compuesta institución lo aceptara, siendo (sic) «un incierto sujeto». En 1977, en un programa de France Culture conducido por Bernard-Henry Lévy, admitió que le habría gustado escribir musicalmente, piezas sueltas y breves, *intermezzi* verbales para piano, como los de Schumann y Anton von Webern. Hacia el final confesó a Alain Robbe-Grillet que se consideraba un impostor que había escrito sobre cosas por él apenas conocidas. Robbe apostilló: es verdad, es un impostor porque es un escritor, *un écrivain glissant*. Deslizante, resbaladizo como una modulación musical, un paso entre tonalidades, cercanas o lejanas, o un *glissando* de los tantos que habrá ejecutado al piano, haciendo correr la punta de los dedos por las teclas blancas, tan blancas como el grado cero de la escritura que alguna vez formuló. Conviene retener esta clave musical, nunca mejor dicho lo de clave.

En efecto, fue la música, tal vez, la única vocación formalizada y sostenida toda su vida. Siempre tocó el piano, solo o a cuatro manos, y en ocasiones, tras lecciones de canto con Charles Panzéra, atacando melodías francesas y *Lieder* alemanes, seguramente su único contacto real y directo con la literatura de Ultra-Rhin. Hizo algún otro intento que dejó abandonado: el teatro –como actor, quizá como director– del cual conservó una dicción de excelente aseo e impostación tímbrica, siempre algo releída y atildada, y una matrícula en medicina con la idea de ser psiquiatra. Se detuvo. Jacques Lacan se negó a psicoanalizarlo.

Estrictamente, no se le reconocen maestros, salvo Algirdas Greimas, el escritor báltico que se producía en francés y al cual conoció de paso por Alejandría. No terminó la *École Normale Supérieure* ni la *agrégation*, lo cual siempre le valió la inquina y la censura de la mayor parte de la comunidad académica. Proyectó un par de tesis, una sobre Jules Michelet –en su momento, reunió sus apuntes en *Michelet par lui-même*– y otra sobre

lexicología comercial en el siglo XIX francés, acaso el esbozo de sus análisis sobre el lenguaje de la publicidad y la moda. En 1958 Claude Lévi-Strauss se negó a patrocinar la primera por considerarla demasiado literaria. André Martinet aceptó una propuesta sobre el léxico de la vestimenta femenina, pero el frustrado doctor nunca inscribió el plan en la matrícula.

Su carrera formal, pues, no pasa de sucesivos empleos: conferencista y bibliotecario en el Instituto Francés de Bucarest (1947), en París y Alejandría (1949), colaboraciones con Claude Bourdet para *France Observateur* y con Maurice Nadeau para *Les Lettres Nouvelles*, los artículos tardíamente reunidos en *Mythologies* (1957) con un largo colofón teórico sobre el mito. Su notoriedad como escritor le permitió su ingreso en la *École Pratique* en 1960, donde en 1962 fue designado director de estudios en sociología de los signos, símbolos y representaciones. Finalmente, el Collège de France ya citado. Según se ve, Francia, con sus instituciones de investigación sustraídas al monopolio universitario, sabe, como se dice de Dios, reconocer a los suyos.

Entonces: es impertinente hablar de la carrera literaria de Barthes. Ni siquiera de su literatura, sino más bien de su escritura. Ni siquiera de sus libros, sino más bien de sus textos. Así se completa el retrato del escritor diletante. Tardío y dubitativo en sus comienzos, por cierto. Hacia 1946, más allá/acá de algún artículo suelto, se consideraba ágrafo, alguien que sabía expresarse hablando pero no escribiendo. El dato es significativo: la voz es corporal, la palabra pasa por el cuerpo y vibra desde la boca hasta que logra ocupar a las silenciosas manos que escriben. Su primer volumen data de 1953, cuando tenía casi cuarenta años: *Le degré zéro de l'écriture* (1953), un texto inusual, muy comentado por la crítica pero, según me parece, escasamente elaborado en su momento. Acrecentando prestigios más de círculo que de público, se llega a 1977, con el inesperado *best-seller* que constituye *Fragments d'un discours amoureux*, demandado en librerías hasta el día de hoy y hasta obsequiado entre ella y él para San Valentín. Es una transcripción corregida de su seminario, donde se trata de lo único que sabemos del amor, esto es, lo que dicen los escritores sobre el tema. Dicho de otra manera: en contra del tópico de que el amor hace decir, es el decir amoroso el que lo hace hablar y va creando un imaginario igualmente amoroso, de modo que hemos de prepararnos con novelas y poemas de amor para ingresar en la historia de su literatura.

Es un tema crucial para una suerte de indirecta filosofía del lenguaje porque parte de una experiencia inefable –el sentimien-

to– para llegar a obras de elocuencia, es decir, de explicitaciones y de retórica, es decir, de convicciones verbales. Desde el título, está servida la sugestión: *amoureux* es tanto amoroso como enamorado. O sea, no podemos ser amorosos en el decir sin estar enamorados y no sabemos que estamos enamorados hasta que nos ponemos amorosos en el decir. Etcétera. Como diría Lope de Vega, «quien lo probó, lo sabe». Y de Lope pasamos a Barthes, si es que probar es poner en juego el sentido del gusto, que se ejerce a la altura corporal de la boca, como la palabra y el beso. Barthes, para quien *le savoir* empieza en *la saveur*.

En este cruce llegamos hasta el lugar donde Barthes es más obviamente barthesiano: como lector de literatura, es decir, como crítico, porque es ahí, en el ejercicio de la lectura –primitiva significación de la palabra *literatura* y su familia: literato, letrado, hombre de letras– donde su inexistente profesión y su existente vocación se unen. Porque si, como se puede decretar desde la academia, la crítica pretende ser científica, es un saber que se reduce a otro saber. El único remedio contra tal reduccionismo consiste en que el crítico incluya su discurso en el objeto tratado, o sea, que actúe como un escritor. Ahí queda eso. Y de nuevo, Lope: «quien lo probó, lo sabe».

Lo anterior tal vez explique el lugar de la política en el trabajo barthesiano. No se ha ahorrado críticas a la cultura por él entendida como burguesa ni huyó de la tensión polémica sobre el alcance –crítico y mítico– del compromiso propio del escritor. Fue uno de los introductores del teatro –¿político, desde dónde y hasta dónde?– de Bertolt Brecht. Sin embargo, siempre se negó a producir textos militantes y a militar él mismo en algún aparato partidario. Ni siquiera en el momento de la foto célebre, mayo de 1968. En todo caso, le pareció que la política tenía que ver con el habla y no con la escritura y que el escritor, haciendo de vocero político, se tornaba exhibicionista, histriónico. Su leve intento teatral juvenil había quedado atrás.

SOPAS DE LETRAS

Barthes ha escrito, sobre todo y siempre, acerca de la categoría de lo literario. Lo digo con una palabra que nunca usó para englobar sus meditaciones acerca de la literatura, la escritura, la escrivancia, la escribidura, el texto, la textualidad, el signo, el significante, el significado y la significancia. Apenas todo eso. Fue un escritor que, insistentemente y con una estrictez que me atrevo a adjetivar de estoica, controló y reflexionó sobre el escribir mientras

escribía. Arriesgo algo más: que persiguió un objeto inalcanzable llamado literatura y en esa persecución produjo su propia literatura. Con esto cabe una primera marca: la Literatura se persigue y no se alcanza, pero cada escritor hace su propia literatura. O, quizás, entre todos los que han escrito, escribimos y escribirán, se va construyendo esa Literatura inhallable como tal.

¿Por qué no se encuentra la gran fugitiva? Porque es utópica, está en el No Lugar. Es un objeto aislado, una forma pura, un distanciamiento social, una (sic) *Utopía del Lenguaje*. Conviene llamarla *escritura* y describirla como el espacio geométrico donde se encuentran y se entrecruzan la lengua y el estilo. La lengua es el código de convenciones comunicativas que hacen posible la vida social. El estilo es una zona oscura donde está instalada y habita la mitología personal de cada autor, una (sic) inmersión vertical en la secreta densidad de su cuerpo. Por un lado, la gran abstracción impersonal del código lingüístico; por el otro, la inaplazable e incomparable individualidad de cada quien, basada en el cuerpo que nace, sobrevive y muere con él. Con un posible agregado etimológico: *estilo* es, en su origen, el punzón con el cual se escribía sobre tabletas de barro, madera o piedra y así sobrevive en el castellano como *estilete*, puñalito. Qué se puede hacer con este cortante instrumento aplicado a la palabra, júzguelo quien lea.

Esta operación de fuga y captura da como resultado «un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo», «un habla construida antes de ser inventada». Lo primero es lo que vulgarmente llamamos autorreferencia de la palabra poética. Lo segundo es una distinción mucho menos vulgar: el escritor recibe un habla preconstituida que luego ha de ser inventada (inventar es hallar lo que no se busca). Si se quiere, volvemos a la utopía pero, bien mirado, el asunto no queda tan lejos. Parece observarse que en el código de la lengua no están previstos ni todos los actos del habla ni todas las páginas de la escritura. Ahí es donde cabe la invención que no replica, simplemente, la construcción.

Estas premisas permiten a Barthes distinguir entre el escritor (*écrivain*, sustantivo) y el escribiente (*écrivain*, gerundio sustantivado). El primero es una suerte de funcionario del lenguaje que escribe y el segundo, alguien que escribe algo. Algo es algo dado, de alguna manera ya escrito. El escritor es, por el contrario, quien se larga a escribir «a ver lo que pasa», lo que le pasa al lenguaje y lo que le pasa a él mientras le pasa al lenguaje. El escribiente tiene fe en los significados que le proporciona el

código; el escritor tiene fe en lo que le dirá la palabra cuando diga, por fin, lo nunca dicho. En un caso hay semántica, en el otro hay significancia.

El extremo de la *escrivancia* propia del escribiente es la *escribidura* (la *scripture*) la cual, a pesar de su extravagante nomenclatura –que yo potencio con una traducción neológica aún más extravagante–, es la más corriente en la producción escrita de nuestros días: el lenguaje como mero instrumento que no discute nunca con su enunciación, sino que construye una simple cadena de enunciados y no un texto. Es un discurso que se presenta como pleno y definitivo, perverso en tanto compacto, donde el lector no cabe, sino que meramente recibe desde fuera, en un lugar hueco donde no hay signos.

En este punto aparece el nudo problemático de la teoría barthesiana, que es la relación entre lengua y literatura, pues si bien ésta inventa a pesar de aquélla, nunca se presenta fuera de ella. De lo contrario se produciría un texto ilegible y no habría literatura por falta de lector: un idiolecto como el de algunos poemas de Oliverio Girondo, o las *jitanjáforas* de los corros infantiles que estudió Alfonso Reyes. El objeto utópico, la palabra que es sólo palabra, pura, abstracta y absoluta, no existe en ninguna lengua y sólo admite compararse con los signos de la música y de la pintura no figurativa, intraducibles ambos. De esto se ocupó el simbolismo y convendría, alguna vez, estudiar el vínculo Mallarmé-Barthes a partir de la palabra destruida por el maestro simbolista y que Barthes veía como una estética ¿gótica? de la palabra inefable como cadáver. De Mallarmé a Edgar Poe hay un paso, pero hoy no toca darlo.

(Digresión: Barthes observó la deficiente atención de los franceses por literaturas que no fueran la propia. Él mismo, no obstante haber vivido en Bucarest, Alejandría y Tánger, jamás aprendió el árabe ni el rumano, y leía dificultosamente en inglés. Le costaba, como a muchos de sus paisanos, pronunciar una palabra llana y decía *Cervantés* y *sistemató*, por ejemplo, cosa que me consta).

La lengua, en efecto, es anterior al sujeto, fuerza a decir, en tanto la escritura libera de esta carga en la medida en que es aceptada como tal. El lingüista, desde luego, no lo practica, y la escritura es para él un objeto de estudio que hace a un estado de la lengua, actual o histórico. El significado es, así considerado, lo que ya está significado para siempre, sin tener en cuenta que la palabra acecha su sentido, lo que aún no se ha significado. El

verbo, en este orden, es una actividad significante. La dicotomía no resulta ser lengua/literatura sino, más bien significado/sentido. Éste es siempre un residuo vivo del acto verbal, el que escapa a toda categorización dada y abre el espacio para que el escritor persiga a la Gran Fugitiva.

La cosa se complica cuando vemos que la lengua cierra y la *escrivancia* abre, haciendo posible la lectura de un texto como literario, para lo cual se ha de escribir legiblemente, siguiendo el ejemplo de los clásicos, que resultan justamente legibles muy lejos de sus fechas de producción. La conciliación puede venir del principio barthesiano: el hallazgo de la forma, donde hay lengua general y estilo individual. Para ello hay que conseguir un estado de blancura, un grado cero de la escritura, como si careciera de historia, con el resultado paradójico de que, necesariamente, hará historia porque se habrá dado siempre en algún instante del tiempo, valga la redundancia.

La literatura es, si se quiere fatalmente, historia de la literatura, pero si se reformula a partir de una observación de Valéry que recoge, entre otros, Borges: no la historia de los escritores, de esos individuos notables y eventualmente geniales que merecen ser rescatados del olvido general que afecta a los demás, sino una historia de las obras entendidas como conjunto de una tarea textual. En contra de la tradición historicista y positivista, Barthes, en sus estudios sobre Racine, admite la propuesta de Lucien Febvre: una sociología histórica de la literatura, tendida entre arcos temporales donde se tensan dos elementos fuertes de la sociedad: la lengua y el público. El escritor es el agente doble de esta faena: es privado en su trabajo con la palabra y social en tanto usa la lengua de los demás y quiere ser leído por ellos.

¿Es la actividad del escritor un evento moral? Sí, contesta Barthes, es una de las tantas morales del lenguaje y en la medida en que la moral se explicita en palabras. Escribir es inventar y elegir de modo que siempre la escritura responde ante el lector y, en ese orden, es responsable de lo que dice, de lo que allí se dice. Pero, ojo: la literatura es una moral del lenguaje cuando ha dejado de ser lenguaje de morales determinadas, los de la ética, la política o la religión. Es una moral residual, lo mismo que su significancia. Octavio Paz lo ha desarrollado en *El arco y la lira*: la palabra poética es la que sigue significando más allá de todo código de lectura previo: es palabra en libertad. Aquí valdría la pena otro paralelo, sin perder de vista a Valéry como tercero invitado. Hoy tampoco toca.

(Digresión: ¿cuál es el sujeto de la literatura, si no lo es Fulano o Mengano, pseudónimos del talento? ¿El espíritu, el genio de la lengua, el pueblo que la habla, la obedece, la transgrede, la recrea? ¿La Literatura Misma, habitante solitaria en la Isla de Utopía del Lenguaje?)

PARA UNA HISTORIA DEL ESTRUCTURALISMO

Estrictamente, estructuralista es el antropólogo Claude Lévi-Strauss, al que puede considerarse fundador de la tendencia y único superviviente a su liquidación, cuando pasó de moda en su modo más mediático, en la década parisina de 1960. Algunos de sus representantes dejaron de serlo, otros dijeron que nunca lo habían sido, Umberto Eco consideró a Foucault y Derrida como postestructuralistas. Lévi-Strauss propuso tomar como modelo de las humanidades las ciencias del lenguaje, las más desarrolladas de la familia, y se apoyó en Saussure, especialmente en sus oposiciones binarias: lengua y habla, diacronía y sincronía. Así, estudió la producción de signos que constituyen las estructuras de los lenguajes y correspondientes, las estructuras de parentesco y los sistemas de nominación personal. Más ampliamente, definió al ser humano como animal de cultura, es decir, capaz de construir sistemas de signos.

Barthes anunció la moda estructural sin proponérselo en 1953, con *Le degré zéro de l'écriture*, y más tarde tuvo la feliz idea de no considerar la tendencia como una filosofía ni como una epistemología de las ciencias humanas, sino hablar muy genéricamente de un espacio estructuralista. Sí filosofaron Foucault desde Heidegger, despiezando el devenir histórico en épocas dominadas por una palabra y sin conexión entre sí, a la vez que edificando una suerte de metafísica del poder, y Althusser desde el positivismo, proponiendo el marxismo como la única ciencia social válida y desdeñando las demás por ser meras ideologías.

Desde lo generacional, los estructuralistas se sitúan después del auge sartreano, claramente filosófico, con sus vivencias de la guerra y su intento de conciliar el existencialismo con el marxismo en una suerte de ética social del compromiso político. Los estructuralistas apenas vivenciaron la guerra –Barthes la vivió de lejos, recluido en una clínica de enfermos pulmonares– y varios surgieron de distintas instituciones católicas. En el psicoanálisis lacaniano hay quien ve una suerte de estructura eclesial neocatólica, y en el althusserismo, la sustitución de la Iglesia por el Partido. Arthur Koestler recuerda, efectivamente, haber entrado en



éste como quien entra en religión. Los estructuralistas, con sus lenguajes alambicados, henchidos de neologismos, sus sutilezas bizantinas y sus contraseñas sectarias, ejemplifican esa suerte de jesuitismo, de teologismo tardío y universitario, que caracteriza a la tradición preciosista francesa.

Barthes fue lector de Sartre y comentarista de Camus. No se interesó por las polémicas internas de los existencialistas, pero intuyó, a partir de esta herencia, algunos de sus temas propios y posteriores. Por ejemplo: el distanciamiento que propone Brecht para sus actores, de modo que el público quede en posición lúcida y razonante, libre de toda carga emocional, es una especie de no concernimiento que anticipa la escritura descentrada y sin autor del planteo estructural.

A partir de la crítica de Robbe-Grillet a Camus, la tendencia ocupa lugar, en especial en el cine de la *Nouvelle Vague* y la narrativa del *Nouveau Roman*, que nos cortaron la digestión a muchos jóvenes de la época. Estructura contra humanismo burgués, despersonalización de la escritura, racionalismo lingüístico, ciencia revolucionaria versus ideología burguesa, lecturas de Benveniste, Greimas, Jakobson, Bajtín y las revistas *Arguments*, *Communications* y *Tel Quel* (estas dos últimas, las más perfiladas). Por lo que hace a Barthes, la sonada polémica con

Raymond Picard (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, 1965) que Barthes contesta con *Critique et vérité* (1966), dio lugar a otras polémicas nutridas entre estructuralistas y académicos, en una de las más granadas guerrillas de puntillas, propias de un tiempo hiperletrado.

En rigor, lo que Barthes utilizó del estructuralismo fue un procedimiento de investigación, no una filosofía del lenguaje ni una sumisión cabal de la crítica a la ciencia de los signos, a la cual dedicó apenas un seminario que ordena los rudimentos de la semiología como para entablar un léxico elemental. El racionalismo lingüístico saussuriano era lo opuesto al simbolismo que puso en marcha con su libro inicial. La crítica como tarea del escritor, o sea, como literatura, hace al saber pero no al conocimiento científico. Tampoco es barthesiana, como ya se ha visto, la negación de la historia por medio de fechas aisladas las unas de las otras, en un juego de estructuras descentradas. El descentramiento juega en Barthes como falta de un centro previamente aceptado para leer un texto –la interpretación de los sueños, la lucha de clases, el credo religioso del escritor, etcétera– pero no la negación igualmente previa de la posibilidad lectora de construir un centro interior a la estructura misma.

El procedimiento o método estructural consiste, para Barthes, en circunscribir una estructura a los límites que ella misma propone –la extensión de un texto, incluidos sus blancos y sus entrelíneas– y leerla fenomenológicamente, despiezando sus partes y advirtiendo cómo la disposición mutua que observan dentro de la estructura es productora de sentido. Simplificando: teniendo en cuenta que la forma es tan significativa como el contenido, porque es la forma del contenido. En cuanto a la hipercrítica de cierto estructuralismo, entiendo que su texto *S/Z* (1970) es su puesta en ridículo. Toma un relato de Balzac y lo analiza aplicando diversos códigos a cada párrafo, de modo que la extensión de la crítica excede ampliamente al texto balzaciano mismo.

Hay dos obras de Barthes que ejemplifican con claridad y eficacia su metodología. *Sur Racine* (1963) –que encendió las iras de Picard y demás académicos al entenderla como una insolencia contra la gloria nacional del gran trágico barroco– propone la intuición fenomenológica de tres espacios que producen diversidad de sentidos en las piezas analizadas: la cámara donde ocurre la tragedia, la antecámara donde se la pone en escena y la

puerta que comunica con el espacio indeterminado y público de la ciudad. Por su parte, *Système de la mode* (1967) es un estudio de textos explicativos que se ponen al pie de modelos vestimentarios femeninos en las revistas de modas. No se tiene en cuenta el cuerpo de la mujer, que es prolongación y mero soporte de la vestimenta, sino el *corpus* textual que describe técnicamente el modelo. También halla una tríada de elementos estructurantes de sentido: el objeto (el vestido mismo), el soporte (el paradigma corporal que lo sostiene) y las variantes.

El asunto más problemático –de problemática interior barthesiana– es el autor. Ya se vio su interés por una historia de la literatura que no lo fuera de los autores, sino de los textos. Valéry la propuso de modo amplio: la Literatura es una sola y se va construyendo a sí misma a través de la historia. Walter Benjamin también se decantó por reducir al autor como virtualidad del texto en sí mismo, que es el objeto de la lectura y de la crítica. En cierto momento de su obra, Barthes afirmó que el autor sólo existe como ausencia, lo cual no coincide exactamente con su concepto de autor y debe completarse con otras precisiones suyas. El autor que desaparece es el sujeto individual, cívico, histórico, que se pone a escribir. Da paso a otro sujeto, a ese Otro que actúa desde el lenguaje. Al producirse la obra, ese Otro se edifica como sujeto y tiene la presencia que la obra misma le proporciona. Pero sólo existe en el momento en que se escribe, ni antes ni después, instantaneidad del sujeto en el momento de la historia.

Por otra parte, se plantea la suposición de cualquier lector acerca de que alguien habrá sido quien escribió lo que estoy leyendo. Barthes añadiría, gustoso: alguien con un cuerpo, un cuerpo propio, incanjeable, intransferible, vivo e histórico. Un cuerpo anidado de signos, para más decir. Es esta la variante que completa su razonamiento sobre la ausente presencia o la presente ausencia del autor en el texto. De ahí también su interés constante por los personajes como temas de su escritura: Michelet, Sade, Fourier, Ignacio de Loyola (organizadores de falansterios los tres últimos, vale subrayarlo), el propio Barthes (en *Barthes par Barthes*, 1975, donde pide ser considerado como un personaje de novela), Chateaubriand, Robert Schumann (meros proyectos estos dos últimos), su madre (*La chambre claire*, 1980), de nuevo él mismo, esta vez en forma de anotaciones sueltas a manera de un diario intermitente y sin fechas (*Incidents*, póstumo, 1987).

Y el lector, ¿no se convierte acaso en un personaje del texto que lee, una suerte de coautor o, por lo menos, de colaborador, de *colaborador* del autor? A veces experimenta el placer y conserva su estatuto de sujeto anterior a la lectura, que es lectura de un objeto, pero en otras ocasiones pierde los límites subjetivos y se confunde con el texto, de modo que no hay la dualidad de sujeto y objeto. Es el goce.

MITOS Y MITOLOGÍAS

El núcleo del pensamiento barthesiano –del cual parte y al cual vuelve, como teórico o casuista– es la mitología, la disciplina que estudia los mitos. En ella se dan los procedimientos estructurales, la fenomenología interna a la estructura y, en especial, la doble función de todo signo: la significación y el sentido. Además, es a partir del mito como Barthes se inserta en la historia, particularmente en una especie de sociología histórica de los signos. Los mitos no son inmortales, mucho menos eternos. Aparecen y desaparecen, a veces para siempre, en el transcurso del tiempo histórico. Conviene distinguirlos de los arquetipos míticos que se dan, por ejemplo, en Jung y Mircea Eliade.

Todo acto discursivo puede ser considerado como mítico, en tanto manera de formularse como mensaje, con abstracción de su contenido. En este sentido, los límites del mito no son sustanciales, sino formales. Forma: término, límite, contorno, borde. Aunque Barthes invoque ciertas categorías saussurianas, lo mismo que otros miembros del espacio estructuralista, en realidad corrige a Saussure en tanto juzga que el signo mismo es significante, y no solamente el significado al cual signa. Y lo es por la plenitud de sentido que porta, lo cual acredita su calidad de símbolo. Barthes da como ejemplos de tal plenitud la música y la pintura, casos de signos intraducibles, aunque convendría matizar que la pintura figurativa, por más que el receptor no conozca la anécdota en ella narrada o la identidad del personaje retratado, siempre se refiere a objetos que están fuera del cuadro. Supongo que Barthes imaginaba una pintura abstracta, cuyo referente es el cuadro en sí, un signo que se señala a sí mismo y, en consecuencia, está lleno de su propio sentido.

Es en ese espacio indeterminado del sentido que no significa pero hace significar donde el receptor del mensaje actúa míticamente, porque allí puede instalar sus propios signos. Amplía el sistema, por decirlo de otro modo. Actúa como mitólogo, descifrando lo que el mensaje señala sin decir, y destruye el mito, *des-*

mitificándolo. Ya Valéry había advertido que mito es, justamente, aquello que parece por una exagerada precisión en los términos. Verlaine atribuyó a la poesía tal facultad: la de reunir lo preciso con lo impreciso. Lo poético del lenguaje termina siendo, pues, lo que tiene de impreciso, de mítico. Como el receptor es imprevisible, siempre lo mítico está en condiciones de ampliar su sistema, de ser desmitificado, de producir nuevos significados.

Barthes propone un ejemplo, acaso trivial, pero que puede dar sitio a una buena viñeta didáctica. Juan y María se aman. Para San Valentín, Juan envía a María una docena de rosas rojas. Las rosas pueden ser consideradas como objeto de estudio por un botánico, como una mercancía por el florista, como un signo político por un socialista español, como una fuente de recursos fiscales para el cobrador del IVA, etcétera. Para Juan, el rojo de las rosas es el símbolo –secreto, en el caso, funcional sólo en la intimidad– de su pasión por María, y el perfume de las flores evoca el cuerpo de la amada. María recibe el ramo y siente una pasión simétrica a la que sirven de símbolo las rosas rojas, que huelen como el cuerpo del amado. Los signos que los enamorados han introducido en el objeto del mensaje –un vulgar ramo de rosas rojas– constituyen el espacio mítico del pleno sentido, en tanto un psicoanalista, por ejemplo, podría traducirlos a términos sexuales y, en consecuencia, desmitificarlos. Lo mismo un sociólogo de la comunicación, que podría advertir una convención ritual como la del Día de los Enamorados, buscarle orígenes mercantiles, etcétera. Barthes actuaría en el doble registro de lo mítico (símbolo) y lo mitológico (desmitificación).

Cuando el mito, tomado como forma pura e intemporal, se desmitifica, se torna histórico. Muestra, así, su disidencia con la historia a la vez que su vínculo entrañable con ella porque le sirve de modelo. El mitólogo encuentra en el mito historizado lo que contiene, virtualmente, de valoración y, en consecuencia, de ideología. En efecto, la intención del mito es convertir la historia en naturaleza, a partir del símbolo, es decir del signo como algo necesario por su forma, al revés de lo que la lingüística racionalista –Saussure, una vez más– enseña acerca del signo como arbitrario y convencional. La conclusión barthesiana es que todo lenguaje, en tanto mítico, involucra valores y resulta ideológico.

El recorrido inverso viene a mostrarnos lo mismo. A consecuencia de su viaje al Japón, Barthes escribió *L'Empire des signes* (1970), donde experimenta cómo percibe unos signos un receptor que ignora los códigos conforme a los cuales dichos

signos son producidos. La escritura ideográfica, los gestos y ademanes en una ceremonia del té, el sonido de un habla desconocida, son formas puras, emisiones míticas de signos que, por no ser comprendidos, sólo pueden producir sentido, o sea, lo que el receptor siente por ellos y que convierte en significados afectivos. El receptor, en su conjunto anímico y corporal, es quien se convierte en significado después de ser significante de sí mismo. Imposible un ejercicio más potente de simbolismo.

Barthes, al analizar las connotaciones ideológicas de la vida cotidiana –un cartel de publicidad, el rostro de una estrella de cine, una sesión de lucha libre– ejerce una facultad crítica: la de poner en crisis un signo y convertirlo en otro. Es entonces cuando se pregunta sobre el lugar del mitólogo en la sociedad. En efecto, al movilizar el lenguaje, el mitólogo desmitifica al tiempo que remitifica, por lo que se ha dicho antes, de que todo lenguaje tiene una zona mítica que resulta valorativa e ideológica. Un mitólogo cabal necesita un no lugar donde esté libre de mitificaciones e ideologizaciones. Solitario, ajeno a la sociedad y exterior a la historia, resulta ser uno de los frecuentes personajes utópicos del universo barthesiano. En su momento, intentó darle un sitio en el futuro de una sociedad libre, acaso la que luego Habermas y Apel imaginaron totalmente transparente, radicalmente comunicativa. En todo caso, se trataba de evitar la figura del Hombre Eterno, propia del humanismo burgués. ¿Qué lenguaje tendrán los utopianos? Toda ciencia trascendiendo, diría el santo poeta. O sea, el silencio, Signo de todos los signos.

PEQUEÑO GLOSARIO BARTHESIANO

Hay una edad en que se enseña lo que no se sabe: es lo que se llama investigar.

*

Decir bien la verdad es hacerlo incompletamente, un hábil modo de respetarla.

*

La poesía se escapa de la literatura.

*

La novela es impotente para restaurar el tiempo, privilegio de la música.

*

El poder de toda belleza consiste en cantar y desgarrar a un mismo tiempo.

*

Los clásicos bien entendidos se hacen con litotes, ejercicios de atenuación.

*

Los clásicos mal entendidos son los que se someten al tabú de lo inalterable.

*

El hombre genial es testarudo y el hombre inspirado es idiota.

*

Para Alain Robbe-Grillet la literatura se basa en un atestado.

*

La literatura es una inversión del lenguaje, una forma singular que genera innumerables sentidos, un producto de la historia que a la vez ejerce una resistencia a su misma historia, un nombre estable que se da a una fuga incesante de conceptos-ideas-formas-experiencias, algo que se puede describir pero no explicar, un saber en ella misma.

*

Sin impurezas no hay historia y sin historia no hay novela.

*

En el realismo, el sujeto es un narrador puro, no es otra cosa que narrador, una abstracción de narrador.

*

La lectura es un acto irónico, pues los escritores nunca son leídos por lo que han querido o han creído decir.

*

Un texto es a la vez definitivo porque no se puede corregir –tiene necesariamente los signos que tiene– y abierto porque se encuentra sometido a la acción de otros textos.

La tragedia del humorista

Sobre Enrique Jardiel Poncela

Por Juan Bonilla

Suele decirse que el humor es un conservante de las obras literarias, y puede que sea cierto –de donde los poemas de Marcial y el Satiricón de Petronio o las ficciones de Rabelais nos parezcan tan contemporáneos–, pero también lo es que aquellas obras que lo fían todo al humor suelen quedar atrofiadas pronto por el paso del tiempo (cuando no pierden toda su esencia al saltar en el espacio: hay humores poco traducibles). Buen ejemplo de ello entre nosotros podría ser la obra de Jardiel Poncela, uno de nuestros más eminentes humoristas.

No deja de ser curiosa la posición en que ha quedado su trayectoria: a pesar de los esfuerzos y la pasión que puso en construir su centro principal –la escritura dramática– y la conciencia de que el resto de su obra sólo habría de salvarse por su vecindad con ese centro –los aledaños lo forman volúmenes en los que recopilaba piezas breves, escritas muchas veces para hacer caja en momentos de debilidad económica–, son precisamente esos aledaños los que han conseguido resistir mejor el paso del tiempo, y hoy su teatro tiene algo de arqueología de la modernidad que, por mucho que se le reconozcan las virtudes de sus anticipaciones, difícilmente aguanta cuando hay que dar el paso que lleve la letra impresa a la representación. También hay que reconocerle al teatro de Jardiel –lleno de primeros actos deslumbrantes o prometedores y de desa-



rollos decepcionantes— que, en tiempos de oscuridad, se atreviera a desafiar costumbres y dogmas. Como se sabe, no fueron pocas las collejas críticas que recibieron sus obras en pleno franquismo —régimen al que sintió siempre salvador, por contradictorio que parezca que un hombre tan subversivo, en lo tocante a costumbres y dogmas, abrazara una causa que repelía esa subversión—: algunas de sus novelas ni siquiera fueron aprobadas por la censura, por contener ataques a instituciones como el matrimonio o la iglesia y por acusar un erotismo desafiante y alegre que de ninguna de las maneras iba a consentirse tras la guerra. Y admitiendo —porque está más que probado— que Jardiel fue padre de lo que después vendría a llamarse teatro del absurdo, también hay que admitir que lo que en sus obras es vaticinio no llega a forjar una obra redonda y capital, como sí haría Mihura (al que, por cierto, acusa sin tapujos de haberlo plagiado) con *Tres sombreros de copa*, que con menos inventiva, alcanza una fuerza de la que carecen las obras de Poncela.

Por muchos esfuerzos que hiciera —y los hizo— para encontrar su sitio en una sociedad aniquilada por el miedo, las obras de Jardiel estrenadas durante el franquismo fueron, una tras otra, sendos fracasos que agudizaban la situación agónica en la que estaba el autor. Su obra era puramente «twenties»: esa alegría de vivir, esos señoritos golfos y enamoradizos, esas mujeres fatales a las que se les daba bien pisotear corazones, no parecían tener mucho sitio en los oscuros tiempos de nuestra posguerra. Pero es que fuera de España, donde sólo lo valoraba de veras gente muy joven —como Alfonso Sastre, que veía en él un autor total, decidido y arriesgado—, tampoco tenía mucha salida el humor teatral de Jardiel: le bastó una gira argentina para comprobarlo. En el patio de butacas se sucedían los ataques de tos o la epidemia de bostezos porque nadie entendía nada: ese humor no era traducible. Espacio y tiempo estaban en contra de su teatro: ni fuera de nuestras fronteras, ni fuera del tiempo en que la mayoría de ellas se idearon —porque Jardiel acudía a menudo a ideas esbozadas y no desarrolladas en los años veinte para producir sus obras posteriores— parecían tener mucho sentido ni lograr acaparar el interés de nadie que no se tomara el trabajo de pensar en cómo habían sido estructuradas y desarrolladas. Por otra parte, Jardiel echaba la culpa al público —a su público— de que la dicotomía «comicidad/seriedad» que pretendía poner en liza en algunas piezas quedara anulada en favor del primer elemento, porque la gente se había acostumbrado a que todo en sus obras tuviera tintes humorísticos, de donde no le permitieran apenas —pues un autor teatral se debe a su público mucho más que un novelista

y, por supuesto, que un poeta– utilizar ese recurso de hacer compatibles ambos elementos. Según escribe Enrique Gallud «Jardiel protestó siempre de esto y adujo que la gente aguantaba escenas aburridísimas sin protestar cuando veía un drama cualquiera, pero que no le toleraba a él que escribiese nada que sonase serio». Para no defraudar, pues, esas expectativas, Jardiel Poncela acabó conformándose con la idea que de él se había hecho su público: el componente chistoso puede observarse hasta en la evolución de sus títulos, desde *Usted tiene ojos de mujer fatal* a *Como mejor están las rubias es con patatas*. Si en el primero, por muy comedia que sea, podría consentir cualquier espectador en encontrarse con algún cuadro dramático, es muy difícil que en el segundo nadie esperase encontrar el más mínimo atisbo de seriedad en escena.

Cuando, en 1943, Jardiel Poncela decide recopilar sus trabajos sueltos para formar algo así como un simulacro de obras completas en Biblioteca Nueva –y para avisar a los lectores de que se cuiden de comprar ediciones piratas de sus obras–, apunta al terminar su prólogo: «Todo cuanto no esté incluido en mis cinco novelas grandes, en mis siete tomos de teatro, en *Libro del Convaleciente*, en el volumen Máximas Mínimas, y en este “Exceso de Equipaje”, sea trabajo escénico o impreso, y aunque se halle con mi firma al pie, no es mío ni lo acepto escrito por mí». Antes, en esa misma nota introductoria que lleva el título de «Justificación Innecesaria», Jardiel escribe acerca de esos 14 volúmenes publicados por Biblioteca Nueva: «Quedan servidos mis futuros biógrafos, que los habrá con el tiempo, cosa que auguro con toda certeza, en primer lugar porque me consta de qué poderosa e indeleble manera ha influido mi pluma en nuestra Literatura contemporánea, y en segundo lugar porque sé perfectamente que cuando yo desaparezca de la esfera activa, hasta los que ahora los niegan con mayor cerrazón, estarán de acuerdo en reconocer el ímpetu y la indelebilidad de esa influencia individual mía sobre las Letras españolas actuales».

¿Era tan así? Se diría que a ese párrafo le falta lo que a muchas de sus obras le sobra: un poco de humor. Porque, en efecto, en Jardiel hay como un exceso, no de equipaje, sino de humor: ese humor constante que recurría a todos los artificios posibles para no dejar párrafo sin su huella, ya fueran chistes, gags o juegos verbales. Esa influencia de la obra de Jardiel en sus contemporáneos es hoy difícil de apreciar porque los contemporáneos de Jardiel que han sobrevivido –que no son muchos– no parecen haber recibido esa influencia y, si algo de ella recibieron, procedía de una estrella mayor, a la que Jardiel fue siempre fiel: Ramón

Gómez de la Serna. En lo que no se equivocaba es en lo de los biógrafos. Desde el *Mío Jardiel*, de Rafael Flórez, hasta el completísimo repaso de su vida y obra titulado *!Haz reír, haz reír!*, de Víctor Olmos, no le han faltado a Jardiel escritores que convirtiesen su vida, tan ajetreada de amores, en literatura.

Aunque se estrenó muy joven con una novela, *El plano astral* (1922), Jardiel fue un novelista de circunstancias –o al menos así se consideraba a sí mismo– que sólo acudía a ese género cuando aquel en el que quería consagrarse –el teatro– le daba la espalda. De hecho, después de comenzada la guerra, no volvió a escribir ninguna novela, y la que pudo haber escrito –*Misterio Femenino*, una autoficción sobre sus relaciones sentimentales– quedó en un esbozo que sólo se publicaría cuando, después de muerto, se recopilasen sus obras inéditas. El éxito de su segunda novela grande, *Amor se escribe sin hache*, y el contrato que lo ataba a Ruiz Castillo, dueño de Biblioteca Nueva, le obligaron a insistir en el género, siempre en la colección de Humoristas de esa casa editorial. Ahí aparecieron, en un lapso de sólo cuatro años –de 1929 a 1932–, *¡Espérame en Siberia*, *Vida mía!*, *¿Pero hubo alguna vez 11.000 vírgenes?* y *La tournée de Dios*. Todas ellas escritas en clave paródica, con mucha libertad de acción, que se contagiaba al diseño tipográfico, y nutridas con efectos procedentes del arsenal de un humorista que, como recuerda el título de la biografía de Víctor Olmos, se había propuesto, por encima de cualquier otra ambición literaria, la de hacer reír al lector. Las más interesantes novelas de Jardiel, las que mejor han resistido el paso del tiempo, aquellas de las que menos páginas hay que saltarse, son *¡Espérame en Siberia!* y *La tournée de Dios*. En la primera, se utiliza el clásico motivo del hombre desesperado que decide contratar a unos asesinos para que maten a un enemigo que es él mismo. Pero justo cuando espera la llegada de sus asesinos, se enamora perdidamente, encuentra una razón para vivir y tiene que huir de aquellos a los que ha contratado, es decir, tiene que huir de sí mismo para abrazar el gozo de la vida. La segunda tiene un título tan explícito que contiene quintaesenciado el asunto que trama. Son, de alguna manera, novelas-cajones de sastre, donde cabe de todo, desde descripciones efusivas de personajes secundarios que no aportan más que el gusto por una descripción llena de efectos hilarantes, hasta diálogos desopilantes que funcionan en las novelas como podrían funcionar en cualquier otro sitio, pues se valen por sí mismos sin aportar nada a la propia sustancia narrativa, que esquivan con alegre indiferencia. Jardiel era un maestro de la metaliteratura, aunque él mismo pondría cara

de asco al leer algo así: es capaz de salirse constantemente de lo que va narrando y observarlo desde arriba, poniendo en solfa los propios artificios que va utilizando para acelerar o desacelerar las tramas en las que desarrolla todo un abanico de personajes que no le temen a la inverosimilitud porque parecen convencidos de que no son más que literatura, muñecos que alguien maneja a su antojo para que un público que no quiere escuchar dramas se desencaje la mandíbula a golpe de carcajada. De nadie puede estar más lejos que del Unamuno de *Niebla* o *Cómo se hace una novela*, pero en ambos hay una presencia tan aplastante de los narradores que los personajes no pueden sino estar abaratados por una conciencia plena de que no son más que personajes literarios, es decir, títeres sujetos a la voluntad de un Hacedor que, en el caso de Jardiel, es alguien que se lo pasa en grande colocando a sus criaturas en las más hilarantes situaciones.

Hay en todas sus novelas una liviandad significativa que impide tomar en serio nada de lo que ocurra: allá donde haya un atisbo de drama o tragedia, desesperación o angustia, enseguida vendrá un azote a remediarlo. Ese azote puede proceder de lo radiantemente ridículo o de lo grotesco, tanto en las obras teatrales como en las novelas. A veces, dado que se parte de una situación ya inverosímil de por sí –las cuatro hermanas enamoradas de cuatro hermanos que acaban siendo hermanos todos ellos, en *Madre (el drama padre)*– la fiesta cosida a base de sobreentendidos o malos entendidos, por muy asegurada que esté, llega a ser cansina.

Curiosamente el más desbordado, divertido y espectacular de los libros de Jardiel se repartió en los ocho tomos –después de *Exceso de Equipaje*, Biblioteca Nueva recopiló otro nuevo– que recogían la producción teatral de Jardiel. Y ello porque a cada uno de esos tomos Jardiel le agregaba un muy trabajado escrito introductorio en el que, además de consideraciones generales sobre el mundo del teatro, sobre los críticos (en una ocasión mandó que la silla reservada a cierto crítico que lo castigaba con sus comentarios se colocase de espaldas al escenario), sobre las actrices, sobre los actores, sobre los productores, sobre las giras por provincias, Jardiel recordaba puntillosamente las circunstancias, muy a menudo penosas, en que tuvo que escribir esas obras. Las solía escribir con vértigo, en distintos cafés de Madrid o donde estuviese. Alcanzar un primer manuscrito no le costaba más de un par de semanas, aunque a veces se bloqueaba y tenía que dar mil vueltas para encontrar una solución. A veces esa solución sólo venía cuando se traspasaba el primer estadio

de la escritura y la obra ya llegaba a los ensayos. A menudo era Gregorio Martínez Sierra el que le recomendaba recortar aquí o allá, y Jardiel obedecía. Una de las máximas mínimas de Jardiel apunta que no hay nada más seguro que el aplauso tras el primer acto. Lo debía saber bien: sus primeros actos son siempre prometedores. Las ocurrencias de las que partían sus obras resultaban radiantes y en eso hay que reconocerle una maestría difícilmente superable. Su ingenio luce con fuerza en todos sus primeros actos, en las situaciones de partida. Los problemas venían luego. A Jardiel se le daba bien, sobre todas las cosas, parodiar. Cuando hace una parodia de los dramones del XIX le sale *Angelina o el honor de un brigadier*, pero aún en una obra tan bien construida –y que demuestra el dominio del verso de Jardiel, entre cuyos poemas hay alguno que corta el aliento, precisamente por convivir con otras muchas piezas que parecen bromas para hacer dedos– se deja ver la ascendencia de *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca. Parodia hay también en todas sus novelas, que son eminentemente eso: parodias de novelas sentimentales, o de aventuras, o de misterio. Bastaría pues reunir en un volumen (confieso que ignoro si se ha hecho) esos textos introductorios a los tomos en los que recopilaba sus obras teatrales para darnos de bruces con el más vivo y portentoso Jardiel, un Jardiel que al autobiografiarse de a poco y retratar el mundo en el que compareció y las circunstancias por las que atravesó, se nos presenta como un gran escritor que reúne en una sola voz todas las voces a las que quiso dar vida: ahí está el enamoradizo constante, don Juan impenitente que no teme falsear su propia experiencia para no reconocer que le dan calabazas; ahí el hombre angustiado por el aplauso del público y enfurecido por las opiniones de los críticos; ahí el escritor que siente que los demás autores le saquean y se quedan con efectos que son sólo suyos; ahí está, en fin, el ciudadano acosado por las deudas que no sabe quitar el pie del acelerador y sigue viviendo cada día de su vida como si el futuro fuera una cosa que se ha inventado un Satanás cuyas advertencias no piensa escuchar. Especialmente ilustrativo de la fuerza de este Jardiel es el que firma las muchas páginas de la introducción del primer tomo de sus obras teatrales, titulado *Tres comedias con un solo ensayo*. Es ahí donde más a gusto se despacha contra el mundo –sobre todo, contra el teatral–, donde vemos un Jardiel que, a pesar de su ya apuntada conciencia de clásico, no debía tenerlas todas consigo para salir a defenderse con la virulencia con que lo hace.



Dada la naturaleza de sus esenciales virtudes –el ingenio, la capacidad para el juego de palabras y la construcción de situaciones cómicas sin renunciar a la inverosimilitud de los personajes, muñecos que se mueven siguiendo una voluntad que lo domina todo en aras de conseguir precisamente la máxima comicidad en cualquier situación–, es lógico que el Jardiel que mejor funcione aún sea el Jardiel breve, pues todo el mundo sabe que lo cómico, cuando no se atenúa con lo grave (como sucede en el *Quijote*), necesita del K.O. para vencernos. De ahí que, contra la propia querencia del autor, que consideraba esos trabajos como meros compañeros de viaje de su obra mayor –la teatral y las novelas largas–, parezca indudable que libros como *Pirulís de La Habana* –su primera recopilación de *Lecturas para analfabetos*–, *Libro del Convaleciente*, *Para leer mientras se sube en ascensor* y, sobre todo, *Exceso de Equipaje*, hayan conservado el encanto y la esencia del humor de Jardiel con bastante más fuerza que sus tomos teatrales. Es bien cierto que en todos esos tomos hay demasiada hojarasca y que en ellos conviven textos absolutamente geniales con otros en los que no hay línea que no deje ver los esfuerzos por resultar gracioso de quien los escribió, pero los primeros compensan la inevitable presencia de los segundos.

Exceso de equipaje se abre con un largo capítulo donde brilla el mejor Jardiel: «Mis viajes por los Estados Unidos». Como se sabe, Jardiel formó parte del equipo de escritores españoles convocado por la fábrica de sueños norteamericana, y esa experiencia deparó una serie de aventuras y desventuras que afiló su lápiz de reportero y retratista de costumbres. Jardiel tenía previsto concentrar las experiencias de sus dos viajes a América –el primero, de septiembre de 1932 a mayo del año siguiente y el segundo de julio de 1934 a abril de 1935– en un volumen, pero otros asuntos y tareas le entorpecieron el ánimo y dejó escrito sólo aquello que llegó a redactar para ser publicado en revistas. El texto, de cualquier modo, puede leerse con infatigable regocijo, pues acierta en todos sus resortes: ahí se ve bien la capacidad de Jardiel para la caricatura, pero también su buen oído para los diálogos y hasta sus innegables dotes de versolari (si hay un género difícil es la poesía humorística, que la mayor parte de las veces, en cuanto se deja pasar un poco de tiempo, no es ni humorística ni poesía: los poemas de Jardiel, sin embargo, siguen conservando su encanto). La meta es Hollywood, pero las mejores páginas se las llevan Nueva York y Chicago: a Nueva York le dedica un espléndido poema; en Chicago ve gánsteres por todas partes y en Hollywood «las únicas personas mayores son los niños». Libérrimo, utilizando todas las herramientas a su alcance –aquí un retrato paisajístico, allí una mesa revuelta hecha de aforismos y observaciones– es en esa muñeca que se deja libre para que la pluma vaya dando cuenta a sus anchas de todo lo que se le ponga a tiro al cronista, donde Jardiel se nos muestra como un gran maestro. No es cosa, por paradójica que resulte, rara en la literatura que lo más conseguido y mejor conservado de la obra literaria de alguien que puso sus aspiraciones en otro sitio haya que ir a buscarlo a los rincones donde el propio autor relegó lo que consideraba obra menor y mercenaria.

Una prueba de la genialidad de Jardiel –que sin embargo no funciona en letra impresa– es *Celuloides rancios*. El propio autor conocía el alcance y potencia de su idea y sabía bien que otros harían uso de ella sin reconocérselo –y aquí no queda más remedio que darle la razón–. Al encargársele que se ocupara de unas películas realizadas a comienzos de siglo que se habían conservado sin libreto, se le ocurrió que era una oportunidad dorada para ejercer aquello para lo que había dado frecuentes pruebas de dominar: la parodia. Al ponerles voz a las imágenes antiguas, estaba por un lado condicionado a lo que sucediese en pantalla pero,

por otro, absolutamente liberado para convertir una tragedia en comedia, una película de acción en película humorística, una epopeya en una travesura romántica. Jugar se le daba bien. Y a ello se aplicó con todo su ingenio. Leer los resultados de esos *Celuloides rancios* sin el acompañamiento de las imágenes amortigua mucho el efecto de esas prosas deliberadamente histriónicas. El efecto original, de crear a quienes pudieron disfrutarlo, era perturbador y genial. Porque, en efecto, aunque las imágenes fueran las mismas, el componente de comicidad con que las dotaban los diálogos inventados por Jardiel le daban una vida nueva. Jardiel realizó esos *Celuloides rancios* para la Fox en 1933 e inventaba así lo que después vino a llamarse «cine retrospectivo». No cabe olvidarse de que un cineasta de la entidad de Woody Allen recurrió a esta misma estrategia para una de sus primeras películas.

Otro ejemplo de la capacidad paródica de Jardiel es Sherlock Holmes, personaje mítico cuya personalidad le sirvió para escribir una serie de cuentos deliciosos.

¿Cuál es el mecanismo mediante el que Jardiel, durante toda su carrera, mira la realidad? El de casi todos los humoristas que en este mundo han sido: tratar de darle la vuelta a la realidad para crear una imagen de ella que, correspondiéndose en lo esencial con la imagen de la que parte, sea, por medio de su exageración, una caricatura. Tomemos, por ejemplo, de la serie de artículos publicados en los años treinta, el que le dedica al boxeo (hay otro que se toma muy a broma la idea de que después de la Gran Guerra de 1914 el mundo ya no conocerá más guerras porque el hombre ha aprendido lo suficiente de esos millares de muertos y de esas ciudades destruidas: y ese tomarse a broma los cánticos de que reinará la paz en el mundo le hace acertar de pleno y nos hace atisbar lo mucho que sabía Jardiel de la naturaleza humana en época de convencido pacifismo). Por anecdótico que sea, sirve bien a la tarea de poner de relieve el método mediante el que procede el humorista. Jardiel opera por simple negación de los acontecimientos, les da la vuelta dotándolos de otro significado: para él, los *rounds* son en realidad momentos de descanso que se toman los boxeadores antes de volver a sus esquinas a que los miembros de sus equipos les den auténticas palizas, secándoles la cara, aplicándoles ungüentos, maltratándolos con gritos acerca de lo que deben o no deben hacer. Salen disparados de sus rincones, no por ganas de combatir con el adversario, sino con la necesidad de huir de sus propios colaboradores, que son los verdaderos encargados de hacerles sufrir. Esta es la misma operación que suele aplicar Jardiel a casi todo: una

operación sencilla que exige observación de la realidad para poder darle la vuelta y conseguir así el efecto cómico. Se ve bien que, de alguna manera, Jardiel no hizo en casi toda su obra lo mismo que en sus *Celuloides rancios*: tomaba imágenes que en otro momento y rodadas por otra persona, tuvieron un sentido y un significado, y al cambiarles el libreto, al inventar sobre ella todo lo que su imaginación y su ingenio decidiera inventar, sin cambiar las imágenes, obtenía un efecto que procuraba ser hilarante. Las imágenes de sus obras teatrales las tomaba de la vida cotidiana: rencillas, pasiones, relaciones familiares, adulterios. Sobre ellas aplicaba su fantasía para que las imágenes cotidianas cobraran un aspecto cómico que no renunciaba, como se ha dicho, ni a la inverosimilitud ni a cierto sentimentalismo que no tardaba en ser corregido por un nuevo chiste que lo desmintiera. Lo cierto es que la operación funciona siempre en lo que podríamos llamar cuadro de costumbres –y *La tournée de Dios* mantiene mejor forma que las demás novelas de Jardiel precisamente porque está construida apilando cuadros de costumbres–. Cuando se pone al servicio de tramas complicadas o de personajes que exigen cierto desarrollo narrativo, es cuando la propia operación se vuelve contra Jardiel, demostrándole que su alcance no llega a las cotas que ambicionaba.

Si hay que reducir a dos los autores de los que Jardiel era confeso seguidor, esos son Gómez de la Serna y Oscar Wilde. De este último admiraba su capacidad para hacer que el método de la paradoja hiciera lucir una inteligencia extraordinaria y atrevida; del primero, sin duda, ese milagroso microscopio mediante el que Ramón conseguía ver en la superficie de la realidad una realidad poética que muchas veces era humorística, pero que no siempre necesitaba del humor para formular auténticas definiciones poéticas de casi todo (recordemos que fue Luis Cernuda quien observó que en Gómez de la Serna, antes que un humorista, había un gran poeta dedicado a montar sobre la realidad un halo de extrañeza e ingenuidad que le permitía alcanzar esas definiciones poéticas que agrandaban el mundo). Pero Wilde, aparte de un talento inagotable para los enredos y una fantasía bien timbrada que no necesitaba escudarse en arquetipos fáciles ni en exageraciones grotescas, tuvo también algo de lo que careció Jardiel: un público educado que no se sintiera fácilmente decepcionado por la grieta abierta entre sus expectativas y lo que el autor le ofrecía. A cada fracaso, Jardiel reaccionaba –y esto se observa muy bien en la biografía de Víctor Olmos– apresurándose a escribir otra comedia que estuviese más de acuerdo con lo que el público pa-

recía exigir. Y esta dependencia constante del éxito, fue poco a poco arruinando la capacidad imaginativa y el ingenio de quien llegó al teatro con anchas ambiciones revolucionarias y acabó conformándose con dar lo que se le pedía.

Jardiel lo fió todo al teatro: sus declaraciones acerca de su propia obra no dejan lugar a la duda. Tampoco su propia peripecia biográfica: llegó a convertirse en productor teatral de su propia obra, lo que lo llevó a la ruina. De las sucesivas ruinas a las que se asomó, se iba salvando de vez en cuando con encargos de otros géneros: la novela en los años treinta –gracias, como se ha dicho, a Ruiz Castillo, el editor de Biblioteca Nueva, que obedeció un consejo de Ramón Gómez de la Serna y le encargó al joven Jardiel una novela cuyo éxito le haría repetir (cabe preguntarse si hubiera escrito más novelas de no haber obtenido *Amor se escribe sin hache* el éxito que cosechó)– y toda clase de colaboraciones después, desde conferencias a menudo desopilantes, hasta programas de radio, cuentos breves, artículos de ocasión o pequeñas piezas teatrales, como monólogos y diálogos. Todos esos géneros están representados en un volumen como *Exceso de Equipaje* y, precisamente por eso, un libro en apariencia ancilar queda convertido en una convincente antología de lo mejor y lo peor de Jardiel Poncela. En sus seiscientas páginas está el autor que no deja chiste sin contar o situación grotesca que se le pase por la cabeza sin proponer, venga o no a cuento; el sonriente observador de una realidad en la que no hay nada que no pueda ser tomado a broma; el aforista incansable que minimiza los grandes temas con su capacidad para la burla y magnifica las insignificancias con su capacidad para la poesía, y también, claro que sí, el hombre acosado por una impotencia: la de hallar un gran amor en el que es incapaz de creer (no son pocas las páginas de Jardiel en las que asoma la misoginia: incluso aquellas en las que se parece fortalecer al género femenino están tintadas de cierta agria conciencia misógina, como si ese fortalecimiento se hiciese a expensas del deseo manifiesto del autor por la debilidad de las mujeres).

Leyendo a Jardiel Poncela se obtiene la impresión –que acaba siendo penosa– de que pocas veces antes la necesidad de hacer reír, la necesidad de fiarlo todo al efecto cómico, sacrificó de manera tan evidente el infatigable talento de un escritor innegablemente dotado de gracia e ingenio. Quizá Jardiel pecó de aquello que avisaba Chesterton y que todo humorista debería tatuarse en la corteza del alma: el humor es un bien escaso y muy serio, quien lo malgasta...lo acaba pagando muy caro.

Una visión del género policiaco

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña

*Las grandes multitudes son por sí mismas
una suerte de oscuridad.*

– Thomas de Quincey

EN EL PRINCIPIO ERA POE

La aparición de una nueva idea, una nueva filosofía o un nuevo género literario es un acontecimiento cuya importancia es difícil de exagerar. En la primera mitad de la cuarta década del siglo XIX, Poe echa a andar por donde nunca antes se había transitado. En 1841 publica *Los crímenes de la calle Morgue*, considerado el primer texto del género policiaco. Otros dos cuentos, *El misterio de Marie Rogêt* (1842-3) y *La carta robada* (1845), comparten con él la presencia del detective Dupin y la importancia en el origen de esta tradición literaria. Se trata de textos fundacionales en los que pueden verse aspectos básicos del género. C. Auguste Dupin, un joven caballero de excelente familia que se ha empobrecido y vive de una pequeña renta, amante de la soledad y la privacidad, resuelve los casos sin tocarlos, es decir, por mero análisis racional: será el modelo del detective. El narrador es un amigo y admirador suyo, como lo será el Watson de Sherlock Holmes. La oposición entre la inteligencia excéntrica del detective y la convencional de la policía, que luego detallaremos, aparece también en estos cuentos. Encontramos, asimismo, una solución sencilla, uno de los principios de la ficción detectivesca que alcanzará su más alto grado en *La*



carta robada (1844) y, en fin, muchos de los temas que luego se convertirán en canónicos, especialmente el del cuarto cerrado.

Si miramos ahora la relación del nacimiento y la expansión del género con su contexto histórico y social, encontraremos otro rasgo fundacional en este trío policial de ases. En un mundo que estaba asistiendo al nacimiento de las grandes ciudades –París y Londres, sobre todo–, en las que la multitud era el lugar del anonimato y de la ruptura de los antiguos vínculos de la comunidad y en el que el afán de catalogación y medición, de matematización del mundo, que la modernidad llevaba en sus genes, encuentra o crea unos instrumentos tan útiles a su objetivo como la antropometría o la huella dactilar, la figura de un criminal que se oculta entre la multitud y de un detective que lo busca en ese laberinto moderno están listas para dar lugar a un nuevo género. En su estudio sobre el *flâneur*, Walter Benjamin ha relacionado el nacimiento de las historias de detectives con la amenaza que supone la masa como asilo del asocial. Si Poe elige París como escenario de esas tres primeras historias fundacionales no es por el motivo que aduce Borges, quien sostiene que lo hace para subrayar el carácter fantástico, no realista, de estas historias: París es para el lector de ellas algo exótico, como el lejano Oriente para un europeo. Puede que el relato policial no sea un género realista –será algo sobre lo que volvamos más adelante–, pero no me parece esa la explicación de la elección de París como escenario. Yo la veo en el hecho de que se trata de una gran ciudad y ese es el marco adecuado a las historias detectivescas. El aspecto amenazador que tiene la multitud de una gran ciudad es fundamental en el segundo de estos tres cuentos, *El misterio de Marie Rogêt*, donde se habla de «la gran desproporción entre las relaciones personales (incluso las del hombre más popular de París) y la población total de la ciudad». Poe era muy sensible a este hecho, como lo demuestra su cuento *El hombre de la multitud*, publicado el año anterior al del primer cuento de Dupin.

Esto nos lleva al contraste, también presente en estos tres textos, entre interior y exterior o entre vida privada y pública. Ese contraste es triple: de un modo manifiesto, aparece entre el carácter doméstico, aislado, del detective y el mundo de fuera («Nuestro aislamiento era perfecto. No admitíamos visitantes», dice el amigo y narrador, y luego añade que de día permanecían dentro con las persianas cerradas y sólo salían cuando fuera se había hecho de noche, ejercitando una «observación silenciosa»); podemos verlo también en la propia sustancia de la literatura policiaca, como el secreto que se oculta entre la multitud, como el crimen privado que

ha sacarse a la luz, como la doblez del criminal antes de ser reconocido y, por último, en el propio lector, que conjura el peligro de la vida en la calle de la gran ciudad con el acogedor hogar burgués, donde tiene lugar la lectura de este tipo de literatura.

Hay dos cuentos más de Poe que pueden entrar en la categoría que estudiamos. Uno de ellos es *El escarabajo de oro* (1843). Sus credenciales para aparecer en una antología del género estriban en la incorporación del código y su desciframiento, un asunto ínsito en el espíritu de las ficciones policíacas en las que el juego es, en parte, un baile de máscaras (Pessoa reunió sus novelas policíacas bajo el título *Quaresma, descifrador*). El otro, no muy conocido, es *Tú eres el hombre* (1844). En este cuento, que narra el asesinato de un rico y respetable vecino hay, a mi juicio, un doble detective. Uno de ellos es el amigo del asesinado, que aporta una serie de pruebas que incriminan al heredero y sobrino del muerto, y otro el narrador, que descubre que el asesino es ese primer detective. El tema de que el encargado de buscar al culpable sea finalmente el propio culpable aparecerá, por ejemplo, en un clásico como *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Gaston Leroux.

Una vez vistos en conjunto estos primeros cuentos del género, me voy a detener brevemente en cada uno de los tres relatos que tienen como protagonista a Dupin, detallando algunos rasgos mencionados y destacando otros que me parecen interesantes para caracterizar la ficción policíaca.

LOS CRÍMENES DE LA CALLE MORGUE

El enigma de esta historia es el de un crimen atroz cometido en un cuarto cerrado al que nadie ha podido entrar y del que nadie ha podido salir. Como se ha dicho, este planteamiento aparecerá con frecuencia en el género. Podemos encontrarlo en Israel Zangwill (*The Big Bow Mystery*, 1891), Conan Doyle (*La banda de lunares*, 1892), Chesterton (*El hombre invisible*, 1911), Eden Phillpotts (*Fig-Saw*, 1926), Dickson Carr (*It walks by night*, 1930), Ellery Queen (*The door between*, 1937) y, sobre todo, en Gaston Leroux y su ya citado *El misterio del cuarto amarillo*.

Yo veo en este misterio la cifra de todo el género. Tenemos un imposible aparente, algo que ha sucedido pero que todo apunta a que no puede suceder. En esta oposición, obviamente, la realidad se impone –pues ha ocurrido, es posible–. El problema está en que no hayamos explicación alguna al hecho. La única que se nos ocurre, la única que hace posible lo imposible, es lo sobrenatural. La tentación de ese recurso reaparece en uno

de los relatos más famosos de Sherlock Holmes, *El sabueso de los Baskerville* (1901-1902), y será la clave de los cuentos de Chesterton, en los que la explicación sobrenatural será sugerida para ser rechazada y sustituida por una natural. Ese rasgo de enigma aparentemente insoluble será característico de todo el género. Un género que, como el propio cuarto cerrado, se desarrollará en cada ocasión en un territorio acotado, con pocos personajes, con escasos pero imprescindibles datos, de entre los cuales, como dice Dupin, habrá que seleccionar cuáles son los relevantes.

LA CARTA ROBADA

La carta robada, el tercer y último cuento protagonizado por Dupin, contiene al menos tres elementos que serán fundamentales en la historia del género. En primer lugar, aparece el pulso entre el detective y la policía, que es más bien el pulso entre dos formas de pensamiento. Hoy día los psicólogos hablarían de *pensamiento divergente* o *lateral* para el primero y de *pensamiento convergente* para el segundo. En efecto, la policía actúa extrayendo un principio o una serie de principios que considerará inamovibles a partir de su idea sobre el ingenio humano, que coincide con la que se tiene del ingenio propio. De modo que a la hora de encontrar algo escondido, como es el caso, el policía piensa dónde lo hubiera escondido él. Lo más que puede hacer es aplicar exageradamente el principio, buscando hasta la extenuación en todos los sitios donde el objeto escondido podría estar si el ladrón hubiera pensado como él. Para ello la policía tiene la ayuda de un método exhaustivo y de un aparato científico como el microscopio: examinan minuciosamente el mobiliario y dividen la superficie de la casa en compartimentos numerados, escrutando luego cada pulgada cuadrada ayudados por el microscopio. En este caso, todo es inútil. ¿Por qué? Porque es preciso un pensamiento diferente, el pensamiento del detective. ¿Y en qué consiste este? En una identificación con el adversario, que depende de la estimación de la inteligencia de este último. Aquí está la clave. Una inteligencia superior puede despistar a la policía, pero también una inferior. Basta con que no se piense como ella para que se suma en la confusión. La policía piensa como la masa, y por eso triunfa en los casos en que se halla ante oponentes normales. Pero cuando nos salimos de lo normal, es preciso el método detectivesco. Esa es la gracia de todas las narraciones policiales, que representan el combate

entre lo normal y lo excepcional, entre lo rutinario y lo insólito. Parte del interés suscitado podría estar en ser un eco de la oposición entre el «camino trillado» del que hablaba Parménides –entre la *doxa* platónica– y el verdadero conocimiento, pues al fin es la imposibilidad de desprenderse de los prejuicios lo que agarrota la mente del policía. La fidelidad –dice Savater– ha de ser al pensamiento, no a su contenido.

Otro elemento fundamental que aparece en este cuento es la cuestión de la evidencia. «Quizá el misterio es un poco *demasiado* sencillo», dice Dupin. Y añade: «Un poco *demasiado* evidente». De hecho, la solución le dará la razón: la carta no es encontrada por estar... a la vista. Es esta una variación o un aspecto del tema general de la distancia, ya tratado en *Los crímenes de la calle Morgue*, en referencia precisamente al policía real Vidocq: «Dañaba su visión por mirar el objeto desde demasiado cerca». Eso explica que el detective aparezca siempre como alguien que examina el caso desde fuera, que tal vez esté en el origen de la errónea idea de que el detective es un ser frío. Tal desatino se ve reforzado por la asociación, igualmente desvariada, entre lógica y gelidez. La personalidad de Dupin y de su rival en este cuento, ambos de mentalidad matemática y poética, muestra lo inaceptable de esa asociación.

Del mismo modo que el misterio del cuarto cerrado propuesto en *Los crímenes de la calle Morgue* es cifra de la propia narración policiaca, también lo es el planteamiento de *La carta robada*, pues lo que este cuento viene a decir es que tenemos a la vista lo que estamos buscando y que, en el fondo, de lo que se trata no es sino de saber mirar. Tenemos todos los datos, todos los elementos del problema, y sabemos que es en ellos, y sólo en ellos, donde debemos encontrar la solución, que no está propiamente oculta, sino a la vista o escondida en el sentido de haberla puesto a la vista de un modo que no pueda verse. En relación con esto, podemos pensar que las apariencias sirven para confundir o como pistas, según el ojo que las mire. En una historia de Bevis Winter un personaje dice: «Pero no hay que fiarse de las apariencias», a lo que responde el investigador: «Eso sólo cuenta para los profanos».

La sencillez de la solución –que aquí es superlativa– es un ideal de toda narración detectivesca. Chesterton lo expresa con su inimitable y fino humor diciendo que el escritor debe explicar el misterio, pero no la explicación, «que debería explicarse por sí misma» y poderla sisear el villano o chillar la protagonista antes del desmayo producido por la revelación.

EL MISTERIO DE MARIE ROGÊT

Puede que este cuento, que fue publicado cronológicamente entre los dos anteriores, sea el menos brillante de los tres, pero hay en él algo inquietante que nos va a llevar de la mano al siguiente apartado. Ya hemos destacado cómo aquí aparece explícitamente una visión de la ciudad ligada a la multitud y al anonimato. Destaquemos ahora otro elemento fundamental en el XIX: la prensa. Su importancia en relación con el género queda de manifiesto si reparamos en que será un medio de divulgación de estas historias (así, Poe o Conan Doyle las publicaron en *The Strand Magazine*) y en que tanto *Los crímenes de la calle Morgue* como *El misterio de Marie Rogêt* se inspiraron en noticias aparecidas en la prensa americana. El propio Poe era periodista, como lo será uno de los detectives más famosos del género, el Rouletabille de Gaston Leroux. Por otra parte, dentro de la ficción, la presencia de la prensa es significativa ya en *Los crímenes de la calle Morgue*, donde el narrador y Dupin conocen el doble asesinato y sus detalles por la *Gazette des Tribunaux*. También Parodi, el detective creado por Borges y Bioy Casares, «sometía a lúcido examen los diarios de la tarde». Esto no es raro toda vez que el detective, sedentario y analítico, necesita una fuente de información para alimentar sus razonamientos, y la prensa, que se lee en la tranquilidad del hogar burgués, cumple magníficamente ese *papel*. (Hay un relato policial donde la prensa está en el centro mismo de la historia. Se titula *Era un bendito*, su autor es George Joseph y en él el protagonista acumula periódicos durante muchísimos años, lo que, unido a otra circunstancia que no me atrevo a desvelar, origina un final cruento).

En *El misterio de Marie Rogêt*, el propio Poe, como hemos dicho, tiene noticia por la prensa del asesinato en Nueva York de una joven llamada Mary Cecilia Rogers. Monta el cuento a partir de los datos proporcionados por los periódicos neoyorkinos, cambiando el nombre de la joven por el de Marie Rogêt y la ciudad por la de París. Dupin se informará por la prensa francesa de los detalles del caso y, aplicando su análisis, conjeturará una conclusión (es decir, Poe conjeturará una solución al caso real de Mary Cecilia Rogers). Pues bien, andando el tiempo, se sabrá que Dupin-Poe había acertado, y eso es precisamente lo más intrigante de este cuento: se sale de sus páginas. Así que un Dupin-Poe aislado y asistido por la prensa es capaz de, pensando bien, llegar a una conclusión de tipo práctico. ¿Pero no es este género puro juego desvinculado de la realidad?

LÚDICO GÉNERO

Así parecen verlo tanto Borges como su admirado Chesterton, ambos prácticos y, a un tiempo, teóricos del género. De Borges ya hemos mencionado su tesis de que el género policial no es realista. Añadamos que, según él, Poe crea un lector, un modo de leer. En eso consiste el género policiaco: en una forma de lectura con sus reglas implícitas. Uno no lee en la misma disposición *Los crímenes de la calle Morgue* que *Crimen y castigo*. Como género, la literatura policiaca se lee como un reto, como un juego que el autor le plantea al lector para ver si es capaz de desentrañar el enigma que este le plantea al inicio del libro. Lo habitual es que gane el autor y que el lector acabe diciendo, como el narrador de *El misterio del cuarto amarillo*, que «no podía comprender cómo no había comprendido antes». Chesterton, por su parte, dice que «el relato detectivesco no es más que un juego en el que en realidad el lector no compite con el criminal, sino con el autor». Asimismo, manifiesta con rotundidad: «Me gustan las novelas de detectives: las leo y las escribo, pero no me las creo».

La obra policiaca –dice también Chesterton al respecto– es «una ficción declaradamente ficticia». Pero si esto es así y el lector de novelas policiacas es un lector que sospecha, un lector que sabe que se halla ante un juguete ideado por una mente que está compitiendo con la suya, nos encontramos con un género que prepara el terreno para la aparición de la meta-ficción. No puedo seguir aquí la pista de esta sugerencia. Tan sólo mencionaré la facilidad con que se habla del propio género en las historias de detectives (por ejemplo, el Rouletabille de Gaston Leroux, escribe: «¡Has leído demasiado a Conan Doyle, amigo mío!»).

Las características de este juego explican que a la ficción detectivesca le siente mejor el traje corto que el largo, el cuento que la novela. Borges y Chesterton coinciden también en esto. A la hora de hablar de los autores de ficción detectivesca, este último distingue entre «degolladores» y «envenenadores»: los primeros van al grano, ejecutan «con la puñalada del relato breve»; los segundos dan más vueltas, prolongan, matizan, avanzan sutilmente a lo largo de las páginas de una novela. Pero se necesita llenar de vida a los personajes –es decir, salirse de lo propiamente policiaco– para que una novela así se sostenga (*La piedra lunar*, de Wilkie Collins, es un buen ejemplo de excelente novela policiaca). Como lo propio de lo detectivesco es un

enigma y este gira en torno a una idea, en un relato breve nos damos cuenta de la novedad de esa idea, que destaca en su fulgor. En este sentido, llama la atención que la literatura policiaca actual parezca adoptar con más facilidad la forma de novela que la de cuento (hablo de la literatura policial, porque el cine ha encontrado un formato equivalente al del cuento en las series policiales, de las que luego diremos algo). El motivo podría ser que un género basado en enigmas racionalmente resolubles es limitado, puesto que tarde o temprano las propuestas se agotarán y, por tanto, se recurre a esos otros elementos psicológicos, sociales o políticos para apuntalarlo. No parece tarea fácil aportar algo al género basándose exclusivamente en lo estrictamente detectivesco. En este sentido, un intento –espero que no muy fallido– son los cuentos protagonizados por Lupión, del firmante de este artículo. Ahora bien, ¿admitir el carácter lúdico de la ficción detectivesca supone desvincularla de la realidad?

TEORÍA Y PRÁCTICA

La emoción que provoca en el lector una historia policiaca es similar a la que siente al comprobar si el trabajo íntimo y solitario de un matemático coincide luego en todos sus detalles con la realidad. Nos movemos, pues, en el terreno en el que entran en contacto la razón y la experiencia, allí donde ya se detectaba una fuerte tensión en el mundo intelectual de los presocráticos cuando Zenón de Elea argumentó contra la existencia del movimiento basándose exclusivamente en lo que su razonamiento le mostraba.

Como los otros grandes temas en los que la humanidad se ha pensado a sí misma a lo largo de los siglos, en este de la relación entre la razón y la experiencia –y entendemos esta en un sentido amplio, como trato sensible con el mundo pero también como manejo en él– podemos ver variaciones y metamorfosis, una de las cuales la constituye la cuestión del sabio despistado, del hombre que, por estar inmerso en su mundo teórico, actúa torpemente en la «realidad» que le rodea. Del primer filósofo oficial, Tales de Mileto, se cuenta que se habría caído a un pozo por mirar los cuerpos celestes; Tycho Brahe, a su vez, habría sugerido a su cochero que se orientaran por las estrellas para seguir el camino más corto, a lo que el cochero replicó: «mi querido señor, usted podrá saber mucho sobre los cuerpos celestes; pero aquí, sobre la tierra, es usted un necio». «*Illa se iactet in aula!*»: ¿es esa la única palabra de la tradición sobre

la pareja teoría-práctica, o pensamiento-realidad? Por supuesto que no. Ya desde el principio, desde el propio mundo griego, tenemos la respuesta contraria. Al mismo Tales, ridiculizado en la anécdota antedicha, se le atribuye la aplicación de sus conocimientos astronómicos en la predicción de una buena cosecha de aceituna que le llevó a comprar, y luego a alquilar, todas las prensas de aceite de Mileto y Quíos. La teoría puede ser útil en la práctica, puede servir para fines llamados «vitales». Incluso, como piensa Sócrates, para el fin vital por excelencia: la felicidad. La imagen del sabio que toma las decisiones acertadas y vive una vida digna y feliz procede de ese reconocimiento de que la teoría no es un mundo clausurado.

El detective de la literatura policial reivindica esta postura («El hombre que se dedica a razonar sobre los hechos tiene un criterio de perfección en cuanto a que sus resultados coincidan con la realidad», dice el Quaresma de Pessoa), y lo hace de un modo elocuente: aplicando la teoría a algo tan concreto y amenazante como un crimen. ¿Qué puede ser más práctico que cazar a un criminal? A eso se dedican todos los policías y, si hay alguien que esté en el mundo real, son ellos. Ahora bien, un elemento del género es el fracaso policial frente al triunfo del detective, y no porque carezca de conocimientos teóricos. Lo hemos visto en *La carta robada*. La policía tiene todos los principios de la criminología y todo el auxilio de la teoría científica relevante. ¿Por qué falla? En un texto de 1793 titulado «En torno al tópico: “Tal vez eso sea correcto en teoría, pero no sirve para la práctica”», Kant aclara que cuando la teoría no sirve para la práctica, puede suceder que sea precisamente porque falte teoría. Pero dice algo más que responde a nuestra pregunta: aplicar una teoría es aplicar sus reglas, y aplicar una regla es poner bajo ella un caso concreto. Luego entre la teoría y la práctica hay una operación que consiste en determinar qué casos caen bajo qué reglas. Esa facultad, que podemos llamar *juicio* o *discernimiento*, ¿se compone a su vez sólo de reglas? Claro que no, pues entonces necesitaríamos a su vez otra facultad para decidir cuándo aplicarlas, cayendo así en un *regressus in infinitum*. Así que hay un talento para saber qué regla aplicar y a qué aplicársela. Ese es el talento del detective. En *La carta robada*, refiriéndose a la búsqueda por la policía de la carta, dice Dupin: «Las medidas eran excelentes en su género y fueron bien ejecutadas; su defecto residía en que eran inaplicables al caso y al hombre en cuestión». Ese talento es lo que el narrador llama al

comienzo de *Los crímenes de la calle Morgue* el *análisis*, y que diferencia del *cálculo* (diferenciando paralelamente las damas y el *whist* del ajedrez). El cálculo es atención, concentración, mientras que el análisis supone ponerse en la mente del otro, luchar contra ella, observar y deducir y, sobre todo, «saber *qué* se debe observar». Un ejemplo significativo de esta identificación de una mente con otra lo constituye la escena relatada en *Los crímenes de la calle Morgue* en la que, tras al menos un cuarto de hora de silencio meditabundo, Dupin dice algo que se ajusta perfectamente a lo que el narrador está pensando, debido a que ha reconstruido la cadena de ideas de su amigo a partir del encuentro fortuito con un frutero. La escena es emblemática, y prueba de ello es que Conan Doyle no puede resistirse a repetir su efectividad en el cuento de Sherlock Holmes *El paciente residente*, aludiendo expresamente al texto de Poe e incluyendo así la ficción en la ficción.

Así pues, tenemos un juego, un artificio literario que nos habla de que la teoría sirve para descubrir asesinos. Pero, hasta ahora, no hemos salido del mundo del pensamiento. Hemos demostrado que la teoría sirve a la práctica... teóricamente. El tránsito de la teoría a la realidad se ha dado dentro del mundo de la ficción. Por tanto, hemos de preguntarnos: ¿sirve de algo el juego detectivesco, tiene alguna implicación práctica? Por *práctico*, como hemos insinuado, puede entenderse dos cosas: que sirva a la riqueza vital, a la moral y a la felicidad o que sea útil en sentido prosaico, en este caso, que sirva para cazar asesinos reales. Respecto a lo primero, no confundamos lo lúdico con lo intrascendente. El juego es una cosa muy seria, y este trata de asuntos tan graves como el mal, la culpa o el crimen. Por eso se habla de enigmas o misterios en la ficción detectivesca, no meramente de problemas. La diferencia entre estos y aquellos estriba en el compromiso: en el enigma, nuestra propia vida está en juego, como muestra el de la esfinge, que Sófocles plantea en *Edipo rey*, una historia, por lo demás, con claras connotaciones policiacas (no en vano, la etimología de *detective* está emparentada con la del griego *aletheia*, «verdad», que viene a significar *el que des-cubre*). Respecto a lo segundo, Chesterton cree que la ficción detectivesca no sólo es un juego que no puede aplicarse a la tarea policial del mundo real, sino que incluso puede ser contraproducente. Hemos visto, sin embargo, que el razonamiento literario de Poe en *El misterio de Marie Rogêt* tuvo su corroboración práctica. La salida de este atolladero está

en usar el mismo medio que permite pasar de la teoría a la práctica dentro de las narraciones: el análisis, que tiene en cuenta la circunstancia. El propio Chesterton tiene que reconocer que usar la razón adecuadamente –o usar «le bon bout de la raison», que es la fórmula de la que se sirve el Rouletabille de Gaston Leroux cuando usa razonablemente la razón–, serviría no sólo en las ficciones detectivescas, sino también en las discusiones modernas. ¿Y en las investigaciones modernas? Creo que, más allá de su utilidad como afinación del pensar de los investigadores, y pese al aparente contraejemplo de Poe –que tuvo, no lo olvidemos, que ser corroborado por otros medios–, la propia razón sabe que en los casos reales no contamos con la pureza de los planteamientos propios de la literatura detectivesca. No es razonable exportar a la realidad la ficción detectivesca, y tampoco parece funcionar lo inverso: precisamente cuando se han introducido los elementos de las investigaciones reales en el género, este se ha alejado de sí mismo (me refiero con ello a la inserción en las historias policiacas de elementos científicos y tecnológicos que se aplican en las investigaciones reales).

RAZONAMIENTO Y CIENCIA EN EL DETECTIVE

Esa tensión a la hora de investigar un caso entre el puro razonamiento y el uso de aplicaciones científicas aparece en el género desde su comienzo y supone otra variante de la lucha entre la razón y la experiencia. Por supuesto, ningún detective de ficción usará un razonamiento sin observación, del mismo modo que ni siquiera la policía usa la ciencia sin principios. Ambos elementos están presentes y juntos desde el primer relato, *Los crímenes de la calle Morgue*, en el que el puro razonamiento de Dupin se combina con el conocimiento sobre el pelaje del orangután. Pero dentro de la gradación que se da entre esos extremos irreales y meramente hipotéticos –el razonamiento y el empirismo puros–, podemos decir que la ficción detectivesca se siente más cómoda inclinándose del lado de la razón frente al de las aportaciones de la ciencia. Dupin, Rouletabille –quien manifiesta que «las huellas sensibles nunca han sido más que mis criadas»– o el padre Brown son más analíticos que expertos en cenizas o venenos. También lo son Parodi, el detective inventado por Borges y Bioy Casares que soluciona los casos desde su celda en una cárcel, o el Quaresma de Pessoa, quien dice: «En general, yo resuelvo los problemas sentado en una silla en mi casa o en cualquier otra parte donde me pueda reclinar cómo-

damente, fumando mis Peralta, y aplicando al estudio del delito cometido aquel razonamiento de naturaleza abstracta que fue el triunfo de los escolásticos y la gloria bizantina de los hombres que argumentan sobre puras futilidades». Menos aislados –su habilidad para disfrazarse es un indicio– se presentan el Lecoq de Gaboriau y Scherlock Holmes, que es quien lleva a su mayor grado esta tensión, integrando a partes iguales ambos aspectos, el deductivo y el empírico, de un modo irrepetible.

Hoy en día, el triunfo de ese lado científico de las historias policiales –que podemos ver en series televisivas como *Bones*, *C.S.I.* o *Lie to me* (en la que los descubrimientos se basan en las expresiones faciales de los investigados)– ha dejado sin continuidad un legado basado en la resolución de los enigmas a partir, principalmente, de la razón y no de comprobaciones sustentadas en la tecnología. Parece que se ha seguido el criterio de Nigel Morland quien, en un manual para aprender el arte de escribir historias detectivescas, aporta una bibliografía de obras de toxicología, balística, dactiloscopia, de medicina legal y de psiquiatría. Me convence más el criterio opuesto, el de Borges, quien dice: «La solución “científica” de un misterio puede no ser tramposa, pero corre el albur de parecerlo, ya que el lector no puede adivinarla, por carecer de esos conocimientos toxicológicos, balísticos, etcétera [...]. La solución que logre prescindir de esas tecniquerías, siempre será más elegante». *Elegancia*, un concepto que, contra lo que pueda pensarse, aparece en los manuales de lógica.

Formas breves:

aforismos, máximas y fragmentos

Por Manuel Neila

Los estudiosos de la escritura aforística suelen comenzar sus artículos, ensayos y monografías señalando la dificultad de definir el concepto de *aforismo*, cuando no se pronuncian abiertamente sobre la imposibilidad de hacerlo de manera precisa. Para Umberto Eco, por ejemplo, «no hay nada menos definible que el aforismo»¹. Gino Ruozzi advierte, por su parte, que «sabría indicar algunos ejemplos, pero no podría ofrecer una definición inequívoca y completa»². Otras veces se recurre a la comparación ingeniosa, como sucede cuando Pedro Salinas aduce que «máximas, sentencias y aforismos son a los cultos lo que los refranes son al pueblo»³ o cuando George Steiner señala que el epigrama, el aforismo y la máxima «son los haiku del pensamiento»⁴. Y así podríamos seguir, si los ejemplos no fueran a dar a lo mismo.

La cuestión dista mucho de ser nueva. Ya en 1508, Erasmo de Rotterdam se lamentaba de la dificultad de definir con precisión las paremias, es decir, los proverbios o adagios, en los *Prolegomena* a los *Adagiorum chiliades*, donde expone con todo lujo de detalles su teoría del adagio⁵. En el caso que nos ocupa, la dificultad de definir el aforismo responde, como puso de relieve Alain Montandon hace ya varias décadas, a dos factores fundamentales: por una parte, la coincidencia léxica del aforismo con otros términos de uso frecuente (el refrán, el proverbio, el adagio, la sentencia, la máxima o el apotegma); y por otra, a la ampliación semántica que experimenta dicho término

al entrar en contacto con otras modalidades expresivas (se refiere, en particular, a la máxima clásico-humanística y al fragmento romántico)⁶.

En otro orden de cosas, conviene tener en cuenta el proceso de deslizamiento del aforismo tradicional hacia el aforismo moderno, o dicho de otra manera, la transformación de un tipo de dicho gnómico, de carácter impersonal e intemporal, en un enunciado de orden circunstancial, subjetivo y literario. La cuestión se complica aún más si tenemos en cuenta que los aforismos suelen presentarse agrupados en series o colecciones, en las que coexisten indistintamente con las máximas, los pensamientos e, incluso, los fragmentos. Cuando el romántico alemán Friedrich Schlegel anota que «como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo»⁷, reconduce el fragmento hacia la brevedad del aforismo y hacia la brillantez de la máxima.

Para conseguir una definición adecuada del aforismo, además de distinguir entre el aforismo tradicional y el moderno, resulta imprescindible tener muy en cuenta estas dos cuestiones: en primer lugar, la relación del aforismo tradicional con los dichos sentenciosos, tanto los populares (refrán, adagio, proverbio), como los cultos (apotegma, sentencia, máxima) y, en segundo lugar, la relación del aforismo moderno con otras formas breves de expresión (la máxima y el fragmento). Lo primero fue objeto de estudio por parte de Camilo José Cela en su «Lección inaugural del curso *El Refranero Español*», en los Cursos de Verano 1991 de El Escorial⁸, y a ella remito a los lectores interesados en el tema. Así que me limitaré a deslindar, con la venia de los gramáticos, las relaciones promiscuas entre el aforismo, la máxima y el fragmento, con el fin de facilitar el acercamiento a estas formas expresivas.

I

Hubo un tiempo en que, según la opinión general –a la que se sumó nuestra Real Academia de la Lengua–, *aforismo* se definía como «sentencia breve y doctrinal que en pocas palabras explica y comprende la esencia de las cosas» (*Diccionario de Autoridades*), quedando luego reducido a «sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte» (*Diccionario de la Real Academia*). Como suele señalarse al respecto, aforismo viene del latín *aphorismus*, y este del griego *αφορισμός*,

que significa delimitar, definir, sacar algo de su horizonte habitual. Esta definición nos remite, ciertamente, a los orígenes mismos del género, es decir, a los aforismos de Hipócrates, en los que se resume el conocimiento de la medicina griega y los principios de su práctica, y, por extensión, a los aforismos griegos y latinos.

Por su etimología y por sus múltiples y variadas definiciones, se colige que el término *aforismo*, aunque usado primeramente en la lengua de los médicos, encierra los justos términos de una verdad, sentencia o proposición cualquiera. De hecho, el primero de los *Aforismos* de Hipócrates ya sobrepasa el ámbito de la medicina, para internarse en el ámbito de la sabiduría general de la vida humana: «La vida es corta y el arte largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, peligrosa; el juicio, difícil». De ahí que no sea fácil deslindar las diferencias que existen entre aforismo y otras voces sinónimas o cuasi sinónimas: adagio, sentencia, máxima, proverbio, refrán, axioma y apotegma, pues todas ellas, en un *totum revolutum* que no significa confusión, sino englobamiento, encierran el significado de proposición o forma breve y sentenciosa.

En su prólogo al *Refranero* de Martínez Kleiser, Joaquín Calvo-Sotelo dice que proverbio, aforismo, máxima, apotegma, adagio, sentencia... forman parte todos del género «dichos». El refrán constata un hecho de experiencia popular, el proverbio añade el consejo o la advertencia y el adagio lo recubre de una «membrana poética». Y concluye esta serie caracterizando al adagio de buen grado como «refrán de sangre azul». Después, esboza los rasgos característicos de la sentencia, la máxima y el apotegma, «de mayor copete que los anteriores», para terminar con una descripción del aforismo, que es el que aquí nos interesa. «Debe verse en el aforismo –escribe– una norma de conducta, una regla de oro que oriente al que la sigue por los vericuetos siempre oscuros de la técnica, sea cual sea: la de la química, la de la preceptiva, la de la política». Y concluye: «El aforismo es, esencialmente, doctrinal»⁹.

Resulta particularmente provechosa la diferencia que establece Camilo José Cela entre los dictados sentenciosos de origen popular (el refrán, el adagio, el proverbio) y los de procedencia culta (la sentencia, la máxima, el apotegma) entre los que incluye el aforismo. En la *Lección inaugural* aludida al principio, ensayó a formar dos grupos, «cada uno con su común denominador o su matiz diferencial»; por una parte, el grupo del refrán,

concepto que identifica con el adagio y, en su primera acepción, con el proverbio, al que deja nadando entre dos aguas; por otra, el del aforismo, noción que vincula con la sentencia, la máxima y el apotegma. Y concluye afirmando que «la inclusera orfandad o la cuna conocida son, pues, la señal del refrán y del aforismo, y no debe buscarse ninguna otra que pueda distinguirlos, porque no la hay»¹⁰.

En otro orden de cosas, el aforismo se movió desde sus inicios en un terreno fronterizo entre la filosofía y la poesía. Su carácter sapiencial lo acerca al discurso filosófico, mientras que su forma expresiva lo aproxima al discurso poético. Y esto fue así tanto en los pueblos antiguos (sánscrito, chino, védico, egipcio, hebreo), como en la tradición greco-latina o en la tradición judeo-cristiana. En unos y en otras circularon abundantes sentencias religiosas, morales, políticas o sociales que, más o menos transformadas ingeniosamente y adaptadas a otras circunstancias posteriores, han enriquecido la mentalidad de las sucesivas civilizaciones. Ese carácter fronterizo del aforismo sería, precisamente, lo que posibilitó la transformación del aforismo clásico, sentencioso y doctrinal, en el aforismo moderno, centelleante y poético; un cambio sobre el que los estudiosos no se han puesto de acuerdo todavía.

Y, ya en plena modernidad, Nietzsche volvió a integrar en su filosofía ambos medios de expresión: el aforismo y el poema. Con lo que vino a sustituir el ideal del conocimiento ilustrado, esto es, el descubrimiento de la verdad, por la *interpretación* y la *evaluación*. «Una fija el “sentido”, siempre parcial y fragmentario, de un fenómeno –aclara Gilles Deleuze–; la otra determina el “valor” jerárquico de los sentidos y totaliza los fragmentos, sin atenuar ni suprimir su pluralidad». Y concluye el filósofo francés: «Precisamente el aforismo es el arte de interpretar y la cosa por interpretar; el poema, a la vez el arte de evaluar y la cosa por evaluar»¹¹. Desde Nietzsche hasta hoy, los filósofos no han querido prescindir del aforismo (Wittgenstein, Cioran) y los poetas no han podido eludir su uso (Juan Ramón Jiménez, René Char).

II

El término *aforismo* demoró su presencia en las lenguas romances. Según el especialista del Renacimiento Lazare Sainéan, fue François Rabelais quien lo empleó por primera vez en su obra literaria, concretamente en el Quinto libro de su *Gargantua y Pan-*

tagruel (1564)¹². Con anterioridad a esa fecha, Rabelais –médico y escritor a la vez– había publicado una edición anotada de los *Aforismos* de Hipócrates en 1532. El lexicógrafo Joan Corominas, por su parte, localiza el primer empleo en castellano en 1590, si bien don Juan Manuel se anticipa en siglo y medio con la voz «anphorismas»: «...et por lo que llaman los gramáticos reglas, dicen los lógicos máximas, et llaman los físicos anphorismas...»¹³. Y así, el término «aforismo» irá imponiéndose entre los autores o los compiladores, en vecindad con otras voces similares.

En la inagotable obra de Miguel de Cervantes hallamos una amplia gama de términos vinculados a la dictadología tópica, es decir, a los dichos proverbiales y a las formas sentenciosas, incluidos el aforismo y la máxima, con valor ciertamente actual. Allí encontramos un buen número pertenecientes a cuna inclusera, como *adagio*, *proverbio* y *refrán* –«Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todas son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: “Donde una puerta se cierra, otra se abre”»–; junto a ellos, vivaquean otros muchos términos de procedencia ilustre, como *apotegma*, *máxima* y *aforismo* –«Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo dice: “*Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*”. Quiere decir: “Toda hartazga es mala, pero la de perdices, malísima”»¹⁴.

Andando el tiempo, el uso del término *aforismo* se vería desplazado por el de *máxima* (del lat. mediev. *maxīma*, sentencia, regla), que pasó de significar «sentencia, axioma, principio o fundamento de alguna arte o ciencia», como recoge el *Diccionario de Autoridades*, a denotar «sentencia, apotegma o doctrina buena para dirección de las acciones morales», como señala el *Diccionario de la Real Academia Española*, que mantiene la definición de *Autoridades* como primera acepción. Este desplazamiento semántico desde el ámbito de la lógica al campo de la moral suele situarse en la segunda mitad del siglo XVII. Algún estudioso aventura fechas más precisas, vinculadas al desarrollo del moralismo francés, de modo que comenzaría alrededor de 1659, fecha de la primera mención conocida de las *Maximes* de La Rochefoucauld.

En cualquier caso, entre el aforismo y la máxima, las semejanzas son mayores que las diferencias. Ambos términos designan frases significantes, de origen culto, que funcionan como unidad de sentido. Con harta e ilustrísima frecuencia, también se llama aforismo a la máxima: *Aphorismos de Publio Cornelio Tácito*, *Alma o*

Aphorismos de Cornelio Tácito, El libro de oro de Séneca, o sea, sus aforismos morales y los de Aristóteles y Platón... A fin de cuentas, la diferencia radica en el propósito que rige ambos términos; es decir, mientras que el aforismo instruye en el conocimiento o ejercicio de las ciencias o las artes, la máxima alecciona la conducta. De ahí que Maurice Blanchot no dude en contraponer la forma aforística a la máxima: «sentencia esta destinada al uso del bello mundo y pulida hasta hacerse lapidaria, mientras que el aforismo es tan duro como puede serlo un guijarro (Georges Perros)»¹⁵.

El origen y el destino social de la máxima, producto directo de los Salones, la confieren otras dos peculiaridades: el carácter formulario y la brillantez expresiva. Respecto a lo primero, Albert Camus pudo definir la máxima como «una ecuación en que los signos del primer término se encuentran exactamente en el segundo, mas en diferente orden» o, dicho de otra manera, un juego de ingenio del autor confrontado consigo mismo; lo cual explicaría que fuera cultivada con rara facilidad en la Francia del siglo XVII, que es el siglo de las matemáticas¹⁶. El autor de *La peste* no oculta su enemiga contra el arte de la máxima; prefiere buscar al hombre donde se halla, en su tiempo, y la verdad donde se oculta, en los sucesos particulares; prefiere otro tipo de obras, en las que la verdad de la vida no se sacrifique a los artificios del arte.

Por lo que toca a la brillantez expresiva de la máxima, Roland Barthes hizo aportaciones verdaderamente valiosas. En el «Prefacio» a la edición francesa de La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes*, dedica unas páginas inolvidables a la vestimenta brillante y dura de la máxima, es decir, la forma sutil y centelleante que constituye su brillo y su placer, para la cual reserva un nombre: agudeza. Y, a la pregunta: ¿qué es la agudeza?, responde de seguido: «Es, si se quiere, la máxima constituida en espectáculo, y como todo espectáculo tiende a proporcionar un placer (herencia de toda una tradición preciosista cuya historia está por hacer)»¹⁷. El crítico francés sabe de seguro que las máximas nacieron efectivamente de los juegos de salón (retratos, acertijos, sentencias); pero, en el caso de La Rochefoucauld, la brillantez expresiva está al servicio de un proceso de desmitificación incesante.

III

El aforismo constituye, en efecto, una de las formas simples de expresión más antigua, empleada y perdurable que conocemos. Es comprensible que, cuando la *escritura fragmentada* adquiere

carta de naturaleza en los albores de la modernidad, el aforismo tradicional entrara en conflicto no sólo con los «pensamientos» (tales como los de Marco Aurelio y Pascal), sino también, con los «fragmentos» (en la línea de los que presentan Schlegel y Novalis). Ese momento puede situarse, como es sabido, poco después de la Revolución Francesa, propiciado por Friedrich Schlegel y otros autores del círculo de Jena, durante los dos años que duró la revista *Athenaeum*, entre 1788 y 1800. Los primeros fragmentos de Schlegel, los de la revista *Lyceum*, vieron la luz en 1797, ocho años después de los arreboles revolucionarios. Para entonces, dos anotadores componían, a la chita callando, sendas obras que, andando el tiempo, contribuirían a cambiar las formas de pensamiento. Me refiero, claro, al alemán Lichtenberg y al francés Joubert. El primero inicia las anotaciones de sus *Cuadernos* –sus mal denominados aforismos– en 1765, y las concluye al borde de su muerte, en 1799. «Toda una Vía Láctea de ocurrencias», anota en uno de sus cuadernos de notas o «cuadernos borradores», como él solía llamarlos. El segundo empieza las anotaciones de sus *Carnets* –sus llamados «pensamientos»– en 1774, nueve años después de que lo hiciera el alemán, y la concluye en 1824, cuando su llama estaba a punto de apagarse. A ellos puede añadirse el desafortunado Chamfort, una *rara avis* entre los moralistas franceses, cuyos «pensamientos, máximas caracteres y anécdotas» marcarían definitivamente el paso del aforismo clásico al aforismo moderno.

Conviene tener en cuenta que, en muchas ocasiones, los límites entre el aforismo y el pensamiento, lo mismo que entre el aforismo y el fragmento, son harto imprecisos. Según Julián Marías, el aforismo se distingue del pensamiento en que, mientras en el primero «las afirmaciones están enunciadas con pretensión de validez por sí mismas», en el segundo se trata más bien de «un muñón que pide continuarse»¹⁸. Así pues, el aforismo pretende ser un enunciado completo, mientras que el pensamiento parece ser constitutivamente incompleto. Lo que cualquiera de nosotros estaría dispuesto a corroborar si no fuera porque el filósofo concluye de seguido que los aforismos son «formalmente falsos, ya que nada es verdad por sí solo, y constituyen la inversión radical del modo de pensar filosófico»¹⁹, que sería el sistemático.

La coexistencia del pensamiento sistemático y del pensamiento discontinuo ha resultado una constante, al menos durante los dos últimos siglos. De hecho, Kostas Axelos llega a decir, a propósito de Novalis, que bajo el pensamiento sistemático y el lengua-

je dominante de cada época –desde Platón y Aristóteles a Hegel y Marx, pasando por Tomás de Aquino y Descartes– se despliega una tradición subterránea y un lenguaje aforístico²⁰. Sea como fuere, los románticos alemanes presintieron que la única manera de expresarlo todo, ese todo que, según Novalis, actúa a cada instante, en cada fenómeno, es mediante el arte del fragmento. Andando el tiempo, y siguiendo la honda estela que había trazado Nietzsche a lo largo de la época del positivismo, los modernistas europeos y americanos del pasado siglo instituyeron definitivamente la discontinuidad o la diferencia como forma en el roturado campo del pensamiento. Maurice Blanchot, defensor y practicante de la escritura discontinua, sitúa el aforismo entre los pensamientos fragmentarios. Para el autor de *El espacio literario* existen cuatro tipos de fragmentos: en primer lugar, el que representa un momento dialéctico de un conjunto más vasto, bien sea «resto» de un discurso perdido (Heráclito), bien sea «nota» destinada a la composición de una obra inconclusa (Pascal); en segundo lugar, la forma aforística que, en calidad de fragmento, ya es perfecta; en tercer lugar, un fragmento ligado a la movilidad de la búsqueda, que realiza mediante enunciados separados y que exige la separación (Nietzsche) y, por último, un fragmento que se sitúa fuera del todo, que libera al pensamiento de ser solo pensamiento con vistas a la unidad o, dicho a su modo, que exige la discontinuidad esencial²¹.

Sea como quiera, el aforismo moderno, el aforismo que se escribe a partir de la Revolución Francesa, comparte con el fragmento la discontinuidad o la diferencia como forma de expresión; pero se distingue del mismo en que contradice, de alguna manera, la apertura que viene a significar la exigencia fragmentaria, pues el aforismo es etimológicamente un horizonte que circunscribe, pero no abre. En cualquier caso, ni la escritura aforística ni la fragmentaria se oponen al sistema de manera excluyente, como a veces quería Maurice Blanchot. El pensamiento crítico es tan irreductible, pero no más, que el afán de sistema, que el prurito de comprender el mundo en su totalidad. Así podemos leer en uno de los «Fragmentos del *Athenaeum*» atribuidos a Schlegel: «Resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, probablemente tendrá que optar por combinar ambas cosas»²².

IV

Cuando empezó a cundir el rótulo *formas breves* en el ámbito de la literatura europea, marchamo que recuerda las «formas

simples» de las que se ocupó André Jolles en 1930, el aforismo estaba llamado a reaparecer bajo esa etiqueta. Atendiendo al significado que estudiosos como Alain Montandon y Bernard Roukhomovsky han dado al membrete, tal vez no sea excesivo sostener que estamos ante el «hipergénero» posmoderno por excelencia, bajo cuya denominación se cobijan más de un centenar de escritos breves, relacionados con los distintos géneros históricos, entre los que destacan el micropoema, el microrrelato, el microteatro y el microensayo. Aunque la presencia de las distintas formas breves es constante a lo largo de la historia, puede afirmarse sin miedo a equivocarse que el proceso de legitimación e institucionalización de dichas formas no tuvo lugar hasta la segunda mitad del siglo pasado.

La conciencia de ese hipergénero se insinúa en el romanticismo alemán, en íntima relación con la fragmentación de la escritura, pervive discretamente en el simbolismo francés y en el modernismo hispánico y se consolida definitivamente tras la vertiginosa centrifugadora de las vanguardias, durante la primera mitad del siglo más violento de la historia. No es el momento de analizar, así sea brevemente, el proceso de transposición de los géneros literarios y filosóficos tradicionales a los medios de comunicación masiva; en todo caso, conviene tener presente la especial disponibilidad transpositiva de las nuevas tecnologías respecto a las formas breves, un proceder por iluminaciones, por fragmentos, que halla su expresión más certera en el aforismo y en el microrrelato, como pusieron de manifiesto algunos modernistas.

Hace apenas tres décadas, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* –que, como todo el mundo sabe, quedaron reducidas a cinco– Italo Calvino rompió una lanza en favor de la riqueza de las formas breves: «Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable»²³. Confirma que su obra está constituida en gran parte por *short-stories*, con un desarrollo narrativo cercano al apólogo y al *petit-poème-en-prose*. Y concluye, refiriéndose al tema que nos ocupa: «La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única»²⁴. Al mostrar su predilección por las formas breves, el autor de *Las ciudades invisibles* piensa en el Leopardi de *Zibaldone* y de *Operette morali*, en el Paul Valéry de *Monsieur Teste* y de *Cuadernos de notas*, en los pequeños poemas

en prosa de Francis Ponge, en los relatos brevísimos que Henri Michaux agrupó bajo el título de *Ailleurs*. Y en ellos cifra su propuesta de «rapidez» para el próximo milenio, es decir, en «la máxima concentración de poesía y pensamiento»²⁵. A los lectores de nuestra lengua interesados en las formas breves no les resultará difícil completar esa lista con los grandes «minimalistas» del ámbito hispánico; pienso en el madrileño Ramón Gómez de la Serna, y en los mexicanos Julio Torri y Juan José Arreola, pero también en el guatemalteco Augusto Monterroso, en el peruano Emilio Adolfo Westphalen y en el español Cristóbal Serra, entre otros más que pueden aducirse.

En el ensayo «Acerca del aforismo y sus formas», escribí lo siguiente a propósito del carácter fronterizo del aforismo: «La escritura aforística es una modalidad expresiva que, debido a su situación en el campo de la cultura, una situación esencialmente fronteriza, está de continuo bajo sospecha. Su carácter sapiencial la acerca al discurso filosófico, mientras que su forma discontinua la aproxima al discurso poético. Pero si la filosofía la rechaza por su lenguaje figurativo, la poesía la repudia por su lenguaje lapidario»²⁶. Aunque el hecho apuntaba maneras en el aforismo tradicional o sentencioso, el acercamiento del aforismo a la poesía se puso de relieve con el aforismo moderno o literario, esto es, a partir del momento en que el aforismo tradicional y su hipónimo –la máxima– entraron en contacto con el fragmentario romántico. Pues bien, con la ambición de brevedad y concisión que se ha impuesto en los tiempos posmodernos y debido al contacto con otras formas breves de expresión, el aforismo ha experimentado una nueva apertura semántica que permite hablar de una nueva apertura hermenéutica. Me refiero al aforismo narrativo y, en su formulación más extrema, al aforismo fantástico. Valgan estos ejemplos: «Caronte tenía que sacar a menudo de las bocas de los muertos las palabras que les habían metido» (Stanislaw Jerzy Lec); «Allí la gente nunca va sola, sino únicamente en grupos de cuatro a ocho personas, con los cabellos inextricablemente entrelazados» (Elias Canetti). El aforismo narrativo y el fantástico confieren sentido al sinsentido. Con ellos, lo ceremonial y lo carnavalesco celebran sus nupcias; o mejor dicho, los sueños de la razón hallan su lugar en el nuevo orden del mundo, el del individualismo masivo.

- ¹ Eco, Umberto. «Wilde. Paradoja y aforismo». En *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002, pág. 73.
- ² Ruozzi, Gino. *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*. Pisa, Libreria Goliardica, 1992, pág. 282.
- ³ Salinas, Pedro. «José Bergamín en aforismos». En *Literatura española del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, pág. 172.
- ⁴ Steiner, George. «En abreviatura». *George Steiner en The New Yorker*. Madrid, Siruela, 2009, pág. 285.
- ⁵ Cf. de Rotterdam, Erasmo. *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- ⁶ Véase el estudio de Alain Montandon, *Les formes breves*. París, Hachette Supérieur, 1993.
- ⁷ Schlegel, Friedrich. *Fragmentos*. Barcelona, Marbot Ediciones, 2009, pág. 105.
- ⁸ Véase *Sobre dictados y sus formas*. Lección inaugural de Camilo José Cela del curso El Refranero Español, en los Cursos de verano 1991 de la Universidad Complutense de Madrid.
- ⁹ Cf. Calvo-Sotelo, Joaquín. «Prólogo a la segunda edición» del *Refranero General Ideológico Español*, compilado por Luis Martínez Kleiser. Madrid, Editorial Hernando, 1989, págs. V-VIII.
- ¹⁰ Cela, Camilo José. *Opus cit.*, pág. 8 y sig.
- ¹¹ Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Madrid, Arena libros, 2000, pág. 23.
- ¹² Sainéan, Lazare. *La langue de Rabelais*. París, E. de Boccard, t. II, 1922-1923, pág. 42.
- ¹³ Cito según Camilo José Cela en *Opus cit.*, pág. 6.
- ¹⁴ *Ibidem*, pág. 7.
- ¹⁵ Blanchot, Maurice. «Nietzsche et l'écriture fragmentaire». En *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969, pág. 229.
- ¹⁶ Vid. Camus, Albert. «Introducción a las *Máximas* de Chamfort». En *Essais*. París, Gallimard, 1965. [Incluido como Epílogo a Chamfort, *Máximas, pensamientos, caracteres y notas*. Madrid, Aguilar, 1989, págs. 291-311. Cito por esta edición].
- ¹⁷ Barthes, Roland. «La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et Maximes». En *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. París, Seuil, págs. 69-88. [*El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 105. Cito por esta edición].
- ¹⁸ Marías, Julián. *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa Calpe, 1943, págs. 12-13.
- ¹⁹ *Ibidem*, pág. 13.
- ²⁰ Vid. Marías, Kostas. «La enciclopedia de Novalis». En *Aletheia*, nº 5 (1966). [Incluido en Novalis, *La Enciclopedia*. Madrid, Fundamentos, 1976, págs. 445-447. Cito por esta edición].
- ²¹ Cf. Blanchot, Maurice. «Memorandum sur "Le cours des choses"». *Lignes*, Nº 11 (1961), págs. 187-188.
- ²² Schlegel, Friedrich. *Opus cit.*, pág. 69.
- ²³ Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1989, pág. 62.
- ²⁴ *Ibidem*, pág. 62.
- ²⁵ *Ibidem*, pág. 64.
- ²⁶ Manuel Neila, «La levedad y la gracia. Acerca de los aforismos y sus formas». *Turia. Revista de cultura*, nº 71-72 (2004-2005), pág. 38.

Nota: Una versión sensiblemente abreviada de este trabajo fue presentada en el XXX Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas en Verines (Asturias), celebrado los días 18 y 19 de septiembre de 2014, en el marco de los Cursos Extraordinarios de la Universidad de Salamanca.

MESA REVUELTA

Una lectura de *Recinto* de Javier Sologuren

Por Eduardo Chirinos

A finales de 1967, la revista *Amaru* dio a conocer *Recinto*, el primero de los tres únicos poemas extensos que Javier Sologuren escribió a lo largo de su vida¹. Consciente de su importancia –o deseoso de otorgarle un lugar de privilegio en el ámbito de su obra– el mismo Sologuren lo reeditó al año siguiente en las Ediciones de La Rama Florida. Cuando el Instituto Nacional de Cultura publicó en 1971 la segunda edición de *Vida continua* –su hasta entonces obra completa– se hizo más visible el carácter programático de *Recinto*, su declarada condición de arte poética que vieron los pocos críticos que se animaron a reseñarlo². Sospecho que, al menos en un primer momento, la particularidad de *Recinto* estuvo encubierta por un título que parecía prolongar aquella errónea y sesgada lectura que veía en Sologuren a un poeta encerrado en la contemplación pura, en los «detenimientos» que lo apartaban del acontecer que definía a sangre y fuego la historia de aquellos años: del mismo modo que títulos previos como *El morador* (1944), *Detenimientos* (1947), *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), *Recinto* también parecía sugerir los límites formales dentro de los cuales se movía el poeta. Era necesaria más de una lectura para percatarse de la notable estrategia de Sologuren: insistir en ese límite era otorgarle un nivel simbólico, una clave definitoria de su quehacer poético. En efecto, el grupo semántico que se apiña en torno a la idea del límite –la morada, el detenimiento, la gruta, el recinto– responde a lo que Giorgio Agamben entiende por estancia («morada capaz y receptáculo»), término que usaron los poetas del siglo XIII

para referirse al «núcleo esencial de su poesía, porque éste custodiaba, junto a todos los elementos formales de la canción, aquel *joi d'amor* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía» (2001, 11). Los 142 versos de *Recinto*, acompañados por seis comentarios parentéticos en prosa que suman 16 líneas en itálicas, no sólo ampliaban los límites de esa estancia, sino que le otorgaban una dimensión abierta que comprometía el acontecer histórico y personal con el acontecer poético. Y no solamente eso, en aquellos años en que los poetas más jóvenes estaban empeñados en abrir al poema las puertas de la historia, Sologuren se dio el lujo de proponer que sólo el poema era capaz de rescatar la historia y darle movilidad cuando ésta se hallaba enmudecida por la muerte y el paso del tiempo.

Recinto se da inicio con dos epígrafes que provienen de tradiciones distintas –incluso opuestas–, pero simbólicamente anudadas en la perspectiva cultural del hablante. El primero proviene de «Fénix», del poeta inglés D. H. Lawrence, y dice: «¡Oh Perséfone, Perséfone, tráeme / de los infiernos la vida de un muerto» (179). El segundo de una narración quechua recogida por Francisco de Ávila (c. 1598) y traducida al castellano por José María Arguedas: «En los tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así no más, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo, se desprendía su ánima “¡sio!” diciendo, como si fuera una mosca pequeña» (179). Las dos citas insisten en la vida después de la muerte o, mejor dicho, en el hábito de una vida recuperable

después de la muerte: si la primera alude al mito de Perséfone –ella misma arrastrada al Hades por Plutón– y al contrario sentido que resulta de traer un muerto a la vida, el segundo alude al mito de la mosca azul o «chirirínca», el alma que escapa del cuerpo a los pocos días de morir. Al ser traducciones de versiones orales, la superposición de ambas citas supone, además de su homologación al español peruano, su aclimatamiento al entorno cultural del hablante y sus lectores. Los inconvenientes de la traducción –todos sabemos que el Hades no equivale al infierno cristiano, ni el concepto de «ánima» de los antiguos peruanos al de los cronistas españoles– forman parte de la condición sincrética de un hablante que no busca otra cosa que la verdad sin renunciar a la belleza.

Los 142 versos de *Recinto* se organizan en siete fragmentos o estancias carentes de puntuación y de mayúsculas, cuya extensión varía entre los 7 y los 41 versos libres. Salvo el que da inicio al poema, cada uno de estos fragmentos se propone como el desarrollo de la acotación parentética que la antecede, o como conclusión de la acotación que continúa. Estas seis acotaciones, en las que intervienen el arqueólogo alemán Heinrich Schliemann y un huaquero peruano, funcionan a la manera de estribillo, es decir como «pegamentos» que ensamblan los distintos fragmentos y permiten la continuidad del discurso. Pero estas acotaciones funcionan, también, como «cortes» que interrumpen la secuencia discursiva, permitiendo la identificación de cada fragmento y su desarrollo argumental. En este sentido, las acotaciones cumplen la función que

el arte teatral confiaba a los «apartes», en los que un personaje, cuya voz y tono no se corresponden necesariamente con los del hablante, reproduce lo que dijeron, recordaron o preguntaron Schliemann y el huaquero, instalándonos en un escenario que, de otro modo, sería difícil visualizar. Es importante hacer notar que estos comentarios, a diferencia de las estrofas propiamente líricas, no sólo cuentan con puntuación debida, sino que, además, están referidos en la primera persona del plural («nos recordaron», «vimos»), lo que sugiere la participación activa del hablante tanto en la expedición arqueológica como en la narrativa que la evoca. Es la condición paradójica de las acotaciones, que funcionan a la vez como «pegamento» y como «corte», lo que permite al hablante acceder a otro nivel de penetración en un pasado que pretende vivificar mediante la poesía. En una entrevista de 1987 concedida a Enrique Verástegui, Sologuren dice lo siguiente:

«[...] a mí me ha atraído también –en cuanto a Recinto– la existencia de viejas culturas, de las ruinas, esto que los arqueólogos día a día van descubriendo, y particularmente la lectura de una pieza de D’Annunzio que se llama La città morta, donde el personaje es Schliemann, el descubridor de Troya. Eso me exaltó muchísimo, y de allí he leído libros sobre descubrimientos arqueológicos y, en el poema Recinto, se establece, no de una manera racional, pero de hecho, una relación entre el trabajo del poeta y el arqueológico. Schliemann tuvo una fe increíble en los poemas homéricos, decía: el poeta dice la verdad. Yo he leído sobre la vida de Schliemann, esa obra de

D'Annunzio y después un libro muy bueno de Ceram que se llama Civiltà sepolte, donde habla de diversas excavaciones y en particular la que llevó Schliemann a este descubrimiento» (454-55).

Estas respuestas y reflexiones, dadas veinte años después de publicado *Recinto*, ofrecen una valiosa información acerca de las fuentes que alimentaron la composición del poema, y también algunas claves de lectura que merecen ser cuidadosamente atendidas. La declarada fascinación de Sologuren por Schliemann tiene que ver con su terca fidelidad a lo que consideraba una verdad histórica: la existencia del escenario donde se desarrolló la guerra de Troya tal como aparece en *La Ilíada*. Resulta conmovedor comprobar que el interés de Schliemann por Troya se inició también con la lectura de libros –en particular de la historia Universal de Georg Ludwig– que lo llevaron a la lectura obsesiva de Homero y, más tarde, a excavar en los yacimientos de Troya (1870-1890), Micenas (1876), Tirinto (1876 y 1884) y Orcómeno (1880). La intensa y novelesca vida de Schliemann, que no vamos a relatar aquí, compensa el hecho de que su labor como arqueólogo se viera empañada por su falta de profesionalismo. Es verdad que por esos años la arqueología distaba mucho de ser la rigurosa disciplina que hoy conocemos, pero ni los más enconados detractores de Schliemann pudieron negar la validez de sus descubrimientos. Salvando las distancias, podría decirse que los métodos de Schliemann no diferían demasiado del que usaban –y me temo que todavía usan– los huaqueros para saquear los yacimientos precolombinos. Esto explica que Schliemann haya pasado con mayor gloria

a la historia de la literatura que a la historia de la arqueología, lo que en buena cuenta no significa otra cosa que una justa devolución.

Hijo de su época, Schliemann tenía una visión romántica y heroica del pasado griego: nada más lejos de la visión barroca que veía en las ruinas una comprobación del paso del tiempo y la acción destructora de la muerte. Basta recordar como ejemplo la «Canción a las ruinas de Itálica» (c. 1595), de Rodrigo Caro, para establecer el contraste: si para el romántico Schliemann el rescate de las ruinas significa la recuperación de un pasado que abandonaba su mutismo y volvía de la muerte para decirnos algo, para el barroco Rodrigo Caro el silencio y la fijeza de las ruinas eran la advertencia de lo que a todos nos aguarda: la fatalidad de la decadencia y la presencia obsesiva de la muerte:

*Fabio, si tú no lloras, pon atenta
la vista en luengas calles destruidas,
mira mármoles y arcos destrozados,
mira estatuas soberbias, que violenta
Némesis derribó, yacer tendidas;
y ya en alto silencio sepultados
sus dueños celebrados.
Así a Troya figuro,
así a su antiguo muro.
Y a ti, Roma, a quien queda el nombre
apenas,
oh patria de los dioses y los reyes... (291)*

Más cerca de la visión de Schliemann que la de Caro, Sologuren no ofrece en *Recinto* una comparación alegórica donde los excavadores se comportan en armonía con el hablante-poeta. Ya sabemos que la alegoría tradicional funciona según el esquema «A es como B» sólo si

A y B son analizados en sus componentes, como ocurre en *Milagros de nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (s. XIII). En la introducción a este libro, leemos la detallada descripción de un prado (el miembro B de la comparación) cuando en realidad leemos la descripción del Paraíso (el miembro A de la comparación), y luego, para aclarar la relación, el hablante procede a analizar una a una las correspondencias. Ante el poema de Sologuren no sabemos si estamos ante el relato de una expedición arqueológica cuando en realidad leemos el proceso de creación poética, o ante el proceso de creación poética cuando en realidad leemos el relato de una expedición arqueológica. Esta dificultad para discernir cuál de los dos miembros podría ser leído literalmente dificulta su lectura alegórica. Angus Fletcher ha observado que «lo importante en la alegoría es que no precisa ser leída exegéticamente [porque] frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido por sí mismo» (16-17). Este aspecto no se cumple en *Recinto*, aunque –bueno es reconocerlo– tampoco en aquellos poemas que se proponen como un enigma, como los del poeta Alonso de Ledesma (1562-1623), donde las alegorías muchas veces terminaban siendo enigmáticas «por la escasez de términos de referencia a los términos del miembro alegorizado» (Lázaro Carreter, 21). Pero éste no es el caso de *Recinto*, cuya extraña condición alegórica no descansa en la formulación de un enigma, sino en la intercambiabilidad de sus miembros: si en las siete estrofas el miembro A de la comparación es el arqueológico, en los seis comentarios parentéticos lo es la

escritura poética. A esto hay que añadir que los componentes del miembro arqueológico no son analizados correlativamente con los de la escritura poética, sino que están tenuemente sugeridos: lo que se dice, más que independizarse de lo que significa, lo evoca sin inversión alguna³. El mismo Sologuren, cuidadoso en no emplear la palabra alegoría, se preocupa en subrayar la semejanza entre la actividad del arqueólogo y la del poeta. En la extensa entrevista que Miguel Cabrera incluyó en su estudio *Milenaria luz* (1988), el poeta afirma los siguiente:

«[...] hay una similitud entre la busca de la expresión del poeta al introducirse en el subconsciente para la revelación a través de la palabra con la del arqueólogo o el huaquero que se introducen en la tierra para rescatar los vestigios de estas civilizaciones desaparecidas. El poeta hurga en su interior, en su espíritu, en su subconsciente, y eso es lo que va a manifestarse simbólicamente; y el arqueólogo o el huaquero, con orientaciones diversas, con objetivos distintos, también están hurgando en el subsuelo –subconsciente y subsuelo– y las dos actitudes fusionadas, las dos acciones, constituyen una convergencia dentro del poema» (496-497).

El poema, carente de mayúsculas, se inicia *in medias res*, sugiriendo una escena anterior no enunciada. Su personaje principal es la muerte o, mejor dicho, el efecto inmovilizador que produce la muerte cuando se hunde «como un puño inapelable», como una «fina daga», en la historia, es decir, en el tiempo y el espacio que «apretaron sus mandíbulas», en las personas de toda condición –el rey, el ciudadano, el mendigo–,

las plantas, los animales y los objetos. La muerte, pues, no es presentada como un agente destructor ni anunciada, como en los poemas barrocos, por el silencioso trabajo de la decadencia: las cosas continúan existiendo, pero fatalmente detenidas, enterradas en un reino en espera de la redención que les devuelva la ansiada movilidad. La imagen de la tina destapada en la que sólo quedan barcos de papel es una actualización de la vieja metáfora del río destinado a perderse, pero no en el mar unificador de la muerte, sino en ese fondo subterráneo al que llega por el sumidero: en ese «final estertor» escuchamos el vaciamiento de sucesos al que es sometida la historia. No es ninguna casualidad que esos barcos de papel anuncien la presencia del hablante en la figura del «niño que jugaba», que entra a formar parte de la historia silenciada⁴. Las imágenes de detención – que recuerdan a las relatadas por Borges en «El milagro secreto»– prolongan la superposición cultural expresada simbólicamente en los epígrafes: a la araña del mito griego, que «quedó al cabo de su hilo seca», se superpone el quebrado canto del cuculí nativo; al asfódelo –flor que, según los mitos griegos, facilitaba el tránsito de los muertos a los Campos Elíseos– se superpone el heliotropo, flor propia de los bosques húmedos del Perú (*helotropium peruvianum*). Esta observación señala el carácter sincrético que define al hablante y la universalidad de su reflexión: el oculto esplendor de ese reino se halla encerrado bajo tierra, pero también bajo el tiempo «limpio y callado» donde transitan «las patas del rebaño» entre olivos europeos y molles americanos:

*no circulaba nada
nada rodado nada oscilado
la muerte cayó de arriba abajo como
un puño
inapelable
se entrañó el aire
la araña quedó al cabo de su hilo seca
la falena recamada el facetado insecto
intacto y muerto
en la segunda sílaba quedó
del cuculí el quebrado canto
desconocidos la sandalia y el asfódelo
inmerso en su alma el heliotropo
en suaves flores deshecho el hueso
blanco
se contrajeron racimos rostros
vísceras
espacio y tiempo apretaron sus
mandíbulas
hubo objetos que no desistieron
el oro recogió sus destellos
lo encerrado fue el reino*

*solo un latido tocó nuestra memoria
la angustia pesó tanto
como la sangre encendida
la estrella no crepitó sobre la ola
ni sobre frescas yerbas descendieron
lágrimas o presagios
todo quedó como cuando
se destapa una tina
un final estertor
y barcos de papel el niño que jugaba
blancos hacinados
nada nadie
ni rey ciudadano o mendigo
entre cien mil hojas secas
sintiendo hurgar su fina daga
oculto esplendor bajo las patas del
rebaño
bajo olivos y molles bajo tiempo
limpio todo limpio y callado (181-2).*

¿De qué modo este primer fragmento anuncia el carácter de arte poética en el que coinciden los críticos?⁵ Entre las imágenes de detención que se suceden hay una que reaparecerá una y otra vez a lo largo del poema. Me refiero a las «cien mil hojas secas», que a primera vista indican el humus (materia vegetal que proviene de la descomposición de los restos orgánicos) que cubre y oculta el reino. Esta lectura no debe hacernos olvidar que «hojas» es también sinónimo de «páginas» y que esas «cien mil hojas secas» aluden, como el mismo Sologuren lo ha sugerido, a la manifestación simbólica de aquello que se encuentra «enterrado» en el subconsciente, vale decir, aquellas huellas del pasado personal que reclaman ser desenterradas. No se trata de una evocación nostálgica de la infancia; tampoco de facilitar las condiciones que permitan el retorno de lo reprimido. Se trata, como lo dice más de una vez el hablante, de extraer «de cien mil hojas secas el poema». Este deseo conduce, por un lado, a considerar el pasado personal como una historia silenciada que es posible recuperar mediante el proceso de destilación que supone la búsqueda poética. Por otro lado, esas «cien mil hojas secas» aluden –como bien lo ha observado Luis Rebaza– «a los “folios” de la historia de la humanidad» (337), pero también a los «folios» de la tradición literaria paralizada (silenciada) por la muerte: una tradición que, al igual que las cosas, continúa existiendo en un reino subterráneo, en espera de la redención que le devuelva la ansiada movilidad. ¿La labor del poeta no es, acaso, traer a la vida a esas «cien mil hojas secas» y hacerlas circular? De ser así no estaría-

mos ante una postura conservadora ante la tradición, sino ante una poética que ve en el desenterramiento el rescate de una tradición –y, no lo olvidemos, de una historia– que de otro modo sería inoperante. Tiene razón Juan Malpartida cuando compara al poeta con «un Perseo que lucha contra fuerzas paralizadoras (tal vez el silencio mismo, la tentación de todo poeta profundo) y un Dédalo que aspira a escapar del laberinto formal a través de un vehículo perecedero, tocado en su propia esencia de debilidad» (14).

Pero hay más. Este primer fragmento ofrece una paradoja que define el espíritu del poema: las imágenes de inmovilidad y muerte son presentadas en un *continuum* discursivo que las confunde sintagmáticamente: la ausencia de puntuación hace difícil determinar si estamos ante el complemento de la cláusula de la frase anterior o ante el modificador de la siguiente. Eso ocurre, por ejemplo, en los versos 7-10: «la falena recamada el facetado insecto / intacto y muerto / en la segunda sílaba quedó / del cuculí el quebrado canto», donde no sabemos si el verbo «quedó» se refiere al «facetado insecto» que quedó intacto y muerto «en la segunda sílaba» o al canto del cuculí cuyo canto se quebró «en la segunda sílaba». En cualquiera de los dos casos, se hace evidente la condición metalingüística y escritural de estas imágenes que amplifican la superposición cultural que define al hablante de este poema.

*(Una mosca tal vez negra o azul nos recordaron
–nos confesó el huaquero y quizá Schliemann) (182).*

Esta primera acotación es la encargada de activar la cita que alude a la narración quechua recogida por Francisco de Ávila. Ella introduce la mosca «tal vez negra o azul» que se desprende del cadáver, a través de la confesión del huaquero y –quizá– en la de Schliemann. Esta confesión es dada a un «nosotros» cuyo universo cultural comparte con el huaquero, quien presumiblemente conoce la condición mítica de esa mosca, y con Schliemann, quien la ignora, pero es capaz de ver en ella el hálito de vida que se desprende del tesoro buscado⁶. Este anuncio de «la vida de un muerto» en un espacio vacío (el «sitio del aire») es, también, el anuncio de la llegada al sitio donde se llevará a cabo la excavación: la botella arrojada, no a la movilidad de mar, sino a la fijeza de la profundidad terrestre, la «botella subterránea» que deja traslucir sus tesoros para aquellos que la sepan ver:

*llegamos al sitio del aire
a la botella subterránea
allí donde traslucen escarlatas
alas de pimienta
esmeraldas polvorientas
turquesas absorbidas por milenios
el aire estaba allí con su túnica de fiebre
nimbado de altos vasos donde
cuaja el silencio
toda costra su grave sangre (182).*

El encuentro del sitio supone el contacto con el silencio que lo resguarda. Se trata de un silencio milenario cuajado en costra «de grave sangre», otra imagen de las capas de tierra y piedra que hay que romper laboriosamente para llegar al tesoro. Esta imagen se

anuda con las «cien mil hojas secas», que hemos asociado con el pasado personal y la tradición literaria, cuyo silencio está a punto de romperse. Ese silencio –bueno es recordarlo– no es el silencio preñado de sentido que hace inútiles las palabras, sino el silencio de muerte que se impone a la detención de las palabras, el silencio que ha quebrado el canto del cuculí «en la segunda sílaba». La expedición se encuentra al borde del abismo excavado del cual se extraerá el tesoro del poema:

(Ud. sabe –dijo Schliemann, dijo el huaquero– después de cuánto romper la tierra, al fin estábamos al borde)

*el abismo es implacable
abrir los labios respirar profana
intentando sin embargo extraer
de cien mil hojas secas el poema
hollando el manto oscuro del oro de la tierra
el intransitable sueño de la especie
intentando apurar la dosis
de verdad de delirio
poner la antigua joya sobre el pecho
el joven pecho de Sophia Engastromenos
sorprender los élitros
la impredecible vibración (182-83).*

Ante el abismo que ofrece la promesa de la revelación, el poeta y el arqueólogo perciben la grandeza de lo sagrado. Esta percepción, sin embargo, se encuentra empañada por los escrúpulos de la profanación («abrir los labios respirar profana») y por el vehemente deseo de extraer el poema, apurando la dosis de verdad y de delirio. ¿Por qué esta sensación de estar profanando algo?, ¿acaso

la muerte reviste de sacralidad aquello que tan celosamente encierra? Profanar, como lo estatuyó el jurista Trebacio recordado por Agamben, no es otra cosa que restituir al uso y a la propiedad de los hombres aquello que ha sido sagrado o religioso (Agamben 2005, 97). El otro nombre de aquella desligación era «pureza»: lo profano –«lo desligado de su destinación a los dioses de los muertos»– era también lo puro, es decir, lo que ya no es «ni sagrado, ni santo, ni religioso»⁷. Difícil no observar la estrategia que supone por parte del hablante –y del mismo Sologuren– situarse del lado de la pureza para indicar lo contrario a lo que entendieron sus más enconados detractores: lejos de la voluntad mallarmeana de construir un poema desasido de todo aquello que no sea poesía, lo que se busca es restituir a la esfera humana lo que estaba destinado a la esfera de lo sagrado. Esta reivindicación de la pureza es lo que permite homologar la verdad de la literatura con la verdad de los hombres. Se trata, al fin y al cabo, de un homenaje: la joya sagrada del mito es profanada y puesta en el humanísimo y joven pecho de la esposa de Schliemann, cuyo nombre –Sophia– vale en griego por sabiduría⁸. En este contexto, la palabra «verdad» no se complementa con la palabra «delirio» en lo que tiene de entregarse a la locura visionaria, sino en lo que tiene de despropósito, de «sembrar fuera del surco» (tal es el sentido etimológico de la palabra). Sólo si recordamos que para los labradores de la antigua Roma la palabra «verso» equivalía originalmente a «surco», se entiende que la revelación de la palabra sea, de algún modo, equivalente a la cosecha, y

las semillas arrojadas fuera del surco a los errores o despropósitos que nos configuran, la parte «negativa» de ese tesoro que también es necesario sacar a la luz, al «aire de la vida», mediante el poema:

(entonces amigo –dijo el huaquero, dijo Schliemann– entonces vimos el tesoro)

*decididos a extraer de cien mil
hojas secas el poema
ruido o palabra que fuera a quebrantar
la equívoca eternidad de la muerte
rompimos la entraña
rompimos el sello
cayó el polen musitante
la remota semilla
ardió el grano del cereal incógnito
la luz fue el aire de la vida*

(¿Por qué la apuñalamos, por qué la penetramos? Esta tierra que nos mueve, nos llama, nos excita –preguntó Schliemann, preguntó el huaquero) (183).

La violencia que acompaña a la profanación conduce del cuestionamiento del acto de horadar la tierra al sentido último de horadarla. Las preguntas formuladas por Schliemann y el huaquero («¿Por qué la apuñalamos, por qué la penetramos?») tienen un sentido inequívocamente sexual, como también lo tiene la respuesta: la tierra, con su estela de relaciones metafóricas –el reino enterrado, la costra de silencio, «las cien mil hojas secas»–, los mueve, los llama y los excita. Al misterio de la revelación se suma otro aún más cruel y demandante: el misterio de la seducción, cuyos

hilos nunca sabremos quién mueve,
ni por qué obedecemos:

*quién nos apura sí quién nos pide
cuentas
antes que el día concluya quién
el plano nos muestra
nos exige entenderlo
quién muerde en nuestro corazón
el ácido fruto
quién*

*(dijo el huaquero: abrí un fardo y quise
hallarlos
siempre; dijo Schliemann: las armas
brillan, y
más tarde volvieron a brillarme en el
recuerdo) (183-84).*

La incapacidad de dar una respuesta a estas preguntas es pareja a la incapacidad de encontrarle sentido a una vida cuyas leyes nos gobiernan fatalmente. En la sexta estancia del poema, el hablante intenta acercarse a lo que parece considerar la ley más misteriosa y opresiva que guía nuestros actos: el amor. Pero el amor entendido como una respuesta a las seducciones de un mundo que nos empuja a empresas tan inexplicables y arduas como la búsqueda de la ciudad de Troya o extraer el poema «de cien mil hojas secas». Para comprender las demandas de ese amor no bastan los «transparentes lagos» del cielo, ni la tierra «cuya sustancia nutrimos», ni «los ojos que acarician», «ni el fuego incorruptible del corazón», ni los dioses «que día a día levantamos». Las preguntas de Schliemann y el huaquero expresan desconcierto ante esas demandas: ellos no saben por qué apuñalan la tierra ni por

qué la penetran, lo único que saben es su pasión por hacerlo, y que esa pasión es, como el deseo sexual, una trampa de la que se sirve el «crudelísimo e insaciable» amor para llevar a cabo sus designios:

*pero no basta el cielo
sus espadas triunfadoras
sus transparentes lagos
sus ardientes espumas*

los ojos que acarician

*no basta el fuego
incorruptible del corazón
ni su marcha
de reloj de infinitos rubíes
no basta la tierra
cuya sustancia nutrimos
la enmascarada y ocultante
calidoscópica atesorada
reverberando en fraccionados espejos
en irrepetibles accidentes
la embriagadora la desamorada*

a nuestro amor no basta

*menos aún los pobres dioses
que día a día levantamos
día a día quebramos
con manos o palabras
no basta
nada basta al amor
el crudelísimo insaciable (184-85).*

No deja de sorprender que el alto grado de lirismo de esta estancia sea logrado a través de la vía negativa: el desfile de imágenes que se suceden no le bastan al amor, quien parece exigirle al hablante la satisfacción de una verdad última poniendo a prueba su capacidad para

expresarla con toda la belleza de la que es capaz. La insaciabilidad de ese amor equivale al reconocimiento de la frustración del hablante frente a lo indecible que lo asedia; pero esa frustración, lejos de acallarlo, se convierte en su más ferviente razón de ser. Esta paradoja, que aparece con distintos matices en la obra de Sologuren, puede explicarse si reconocemos, como lo reconoce Agamben, que «el lenguaje puede perfectamente nombrar aquello de lo que no puede hablar» (1989, 89). Este reconocimiento descansa en una antigua y necesaria distinción entre el plano del nombre (*onoma*) y el plano del discurso (*logos*). Según Agamben, fue el cínico Antístenes el primero en afirmar «que de las sustancias simples y primas no puede haber *logos*, sino tan solo nombre», de lo que deduce que lo que llamamos indecible «no es aquello que de ninguna manera queda demostrado en el lenguaje, sino aquello que en el lenguaje puede ser sólo nombrado» (Agamben 1989, 89). Si adaptamos esta reflexión a la poesía, en la sexta estancia de *Recinto* no estaríamos ante un discurso o *logos* definitorio que satisface las exigencias del amor, sino ante una secuencia de *onomas* o nombres cuya belleza sólo puede nombrar aquello que no puede decir. Resulta ilustrativo recordar que una paradoja semejante ocurre en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, escrita por los mismos años que *Recinto*⁹. En el «¿Último diario?», cuando la decisión del suicidio está tomada, el narrador lamenta que su muerte no les permitirá a los zorros seguir registrando los sucesos que conforman la materia narrativa y declara, en una soberbia

aporía, que muchos hervores quedarán «enterrados» para luego nombrar sumariamente todo aquello que no va a decir. Es significativo que, al igual que Sologuren, Arguedas recurra al verbo «enterrar» para referirse a aquellos personajes cuyas vidas, al no ser narradas, serán víctimas del anonimato social que les espera¹⁰.

El último comentario parentético del poema ofrece un atisbo, si no de respuesta a las tribulaciones del hablante, de sentido a las actividades a las que tan intensamente ha sido empujado con Schliemann y el huaquero: la de ofrendarse a la tierra luego de haberla apuñalado y penetrado para recibir la revelación. La advertencia del Génesis «polvo eres y en polvo te convertirás» («*Pulvis es et in pulverem reverteris*») adquiere resonancias míticas vinculadas con el regreso a la vida después de la muerte, como lo anunciaban, desde perspectivas culturales distintas, los epígrafes del poema:

*(Schliemann y el huaquero: abrimos la tierra,
la cerramos con nuestro propio polvo,
abrimos
nuestro propio polvo, lo cerramos con la tierra)*

La última estancia de *Recinto* no se plantea como un desfile de imágenes que aspiran a satisfacer las exigentes demandas del amor, sino como el enunciado de la revelación tan arduamente buscada: la conciencia de que al ser polvo y volver a él somos origen, y que nuestro pasado histórico y personal puede resurgir de la muerte, el mutismo y la inmovilidad gracias a la actividad poética:

*porque todo es origen
nuestro polvo nuestro oro
el crujiendo muerto y vivo
hacínamiento de las hojas
el brazo tendido hacia la vida
las aguas hostiles de la charca
el tornillo sin fin
el heliotropo ardiendo
nuevamente junto al muro
la sandalia en el sendero
las ilusiones cayendo desde siempre
el espíritu que sube de la botella rota
la madera tatuada por los años
la llave colgada de cualquier llavero
el silencio con camisa de seda
la prieta bulla de la calle
las piedras canto rodado canto edificado
las moscas negras áureas irisada
los cordiales saludos y
los saludos de compromiso
las palabras que son vocablos
que son voces
que son términos
los adobes roídos de sol
la vuelta de la esquina
la tina llenándose de agua
derivando los barcos de papel
la infancia del centavo gordo
y del centavo chico
la situación relativa al absoluto
la sangre que se va por la que viene
el collar de Helena en el cuello de Sophia
la fuente negra el claro pozo
la pintada arcilla del mastuerzo
el cine y su esfera de sueños
el cambio de piel de ropa
las cien mil hojas secas
y el estar decidido
a extraer de ellas el poema
y todo oscilando
rodando
circulando (185-86).*

Las imágenes que conforman esta estancia responden a una voluntad totalizadora, pero también a la puesta en acto de la revelación obtenida: la totalidad rescatada cobra movimiento y asistimos a un proceso en el cual todo –la historia, el pasado personal, la naturaleza, las cosas, la tradición literaria– regresa de la muerte por el mismo sumidero por donde se fue: la tina vuelve a llenarse de agua «derivando los barcos de papel» y todo aquello que estaba detenido por la muerte vuelve a oscilar, a rodar, a circular. El poema, pues, ha cumplido su objetivo. Ahora bien, ¿cómo es que las imágenes de esta estancia, a diferencia de la anterior, logran constituirse en logos? Una respuesta posible está en el uso de la conjunción causal «porque», que da inicio a la secuencia anafórica; gracias a ella entendemos que todas estas imágenes son modos de una única respuesta que compromete el origen. Por otro lado, las imágenes están organizadas, en su mayoría, en torno a una serie de oposiciones y duplicaciones que configuran la totalidad. Este aspecto ha sido observado por Luis Rebaza, para quien «Sologuren asume también la existencia de cualidades polarizadas en todos los seres; y entre estos dos polos repetidos y multiplicados, un encuentro perceptible por su materialidad y textura intrincada o por la tendencia de sus movimientos. Los antinómicos [muerte-vida], [todo-nada], [relativo-absoluto], [negra-claro], se sintetizan en un todo originario. A ellos se asocian elementos opuestos y duplicados de distinta manera: [centavo gordo-centavo chico], [son vocablos-son voces], [saludos cordiales-saludos de compromiso], [canto rodado-canto edi-

ficado], [nuestro polvo-nuestro oro]; movimientos: [va-viene], [fuente-pozo]; y equivalencias analógicas: [ropa-piel], [collar-cuello], [Helena-Sophia]» (340).

Apelar a dos conceptos opuestos para expresar la totalidad es un recurso retórico propio de las literaturas semíticas llamado merismo, ampliamente usado en el Antiguo y el Nuevo Testamento¹¹. De la misma manera que la alusión al polvo admite una lectura a partir de la advertencia del Génesis –otra palabra para expresar el origen–, el recurso al merismo incluye al poema *Recinto* en el universo cultural de Occidente –que comparte con el mito de Perséfone y del ave Fénix–, en consonancia con el universo cultural quechua. Se trata de un traspaso simbólico que pone en un mismo plano las oposiciones entre pasado y presente, mito e historia, mundo occidental y mundo andino, ficción y realidad, infancia y madurez, acontecimientos cruciales y eventos cotidianos. Tal vez la imagen que mejor resume esta idea sea la del «collar de Helena en el pecho de Sophia», donde la relación onomástica define simbólicamente la actitud de un hablante que reconoce el traspaso de la joya del pasado, la belleza, el mito y la literatura (Helena de Troya) al pecho del presente, la verdad, la historia y la biografía personal (Sophia Engastromenos).

En este punto conviene preguntarse si en *Recinto* estamos ante el poema del proceso –un poema cuyo tema es la construcción del poema– o el proceso del poema –el poema en trance de construirse a sí mismo–. La respuesta no es fácil. Si aceptamos que se trata del poema del proceso, nos veríamos forzados a admitir que «el poema» del que habla *Recinto* sólo existe en deseo



Fig. 1. Sophia Engastromenos ataviada con las joyas que supuestamente pertenecieron a Helena de Troya.

de ser extraído de las «cien mil hojas secas», y que todos sus enunciados cumplen la función de evocar paralelamente un poema que jamás leeremos. Si aceptamos, en cambio, que se trata del proceso del poema, debemos admitir que aquello que leemos se encuentra amenazado de muerte, pues siempre es posible no encontrar el tesoro, equivocar el área de desenterramiento o sucumbir ante el reto y la frustración, pero –y esto es lo más importante– admitimos que en la extraña alegoría que propone, el poema ya existía anteriormente –como lo sugiere el comienzo *in medias res*–, y que sus siete fragmentos, como los miembros separados de Inkarrí, o el Fénix de los bestiarios antiguos, retornarán a la vida gracias al desen-

terramiento que les otorga vivacidad y movimiento. Como se observa, las semejanzas entre Inkarrí y del Fénix, sin olvidar el de Perséfone, funcionan como soporte estructural de *Recinto*: si en el primer mito el inca (y el imperio del Tahuantinsuyo) renacerá cuando sus miembros separados logren reunirse con la cabeza¹², en el segundo, el Fénix, que ha vivido más de quinientos años, renacerá de las cenizas luego de inmolarsse en una hoguera construida por él mismo¹³. El hiato de muerte o, si se quiere, de enmudecimiento e inmovilidad, invita a matizar el carácter cíclico del poema en el que coinciden los críticos y el propio Sologuren: *Recinto* no termina exactamente como comienza –como sí ocurre en *Piedra de sol*, de Octavio Paz–; el poema termina con la

negación del modo en que comienza. El paso de la muerte a la vida es el paso de la inmovilidad de lo enterrado a la movilidad de lo desenterrado. Se emplean los mismos verbos –«circular», «rodar», «oscilar»–, pero al comienzo como participios que modifican a «nada», y al final como gerundios que modifican a «todo». *Recinto* podría definirse como el tránsito del participio al gerundio si no fuera por el comienzo *in medias res* y la ausencia de punto final que invitan a considerar la inversión de dicho tránsito: el ciclo se reinicia una vez que se suspenden los enunciados, y este reinicio no es otra cosa que una vuelta del poema a las «cien mil hojas secas» de donde fue extraído, el recinto de la tradición literaria de la que aguardará ser rescatado en cada lectura.

¹ Los otros dos son «La hora» (1980) y «Tornaviaje» (1989). *Recinto* apareció en el número 4 de la revista *Amaru* (octubre-diciembre, 1968), que dirigía Emilio Adolfo Westphalen.

² La primera edición de *Vida continua* es de 1966 y fue publicada por Ediciones de La Rama Florida y La Biblioteca Universitaria. La de 1971 añade *Recinto* y *Surcando el aire oscuro*.

³ Angus Fletcher recuerda que la palabra alegoría proviene del prefijo griego *allos*, que significa «otro», y *agoreuein*, «hablar abiertamente, hablar ante la asamblea o la plaza». Se trata, entonces, de «decir una cosa y significar otra», de allí que la alegoría haya sido frecuentemente denominada una «inversión» (11-12, n1).

⁴ Trece años más tarde, en «La hora» –su segundo poema extenso–, Sologuren vuelve a esta misma idea, pero dándole un giro aún más radical, pues el vaciamiento de la historia se corresponde con la niñez humana: «todo tiene su historia / una historia que vaciamos de sucesos / el espinazo del pez primordial / sin sus escamas sus monedas sus escudos / el espinazo en el légame de siempre / aún perdura en nuestras dudas» (367).

⁵ Para Abelardo Oquendo *Recinto* es un poema «que envuelve, también, entre sus significados, al acto de creación en su contexto de vida y de cultura y, dentro de

este, a la propia vida del poética del autor» (xxiv). Ricardo Silva-Santisteban lo define como «una alegoría de la creación poética» (18) y Ana María Gazzolo como «un largo discurso sobre la muerte y, simultáneamente, un discurso metafórico acerca de la escritura» (12). Por su parte, Luis Rebaza sostiene que se trata de un «Poema-poética [que] reúne y resume el trabajo de escritura, ordenamiento y reflexión de y sobre la propia obra artística en un lapso de veintitrés años de vida» (328).

⁶ Esta idea parece contradecir la imagen de la mosca azul según aparece en la «Elegía al poderoso inca Atahualpa», traducida del quechua por José María Arguedas. En la segunda estrofa se lee: «Mi corazón presentía / a cada instante, / aún en mis sueños, asaltándome, / en el letargo, / a la mosca azul anunciadora de la muerte; / dolor inacabable» (Bendezú, 127). Que la mosca azul sea anuncio de la muerte no significa que el inca esté irremediadamente muerto (en cierto modo, la elegía apuesta por el retorno mesiánico del inca). Por eso se le apostrofa al final: «Tus ojos que como flecha de ventura herían, / ábrelos; / tus magnánimas manos / extiéndelas; / y con esta visión fortalecidos / despídenos» (Bendezú, 128). Como el muerto evocado en la cita de Lawrence, en ese poema anónimo se espera que Atahualpa retorne a la vida desde la muerte para unificar la «errabunda vida» de los runas y librarlos del abuso de

los españoles, de allí que la elegía se inscriba en la estela del mito de Inkarrí.

⁷ Sobre este tema ver: *Elogio de la profanación* (Agamben, 2005, 97-119).

⁸ En octubre de 1869, Schliemann se casó en segundas nupcias con Sophia Engastromenos, sobrina de un sacerdote griego de San Petersburgo. A pesar de ser treinta años menor que Schliemann, Sophia estuvo muy al tanto de sus actividades, tomando parte activa en la organización y el catálogo del «Tesoro de Príamo» (1873). Es célebre el retrato donde Sophia posa con los adornos que supuestamente pertenecieron a Helena de Troya. Con ella, Schliemann tuvo dos hijos llamados Andrómaca y Agamemnon. Se dice que podía recitar de memoria *La Odisea*.

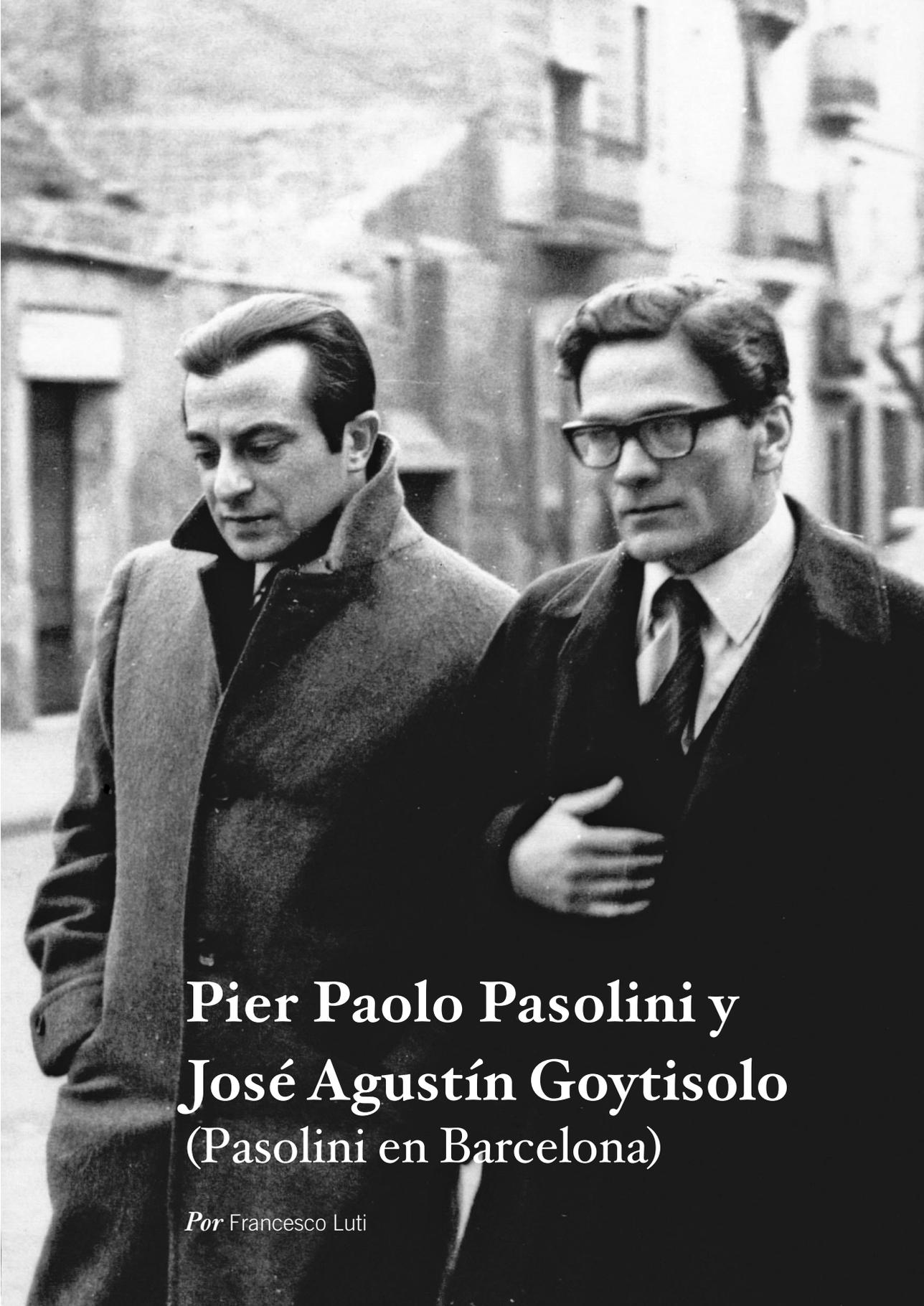
⁹ El «Primer diario» de la novela fue publicado en el número 6 de la revista *Amaru* (abril-junio, 1968), la misma que pocos meses antes había publicado por primera vez *Recinto*.

¹⁰ «No aparecerá Moncada pronunciando su discurso fúnebre, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz... No podré relatar minuciosamente la suerte final de Tinoco... Ni el suicidio de Orfa... Ni la muerte de Maxwell» (283-85).

¹¹ En el Génesis 1:1, por ejemplo, se describe a Dios como «creador de los cielos y la tierra»; en Reyes 4:25 se habla de las tribus «de Dan hasta Beerseba» para referirse a la totalidad de las tribus de Judá e Israel; en el Apocalipsis 21:6 Dios se define como «el Alfa y la Omega, el principio y el fin». La palabra merismo proviene del griego merismós, que significa «división».

¹² Cito dos fragmentos de la versión de Mateo Garriaso, recogida por José María Arguedas en 1953: «Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol...El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde. Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva» (Bendezú, 277).

¹³ Sobre la distintas versiones del mito del Fénix y su adaptación a la alegoría cristiana, ver Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval* (120-27).



**Pier Paolo Pasolini y
José Agustín Goytisolo
(Pasolini en Barcelona)**

Por Francesco Luti

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) y José Agustín Goytisolo (1928-1999) son dos poetas que lucharon en diferentes ámbitos –no solo en el literario– en pro del bienestar social. Entre sus denominadores comunes, un empeño civil constante: en Pasolini, a cara descubierta, por medio de polémicos artículos y haciendo caso omiso a las «advertencias» que el «sistema» italiano le hacía llegar de una manera u otra; en el caso del mayor de los hermanos Goytisolo y bajo la opresión del régimen, se trataba, en primera instancia, de una lucha silenciosa, aunque bien reflejada en sus poemas y escondida tras recursos narrativos como la ironía o la metonimia, que ya en los setenta destaparía a través de artículos periodísticos en los que se manifestaba públicamente en defensa de las clases más vulnerables, entre ellas, las mujeres y los homosexuales. Su constante preocupación por el mundo de los oprimidos y de los marginados lo llevó a involucrarse en los problemas de la Amazonia colombiana, la región mejicana de Chiapas y, especialmente, en el exilio obligado del pueblo Saharai, que visitó frecuentemente hasta su muerte en 1999.

Goytisolo vivió la Guerra Civil de niño, quedando marcado por la pérdida de su madre en un bombardeo aéreo ordenado por Mussolini en el mes de enero de 1938, cuando ella se encontraba en la Gran Vía, en pleno centro de Barcelona. Una niñez marcada por la desgracia y un destino parecido al de Pasolini, que perdió a su hermano Guido, partisano, asesinado con tan solo diecinueve años mientras combatía contra el invasor alemán. Dos heridas abiertas que nunca cicatrizaron en estos poetas, hermana-

dos también por su mala relación con la figura del padre, duro e intransigente, incapaz de mostrar un ápice de cariño por sus hijos. Coincidencia o no, el paralelismo entre las vidas de ambos es evidente hasta en sus trágicas –y no del todo aclaradas– muertes: la de Pasolini, en una playa de la provincia de Roma; la de Goytisolo, al caer del balcón de su casa en circunstancias que hacen pensar en el suicidio.

Existía entre ellos, además, una semejanza estética muy evidente: de estatura media-baja, deportistas, aficionados sobre todo al fútbol. Goytisolo, jugador del Tres Torres, el equipo de su barrio, San Gervasi, e hincha del Barcelona. Pasolini, improvisado jugador de partidillos callejeros en las barriadas romanas, con sus amigos. Cuando a los catorce años volvió a vivir en Bolonia, se ganó el mote de «Stukas», como el avión alemán de guerra, haciendo honor a su rapidez. Hincha del Bolonia, pasaba horas y horas jugando en los campitos de Casarsa, recordando aquellos tiempos como los más bonitos de su vida. En una entrevista concedida al periodista Enzo Biagi, Pasolini confesaba que su verdadera aspiración habría sido ser un buen futbolista, porque después de la literatura y el eros, para él el fútbol constituía uno de los mayores placeres. Con una actitud más propia de la juventud que de dos hombres que ya estaban en los umbrales de los cincuenta –chalecos de piel y vaqueros–, resistiéndose a la aparición de las canas, ambos compartían también su pasión por los coches, especialmente por los Alfa Romeo: el de Goytisolo de color rojo, de segunda mano y, según una leyenda difundida por él mismo, ob-

seguio de Pasolini y el de Pasolini gris metalizado, su último coche, el mismo con el que desgraciadamente sería atropellado un tiempo después.

*Seco y ardiente y pequeño*¹, así es como define a Goytisolo, en un retrato de 1981, la escritora Rossana Rossanda, quien en 1962, «escoltada» por el mismo Goytisolo, recorrió las calles de una Barcelona mugrienta y amordazada por la dictadura en un viaje-misión para conseguir adhesiones entre los antifranquistas con motivo de la conferencia que tendría lugar en Roma bajo el lema «por la libertad del pueblo español». Desde 1958, Goytisolo mantuvo contactos con intelectuales y exponentes de la izquierda italiana, entre los cuales se encontraban, además de Rossanda, Renato Guttuso, Mario Spinella, Mario Alicata, Ernesto Treccani y Antonello Trombadori, la mayoría también conocidos de Pasolini.

Pero fue, sin duda, la pasión común por la poesía lo que propició el inevitable encuentro, por estar firmemente enraizada en cada una de las múltiples facetas de ambos escritores: asesor editorial, traductor e *italianista*, Goytisolo; narrador, director de cine y autor de teatro –intelectual total–, Pasolini. A principios de los sesenta, cuando se encontraron por primera vez y gracias, sobre todo, a las traducciones que Dario Puccini, Adele Faccio y Ubaldo Bardi venían publicando en periódicos y revistas, Goytisolo ya era considerado el poeta español de su generación más conocido en Italia. En 1963, Faccio será la primera en reunir en un volumen poemas de Goytisolo, concretamente en *Prediche al vento e altre poesie*, que Guanda publica en edi-

ción bilingüe con prólogo de Castellet. Justamente a partir de ese año, Goytisolo empieza a viajar con cierta frecuencia a Italia para presentar sus libros y ofrecer conferencias y lecturas públicas.

Su continua actividad de mediador, avalada por la seria reputación de italianista en ciernes en razón de sus ya numerosas traducciones, lo convertía en el interlocutor ideal y en una figura de cierto interés para los adictos al trabajo. Juan y Luis, sus hermanos, ya habían publicado libros en Italia con editoriales prestigiosas como Feltrinelli y Einaudi a partir de finales de los años cincuenta, cuando escritores italianos como Leonardo Sciascia e Italo Calvino se interesaban por las novedades narrativas que buscaban la denuncia de la situación real española, con la intención de acelerar, en un futuro, la ruptura con el poder oficial. Fueron los editores Einaudi, Mondadori, Bompiani, Lerici y Feltrinelli quienes se repartieron las publicaciones de jóvenes narradores como Sánchez Ferlosio, Matute, Fernández Santos, Martín Gaité, García Hortelano, Antonio López Salinas, y los Goytisolo, entre otros.

Aunque con efecto retardado respecto a la poesía –que ya disfrutaba de una cierta resonancia por cuanto supieron hacer hispanistas de relieve, sobre todo Oreste Macrí–, la narrativa de oposición al régimen se aseguraba un espacio privilegiado en las librerías italianas, continuando de alguna manera ligada al realismo, ya superado desde hacía tiempo. En este contexto, cabe destacar el poema de Pasolini «In morte del realismo», escrito en 1961. Eran los años del debate cultural en las principales revistas de la época, en algunas de las cuales colabora-

ba Pasolini. Entre ellas estaba la revista einaudiana *Menabò*, dirigida por Calvino y Vittorini, que en 1959 fue capaz de reflejar una realidad cultural orientada hacia una sociedad industrializada y a la búsqueda de un lenguaje original que la representara. Al menos en la redacción de los primeros números, participaron también Roberto Roversi y Francesco Leonetti, con el asesoramiento de Pasolini y Franco Fortini, algunos de los protagonistas de la literatura italiana de la época, quienes, en mayor o menor medida, establecieron lazos con Goytisolo, Castellet y el poeta y editor Barral, empeñados en redefinir las líneas de la literatura española de aquellos años. Así, en detrimento de incrementar su producción poética, Barral se concentró en tejer un entramado de relaciones editoriales que se revelarán determinantes en la reestructuración de la editorial española; Castellet, en captar la dirección en la que se movía la literatura europea a fin de dirigir la española en la misma dirección y Goytisolo –de los tres, en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, el embajador de la cultura italiana en España– en preparar su ciudad, Barcelona, para convertirse en el verdadero lazo de unión entre ambos países, además de en centro renovador pendiente de todo lo que se filtraba desde Francia e Italia.

Ya desde finales de los cincuenta, gracias a la amistad y a los consejos de Dario Puccini, uno de los hispanistas más cercanos a la Escuela de Barcelona (que tradujo *Diecinueve figuras de mi historia civil*, de Barral²), Goytisolo se ocupó de manera constante de la literatura italiana, concentrándose en las traducciones de algunos poemas sueltos de Vittorio

Bodini, Roberto Roversi, Rocco Scotellaro y Vincenzo Cardarelli. En *Poesía de España*, revista que Ángel Crespo codirigía con Alejandro Carriedo, Goytisolo publica en 1960 «Una Noche en la Piazza di Spagna», de Pasolini³. A caballo entre los cincuenta y los sesenta, fue a Pavese y a Quasimodo a los que más tradujo. Así, en 1960, aparecen algunas versiones del primero en la revista de Crespo, que ya pudieron verse un año antes en *Papeles de Son Armadans* y que en 1962 formarían parte del volumen *Veinte poemas*⁴. No olvidemos que Pavese, por motivos de censura, se editará en España con cierta continuidad sólo después de la reinstauración de la democracia. Finalmente y ya en 1971, Goytisolo presentará una amplia selección de poemas escogidos de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* y *Lavorare stanca*⁵. En cuanto a Quasimodo, lo conoció en noviembre de 1961 en Barcelona, donde lo acompañará a una serie de lecturas y conferencias que el poeta siciliano, reciente Premio Nobel, tenía programadas en la ciudad condal. Castellet lo presentará en la Casa del Libro y Goytisolo tendrá la oportunidad de aclarar en persona ciertas dudas de traducción. Dos años después, la editorial de Santander que había editado las poesías de Pavese publica las versiones de Quasimodo, seleccionadas y traducidas por Goytisolo⁶. Gracias al interés de Goytisolo, también el poeta Mario Luzi tendría su edición española en la misma casa, pero traducido por Elisa Argone en 1962. Con Luzi, Goytisolo intercambió esporádicas cartas hasta la década de los setenta. Se conocieron gracias al escritor Romano Bilenchi y al hispanista Oreste Macrì, ya que Luzi

siempre se mostró interesado por la poesía española, no solo por la *sublimidad de sus grandes místicos*, sino además por los acontecimientos que siguieron la derrota de la democracia y la consiguiente diáspora; en definitiva, por todo lo que aconteció bajo el régimen franquista. En esa época, Luzi y Bilenchi codirigían una colección de narrativa para Lerici que, entre otros, se haría cargo de publicar a Ramón Pérez de Ayala. De Bilenchi, aún inédito en España, Goytisolo tradujo «Il bambino», que aparecería en la prestigiosa revista *Ínsula* en 1960. Además, intentó introducirle en Seix Barral, pero sin éxito.

El objetivo principal de Goytisolo era promover a los poetas españoles de la «generación del 50», de la que también formaba parte el núcleo de la Escuela de Barcelona. Este objetivo no le impedía estar a la vez pendiente de la literatura italiana de posguerra, prefiriendo –bien por haberlos leído, bien por haberlos traducido– autores contemporáneos muy cercanos a los acontecimientos de aquella época. De ahí su interés por Pasolini. La urgencia de dar testimonio ante el material poético de autores como Quasimodo, Pavese o el citado Pasolini, confirma la orientación goytisoliana hacia una literatura capaz de definir su propio tiempo: Pavese, por ser a la vez poeta antiguo y moderno y por ende en continuo conflicto consigo mismo, en cierto modo aislado del mundo, aunque motor del mundo de todos; Quasimodo, como testimonio de una guerra y de una resistencia, ambas con una estela de muertes tras de sí, lo mismo que había sucedido en la España de la Guerra Civil y Pasolini, casi coetáneo y futuro amigo silencio-

so, preocupado por el microcosmos de los humildes, de los olvidados –el amor hacia el humilde y el auténtico, como diría su mejor crítico, Contini– y firme ante la redención de aquel utópico universo que, desde su timidez, supo profetizar e interpretar mejor que nadie. Goytisolo se reconoce de inmediato en Pasolini, advirtiendo la urgencia de prestarles la palabra castellana tanto a él como a sus poetas italianos. Pasolini, por su parte –y gracias a la pasión filológica que venía manifestando desde hacía años–, pronto sintió el inevitable flechazo por los grandes autores de la tradición española, principalmente por los del Siglo de Oro. De *La vida es sueño*, recuperaba temas actuales como el poder, el ser diferente y, sobre todo, el sueño. No en vano, el *Calderón* (1973) que Pasolini empezó a escribir durante una convalecencia en 1967 es una interpretación personal del mito de Segismundo y, al mismo tiempo, una reflexión sobre España, todavía condenada a vivir bajo un régimen. Otros de los poetas españoles que le influyeron fueron Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, además de los poetas del 27.

En 1947, Pasolini encarga al eclesiástico y escritor desterrado en Friburgo Carles Cardó, a quien había conocido a través del crítico Gianfranco Contini, una antología de poesía catalana. En *Quaderno romanzo* y con el n. 3 –que será el último–, aparece en junio de 1947 *Fiore di poeti catalani*. Años después, ya convertido en director de cine de fama internacional, aunque en España aún poco conocido por la censura, Pasolini estrecha provechosos lazos con Goytisolo, Barral y Castellet: el segundo le conocerá a través de Einaudi en la Feria del

Libro de Frankfurt, cuando, en calidad de editor, confiaba la traducción de dos guiones pasolinianos –*Mamma Roma* y *Accattone*– al propio Goytisolo, que ya había visto ambas películas en Milán; el tercero, lo hará en 1964, presentado por Giancarlo Vigorelli, cofundador de la «Comunità Europea degli Scrittori», de la que el catalán formaba parte en representación de España. Se encuentran en la entrega del premio Etna-Taormina cuando Pasolini presentaba *Vangelo Secondo Matteo*. Vigorelli y Castellet no tienen dificultad en convencerlo para que se comprometa con las acciones de solidaridad que el COMES estaba llevando a cabo a favor de los escritores españoles, y de forma especial para decidir su contribución, que como promotor del reconocimiento de lenguas de ámbito minoritario y de dialectos, tanto podría aportar a favor de las lenguas oprimidas por el franquismo. Ya en 1947, en la breve nota introductoria a la antología catalana, Pasolini había escrito: «La dictadura fascista de Franco ha condenado la lengua catalana al más duro ostracismo, expulsándola no sólo de la escuela y de los tribunales, sino de la tribuna, de la radio, de la prensa, del libro e incluso de la iglesia. A pesar de ello, los escritores catalanes siguen trabajando en las catacumbas a la espera del día, quizá no lejano, en que el sol de la libertad vuelva a brillar sobre esta lengua, heredera de la provenzal, que fue la segunda en importancia –después de la italiana– en el Medioevo y que hoy es hablada en España, en Francia (Pirineos orientales) y en Italia (Alghero en Cerdeña) por no menos de seis millones de personas»⁷.

Goytisolo y Pasolini se citarán en Roma en 1963, cuando el primero acude a reunirse con Vasco Pratolini, con quien mantenía contacto epistolar desde 1960, para discutir la edición española de *Cronaca Familiare*. Para un poeta de treinta años que vive bajo un régimen totalitario, visitar la Italia de los años sesenta era a una bocanada de aire fresco, considerando además que el debate cultural de la posguerra italiana había permitido una importante actualización internacional. Goytisolo se atesoraba así de cualquier contacto, ya fuera literario o personal, siendo testigo de primera mano del ferviente clima literario de aquel periodo y lector de libros y revistas como *Rinascita* y *Botteghe Oscure*. Entre aquellos contactos, la catalana Myriam Sumbulovich fue la verdadera artífice de la amistad entre Pasolini y Goytisolo, por ser amiga de ambos y moverse en el ámbito literario y político del Milán de la época. En los días en que Goytisolo acude a Roma para visitar a Pratolini, gracias a sus amistades en el ambiente, Sumbulovich –amiga del primo de Pasolini, Nico Naldini, y del actor y gran amor de Pasolini Ninetto Davoli– les consigue una cita. En 1988, Goytisolo recuerda así al poeta italiano: «Era un hombre de complexión fuerte, algo bajo de estatura, de rostro anguloso y ojos penetrantes al mirar y como distraídos cuando escuchaba o callaba, vestía muy pulcramente, con prendas casi deportivas unas veces, y otras con trajes bien cortados, camisas elegantes, corbatas a tono y zapatos finos. Podía pasar por un hombre adinerado que practicara el golf o la equitación. Preguntaba por todo, y en cambio era muy conciso al

responder, mantenía un aire algo triste, ausente o preocupado a veces. Me ayudó mucho al traducir al italiano y al matizar palabras y expresiones de diálogos romanescos⁸. Goytisolo se refiere a la traducción de *Mamma Roma*, que Seix Barral le encarga y publica en 1965 (Nº 227 de la Biblioteca Breve) con cierto éxito de ventas gracias también a la cubierta que mostraba a Anna Magnani, la protagonista, en un fotograma de la película, tal como se presentara en 1962 en la versión italiana. Sumbulovich ayuda a Goytisolo con la traducción, complicada por la predilección por el «romanesco» de Pasolini. Entre ambos toman la valiente decisión de utilizar un registro lingüístico y cultural más *a norma*, sin tener que recurrir a dialectos españoles, motivo por el que Pasolini siempre valoró mucho la versión de Goytisolo.

Goytisolo recuerda aquellos encuentros, tres o cuatro, algunos en la casa de Pasolini en vía Eufrate, en el barrio del Eur: «La primera vez trabajamos en su casa, y luego en una *trattoria*, pero la mayor parte de su ayuda me la brindó paseando por las calles cercanas a la Stazione Termini o caminando y sentándonos en bares de varios *borguetto*s o arrabales de inmigrantes del Mezzogiorno que se hacinaban en la Ciudad Eterna, que lo resistía todo como avergonzada. Eran precisamente los lugares que frecuentaba o había frecuentado durante el rodaje de sus dos primeras películas. Mucha gente le conocía y saludaba, tanto al cruzarse con nosotros en las calles o descampados como al verle sentados mientras bebíamos algo en algún desvencijado *caffè-tabacchi*. Una tarde me acompañó al impresionante cementerio

Campo Verano, situado detrás de San Lorenzo Fuori Le Mura, muy cerca de la Ciudad Universitaria: se lo conocía palmo a palmo⁹. Al hilo de esta anécdota, resulta interesante recordar que durante algunos años, José Agustín Goytisolo persiguió el proyecto de realizar un documental sobre los cementerios catalanes en los que se encontraban enterrados soldados italianos. Había visitado algunos de ellos y creyó oportuno proponer la idea al director de cine Valerio Zurlini, a quien había conocido gracias a Pratolini. El director declinó la propuesta porque estaba mal visto por el gobierno de Franco, pero la idea continuó rondándole la cabeza al menos hasta 1965, cuando se la propone al hermano de Dario Puccini, Massimo Mida Puccini, asistente de dirección de Pasolini, quien tampoco se interesa.

Volviendo al encuentro romano, el Goytisolo que se presentaba en casa de Pasolini para corregir los borradores de *Mamma Roma* ya había publicado tres libros de poemas y obtenido un par de premios. Con su italiano fluido, escrito y hablado, incluso antes de pisar tierra italiana, ya mantenía una copiosa correspondencia con hispanistas y autores italianos de cierta relevancia. Entre los primeros destacan Oreste Macrí, Vittorio Bordini, Mario Socrate y Arrigo Repetto. Pero el más antiguo de estos contactos fue el que mantuvo con Dario Puccini quien, a finales de los cincuenta, se alojaba a menudo en España, sobre todo en Madrid y Barcelona. Puccini será el gran punto de referencia romano de Goytisolo y del resto de componentes de la Escuela de Barcelona. Él les proporcionaba las novedades editoriales italianas y, a

cambio, recibía las más recientes ediciones españolas. Socrate, hispanista estudioso de Machado y Cervantes, además de traductor de Góngora y de Lorca –y actor en el papel de Juan el evangelista en *Il Vangelo Secondo Matteo*– traduce, junto con Puccini y Rosa Rossi, *Spagna poesia oggi*, versión italiana de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, antología clave de Castellet que marcaba el resurgir de la poesía española de las cenizas de la Guerra Civil y que Feltrinelli publica en 1962.

En una de sus estancias romanas, acompañado por Pasolini, Goytisolo visita a Rafael Alberti, exiliado en la ciudad eterna y gran referencia para los jóvenes poetas españoles de la época. Una tarde de aquellos días romanos de 1963, Pasolini regalará a Goytisolo una copia de sus *Ceneri di Gramsci*, inspiradas, en cierto modo, por el Picasso más *engagé*. Para Goytisolo fue una gran sorpresa descubrir el nombre de Pasolini asociado al de Gramsci que, por razones obvias de censura, estaba vetado en España al encontrarse entre los autores marxistas prohibidos por el franquismo. Años más tarde, Goytisolo declarará que su acercamiento a la obra de Gramsci tuvo lugar justo a partir de la lectura de aquel libro de Pasolini.

Por extraño que parezca, Pasolini y Goytisolo no mantuvieron nunca una relación epistolar. Por el contrario, con quien sí la mantuvo fue con el más pequeño de los Goytisolo, Luis, encarcelado en Carabanchel durante cuatro meses por pertenecer a una célula antifranquista de la Universidad de Barcelona. Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Carlo Levi, Elio Vittorini y otros escritores

extranjeros, firmaron una petición para su excarcelación en 1960. En una carta de Luis Goytisolo a Pasolini fechada en marzo de 1964, descubrimos que el poeta italiano, que por costumbre reclutaba actores entre amigos intelectuales y escritores, pide al menor de los Goytisolo que colabore en el rodaje de *Vangelo*. Luis le solicita más datos, cómo y dónde se llevaría a cabo, adelantando de todos modos en la misma carta su negativa. De hecho, en aquel periodo Luis Goytisolo se encontraba completamente inmerso en su *tercera novela*, que como él mismo afirmaba, quería representar el canto del cisne de la mística española. Por temor a distraerse del *clima* del libro, a la pregunta concreta de Pasolini de darle el papel de Cristo, Luis se excusa diciendo que si no hubiera más remedio participaría por el papel de Mateo. En principio, una cara como la de Goytisolo podía encajar en la idea del director, sin embargo, Pasolini empezó a madurar otra: aquella de un Cristo que se asemejase a los de El Greco. Allen Ginsberg, Jack Kerouac o Eugenij Evtusenko se encontraban entre los candidatos a representar aquel retrato que Pasolini venía haciéndose mentalmente desde hacía meses. Finalmente, quizá gracias al azar, un día se presenta en los despachos de la productora un joven estudiante catalán, de madre italiana, llamado Enrique Irazoqui Levi. Un raudo Pasolini, aprovecha la ocasión para convencerle de participar en el rodaje. Resulta sintomático cómo la casualidad –por decirlo de algún modo– propició que el Cristo de Pasolini fuera representado por un joven catalán cuya lengua, que tanto amaba el director italiano, estaba prohibida

por Franco. Gracias a Elsa Morante, de quién llegará a ser muy amigo, Irazoqui se convence y acepta. El rodaje comenzó a finales de abril extendiéndose hasta finales del verano de 1964.

Volviendo a José Agustín, una vez obtenida la carta blanca de Pasolini para la traducción de *Mamma Roma*, el mayor de los Goytisolo, que al mismo tiempo se encomendaba a Sumbulovich para aclarar las dudas que le quedaban sobre el dialecto romano, vuelve a encontrarse con Pasolini, esta vez en Barcelona, en 1965. En casa de Goytisolo, Pasolini, acompañado por su fotógrafo personal, se reúne con gente del cine y de la cultura. Junto a Goytisolo y a su esposa Ton, aquel día se encontraban Salvador Clotas, Enrique Irazoqui y Miquel Porter-Moix. Durante aquellos días, Pasolini y Goytisolo pasearon por los barrios más modestos de la ciudad: Can Tunis, la Barceloneta, el *Barrio Chino*, etc. La atracción pasoliniana por los lugares humildes o de mala fama lo acompañará también en sus viajes al extranjero: Harlem o el Bronx, con todos los riesgos que conllevaba. Barcelona no podía ser una excepción. En aquella visita, Goytisolo anima a Pasolini –o quizá fue a iniciativa de Pasolini– a visitar el *Barrio Chino*, hoy *Raval* que, como entonces, continua siendo el punto de reunión de prostitutas y chicos de mala vida. Años después, Goytisolo recordaba así aquella excursión: «Pateó el casco antiguo de Barcelona, parte del cual es llamado “barrio chino”, quién sabrá el porqué, ya que jamás se vio por allí china o chino alguno, aunque sí, y cada vez más, negros, judíos, árabes, japoneses y hasta algún esquimal. Pasolini preguntaba so-

bre todo lo que llamaba su atención: los distintos precios que las putas y putos pedían a sus clientes, de qué región de España o del mundo habían llegado allí, qué quería decir una “palomita” o un “carajillo”, por qué circulaban tantas parejas de “grises” por las calles, con cuánto dinero se podía vivir o sobrevivir...»¹⁰.

En otra ocasión, Goytisolo, a petición de un grupo de estudiantes universitarios, organiza un encuentro para que Pasolini cuente su experiencia como escritor y director. La polémica estela que las películas habían suscitado en ambientes conservadores –Vaticano incluido– había tenido repercusión internacional. A mitad de los sesenta, en plena dictadura, esta figura del intelectual cristiano, marxista y homosexual atraía a un círculo de jóvenes españoles cada vez más numeroso. El encuentro no podía hacerse oficial, y Goytisolo se puso enseguida manos a la obra, pero las Facultades de Derecho y Letras se negaron. A través de sus contactos, finalmente se las arregla para conseguir el aula magna de la Facultad de Medicina; sin embargo, las autoridades, ya con la sala llena, prohibieron la entrada a Pasolini alegando que no se trataba de un acto académico. De nada sirvieron las protestas y los silbidos de muchos de los allí presentes, que no pudieron impedir que la policía hiciera su trabajo. Sin embargo, gracias a la intuición de Goytisolo y de sus amigos más estrechos –como el joven médico Santiago Dexeus– a través de un túnel subterráneo, Pasolini y los asistentes pudieron escabullirse de la policía hasta el adyacente Hospital Clínico. La policía no se percató y todos los asistentes

se van acomodando en los asientos de las pocas gradas de aquella especie de pequeña plaza de toros exclusivamente usada para las lecciones de disección de cadáveres. En la sala de disección del Clínico, en un ambiente cerúleo y frío, de mármol blanco, rodeado de los instrumentos utilizados en las autopsias, Pasolini, de pie, con los nudillos apoyados en la mesa central, habló de cine, poesía, política, de sus pasiones y de todo en lo que creía. Como recuerda Goytisolo: «Y antes de que nadie le preguntara sobre cuestión alguna, fue él quien abrió el fuego preguntando a los asistentes, que elegía como al azar o quizás porque algún rostro le parecía más o menos interesante: que si siempre la policía era tan dura y a la vez tan incompetente, qué libros o películas tuyas conocían y qué pensaban de sus obras, cuántos de los presentes hablaban o escribían en catalán, qué fuerza tenía el sindicato falangista [...]»¹¹.

Pasolini quedó muy satisfecho con aquella reunión. Al día siguiente, se encontró con el director y los actores de la Escuela de arte dramático Adrià Gual. En aquellos días españoles, aprovechando un descanso en el rodaje de *Edipo*

re, que se estaba grabando en los desiertos rojos y en las antiguas ciudades del sur de Marruecos, recorre la ciudad acompañado por Goytisolo; sus cafeterías –con predilección por Zurich en la Plaza de Cataluña–, sus barrios *canallas* y, esta vez, también sus cementerios, en concreto el *Viejo del Poble Nou*, el barrio que primero se encuentran los que vienen del noroeste, con sus casas pobres en calles mal iluminadas y sus descampados. Y después el *Montjuïc*, el monte judío que, a semejanza de las *favelas* de Rio de Janeiro, se alza sobre el mar. Pasolini se detuvo meditativo ante las tumbas de Durruti y otros anarquistas españoles. Del recuerdo trazado por Goytisolo descubrimos que justo sobre aquellas lápidas, el poeta depositó flores frescas. En las dos últimas estrofas del poema «*Trattative con Franco*», publicado en los apéndices de *Poesia in forma di rosa*¹², Pasolini evoca, en cierto modo, la imagen de aquel cementerio barcelonés en perpendicular al Mediterráneo: [...] *un viaje de mil horas / para encontrar un cementerio / y un puñado de chozas. / Es necesario venir a España / para ver el silencio / de un hombre que no es un hombre.*

¹ Rossana Rossanda: *Un viaggio inutile*, Milano, Bompiani, 1981, p. 41.

² Barral, Carlos. *Diciannove immagini della mia storia civile*. Il Saggiatore, Milano, 1964.

³ *Poesía de España*, n. 4 1960, p. VII.

⁴ Pavese, Cesare. *Veinte poemas*. La isla de los ratones (Sur), Santander, 1962.

⁵ Pavese, Cesare. *Antología poética*. Plaza & Janés, Barcelona, 1971.

⁶ Quasimodo, Salvatore. *Poemas de Salvatore Quasimodo*. La isla de los ratones (Sur), Santander, 1963.

⁷ «Fiore di poeti catalani». En *Quaderno Romanzo*, N° 3. Junio de 1947.

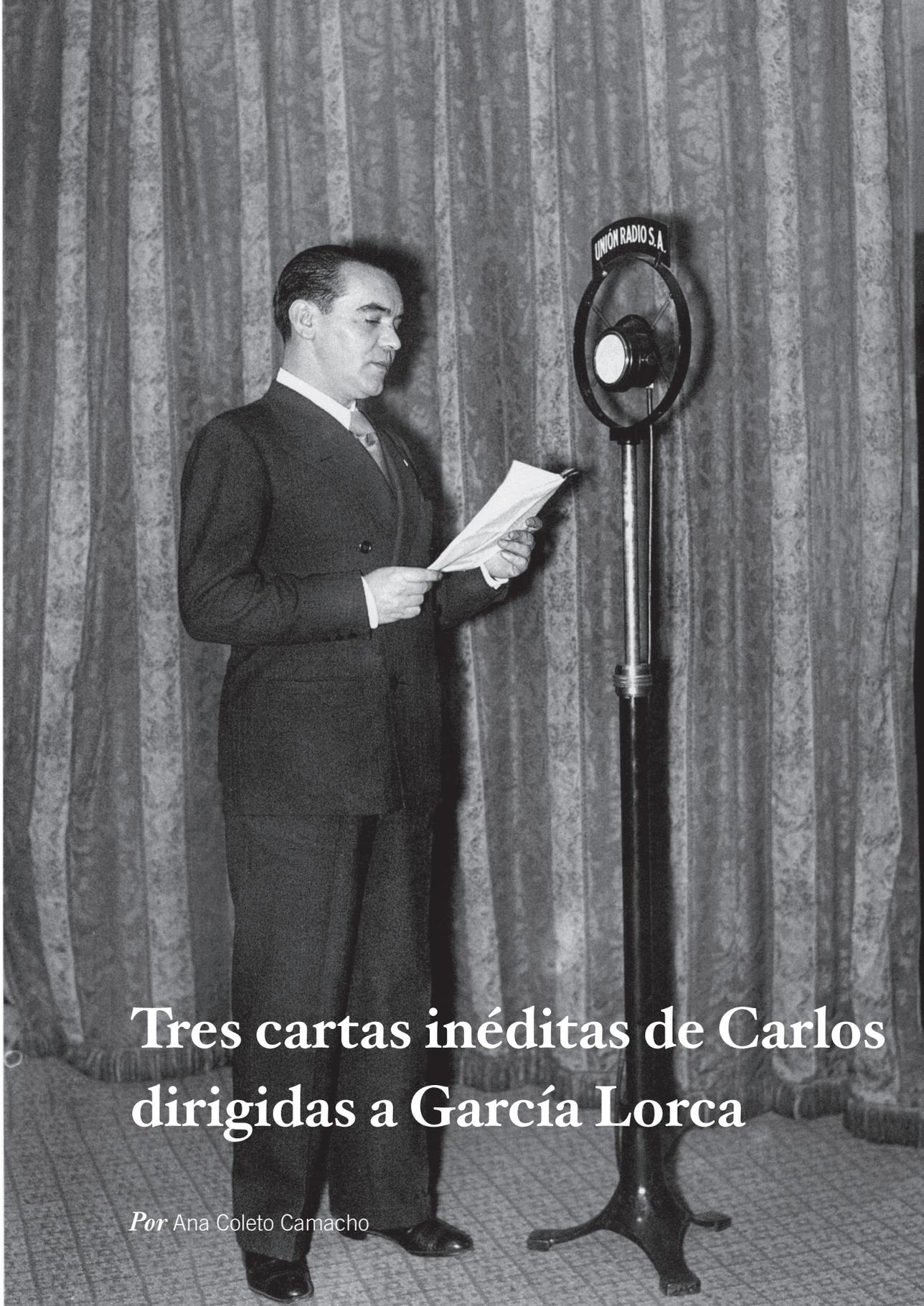
⁸ Goytisolo, José Agustín. «Un hombre triste». En *Culturas* (suplemento del *Diario 16*), 5 de noviembre de 1988, p. XII.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Goytisolo, José Agustín: «Un hombre triste», *cit.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le poesie*, *cit.*, p. 1420.



Tres cartas inéditas de Carlos dirigidas a García Lorca

Por Ana Coletto Camacho

I

En enero de 1935, Federico García Lorca recibe tres cartas en su domicilio de la calle Alcalá de Madrid. En ellas, el remitente le pide de forma reiterada e insistente que ponga en antecedentes al torero Pepe Amorós¹ de su «situación actual», le facilita los datos de su alojamiento en Salamanca y un nombre ficticio al cual deben dirigirse para ponerse en contacto con él. Las cartas están firmadas por Carlos, y hasta ahora nadie ha sabido decir quién es. Para identificarle me adentraré en su vida y en la relación que mantuvo con Lorca, esbozando algunos hechos clave que configuraron la biografía de Carlos en el primer lustro de los años treinta. Esto nos ayudará a comprender el contenido de las tres epístolas que recibió el poeta granadino, así como su contexto histórico y biográfico, prueba de una relación de admiración y respeto mutuo que va más allá de un encuentro puntual entre ambos.

II

Desde hace unos años, sigo el rastro de un escritor poco conocido. Mi interés por él surgió al caer en mis manos uno de sus poemas, que llamó mi atención y que, de tanto en tanto, regresaba a mi cabeza. Este autor cuenta en sus *Memorias* que tuvo amistad con Federico García Lorca y, aunque indagué para documentar dicha relación, no encontré pruebas que la corroborasen, por lo que me pregunté: ¿Podría ser uno de tantos autores que dicen haberse relacionado con Lorca o haber sido su amigo tras, quizá, un encuentro banal, tratando de beneficiarse de lo que esta relación le pudiera aportar? No obstante, por lo extenso de

su testimonio sobre su relación con Federico y por la convicción con la que lo relata, me pareció que, de ser cierta, este vínculo debería haber dejado alguna huella. Esto me condujo a buscar, entre otros, en el legado de García Lorca, pero no encontré nada en los documentos que pude consultar, ninguna mención al autor objeto de mi estudio. Sin embargo, revisando el *Catálogo de la correspondencia a Federico García Lorca*, hallé la referencia de tres cartas inéditas de un remitente no identificado que firmaba como «Carlos». Busqué más datos sobre estas cartas y solo encontré una mención en el libro *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*, donde en la página 113 dice:

«Por último, tenemos algún caso curioso, como es el caso de “Carlos”, desde Salamanca, a quien no hemos podido identificar, que le pide que le escriba “con el nombre chorpatélico de Jaime Romero Diz. Estudiante de Derecho”.»

Este libro fue publicado en 2003 y, desde entonces, no he localizado ninguna otra alusión a las citadas cartas. Sin embargo, sí tenía razones para pensar que el autor que investigaba y Carlos podían ser la misma persona. Fruto de mis averiguaciones, ahora estoy en disposición de desvelar su identidad.

III

Federico y Carlos se conocieron personalmente en la primavera de 1931, en Madrid. Carlos, acompañado de algunos amigos entre los que se encontraban Rafael Martínez Nadal y Adolfo Salazar, fue a una de las sesiones del cineclub fundado por Ernesto Giménez Caballero en el

Palacio de la Prensa, donde, al finalizar la película, solían presentar a un escritor. Ese día fue el turno de Federico García Lorca, quien recitó su «Oda a Salvador Dalí». Por aquel entonces, Carlos ya sentía una profunda admiración por él, como prueba que se supiera de memoria el *Romancero gitano* (1928), las *Canciones* (1927) y casi todo el *Libro de Poemas* (1921), tal y como el mismo Carlos relata en su obra *Retrato inconcluso. Memorias (RIM)*. Al conocer sus amigos la fascinación que sentía por García Lorca y el efecto que le había causado su obra, se ofrecieron a presentárselo. Así quedó en su memoria este primer encuentro:

«Federico me estrechó la mano con una cortesía que me pareció un poco afectada. Quizá el afectado era yo. Luego se puso a hablar con los demás y no me hizo mayor caso. Sólo una vez, como me atreviera a deslizar una observación sobre lo que estaban tratando, se quedó mirándome fijamente para mejor escucharme y asintió complacido. Al poco rato nos despedimos» (RIM, 44-45).

En el año 1931, Carlos estudiaba Derecho en la Universidad Central de Madrid, aunque sus inquietudes culturales iban por otros derroteros. Aparte de su amor por la literatura, sentía desde muy joven una gran afición por la pintura; tanto es así que acude al que en aquellos momentos era considerado uno de los más relevantes maestros de la pintura en España, símbolo de la modernidad en nuestro país: Daniel Vázquez Díaz. Durante esta etapa de su vida, que duró solo unos pocos años, participó en algunas de las actividades culturales más significativas del momento. Por su relevancia, citaremos únicamente dos de los

acontecimientos en los que tomó parte. El primero fue la representación en teatro de guñol de *La historia del soldado*, de Igor Stravinsky, en la Residencia de Estudiantes, cuyo estreno tuvo lugar el 11 de junio de 1931. Daniel Vázquez Díaz, encargado de la dirección artística, eligió a unos cuantos alumnos de su estudio para que hicieran los decorados del teatro y encomendó las marionetas a su mujer, la escultora Eva Aggerholm. A José Caballero le encargó el decorado del telón general. La posada y el telón para las danzas se las confió a Carlos, la escena junto al arroyo y un paisaje los hizo el hijo de Vázquez Díaz, Rafael Vázquez Aggerholm, y el salón del palacio lo acometió Bernardo Simonety. El organizador de dicha representación fue el musicógrafo Adolfo Salazar, la dirección escénica corrió a cargo de Cipriano Rivas Cherif y Luis Cernuda tradujo el texto original de Ramuz. El segundo acontecimiento en el que Carlos tomó parte fue la exposición celebrada en el Ateneo de Huelva, conocida como *Arte Nuevo*. Se trataba de una muestra colectiva en la que participaron los pintores Pablo Perras, José de la Puente, José Caballero y el mismo Lorca, que expuso ocho dibujos. La intención de dicha exposición era mostrar en Huelva las nuevas tendencias pictóricas y, aunque estaba previsto que se celebrara del 26 de junio al 3 de julio de 1932, las obras expuestas chocaron tanto con la mentalidad provinciana y conservadora de la sociedad onubense que fue clausurada una hora después de su inauguración.

Puesto que Carlos frecuentaba los ambientes culturales del Madrid de los años treinta, coincidió en repetidas oca-

siones y en diferentes circunstancias con el poeta granadino con el que compararía amigos y conocidos. Así, por ejemplo, tras finalizar el estreno de *Bodas de sangre*², acompañó a Lorca y a algunos amigos –entre los cuales se encontraban Adolfo Salazar y el capitán Francisco Iglesias– a Villa Rosa, donde fueron a cenar y a comentar el estreno. Carlos no recuerda si fue Lorca o si fueron los amigos antes citados los que le invitaron a cenar con ellos, pero sí recuerda que los dos se mostraban un tanto cohibidos, por lo que hablaron poco entre ellos.

Una de las coincidencias más memorables que narra nuestro autor se produjo en la terraza de un café situado en la esquina de Príncipe de Vergara con Goya. Allí estaba Federico con unos amigos y, al ver pasar a Carlos, lo llamó con tono afectuoso para que se sentase con ellos. Los amigos eran Dámaso Alonso, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Así rememora Carlos este primer encuentro con el trío poetas:

«Dámaso me pareció discreto y a la vez irónico, de talento muy evidente. Aleixandre era un ángel. O, por lo menos, no parecía un ser humano. Estaba entonces muy enfermo y residía en la Ciudad Lineal, en las afueras de Madrid, de donde venía de tarde en tarde a reunirse con sus íntimos. Pocas personas me han hablado con la ternura y el interés que aquel hombre –aquel ángel, no diré que de cabello rubio, porque ya entonces casi no tenía cabello– mostró por el muchachito que había empezado a hablar de poesía con ellos, primero tímidamente, y después apasionadamente, de modo que Federico se manifestaba orgulloso, tratándome un poco como a su discípulo, lo que a mí aún más me enorgullecía.

Con Luis Cernuda, no obstante ser el más callado, fue con el que más hablé. Era Luis, con mucho, el más joven del grupo. Atildado, con un pelo negro planchadísimo, que le hubiera envidiado Carlos Gardel y con un fino bigote, su elegancia era un poco rebuscada. No así la de su poesía, delicada y honda, que todo buen amigo de las letras conoce. [...] Desde aquel día, Cernuda y yo fuimos amigos para toda la vida, hasta el último día en que lo vi, mucho después, en el restaurante Bellinghausen de México, cuando el residía en Coyoacán, en casa de la hija de Manuel Altolaguirre» (RIM, 45-46).

Poco a poco, la amistad entre ellos, basada en «afinidades espirituales», se fue consolidando, sobre todo desde que Federico observó que Carlos conocía su obra en profundidad y la llevaba en la memoria, de tal manera que «podía sorprender relaciones imprevistas entre los puntos más recónditos de ella». A finales del verano de 1934 se encontraron en la calle de Alcalá y Federico le dijo: «–No nos vemos mucho, pero yo te estimo y como sé que eres aficionado a los toros y conociste a Ignacio, quiero leerte lo que le estoy escribiendo...» (RIM, 48).

Quedaron en verse al día siguiente a las cinco en casa de Federico. Cualquiera puede imaginar lo que suponía semejante primicia para un joven que admiraba profundamente la obra de Lorca:

«Se sentó al borde de la cama. Yo, en una silla... Y leía, leía, con un acento profundo, íntimo y, al mismo tiempo, elevado.

Leyó. Comentamos. Releyó. Volvimos a comentar... Cuando me solté a discurrir sobre lo que había oído, él a su vez me oía sin pestañear. De pronto, dijo: –Las dos

personas que he conocido que más entienden de poesía son Francisco de Cossío y tú» (RIM, 49).

Ante esto, Carlos se quedó sin palabras unos instantes, cuando se hubo recuperado le contestó: «Hombre, eso es demasiado. De lo que yo sé más que nadie es de “tu poesía”. No sé lo que sabrá Francisco de Cossío» (RIM, 49). Habían pasado más de cuatro horas, «pues aparte de lo que llevaba del «Llanto», me leyó otras cosas, del «Diván del Tamarit», y la «Oda al Toro» [...]» (RIM, 49). Como ya era hora de cenar, Federico llamó por teléfono a Cernuda y los tres se fueron a cenar a un pequeño restaurante de Cuatro Caminos, para seguir hablando de poesía.

En Carlos, el deseo de convertirse en pintor duró poco tiempo y, a pesar de que, tanto su maestro Vázquez Díaz como su condiscípulo y gran amigo José Caballero pensaban que podía llegar a ser un buen pintor, él «contra todos los pronósticos y frente a todos los obstáculos» (Carta 1^a) toma la decisión de dejar la pintura y los estudios de Derecho que le ocupaban y marcharse a Salamanca³ con el propósito de llegar a ser torero.

IV

Su marcha a Salamanca se produce sin el consentimiento ni el conocimiento de su padre, hombre muy influyente en la vida social y política de Madrid, el cual quería evitar de cualquier modo que se dedicase al toreo; esto hizo que Carlos decidiera ocultarse tras una identidad falsa, «Jaime Romero Diz», y que advirtiera repetidamente a Federico, en las tres cartas que le dirige al llegar a Salamanca, de la necesidad de guardar discreción y ser prudentes:

«Procura ser discreto pues no quiero colisiones con los esbirros de Valdivia» (Carta 1^a). Es importante señalar que, en la fecha en la que está escrita la carta, el señor Valdivia⁴ era el director general de Seguridad del Ministerio de Gobernación, responsable de la política de orden público. En estas circunstancias, y siendo Lorca buen amigo de Amorós, Carlos intenta que el poeta granadino haga de intermediario para contactar con el torero que podría prestarle una inestimable ayuda en su camino hacia el mundo de la tauromaquia: «Yo tengo aquí conocimientos suficientes para abrirme camino, pero como estoy vigilado, no quiero hacer ninguna gestión por mí mismo y en estas circunstancias Pepe Amorós sería para mí la salvación [...] A ver si te animas y vienes por aquí y así iremos los dos a la cárcel juntos» (Carta 2^a).

Durante aproximadamente siete meses, permaneció Carlos en Salamanca. En los tentaderos de la ganadería de Clairac tuvo ocasión de torear más de una vez con Belmonte y con Manolo Bienvenida, entre otros, además de lidiar en varios festivales. A lo largo de estos meses viajó en varias ocasiones a Madrid, donde, además de enviarle las tres misivas, en uno de estos viajes visita personalmente a Federico, cuyo recibimiento reproduce en sus *Memorias*:

«Me recibió espantado, entre en broma y en serio:

–Vete de aquí ¿no sabes que vino la policía a investigar tu paradero? A mí no me gustan nada esos tipos que llevan pistola y que la disparan contra la gente» (RIM, 48).

Esta declaración de Federico adquiere, con la perspectiva del tiempo,

relevancia y significación, ya que faltaba poco más de un año para su asesinato, pues ni Carlos, ni por supuesto el malogrado poeta podían imaginar la premonición que se escondía tras ella. Conviene aclarar que el padre de Carlos tenía suficiente poder y manejaba los contactos necesarios como para poder averiguar quiénes eran los amigos de su hijo y hacer que la policía fuera a buscarlo. Se llamaba Luis Fernández Clérigo y, además de ejercer como abogado, había sido diputado por Acción Republicana en la legislatura comprendida entre 1931-1933 y por Izquierda Republicana de 1936 a 1939. Resulta lógico, por tanto, pensar que, dado que su hijo se había marchado sin su beneplácito, utilizase los medios que tenía a su alcance para dar con su paradero. Sea como fuere, no fue necesario, pues a Carlos le ocurriría lo que ya le había sucedido con su frustrada vocación de pintor y, tras una faena fría y sin ningún acierto a la hora de matar celebrada en Vigo un 15 de agosto, decidió que ser torero tampoco era lo suyo, por lo que volvió a Madrid y reanudó sus estudios de Derecho.

V

Carlos, en sus *Memorias* (49), rememora como un recuerdo indeleble la voz de Federico:

«La voz de Federico era de madera. Sonora cuando quería, como la madera. Sorda muchas veces, como la madera. Un instrumento.

La madera tiene la más noble resonancia del universo. Nada metálico en esa voz. Nada pintoresco nunca. En Federico incluso la alegría era lenta, templada. Nada tenebroso nunca. Nada oscuro,

aunque él conocía muy bien los sonidos negros, de los que habla en su teoría del duende. Negro es una cosa, tenebroso y oscuro es otra.

De repente, la voz cantaba, pero como canta la madera, sin escándalo. Y se asordaba después para dar énfasis, un énfasis hacia abajo, a ciertas cosas, un verso, una confidencia, una palabra».

Mucho se ha hablado y escrito sobre la voz de Federico García Lorca, aunque desgraciadamente nosotros solo podemos conocerla a través de este tipo de testimonios, ya que no hay ninguna grabación, de ahí su gran valor. Asimismo, es también muy interesante el testimonio que Carlos nos deja a raíz de la petición que le hace su padre, a la sazón subsecretario de la Presidencia con don Manuel Azaña, para que hablara con Federico y le solicitara que contribuyese con una lectura a las conferencias que había organizado el Patronato Nacional de Turismo en los estudios de Unión Radio. Para la ocasión, Lorca escribió una visión de Granada⁵:

«Fuimos a la estación de radio Federico y yo con el capitán Iglesias, el aviador. Había hablado antes don Enrique Díaz Canedo, con su voz pequeña y aguda y su claro talento. Federico, muy tenso, como él se ponía en lo que yo llamaba su actitud "oficial" que tanta gracia me hacía, leyó prodigiosamente su "Semana Santa en Granada". [...] Pero la que recuerdo más fue la lectura primera, la que hizo en privado para ver qué me parecía su evocación granadina; cuando decía... "grises profundos y rosa de papel secante que son los muros de Granada"». Se lo hice repetir varias veces, no por las palabras en sí, por su sonido, por el que tomaba en la voz de Federico, que se asorda-

ba, haciéndose tupida, con una sonoridad baja, de instrumento de cuerda que busca el regazo de la madera. Creo que él mismo en dos ocasiones añadió el adjetivo: sordo rosa de papel secante... Hasta dudo de que no estuviera así en el texto, aunque en sus obras no lo recoge así Jorge Guillén, que las recopiló... Yo no lo conservé, no conservo escritos. Pero conservo la voz, que me habla por dentro. Que en verdad a veces hablaba como por dentro de él, y en virtud de la simpatía armónica, dentro de nosotros, los que le escuchábamos.

Él sabía que encontraba matices únicos y se gozaba en ellos, como el músico que pulsa un instrumento y sabe los sonidos que le arranca, pero sin jactancia, con el gozo de lo que, dominado por naturaleza, adquiere la medida natural del arte.

Parecía querer sorprender la intención vocal de Rubén Darío en aquellos versos del nicaragüense que aislaba con frecuencia porque tanto le gustaban: "La rosa de la gracia su púrpura culmina / sobre el cayado pastoral". (Del "Elogio a Fray Mamerto Esquiú, obispo de Córdoba, Argentina"). Con ello nos estaba diciendo Federico que él sabía que todos los poetas auténticos tienen su sentido de la voz real, que forma parte, a veces inseparable, de su poesía» (RIM, 50).

No comparte Carlos el sintagma metal obscuro que Gerardo Diego le dedica a la voz de Federico en el poema del mismo título. Y apostilla al respecto: «No era de metal, no era obscura. Yo no intento remedarla. Pero la recuerdo viva. Sé que era de madera y os lo comunico» (RIM, 51).

VI

Después de un trabajo de investigación minucioso, puedo afirmar que el emisor

de estas cartas no sería otro que Luis Carlos José Felipe Juan de la Cruz Fernández y López-Valdemoro, exiliado en México en 1940, donde adoptaría el seudónimo de José Alameda (Madrid 1912 – México 1990), con el cual desarrolló una destacada carrera profesional. Me baso en las siguientes evidencias: tanto las fechas en las que están escritas las cartas como su contenido concuerdan plenamente con los hechos relatados en sus *Memorias*; coinciden también los rasgos caligráficos característicos y las firmas con los que he encontrado en documentos, algunos de ellos oficiales, pertenecientes a Carlos; en estas tres cartas hay, además claras muestras de un estilo reconocible en la obra publicada de José Alameda, un nombre que aún hoy resuena en cada coso mexicano, una voz inconfundible y necesaria de la historia reciente de la comunicación y la tauromaquia en el país hermano. Nuestro remitente es efectivamente recordado, valorado y admirado, fundamentalmente por los aficionados a la fiesta de los toros, para quienes José Alameda fue el más importante de los cronistas de su tiempo, tanto en radio y televisión como en prensa escrita, llegando a ostentar una importante influencia en los ámbitos taurinos. No obstante, la calidad de su obra ensayística y poética trasciende su faceta más conocida y le hace merecedor, desde mi punto de vista, de ser rescatado del olvido.

VII

El valor de las tres cartas que se recogen en este artículo radica en la información, sobre todo personal, que proporcionan, aunque las referencias literarias no están

ausentes. De la lectura de las mismas podremos colegir el grado de cercanía entre el gran poeta granadino y el hasta ahora desconocido Carlos. Las tres epístolas originales son autógrafas, están fechadas los días 8, 9 y 19 de enero del año 1935, se encuentran inscritas en el Volumen VI de *Catálogo de la Correspondencia a Federico*⁷ (2003) y forman parte de los Fondos Documentales de la Fundación Federico García Lorca. Carlos comienza la primera con una sucesión de neologismos dedicados a su «buen amigo» Federico. El proceso neológico y de juego de palabras que utiliza responde a una función estrictamente lúdica. En todos los términos destaca la sonoridad, pues unas veces están formados a partir de cierta analogía y otras evocan significados entrecruzados o desconstruyen las palabras: «japánquico, epéntico, epentiquísima, ronronqueante, chorpatélico, epistecanelónico, jinojépico», pero siempre permanece reconocible el sistema fónico del español. Las palabras así cosificadas nos insinúan conceptos; es el sonido de los fonemas que las conforman el que está dotado de significado. Esta combinación contextual nos conduce a sensaciones primigenias, provocando una percepción emotiva que hace que penetremos en el sentido, aunque desconozcamos el significado, el concepto concreto que Carlos les asigna. Estas unidades neológicas, usadas con morfología nominal o adjetival, también están presentes en las cartas segunda y tercera, aunque en menor medida. La palabra más repetida en todas ellas es *chorpatélico*: «Querido y chorpatélico amigo Federicazo [...] empleo mi tiempo en escribir cartas pe-

sadas y versos chorpatélicos» (Carta 2^a). En la última de las cartas, encontramos el siguiente ejemplo: «[...] con tantísimo malage y chorpatélica guasa». El banco de datos de la Real Academia Española es de gran ayuda para comprobar si estos términos utilizados por Carlos habían o han sido usados en algún otro documento. El único término hallado ha sido «chorpatélico», y el texto en el que aparece corresponde, como no podía ser de otro modo, al libro *Confieso que he vivido. Memorias* de Pablo Neruda, donde transcribe en la página 171 la siguiente conversación que el autor mantuvo con Federico García Lorca:

«-Escucha- me decía, tomándome de un brazo-, ¿ves esa ventana? ¿No la hallas chorpatélica?

-¿Y qué significa chorpatélico?

-Yo tampoco lo sé, pero hay que darse cuenta de lo que es o no es chorpatélico. De otra manera uno está perdido. ¡Mira ese perro, qué chorpatélico es!»

¿Podemos pensar que las voces citadas son invención de Carlos? Lo que sí podemos decir es que parecen pertenecer a un ámbito privado que recuerda el lenguaje inventado de los niños o de los enamorados, donde prevalece el juego y la complicidad en dotar de significado a unos significantes concretos. Por otra parte, las referencias intertextuales están muy presentes en la obra literaria y periodística de Carlos, y también en las cartas. Concretamente, «Para amenizar un poco» en la primera carta le incluye una «parodia de circunstancias» de la canción infantil «Canción Tonta»⁸: composición dialogada entre una madre y un hijo que Carlos convierte en un diálogo entre un padre y un hijo:

CANCIÓN TONTA-Lorca

Mamá.

Yo quiero ser de plata.

Hijo,

tendrás mucho frío.

Mamá.

Yo quiero ser de agua.

Hijo,

tendrás mucho frío.

Mamá.

Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!

¡Ahora mismo!

PARODIA-Carlos

Papá.

Yo quiero ser torero.

Hijo,

tendrás mucho miedo.

Papá.

Aunque sea banderillero.

Hijo,

tendrás mucho miedo.

Papá.

Rómpeme el bautismo.

¡Eso sí!

¡Ahora mismo!

La intertextualidad es, asimismo, visible en la parte final de la misiva –«Por la cresta del duro frío estoy resbalando desde anoche: que el aire de Salamanca no es propicio a la japanca»–, fácilmente contrastable con el primer cuadro del primer acto de *Yerma* (1997: 482), donde leemos: «¿De dónde vienes, amor, mi niño? De la cresta del duro frío». En la despedida de la primera carta prosigue la atmósfera juguetona, infantil, lúdica, del saludo. Trae a nuestra imaginación la letra de una posible canción infantil, quedando manifiesta la confianza y la camaradería que los une: «Un abrazo, dos abrazos, tres abrazos ronronquéllicos de Carlos».

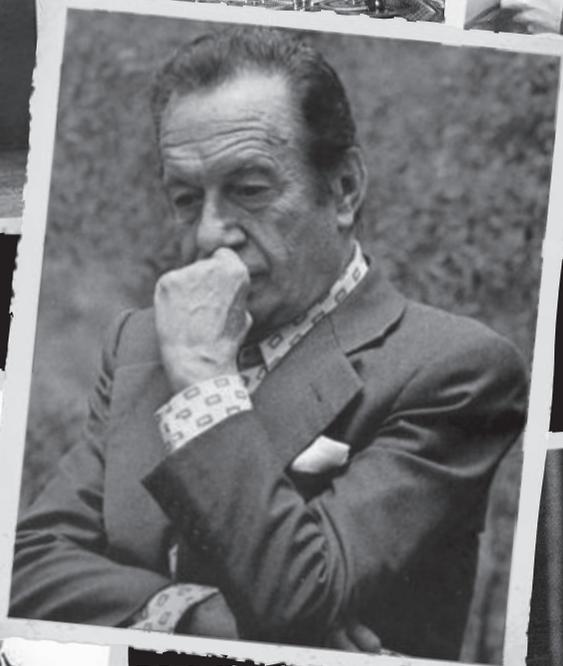
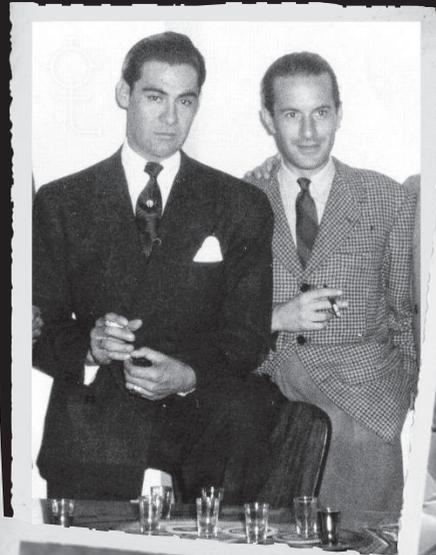
En la segunda carta hace referencia a «un repugnante soneto a don Miguel de Unamuno, que tengo el buen gusto de no enviarte». Efectivamente, este soneto no se encuentra en el corpus de su obra poética, por lo que parece que no cambió de opinión en la valoración que hizo de él al escribirlo, pero demuestra que Carlos escribía poesía desde muy joven. En esta segunda carta, al no haber recibido respuesta por parte de Federico, el

saludo es más comedido: «Querido y chorpatélico amigo Federicazo». En la despedida vuelve a hacer alusión a *Yerma*⁹: «Por la salud de Yerma, no dejes de hacerme lo que te pido», súplica en la que transmuta *madre* por *Yerma*, apelando a lo que en esos momentos más caro le es a Federico.

En la tercera y última carta une en el saludo el uso de una fórmula establecida con un sarcasmo que entiendo inofensivo: «Sr. D. Federico García. Despreciable Federico», inaugurando de este modo el tono divertido, irónico, humorístico en el que está escrita. Aprovecha su capacidad creativa y su ingenio para la consecución del «dichoso favor» y, así, convierte la carta en un romance perfecto: ochenta versos octosílabos, donde los versos pares riman en asonante y los impares quedan sueltos. Para culminar con la siguiente postdata: «Haz versos pero no odas. (La eliminación de la j afina más de lo que te mereces)».

VIII

Por ahora, desconocemos si Carlos consiguió con estas cartas que Federico in-



tercediera ante Amorós para que le ayudara en su aventura taurina, o si hubo alguna carta de respuesta. Pero, si consideramos que Ignacio Sánchez Mejías, buen amigo de Federico, había muerto a consecuencia de una cornada pocos meses antes de la recepción de estas cartas, es comprensible que Federico no pusiera mucho interés en facilitarle las cosas a su también amigo Carlos. En cualquier caso, en este relato hemos asistido a tan solo un lustro de la vida del joven Alameda; cinco años vividos con una asombrosa intensidad a través de sus tres grandes pasiones: la literatura, la pintura y los toros. Fue pintor y fue torero, y abandonó ambas profesiones porque pensaba que no eran su camino; sin embargo, nunca renunció a ninguna de ellas, sino que, haciendo de la literatura el tronco principal de su quehacer, injertó en él sus otras dos vocaciones, que singularizaron y enriquecieron su obra: «acababa por volver, sin apremio de nadie, a donde debía estar» (RIM, 47).

A través de recursos como el juego de palabras, la parodia, la eufonía, el isosilabismo métrico, el ritmo o la ironía, el estilo de Carlos Fernández / José Alameda evoca la polifonía textual explícita e implícitamente en estas tres breves epístolas que desvelan –siempre desde mi punto de vista– la capacidad creadora y la altura estética de un autor cuya calidad literaria tan solo se vislumbra en las citadas cartas y en algunos de los párrafos que he transcrito, siendo su legado periodístico y una poco conocida obra ensayística y poética un corpus que habrá de merecer nuestra consideración.

ANEXOS¹⁰.

1. *Carta autógrafa de Luis Carlos Fernández-López Valdemoro a Federico García Lorca.*

Salamanca 8 enero 1935

Joven epéntico, epistecanelónico, japánico, chorpatélico, jinojépico, ronronqueliante y buen amigo mío:

Contra todos los pronósticos y frente a todos los obstáculos, heme en la docta ciudad. Ya veremos lo que dura.

Un favor tengo que pedirte y supongo que me atenderás. Llama a Pepe Amorós, cuyo teléfono es el 61472 y pónle en antecedentes de mi situación actual. Pregúntale cuando viene por aquí y dile que cuando lo haga, me busque en la pensión “ABC”, Espoz y Mina 12, en la que me hospedo con el nombre chorpatélico de Jaime Romero Diz. Estudiante de Derecho.

A estas señas y con éste nombre me puedes escribir y te agradecería lo hicieras si ves a Amorós, cosa que vuelvo a rogarte por ser para mí de gran importancia.

Como he llegado anoche no tengo ningún sucedido interesante que narrar.

Para amenizar un poco te incluiré una parodia de circunstancias de una canción tuya. Ahí va:

- *Papá: yo quiero ser torero!*
- *Hijo, tendrás mucho miedo.*

- *Papá: aunque sea banderillero!*
- *Hijo, tendrás mucho miedo.*

- *Papá: rómpeme el bautismo.*
- *Eso sí. Ahora mismo.*

Procura ser discreto pues no quiero colisiones con los esbirros de Valdivia.

Por la cresta del duro frío estoy resbalando desde anoche: que el aire de Salamanca no es propicio a la japanca.

Un abrazo, dos abrazos, tres abrazos ronronquéllicos de

Carlos

2. *Carta autógrafa de Luis Carlos Fernández López Valdemoro a Federico García Lorca.*

Salamanca 9 Enero 1935.

Querido y chorpatélico amigo Federicazo:

Como verás mi asiduidad epistolar se presenta amenazante, pero no temas que ya amainará. Por ahora es imprescindible la insistencia pues, aunque no dudo de tu amistad, tengo la seguridad de tu pereza y voy a intentar neutralizarla con mi pesadez. (Me está saliendo una carta estilo Santeiro.)

Yo tengo aquí conocimientos suficientes para abrirme camino, pero como estoy vigilado, no quiero hacer ninguna gestión por mi mismo y en estas circunstancias Pepe Amorós sería para mí la salvación. Por eso te pedí que hablases con él y me advirtieras de su llegada y por eso insisto hoy.

Si no le has llamado no dejes de hacerlo cuanto antes, pues sólo contigo cuento para que puedas ponerme en contacto con él.

Aquí estoy en una pensión bastante cochina, pero tranquila y como no quiero exhibirme salgo poco y empleo mi tiempo en escribir cartas pesadas y versos chorpatélicos. Ya he compuesto, como era inevitable, un repugnante

soneto a don Miguel de Unamuno, que tengo el buen gusto de no enviarte.

Ayer estuve en un concierto de Perez Casas en el Coliseum y allí, lo mismo que en los pocos paseos que di por la plaza, pude advertir un pueblo bastante epentico que a ti no te caería mal. A ver si te animas y vienes por aquí y así iremos los dos a la cárcel juntos.

Por la salud de Yerma, no dejes de hacerme lo que te pido. Vuelvo a ponerte mis señas y el teléfono de Pepe

Jaime Romero Diz
Hospedaje "ABC"

Espoz y Mina 12
Salamanca

Amorós= Tfno. 61472-Madrid

Un abrazo de
Carlos

3. *Carta autógrafa de Luis Carlos Fernández López Valdemoro a Federico García Lorca.*

Salamanca 19 Enero 1935.

Sr. D. Federico García.

*Despreciable Federico:
Ahí va mi tercera carta.
Como verás no he perdido
todavía la esperanza
de que esta tenga más suerte
que tuvieron sus hermanas
y por eso te la envió:
por si quieres contestarla.
Letras de poeta ilustre
siempre se vendieron caras*

*y un maletilla no tiene
dinero para pagarlas,
pero si es un buen amigo
se le pueden dar fiadas
Mi querido Federico:
¿quieres mandarme unas cuantas?
Una mujer andaluza
de linajuda prosapia,
a quien señorita Concha
por su "gustico" la llaman,
ha fabricado una copla
que está de moda en España
y que aquí ya hasta los gatos
y las cocineras cantan
con tantísimo malage
y chorpatélica guasa
que entre Rocío y Rocío
se está helando Salamanca.
Mírate tu en ese espejo
y considera con cuanta
esplendidez y largueza
sus estrofas nos regala
esa hermosa, refulgente
y epentiquísima dama,
generosa, desprendida
y hoy famosa y reputa... da.
Desengáñate, mi amigo:
nunca podrás superarla.
Con dos epístolas mías
tu casa se ha visto honrada
(aunque siempre lo haya sido,
que no dudo de tu casa).
Dos cartas, dos
que hasta el día
se están viendo desairadas.
Pero estoy dispuesto a todo.
Si antes que llegue la cuarta
contestas a la tercera
estoy dispuesto a pagarla
y una perra gorda, una
te abonaré por palabra,
que se bien que a los toreros*

*la "prensa" les cuesta cara
y a mi a generoso nadie,
grande ni chico, me gana.
¿ Me contestarás ahora
puñeterísimo guasa?
Voy a repetirte todo
palabrita por palabra.
Quiero saber cuando llega
Amorós a Salamanca.
Sólo tu puedes decírmelo.
Telefonea a su casa
y después de que lo hicieres
indícale lo que haya
a este amigo que impaciente
tu contestación aguarda.
Perdóname la molestia
que te tomes por mi causa,
pero tu sabes que yo
sé agradecer en el alma
todo aquello, mucho o poco,
que en mi servicio se haga
y de que ahora me sirvas
no he perdido la esperanza.
Por eso insisto y te mando
esta mi tercera carta
y si tienes compasión
y te dignas contestarla
te quedará agradecido
este amigo, que te abraza*

Jaime Romero Diz.
Hospedaje "ABC".
Espoz y Mina 12.
Salamanca.

Tfno. de Amorós en Madrid= 61472.

*¡¡ Y van tres!!
Haz versos pero no odas.
(la eliminación de la j afina mas de lo
que te mereces).*

- ¹ José Amorós Cervigón (Salamanca 1911- Madrid 1997). Torero conocido por el hipocórico de Pepe Amorós, buen amigo de Federico García Lorca.
- ² El estreno tuvo lugar el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Infanta de Beatriz de Madrid.
- ³ En el campo salmantino se encontraba la famosa ganadería de Clairac, donde los aspirantes a torero y los toreros se entrenaban.
- ⁴ José Valdivia y Garci-Borrón, militar de profesión, ocupó este cargo desde el 14 de septiembre de 1933 al 1 de junio de 1935.
- ⁵ La alocución de «Semana Santa en Granada» se produce en abril de 1936. Existe una carta de agradecimiento de don Luis Fernández Clérigo, presidente del Patronato Nacional de Turismo, dirigida a Federico García Lorca, con fecha 4 de abril de 1936. Dicha carta está publicada en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, número 27-28, páginas 223-224, diciembre de 2000, Madrid.
- ⁶ En la obra publicada dice «muros de la Alhambra», no de «Granada». «Semana Santa en Granada». En *Obras completas Federico García Lorca*, Volumen III. *Prosa*, p. 271-274 (ed. de Miguel García-Posada). Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996.
- ⁷ Corresponden a las entradas: COA 167; COA 168; COA 169.
- ⁸ Federico García Lorca: *Canciones 1921-1924*. En *Obras completas I. Poesía* (ed. de Miguel García-Posada), p. 363. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996.
- ⁹ *Yerma* se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 29 de diciembre de 1934 y, aunque las críticas a los aspectos puramente teatrales fueron muy positivas, provocó una polémica respuesta política y social de los sectores más conservadores de la sociedad madrileña.
- ¹⁰ En la transcripción de las cartas se ha respetado la acentuación y la ortografía de las mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. «Manifestaciones del director general de Seguridad». En *ABC*, 15 de enero de 1935, Madrid, p.32.
- Alameda, José. *Retrato inconcluso. Memorias*. Océano, México, 1982.
- Delbecque, Nicole; Nadia Lie y Brigitte Adriaensens (ed.). *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*. Leuven University Press, Bélgica, 2003.
- Fourneret, Patrick. «Los dibujos humanísticos de Federico García Lorca». En *Trece de Nieve* 2, 1-2, pp. 159-164, 1964.
- García Lorca, Federico. *Obras completas. I. Poesía, II. Teatro, III. Prosa*, (ed. de Miguel García-Posada). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1996-1997.
- Gil Fombellina, María del Carmen. *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*. Fundamentos, Madrid, 2003.
- Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013). *Corpus del Nuevo diccionario histórico* (CDH) [en línea]. <http://web.frl.es/CNDHE>. Consultado el 18/09/2014.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1993.
- Paepe de, Christian (dir). *Catálogo General de los Fondos Documentales de la Fundación Federico García Lorca. Catálogo de la Correspondencia a Federico García Lorca*, Volumen VI. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 2003.
- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. *La Residencia de Estudiantes*. Ministerio de Educación, Madrid, 1990.
- Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> Consultado el 18/9/2014.
- Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <http://www.rae.es> Consultado el 18/9/2014



Alberto Insúa, del folletín a corresponsal de guerra (1915-1917)

Por Santiago Fortuño Llorens

Como «maestro de novelistas» calificó José L. Sampedro, en *El amante lesbiano* (2000), a Alberto Insúa, seudónimo de Alberto Galt y Escobar (La Habana, 1883–Madrid, 1963), quien, en los años veinte del pasado siglo, fue, junto a Pedro Mata y Alejandro Pérez Lugín, uno de los novelistas de más éxito¹. Cultivó, principalmente, la novela folletinesca, también conocida como sicalíptica, galante, erótica² o «novela del corsé», a decir de Manuel Longares (2006), que encuentra su época más floreciente entre la generación del 98 y la guerra civil española³. Fue dramaturgo y periodista, además de escritor versátil por sus tres tomos de *Memorias* (1952, 1953 y 1959), los relatos breves, los ensayos y las traducciones⁴. La historia literaria lo ha adscrito a la Promoción del Cuento Semanal⁵. En su prolífica faceta de articulista –*ABC*, *La Vanguardia*, *Nuevo Mundo*, *El Correo*, *El Liberal*, *Nuestro Tiempo*, *Blanco y Negro*, *El Imparcial*, etc.–, destacan dos libros: *Por Francia y por la libertad* y *Nuevas páginas de la guerra*, publicados en la editorial madrileña Renacimiento en 1917, que recopilan en ciento quince artículos sus crónicas y comentarios sobre la primera guerra mundial en el periódico *ABC*⁶, desde noviembre de 1915 a julio de 1917, en primera línea del frente de los aliados en París. En estos artículos, Insúa, a quien Francia siempre le había cautivado por representar la adaptación más afortunada del régimen democrático a su forma republicana⁷, describe tanto los paisajes –ciudades, pueblos y trincheras– en el fragor bélico, como a los políticos e intelectuales del momento, que enumera y enjuicia entreveran-

do la literatura con la guerra, sin olvidar el acontecer diario de los soldados, de los que narra sus avances y retrocesos, pero, sobre todo, sus reflexiones –filias y fobias incluidas– acerca de los contendientes en la Gran Guerra. «Yo escribía mi artículo para *ABC* como si tuviese delante a un germanófilo y trataría de imponerle mis ideas y sentimientos»⁸. Son unas crónicas transidas de vividura y humanidad, que no por ello soslayan lo sórdido o lo desagradable de lo narrado:

«Determinado mi viaje a París, tomé el tren a principios de enero del año 15. [...] Donde comencé a notar el “olor de la guerra” no fue en el ferrocarril, sino en las cantinas y “buvettes” de las estaciones, en las cuales los “poilus” se aglomeraban [...] La guerra no sólo huele a pólvora, a ácido fénico, a cloroformo, a fango, a sangre: huele también a sudor, a ropa muy llevada sobre el cuerpo, que despide emanaciones pecuarias»⁹.

Tras el cese de José María Salaverría, Insúa entró a formar parte de los corresponsales de guerra del primer periódico madrileño, considerado germanófilo, lo que ocasionó que «fuera puesto en las listas negras»¹⁰ y dejara casi aparcada su dedicación propiamente literaria entre 1915 y 1920:

«A mediados de noviembre de 1915, en mi pisito de la calle de Jussieu, hacía yo mis primeras armas de periodista. [...] Pero ahora se trataba de todo lo contrario: de hacer “un día sí y otro no”, para el diario más leído en España, un artículo sobre la guerra desde uno de los grandes países beligerantes»¹¹.

Alberto Insúa reconoce la francofilia¹² del periódico, que él mismo profesaba:

«Quería de este modo don Torcuato robustecer la imparcialidad de su periódico, considerado en Francia, y por muchos en España, como germanófilo, no obstante la francofilia manifiesta de dos de sus colaboradores más ilustres: “Azorín” y Manuel Bueno. Y la mía, tan vehemente»¹³.

Unos artículos periodísticos en los que se reconoce la huella del clásico ensayismo francés, de los escritores contemporáneos –a los que cita– y de otros como Maurice Barrès y Paul Morand, a quienes Insúa prologó y de quienes tradujo *El Greco o el secreto de Toledo* (1914) y *La Europa galante* (1926), respectivamente.

ALBERTO INSÚA,

CRONISTA DE LA GRAN GUERRA

El prólogo a *Por Francia y por la Libertad*, fechado en diciembre de 1916, sitúa a su autor en «un París nervioso y placentero» y describe sus crónicas: «Son un poco de todo [...] porque la guerra sorprendió al autor escribiendo novelas» y «en estos artículos defendió la causa de la libertad de los pueblos, que es la misma que defiende Francia» ante el peligro de aliarse con Alemania, «descarriada por sus estrategias, por sus políticos y por sus profesores» porque «el Pangermanismo quiere secar las raíces del árbol de la raza generosa y genial, de la raza latina, de nuestra raza, que es la madre de la Civilización». Como en sus memorias, *Horas felices, tiempos crueles* (1953), estos textos periodísticos rebosan de vivencias, de «aroma de verdad», pues «no se trataba en ellos de hacer estilo, sino de hacer justicia»:

«Yo hago más caso del amigo que vuelve de las trincheras, para descansar ocho días, que de veinte libros sobre la guerra [...] yo presto más atención a las palabras del barbero que me afeita, del sastre que me toma medidas, [...] de la madre que me habla del hijo muerto en campaña [...] que a los artículos de mi ilustre amigo Barrès, de Clemenceau, [...] y de tantos otros escritores de primera línea»¹⁴.

El volumen comprende cincuenta y un artículos, fechados desde noviembre de 1915 a mayo de 1916 con algunas glosas que se prolongan hasta el 8 de abril de 1917. Los temas más reiterados son el transcurso de la guerra con sus avances y retrocesos, la cotidianidad de los soldados, la literatura y la cultura, el antigermanismo, España y su neutralidad y, obviamente, la postura favorable al militarismo en justa causa. La batalla de Verdún¹⁵ alcanzó gran relevancia en varias reseñas de Insúa entre febrero y marzo de 1916: «El día 21 de febrero de 1916, comenzó en el frente francés una de las batallas más grandes y crueles de la Historia: la de Verdún, que otras posteriores de la segunda catástrofe mundial no han superado en duración ni en exterminio»¹⁶. Ante la ofensiva germánica, realza el retrato del general Pétain, quien, sin menoscabo del respeto a la jerarquía, suprimía de sí «la aureola de majestad con que se envuelven otros jefes»¹⁷, en una contienda en la que se luchó con un despliegue espectacular de nuevos medios y técnicas que el profesor H. Treitschke, de la Universidad de Kiel, justificó diciendo que en la guerra podía usarse todo instrumento que ayudara a poner fin a la misma:

«Yo, por mi parte, alineaba en mis crónicas reflexiones acerca de “la inutilidad del terrorismo”: sobre el terrorismo de la primera guerra mundial, que dejó en mantillas el de la segunda. [...] Consecuencias de la filosofía bélica treitschkeana: los gases asfixiantes, los líquidos inflamables, los proyectiles lacrimógenos, puesto que la pólvora, la metralla y los explosivos de uso común no son ya suficientes. Y los bombardeos aéreos, y los submarinos, que torpedean hasta a los barcos neutrales»¹⁸.

También los modernos zeppelines alemanes –«lucíferos del espacio»–, hicieron huir a los parisienses hacia las costas y lugares de recreo en 1915, obligando a las familias hispanoamericanas a retornar a sus países o a trasladarse «a Madrid, que era entonces la ciudad más alegre de Europa»¹⁹.

LA LITERATURA EN Y SOBRE LA GUERRA

Ocupa un lugar destacado en *Por Francia y por la Libertad* la vida literaria referida al conflicto bélico, expuesta mediante breves notas y a la manera periodística. Así, en su artículo «El teatro patriótico», fechado en diciembre de 1915, apostilla a *L'impromptu du paquetage* (1916), del dramaturgo Maurice Donnay, que en sus personajes de la guerra «no presenta muñecos, sino almas, almas que sufren y sonríen, a la francesa...»²⁰. Pertenece a la misma temática «La vida literaria», de diciembre de 1915, una reseña extensa y desordenada de libros, autores y comentarios que, según confiesa Insúa, fue un proyecto de libro sobre la literatura francesa durante la guerra: «Es literatura

patriótica, es decir, dogmática para los que hemos tomado el partido de Francia por razones de raza, de sentimiento, de cultura, de innegable afinidad espiritual», «una literatura de renovación y de sacudida del alma nacional», dominada por «la precisión, la claridad, la proporción». Entre los autores representativos de este momento, menciona a Anatole France, quien «quiso servir a su patria con las armas igual que con la pluma»; a Mirbeau y a Pierre Loti; al ya nombrado Maurice Barrès, destacado por su esteticismo y religiosidad patriótica; a René Bazin y a Paul Fort, «el príncipe de los poetas» y, con gracejo, concluye: «no hay humor para leer cuanto se hojea en el Odeón, ni dinero para comprarlo»²¹. Además, Insúa resalta sus valoraciones sobre otros prolíficos escritores del momento, como Pierre Loy o el maravilloso poeta Maeterlinck, cuyo *Le débris de la guerre* –dice– «debe considerarse como fundamental». En la lista –extensísima– menciona, asimismo, a Marcel Prévost –autor de *L'adjudant Benoît*, «la única novela novelesca de la guerra»–, a Paul Margueritte, a René Benjamín –quien, «revelado al gran público por la guerra, [...] ha preferido narrar las aventuras del *poilu*»–, a Bataille, Bernstein, Donnay, Lavedan y François de Curel, entre otros. En «De Verhaeren a Romain Rolland», publicado en enero de 1916, comenta *La Belgique Sanglante* del primero y el *Au-dessus de la mêlée* del segundo. Si el libro del belga merece su admiración –pues en él «mana la verdad» y «sangra la herida»– en el del francés, germanófilo, encuentra que «se empeña en conciliar cosas por el momento irreconciliables», ya que trata del armis-

ticio y del amor cuando «al acero debe responderse con el acero, y a la pólvora, con la pólvora, y no con las palabras»²².

Insúa invoca el discurso cervantino de las Armas y las Letras «negación de la guerra contemporánea» y, por esas mismas fechas, arremete en «De Cervantes a Treitscheke» contra los avances armamentísticos –las ametralladoras, los proyectiles de los más modernos cañones, el gas, etc.– empleados por primera vez en la Gran Guerra con el resultado de diez millones de soldados muertos: «Las ideas describen una trayectoria más grande que la de los proyectiles de 420», a lo que agrega en la glosa de febrero de 1917 que «debe jubilarse al conde Zeppelin»²³. Siguiendo con el manco de Lepanto, en abril de 1916, el libro de André Suarès motiva su artículo «El Cervantes de Suarès». En la línea empática de la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, «reflexiones y meditaciones al margen del *Quijote*, reflexiones y meditaciones de un hombre bien nutrido de Montaigne y de Pascal»²⁴, embriada el humanitarismo quijotesco con la guerra, como reiterará en sus *Memorias* (1953): «Exégesis arbitraria del *Quijote* al afirmar que “los exégetas arbitrarios” son los artistas y pensadores personalísimos que nos dan “su emoción” del *Quijote*, los reflejos y resonancias del libro en su espíritu»²⁵.

Tras su visita a la fábrica de armamentos Schneider en Le Creusot, el 8 de abril de 1917 redacta en París la glosa con la que concluye el libro invocando al héroe cervantino:

«Don Quijote, el de Castilla, desea también levantar la voz y extender el brazo contra la injusticia y el crimen. Pero

*cada vez que se yergue sobre los estribos de Rocinante, los galeotes, los bachilleros, los eclesiásticos y los duques lo apedrean en nombre de su Señor el Káiser y de la Santa Neutralidad»*²⁶.

Ante la noticia de que «En febrero de 1916 una estadística de la Prefectura de Policía comunicó que la población española permanente de la capital de Francia, de 50.000 almas antes de agosto del 14, se había reducido a 8.000» y de que «No se trataba de españoles con billete de ida y vuelta, sino de compatriotas nuestros establecidos en París, bien para vivir fastuosamente de su peculio –los menos–, bien para ganarse la vida en diversos órdenes de trabajos e industrias»²⁷, nuestro escritor imbuyó su artículo «Nos molesta aprender», de un regeneracionismo noventayochista que denunciaba el atraso secular de los españoles: «Yo los he visto así, muchas veces, en los andenes de Hendaya, conducidos por un capataz que les “sacaba” los billetes y firmaba por ellos sus pasaportes», diagnosticando, cual cirujano de hierro, que «el pueblo español [...] sólo necesita pan y escuelas para ser como los demás pueblos de Europa» y, desterrando, solícito, la inveterada abulia nacional, *esprit de suite* que «algún héroe se encargará de sacudir»²⁸.

NUEVAS PÁGINAS DE LA GUERRA

Bajo este título, Insúa publica en 1917 las crónicas de guerra redactadas desde mayo a diciembre de 1916, agrupadas en cinco apartados: «Cartas de París», «Un viaje a Reims y a las trincheras de Bethèny», «Otras cartas de París», «En Normandía» e «Impresiones de París y de Madrid», cuyas ideas directrices ex-

pone en «Al Lector»: «En realidad, el tema que predomina en los trabajos que siguen, es el de Francia: el que mejor siento y conozco por mi amor a la gran república latina, por mi devoción a la cultura francesa», sentimiento que en octubre de 1916 reiterará en «La verdad que debe inculcarse». El artículo de la primera parte, «Ensueño y realidad», de julio de 1916, reseña el libro *Le Rêve allemand! La plus grande Allemagne! L'oeuvre du XX siècle*, de Otto Richard Tannenbergh, «seudónimo de una agrupación pangermanista», y agrega al error de los alemanes –escritores, fabricantes de material de guerra, políticos y militares con «Hipertrofia del orgullo nacional, megalomanía colectiva, necesidad impuesta por las leyes biológicas a un pueblo dotado de una *expansibilidad* irresistible»²⁹–, la desconsideración de estos hacia los aliados:

*«Francia, Inglaterra e Italia son pueblos superiores y de abolengo mucho más antiguo que el de Alemania, pueblo también superior, pero al que llegaron algo más tarde las luces del Renacimiento. [...] aseguran los sabihondos germánicos: todos los pueblos de Europa están caducos, menos Alemania, que se mantiene en el cenit. Estos pueblos van a rendirse – algunos a prosternarse – no bien se ponga en marcha el superhombre»*³⁰.

El segundo apartado, lírico y de estilo impresionista, atestigua su periplo por las ruinas de la guerra, como volverá a narrar pormenorizadamente en el capítulo LXXXIV del segundo libro de sus Memorias: «llevaba más de ocho meses de corresponsal y era la primera vez que iba yo a ver la guerra en su propio teatro»³¹. Así, en «Entre los escombros»

centra su mirada en la ciudad de Reims, con «veintidós mil casas destruidas... Y las demás sentenciadas»³². Al visitar las trincheras de Bethèny –«bajo la luz vespéral, las ruinas son blancas, lívidas, tienen como un color de osamenta»–, observa a los soldados, tensos, que prefieren los peligros de la aviación al tedio mortal de las trincheras. Durante este viaje al horror de la guerra, el autor acentúa la descripción de la catedral de esta ciudad de la Champaña: «Nuestra primera impresión es de goce estético y de cólera sentimental [...] Nuestra Señora de París es severa, reposada, estática. Nuestra Señora de Reims, [...] tiene algo de febril, de dinámico» es «una catedral desmantelada, vacía, en la que sopla el viento, y por cuyas vidrieras rotas pasan los rayos vivos del sol»³³.

También a neutralidad española en la guerra, declarada oficialmente por el presidente del gobierno Eduardo Dato en agosto de 1914, merece su atención crítica en «Ante unas cañas de manzanilla», fechado en Madrid en octubre de 1916, al estilo de los *Artículos de costumbres* de Larra. De nuevo con preocupación noventayochista, arremete contra el analfabetismo de un país de veinte millones de habitantes en el que aún «hay doce millones de españoles que no saben leer»: «No podemos permitir, so pena de seguir resbalando por la pendiente de la anulación nacional, que llegue la hora de las paces sin que nosotros hayamos elegido un puesto en la Europa de mañana»³⁴.

Por esa misma época, su estancia en Sainte Margarite-Sur-Mer, acontecida en septiembre de 1916, motiva el conjunto de artículos reunidos bajo el título



«En Normandía», en los que ya vaticina lo que acaecerá cuatro lustros más tarde: «¡Es tan grande el contenido místico del patriotismo alemán! Y un místico no reflexiona. Sólo sabe creer. [...] El ensueño pangermanista ha tomado un aspecto religioso, [...] y para estos prisioneros que dejamos ahí detrás, cavando en la tierra, el káiser es un Dios, y la victoria de Alemania, un dogma»³⁵. *Nuevas páginas de la guerra* concluye nuevamente con referentes literarios. Destaca la muerte trágica del poeta belga Emilio Verhaerer, «un bardo septentrional, adusto, grave; [...] de una savia terrestre y de un rocío celestial», quien, tras sufrir la contienda y haberla inmortalizado, murió en Ruán, camino de París. Su obra *Les ailes rouges de la guerre* (1916) hubiera justificado su designación como el cantor de la guerra y de la paz frente a otros de mayor relieve internacional, como el «dema-

siado íntimo y monótono» Maeterlink o D'Annunzio, que «habría querido hacer un poema al modo homérico»³⁶. Análogo sentido patriótico atribuye Insúa a *La amazona*, de Henry Bataille, un drama trágico en tres actos que considera «lo más robusto, lo más moral y lo más patriótico que se ha escrito en Francia desde que comenzó la guerra»³⁷.

LA VUELTA AL FOLLETÍN

Alberto Insúa, al redactar sus crónicas de la guerra, era sobradamente conocido por sus novelas y relatos breves: «No echaba yo de menos la vida literaria de Madrid, ni lamentaba haber interrumpido mi labor de novelista –con una docena de obras en circulación– y de dramaturgo en ciernes, para dedicar mi pluma al periodismo»³⁸. Títulos como *La mujer fácil* (1909), *Las neuróticas* (1910), *La mujer desconocida* y *El demonio de la vo-*

luptuosidad (1911), *Las flechas del amor* (1912), *Los hombres. Mary los descubre; Mary los perdona* (1913), *Las señoritas* (1907), *Juventina* (1915) o *Marichu* (1915) revelan su prolijidad narrativa.

Durante la guerra, escribió en París *De un mundo a otro. Novela de la guerra* (1916), con un prefacio beligerante contra Alemania, bajo cuyo yugo Europa sería «un semillero de revoluciones, una cordillera de volcanes incendiados»³⁹. Con un argumento trivial –un matrimonio, español él y francesa ella, ve truncada su luna de miel por su implicación en la guerra–, su título, pasado el tiempo, haría sonreír tristemente a su autor «con cierta burla de mi ingenuidad, pues expresaba mi confianza en que aquella guerra sería la última de todas las guerras»⁴⁰. Tras ella y dejando atrás su etapa parisina⁴¹, Insúa comenzará una nueva etapa literaria con la comedia *La madreleña* (diciembre 1917), pieza teatral situada en Madrid, «en una sala de una familia de obreros muy pobre» en la que la hija, su protagonista, es seducida por un señorito y alcanza la redención por el amor.

En 1919, su corresponsalía en la guerra fue reconocida con la distinción de la Legión de Honor⁴² y, años más tarde, en dos de sus célebres novelas, la acción narrativa evoca la guerra de 1914: *El negro que tenía el alma blanca* (1922) se sitúa en el periodo de entreguerras, «en tiempos de paz» (c. XIV), cuando Peter Wald –su protagonista y «el rey del fox-trot»– triunfaba en Madrid en «el espectáculo más emocionante de nuestra época»⁴³, o

cuando los trenes franceses volaban y el negro bailarín esperaba y suspiraba por Emma Cortadell, su pareja de baile, en la estación parisina d'Orsay; todo lo contrario que en *Humo, dolor, placer* (1928), a cuyo protagonista, Antonio Santángel, el ambiente cosmopolita nocturno de París –«ese sabor a tierra de todo el mundo»– le había llevado a «alistarse en la Legión en 1914, cuando el alud teutónico amenaza sumergir a Lutecia»⁴⁴. En esta novela, de ambiente cubano, alude de nuevo a la gran guerra, con disparidad de afecciones hacia el bando francés o teutónico: la batalla naval de Jutlandia (1916), motivo por el que «esta casa se llenó de coroneles y generales y se bebió champaña a la salud del káiser» y la de Verdún, en el mismo año, en la que «los franceses rechazaban a los escuadrones del kronprinz, el príncipe heredero de Prusia, Federico Guillermo»⁴⁵.

Alberto Insúa colaboró en las colecciones de *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*, *La Novela Corta* y *La Novela Teatral* que, con la cooperación del incipiente cinematógrafo, alimentaron sensibilidades y crearon sueños en un público amplio en España y fuera de ella (con las traducciones de sus novelas al francés, italiano, portugués, sueco y alemán). Como para Plutarco, para quien la anécdota constituía la sal de la historia⁴⁶, sus crónicas de guerra en el periódico *ABC* transmitieron sus vivencias en primera línea y sus reflexiones sociológicas, políticas y literarias en unos momentos cruciales y cruentos de la primera parte del siglo XX.

- ¹ Sainz de Robles, 1971.
- ² De Nora, 1973:383.
- ³ Litvak, 1993:53.
- ⁴ Hemingway, 1994: 495-512; Insúa, 2003: XL-LI.
- ⁵ Sainz de Robles, 1959.
- ⁶ Robin, 1998.
- ⁷ Insúa, 1953: 236.
- ⁸ Insúa, 1953: 469.
- ⁹ Insúa, 1953: 251.
- ¹⁰ Insúa, 1953: 454.
- ¹¹ Insúa, 1953: 274.
- ¹² Robin, 1992: 216.
- ¹³ Insúa, 1953: 303-304 y454.
- ¹⁴ Insúa, 1917:42.
- ¹⁵ 1917:174.
- ¹⁶ Insúa 1953: 340.
- ¹⁷ Insúa, 1917: 189.
- ¹⁸ Insúa 1953: 312-313.
- ¹⁹ Insúa 1953: 318.
- ²⁰ Insúa, 1917: 47.
- ²¹ Insúa, 1917: 63-68.
- ²² Insúa, 1917: 120-124.
- ²³ Insúa, 1917: 130-134.
- ²⁴ Insúa, 1917: 270.
- ²⁵ Insúa, 1953:371.
- ²⁶ Insúa, 1917: 310.
- ²⁷ Insúa, 1953:334.
- ²⁸ Insúa, 1917: 172-173.
- ²⁹ Insúa, 1917 *bis*: 44.
- ³⁰ Insúa, 1917: 125.
- ³¹ Insúa, 1917 *bis*: 389.
- ³² Insúa, 1917 *bis*: 65.
- ³³ Insúa, 1917 *bis*: 58-63.
- ³⁴ Insúa, 1917 *bis*, 234-235.
- ³⁵ Insúa, 1917 *bis*: 192.
- ³⁶ Insúa, 1953:436.
- ³⁷ Insúa 1917 *bis*: 264-265.
- ³⁸ Insúa, 1953: 309.
- ³⁹ Insúa, 1916:VII.
- ⁴⁰ Insúa, 1953: 257.
- ⁴¹ Insúa, 1953:459-462.
- ⁴² Insúa, 1953: 461
- ⁴³ Insúa, 1998:64
- ⁴⁴ Insúa, 1999: 75
- ⁴⁵ Insúa, 1999: 87
- ⁴⁶ Insúa, 1953: 5

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.
- González Cuevas, P. C. «En torno al porvenir de la patria *germanofilia* y *aliadófilia* en la intelectualidad española durante la gran guerra». En *Revista de Occidente* N° 398-399, 2014, pp. 103-119.
- Hemingway, M. (1994). «Alberto Insúa (1883-1963): ensayo bibliográfico». En *Revista de Literatura*, LVI, N° 112, 1975, pp. 495-512.
- Insúa, A. *Por Francia y por la libertad*. Madrid, Renacimiento, 1917.
 - *Nuevas páginas de la guerra*, Madrid, Renacimiento, 1917 *bis*
 - *El negro que tenía el alma blanca*. Madrid, Renacimiento, 1922 y Madrid, Clásicos Castalia (Ed. Santiago Fortuño Llorens), 1998.
 - *Humo, dolor, placer*. Madrid, Rivadeneyra, 1928 y Madrid, Clásicos Castalia (Ed. Santiago Fortuño Llorens), 1999.
 - *Memorias de Alberto insúa II. Horas felices. Tiempos crueles*. Madrid, Tesoro, 1953.
 - *Memorias (Antología)*. Madrid. Fundación Santander Central Hispano (Selección e introducción de Santiago Fortuño Llorens), 2003.
- Litvak, L. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*. Madrid, Clásicos Taurus, 1993.
- Longares, M. *La novela del corsé*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- de Nora, E. *La novela española contemporánea (1898-1967)*. Madrid, Gredos, 1973.
- Robin, C-N. «Alberto Insúa, periodista aliadófilo durante la primera guerra mundial». *Actas del X Congreso de Hispanistas*, 1992, pp. 215-222.
 - «París como experiencia vital de Alberto Insúa». *París y el mundo ibérico e iberoamericano*. París X Nanterre, 1998, pp. 369-388.
- Sainz de Robles, F. *La novela corta española. Promoción de «El cuento semanal» (1901-1920)*, Madrid, Aguilar, 1959.
 - *Raros y olvidados (la promoción de «El cuento semanal»)*, Madrid, prensa española, 1971.
 - *La promoción de «El cuento semanal» 1907-1925 (un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Sampedro, J. L. *El amante lesbiano*, Barcelona, plaza y Janés, 2000.

Alberto Ruy Sánchez

«*Me interesa reactivar por la palabra
la música del cuerpo*»

Por Carmen de Eusebio

Alberto Ruy Sánchez (México D. F., 1951), es un escritor y editor mexicano, autor de más de veinte libros de poesía, ensayo, cuento y novela. Desde 1988 es Director General de la revista *Artes de México*, labor –entre otras– por la que en 2006 se le otorgó el Premio Juan Pablos al Mérito Editorial. En 1987 recibió el Premio Xavier Villaurrutia por su primera novela, *Los nombres del aire*, en la que inicia una exploración poético-narrativa del deseo que continuará hasta *La mano del fuego* (2007). Alumno de Deleuze, Foucault o Barthes –quien fue su director de tesis–, en su obra sobresalen títulos como *Los demonios de la lengua* (1987/1998), *Una introducción a Octavio Paz* (1990), *La inaccesible* (1990), *Con la literatura en el cuerpo* (1995), *Diálogos con mis fantasmas* (1997), *La página posible* (2011), *Elogio del insomnio* (2011) y *Decir es desear* (2011). En 2014 Alfaguara publicó en un solo volumen los cinco libros de *Quinteto de Mogador*.

En 2014 ha publicado *Quinteto de Mogador* que reúne los libros *Nueve veces el asombro*, *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *Los jardines secretos de Mogador* y *La mano de fuego*, editados unitariamente entre 1987 y 2007. Cada libro es una unidad con sentido pero, al mismo tiempo, incluyen una pertenencia a un cuerpo mayor. ¿Este conjunto fue visto así desde el principio?

Cuando publiqué *Los nombres del aire* por primera vez ya tenía esbozado y

algo avanzado el proyecto de un libro más amplio con cuatro partes principales más una que sería una especie de apostilla o introducción o epílogo. Y desde el principio lo anuncié. Pero tardé muchos años para llegar a ese momento. Hubo antes una larga investigación sobre el mundo del deseo y al mismo tiempo un arduo trabajo artesanal de escritura. Estos dos recorridos se derivaron de la doble preocupación que me quemaba el pecho cuando co-



mencé a definirme como escritor y, a la vez, cuando comencé a vivir con una mujer: encontrar mi propia voz como artista de la palabra y tratar de comprender el mundo del deseo femenino y mi deseo ahí. Las dos inquietudes se convirtieron en una sola en este proyecto, a la vez de búsqueda deseante y de búsqueda de una poética. Al principio, escuché y anoté historias sobre el deseo de mujeres a mi alrededor. El círculo se fue expandiendo a varios países. Aprendí a ser un confidente curioso y un viajero que escucha discretamente. La primera recopilación de historias del deseo se inspiraba en los *Fragments de un discurso amoroso*, de Roland Barthes. Era un repertorio de figuras del lenguaje del deseo. Pero era tan sólo el material para comenzar a construir una obra. Dividí las historias y figuras en cuatro expedientes principales: el deseo femenino, el deseo masculino, el deseo de crear un paraíso del deseo y el deseo de construir un lugar de elección en el mundo cambiante del deseo –el amor candente y transformador–. Cada uno de ellos quedó naturalmente bajo el emblema de un elemento, de una esencia material: aire, agua, tierra, fue-

go. Una cosmogonía del deseo. Más un quinto elemento, la quintaesencia del mundo del deseo y de este proyecto narrativo: el asombro. Desde el principio hubo cuatro elementos estructurales que permanecieron: el primero es que la serie no es lineal, sino que cada libro va quedando dentro de otro, como cajas chinas, muñecas rusas o eso que los franceses llaman una *mise en abime*. *Los nombres del aire* es un libro dentro de *En los labios del agua* y así sucesivamente; el segundo es que, así como en el cine siempre hay algo que queda fuera de la pantalla y está ahí, en un libro también. Cada vez que la cámara del narrador retrocede y lo que estaba fuera de cuadro se incluye, se transforma un mundo. Al ampliarse el escenario de cada volumen de la serie, el autor de cada libro se va convirtiendo en personaje del siguiente, luego se convierte en una voz sin nombre ni psicología y finalmente se vuelve continua transformación deseante bajo dos implicaciones tan fundamentales como la de cuestionar al autor mostrando que el narrador es siempre un personaje y la de cuestionar el yo del autor mostrando su pluralidad e inestabilidad; el tercero es que hay en

todo el proyecto un cultivo del fragmento y una exploración de todas sus posibilidades. Casi cada frase, cada párrafo, cada página o cada capítulo deben tener valor por sí mismos. Finalmente, cada libro debería tener una manera de existir de manera independiente. Me pareció importante incluso que cada uno de los cinco libros pudiera ser leído en el orden que mejor acomode a sus lectores. Y así ha sucedido. El gusto y afinidades de los lectores con tal o cual volumen reordena el conjunto; por último, el cuarto elemento es que desde el comienzo tuve el deseo de tender una línea narrativa que fuera creciendo libro a libro, a partir de una prosa con gran concentración poética a la que se fuera sumando un carácter narrativo muy amplio y luego un carácter reflexivo. Eso sólo es evidente cuando se tiene el *Quinteto* en un solo volumen y en el orden propuesto por mí, lo que no evita que la gente lo tome y lo abra por donde quiera y se oriente a su antojo. Las ilustraciones y la formación de páginas colaboran a ese fin. Pero el *Quinteto* propone al lector ese desarrollo de la textura narrativa.

Quinteto de Mogador se abre con Nueve veces el asombro. Y, realmente, es asombro lo que produce la lectura de los cinco libros. ¿Por qué decidió comenzar por éste?

Porque a pesar de haber sido escrito al final, la historia que hay en ese libro es la de una iniciación. La cuenta, pero también la pone en acto envolviendo al lector, iniciándolo al poder múltiple de las palabras. La historia comienza después de hacer el amor. Los amantes están ya con los labios doloridos de tanto besarse

mientras se amaban y las palabras les saben distinto al ser pronunciadas así. Se van dando cuenta de que esa nueva hipersensibilidad modifica también el sentido de lo que se dicen. Van de palabra en palabra explorando y explorándose. Hasta que llegan a la palabra Mogador. Ella nació en ese lugar y le va contando a su amante lo que la gente dice de la ciudad del deseo y lo que ella sabe que es cierto o posible. Es una iniciación al mundo de Mogador por los labios de una mujer amante. Habla del asombro desde el asombro, siendo a la vez poema, narración y pensamiento. Es significativo que el mismo fragmento del libro fuera publicado como poema en la revista española Sibila, como *nouvelle* en Francia y como ensayo en Estados Unidos. Nueve capítulos de nueve párrafos cada uno. Nueve motivos de asombro propios de Mogador en ochenta y una imágenes. Con ellas respondo, de alguna manera, a las principales preguntas que me fueron hechas a lo largo de veinte años sobre Mogador. Al mismo tiempo, establezco la peculiaridad de su existencia en el ámbito de lo posible y de la imaginación deseante. Es un libro muy breve y, además de hablar de los rituales del asombro en Mogador, es en sí un ritual poético de asombros. Concentra el germen de lo que habrá en el *Quinteto*. Es el último libro de la serie pero también el primero porque el *Quinteto* tiene la estructura de una espiral. Figura recurrente en las narraciones y emblema de un tipo de erotismo que recomienza, como ritual y drama tántrico que escapa del éxtasis, del suspenso lineal, de la resolución del drama y del relato tradicional. Una última razón para colocar *Nueve veces el*

asombro como introducción tiene que ver con la vida que fue apoderándose del proyecto del *Quinteto*. Como parte de esa espiral misteriosa que se fue tejiendo a lo largo de los años alrededor de los libros de Mogador, creció un público lector, sobre todo femenino, cada vez más implicado con sus historias. Una especie de seguidoras fieles que viajan a Mogador después de leer los libros, llaman a sus hijas como los personajes, me escriben cartas entusiastas y se tatúan en el cuerpo las caligrafías de Hassan Mas-soudy con las que se ilustran los libros. En esta edición, la primera del *Quinteto de Mogador* en un solo libro, me pareció importante publicar las bellas caligrafías árabes de Caterina Camastra. Lectora apasionada, comentarista universitaria y traductora al italiano de varios de mis libros de Mogador, quiso ir más allá y se fue a Marruecos para convertirse en calígrafa. Una práctica que implica tanto el aprendizaje de un oficio como una iniciación espiritual. Al ilustrar ella el inicio del *Quinteto* se cierra un círculo donde los cultos deseantes del libro salen de las páginas para regresar a ellas bellamente transformados en parte de la obra.

La ficción de sus libros revela algunas de sus obsesiones, pasiones y deseos. ¿De qué se nutren sus libros?

Mis libros se nutren, antes que nada, de una escucha atenta del deseo de los demás. Especialmente de las pasiones y pulsiones de muchas mujeres que a lo largo de los años me han confiado sus historias. Yo documento deseos. Doy testimonio de lo que veo y escucho. Y doy testimonio de esa confianza peculiar. Al mismo tiempo, se nutren

de mi intento por comprender el deseo a través de todas esas historias. Una investigación convertida en búsqueda vital. Escribir esos libros sobre el deseo, vivir en el ámbito que esa encuesta fue creando, se me convirtió en un modo de vida, en un modo de estar y ser escritor en el mundo. Y de esa construcción y transformación continua también se alimenta el *Quinteto*. Y, finalmente, está en estos libros de manera implícita y explícita la búsqueda vital del artesano de la palabra que hace de su oficio un ritual deseante. El artesano que encuentra en los oficios artesanales que lo rodean y lo enriquecen claves para ser escritor y para ser amante. Los oficios artesanales de calígrafos y de ceramistas, principalmente, pero también de arquitectos y jardineros extravagantes, nutren el tejido que es este texto. En el último volumen, *La mano del fuego*, se vuelve explícita la participación de la memoria en el conjunto de los libros. E incluso de una memoria familiar puesto que el personaje con la mano quemada está inspirado directamente en mi abuelo materno, que perdió parte de la mano en un accidente que describo. Esa sección que se llama «Mi palma en la arena» es casi un libro independiente sobre el tacto. Al leerlo se ve cómo se nutre de una investigación científica sobre el tacto y se hace evidente también cómo el conjunto de los libros se nutre de una investigación científica y vital sobre la sinestesia, sobre la capacidad que tienen los órganos de un sentido para ejercer las funciones de otros. Tema y efecto constantes en todo el *Quinteto*. Este conjunto de vidas, de pulsiones, de saberes apasio-

dados, de intensidades vitales en acto más que de retratos de personajes tradicionales, nutren el libro de libros que es el *Quinteto de Mogador*. Y de nuevo, al ver los libros en un solo volumen, se ve cómo la multiplicidad magmática de vitalidad deseante en cada libro suelto retoma, finalmente, una composición y un sentido adicional al mostrar el ámbito más amplio que esos deseos habitan.

En *Elogio del insomnio* (2011) podemos reconocer algunas características suyas que comparten los personajes de los libros que componen *Quinteto de Mogador*. ¿Qué diferencias y distancias existen entre la vida y la literatura?

Una distancia variable en cuanto a la anécdota precisa y una distancia íntima en cuanto a la energía vital que anima los relatos. Esto último, además, en función de hacer de la lectura una experiencia deseante, más que informativa de una historia. Yo soy de esas personas que pueden releer una novela que les gusta aunque ya conozca el final. Yo aspiraría a crear esa sensación en los lectores. Cuando el *Quinteto* se publicó en España, una lectora puso en Facebook: «nunca me había sucedido, leí un libro de ochocientas páginas y quiero leerlo de nuevo». Creo que la distancia precisa y variable entre la vida y la literatura hace de la lectura una experiencia vital. Algunas veces, la parte de invención obedece a las premisas y a la lógica de los relatos mismos; muchas otras –evidentes en el último volumen– sirven para enfatizar la autoironía del narrador, que va creciendo libro a libro. En todo el *Quinteto* hay un cuestionamiento del lugar y de la autoridad del narrador. El narrador de narradores de *La Mano*

del fuego tiene muchos más ingredientes directos y, algunas veces, literales de mi vida, como por ejemplo el relato del primer viaje a Marruecos. Por una parte, esa cercanía mayor con la vida ilumina o explica las apariciones de muchos elementos narrativos a lo largo de los primeros libros del *Quinteto*, pero, más que eso, los pone en perspectiva permitiendo al lector una experiencia más rica. Hubo algunas historias vividas, como el descubrimiento de las cabras en los árboles en Mogador, fundamentales en el concepto de asombro que mueve a todo el *Quinteto*, que si las hubiera puesto en los primeros libros hubieran pasado por pura invención, detestable realismo mágico facilón. Las cabras existen, no las inventé yo, y sólo situadas al final del *Quinteto*, donde el relato es más crónica y reflexión sobre el surgimiento y construcción de una poética del asombro, adquieren su estatuto preciso de realidad, que muestra cómo muchas otras realidades de todo tipo ocupan un lugar en la narración total. Cuando terminé de escribir el *Quinteto* fue como poner un techo a la casa de la que llevaba dos décadas construyendo los muros. Tomé distancia para verla completa y me di cuenta de que había escrito prácticamente todo el tiempo de noche, en las madrugadas, durante una serie de felices insomnios. Y que, a diferencia de todos aquellos que odian y «padecen» el insomnio, yo lo gozo, lo anhelo, sufro si no lo tengo. Escribí entonces ese elogio donde tan bien notas que se establecen vasos comunicantes con el *Quinteto*. Cuando se es tan obsesivo como suelo serlo, las cosas más dispares de mi vida y de mis libros mostrarán al final, tal vez, todos los hilos delgados y secretos que las unen.



Usted nos dice que el deseo se dibuja en Mogador con cinco elementos: aire, agua, tierra, fuego y la quintaesencia, el asombro. Todos y cada uno son narrados con mucha intensidad. Al final del volumen añade una coda, *Tres libélulas van a conocer el fuego*, que alcanza tal complejidad e intensidad que, a pesar de su brevedad, extiende el relato. ¿Qué nos puede decir de él?

Ese pasaje, como indico antes de contarle, es una cita de uno de mis libros favoritos, *La conferencia de los pájaros*, de un autor persa del siglo XII, Farid Udin Attar. Es un relato iniciático y, como muchas otras referencias en el *Quinteto* al pensamiento amoroso que va del mundo árabe a los clásicos del misticismo amoroso –como San Juan de la Cruz o Sabatai Sevi–, muestra que el deseo es finalmente una búsqueda. Que mi propia necesidad de comprender el deseo, ese hilo que

tenso todo el *Quinteto*, fue también una búsqueda trascendente que le dio sentido a mi vida y me dio innumerables «dosis de eternidad», como llama Octavio Paz al instante de la revelación poética. Que es también cada instante de revelación amorosa. Por otra parte, en esa coda –que no es una conclusión, sino un pasaje para comenzar de nuevo, pero con otra visión, el conjunto– se muestra o más bien se sugiere de qué manera el amor en general y muy específicamente el acto amoroso es un acto ritual que hace de la persona amada una deidad. Por un instante que es eterno, paradoja poética, mi amante es mi diosa absoluta, mi paraíso, mi camino y mi meta. Y la búsqueda no termina ahí: siempre hacia ella recomienza, si se tiene tino y suerte. Porque el paraíso sí existe, es posible y está en la persona amada, en el último jardín que ella es. En ese jardín la última flor es el sexo que nos une, ahí

el paraíso se gana, pero se pierde al mismo tiempo y hay que volverlo a ganar. Finalmente, en el pasaje de las libélulas que van a conocer el fuego, es evidente el principio místico fundamental que hace de San Juan de la Cruz el Kama Sutra más intenso posible: que en la llama del amor y el deseo los amantes se funden, pero lo hacen en el extremo de lo indecible. Y como en el caso del paraíso, la búsqueda de decirlo comienza siempre de nuevo. Felizmente, creo yo –y el pasaje de Attar lo muestra claramente–, porque en la búsqueda está también la esencia de la meta. Todo entonces, al terminar el *Quinteto*, recomienza.

Destaca, en cada libro, una mirada de la realidad desde distintas perspectivas y con un denominador común: el erotismo. De él que nace una búsqueda. ¿Qué, a quién y dónde busca?

En *Los nombres del aire*, la protagonista, Fatma, busca a la persona que desea, a su amada. Otros personajes alrededor de ella buscan la conquista, la posesión, todos los equívocos amorosos posibles. En *Los labios del agua* relata una búsqueda más amplia que, a través de la persona amada, busca comprender el fuego que lo quema y la naturaleza hipersensible al deseo que lo consume. El narrador, en el momento de desear, descubre que pertenece a una casta de deseantes, eso que en el misticismo árabe se llama una Silsila, una cadena o un linaje de sensibilidad alterada y de iniciados al conocimiento de esa condición: la Casta de los Sonámbulos. El narrador busca a su amada, busca las huellas de su linaje deseante y busca comprender lo que le sucede. Triple búsqueda que fluye en su oficio, que

es el de calígrafo, y a la vez en su pasión, que es la danza. En *Los jardines secretos de Mogador. Voces de tierra*, el narrador busca cada noche reavivar el deseo de su amada por él, construir ritualmente el paraíso. A estas dos búsquedas complementarias, ella le impone otra: encontrar en el mundo los lugares transformados con tal intensidad por el deseo de sus creadores o transformadores que se han convertido en sitios excepcionales del deseo, en paraísos. Esa búsqueda de lugares reales, no inventados, que ella le pide, se complementa a su vez con otra: encontrar la mejor manera para contar cada uno de esos deseos, cada uno de esos jardines peculiares, partiendo de la idea básica de que cada deseo exige ser contado de diferente manera. El lenguaje no es neutro, no es tan sólo un instrumento; es parte de la naturaleza del deseo encontrar las palabras en la composición que mejor lo digan. La búsqueda del protagonista es también una búsqueda narrativa. Más que nunca, el narrador del libro es lo que cuenta. No tiene nombre, no tiene psicología, es lo que encuentra y cómo lo cuenta. Su búsqueda es transformativa. Al encontrar la narración ideal para cada deseo que ha encontrado en el mundo se va convirtiendo en el amante que ella desea. El libro es un arcoíris de «registros narrativos», de maneras de contar el mundo y sus deseos. La búsqueda de la protagonista es justamente educar a su amado en la lectura sutil y profunda del deseo en el mundo. Lo que resultará –piensa ella– en una mejor lectura de los deseos cambiantes en su cuerpo de mujer embarazada. Será –ella lo cree– un mejor amante y un mejor contador de historias. Es un

nudo de búsquedas deseantes. En cuanto a *La mano del fuego*, el narrador ya no habla solamente de la diversidad deseante del mundo, sino, sin quererlo, de la diversidad desconcertante y no siempre halagadora que hay en él mismo. Al comienzo busca escribir su *Kama Sutra*, la suma de sus conocimientos del amor erótico. Pero cada capítulo es el relato de una experiencia diversa que lo desmiente, lo pone en cuestión radicalmente, lo muestra diferente a lo que él cree que es. Su búsqueda se multiplica y cambia en cada capítulo. El mundo amoroso estalla en una constelación de deseos, incluido el deseo de escribir y el de comprender la naturaleza del deseo. Cada capítulo implica una búsqueda distinta, no siempre resuelta con fortuna. Un protagonista paralelo es un ceramista cuya búsqueda está concentrada en su oficio. Pero cada experiencia le muestra que la maestría de sus manos para el modelado y su conocimiento de la mejor humedad del barro y del horno transformador implica principios eróticos que resultan muy afortunados en su vida amorosa. El verdadero *Kama Sutra* lo está haciendo él, pero no lo sabe. Uno busca mucho más de lo que encuentra, pero encuentra otras cosas; otro encuentra lo que busca y mucho más de lo que busca. Encuentra, incluso sin quererlo, eso que el otro busca y no encuentra. La búsqueda de búsquedas del fuego amoroso relativiza las búsquedas anteriores y, al mismo tiempo, las vuelve absolutas. El amante, cuestionado sin cesar por los otros y por sí mismo, curioso con pasión desbordada, tenaz y hasta obsesivo, conocedor de la plenitud y de su pérdida, persevera.

La contraportada del libro nos dice de Mogador: «Pero ¿de verdad existe Mogador o, como aseguran algunos, es el nombre de una mujer descrita como un puerto? ¿Por qué dicen que ella siempre seduce pero nunca se la posee completamente?». ¿Mogador es la metáfora del reconocimiento y aceptación del otro?

Mogador es un lugar deseado donde todas las cosas están erotizadas y las personas viven y cuentan hasta con sus pasos historias de sus deseos. Más que metáfora de una mujer deseada, es metáfora del deseo. Según mi traductor al francés, Gabriel Iaculli, Mogador es lo deseado y a la vez es el deseo. En una fórmula que yo no habría pensado dice que «la distancia entre México y Mogador es una metáfora del deseo, conlleva un vaivén no tanto físico cuanto espiritual, cuya función es la de reactivar la nueva aproximación del espacio fuera del tiempo donde puede resurgir la evanescencia del secreto». Más que reconocimiento y aceptación, es fascinación mayúscula por la persona amada e impulso hacia ella, como una fuerza de gravedad impostergerable. Mogador no es un escenario para la novela y ni siquiera un contexto, es el personaje ámbito, existencia activa en primer plano y no un fondo de la historia. Es un mundo aparte que tal vez, si tenemos suerte de reconocerlo, todos llevamos dentro. Es una fuerza activa y a la vez es una contemplación de lo asombroso del deseo. Es el lugar donde lo invisible de las relaciones amorosas humanas se vuelve evidente, surge ante los sentidos sin cesar.

En sus libros se habla del deseo y desde el deseo, con representación en el erotismo y hace que ese ritual y forma de

expresión esté ligado a la religión y a la poesía. Octavio Paz dice en su ensayo «La mesa y el lecho: Charles Fourier»: «El puente de unión entre la experiencia de lo sagrado y el erotismo es la imaginación». ¿Qué piensa al respecto?

Creo que el cuerpo es un porcentaje pequeño de materia y un altísimo porcentaje de imaginación. Y claro que lo sagrado no es algo ajeno a la creatividad humana. Pero, aún siendo nuestra, es una imaginación que nos rebasa, que nos vuelve trascendentes, que da sentido a la vida más allá de nosotros mismos. Lo sagrado y el deseo confluyen en el punto donde la persona amada se vuelve una deidad hacia la cual tendemos irremediablemente, con la cual queremos unirnos y en la que queremos disolvernos, ser otros por ella.

Zaydún, editor de la revista erótica *El Jardín Perfumado*, personaje en varios de los libros, nos habla del erotismo y la sexualidad en la sociedad actual; de la confusión que genera la exhibición y el espectáculo. ¿El erotismo se ha degradado en manos del mercado y la hipercomunicación?

Hay un elemento de auto ironía en la selección de ese título. *El Jardín Perfumado* es uno de los libros eróticos clásicos que menos me gusta. Es bastante burdo en su comprensión del fenómeno erótico. Lo que ahora llamaríamos, con un anacronismo muy nuestro, un libro hipermachista. Muestra cómo, a pesar de las palabras y opiniones de Zaydún, el erotismo no se ha degradado, sino que siempre lo ha estado cuando son manos burdas las que lo ejercen. El narrador no se da cuenta, pero espero que los lecto-

res sí. O por lo menos que lo perciban. Creo que lo que imponen las condiciones actuales del erotismo es una nueva frontera que derribar. Si en una época era la moral victoriana o franquista, o era Dios a quien había que retar, nos encontramos de pronto con que todas esas barreras han sido burladas y la nueva prohibición, dictada tanto por el mercado voraz como por la sensibilidad que se pliega a sus formas, es la barrera donde comienza, piel adentro, la poesía del acto amoroso. Hay una dimensión poética y a la vez delirante cuando hacemos el amor para la que no siempre tenemos palabras con las que mencionarla. Explorar esas nuevas fronteras es el reto al que nos enfrentamos cada día. Anterior al *Jardín Perfumado*, el libro de Ibn Jazm, *El collar de la paloma*, es todo lo contrario: sutil, reflexivo y narrativo al mismo tiempo, con frecuencia directamente poético –más en otras traducciones que en la española–, aparece en el *Quinteto* desde el comienzo. Es el ejemplo de un camino.

Su obra narrativa es una suerte de puzzle que responde a la complejidad del erotismo. Es la obra de un mexicano, pero su tradición –salvo quizás Juan García Ponce (gran lector de Bataille y sus antecedentes) y Octavio Paz– hay que buscarla fuera. ¿Cuál sería, según usted, sus antecedentes literarios más cercanos?

Sí, como puzzle, el *Quinteto de Mogador* y cada libro es una composición de fragmentos diversos. Y la técnica para poder dar una forma unitaria a esa diversidad no está en una tradición literaria, sino en la artesanía de los tableros de cerámica marroquíes donde 81 formas geométricas distintas encuentran una retícu-

la común que las ordena. Eso se llama Cuadrado Védico y lo explica un autor clásico que se llama André Packard. Es una técnica, pero a la vez una mística y una narración. Con él en la mano, entrevisté, principalmente en la ciudad de Fes, a varios grandes maestros o *maalem* de ese oficio que llaman *zelijeros* y que llevan a cabo esas narraciones geométricas que vemos en las fuentes y los lambrines de los muros. Conversé mucho con Octavio Paz sobre los momentos en los que él eligió como tradición propia las «técnicas» –que él llamaba «la carpintería»– de las vanguardias del siglo veinte. Y lo mismo hicieron muchos otros autores en los sesentas y hasta alguno de mi generación. Dicen que lo hizo Bolaño, no lo sé de cierto. En todo caso, desde los ochentas, a mí me interesó que mi tradición fuera no sólo literaria, sino muy intensamente artesanal. Me di cuenta de que las influencias de un autor o de los autores que más me gustan no vienen sólo de los libros de su oficio y, en ocasiones, de la música, la pintura o algunas personas son fundamentales. Y me pensé como un escritor aprendiz de los grandes *maalem* que aparecen de manera implícita y explícita en el *Quinteto*: artesanos que son con frecuencia pensadores y narradores, o poetas a su manera; calígrafos, con mi amigo Hassan Massoudy a la cabeza, autor de los mejores libros de este siglo sobre su oficio; ceramistas de varios tipos, como el mexicano Gustavo Pérez. También contadores de historias que busqué, entrevisté y observé tanto en la Plaza Xemáa-El-Fná como en México. Y muchos otros. En la literatura, es sin duda Samuel Beckett el que piensa así.

La geometría alimenta tanto sus novelas como sus obras de teatro. Y con su educación jesuítica supo ver en la geometría y en la perspectiva puestas en obra una filosofía trascendente. Desde *Los nombres del aire* está muy presente en mis libros. Lo mismo encontré en el Rilke de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* y en el Pasolini de las novelas, *Accatone*, *Ragazzi di vita* y *Teorema*. Y también los adopté como mi tradición artesanal. Zamiatin y Anna Akhmatova. Tal vez todos los autores que estudio y comento en *Con la literatura en el cuerpo* son mi tradición primera, más otros de nuestra lengua que no aparecen ahí: antes que nadie, Lezama Lima y Severo Sarduy.

Su obra es extensa y ha cultivado todos los géneros. En este libro –o estos libros– la poesía, el ensayo y la narrativa se unen y se entremezclan para ofrecernos no un género sino una literatura por encima de los géneros. ¿Puede decirnos algo de su relación con los géneros literarios? ¿Son un corsé o una ventana?

Es un tema que me preocupa poco –o más bien nada– cuando escribo y que me interesa tan sólo después. Siempre he sido consciente de que los géneros son productos culturales de nuestro tiempo. Cuando has tenido relación con otras literaturas se vuelve evidente. Más aún: ahora son conceptos regionales. No es lo mismo lo que puede ser considerado una novela en Estados Unidos que en Francia, donde es más abierto el criterio. Me preocupa más como fenómeno cultural el empobrecimiento conceptual que se deriva de imposiciones y usos del mercado donde, por ejemplo,

el rico concepto de ensayo es dejado de lado para sustituirlo por uno más restringido y más directamente hijo del protestantismo que es el de no-ficción. Pero a la hora de escribir yo soy fiel a lo que decía mi maestro Roland Barthes cuando afirmaba que, en primera instancia, escribir es un verbo intransitivo. No pienso en escribir una novela, escribo lo que necesito escribir. En otras culturas son naturales lo que ahora nos parece una mezcla: la forma del *adab* en el mundo árabe me parece especialmente útil. Pensamiento, narración y poesía, todo en uno.

En *Los labios del agua* podemos leer: «El *jalaiquí* extendía cada historia ante los ojos asombrados de su público como si desdoblara un gran mapa en el aire. El placer de contarlas y de escucharlas era evidente». ¿Se ve y se siente *jalaiquí*, un contador de historias como el *Tusitala* Stevenson?

En Marruecos descubrí o recordé, desde el barco que nos llevó de Sète a Tanger, que mi primer deseo de ser escritor surgió naturalmente en el seno de mi familia de sonorenses, es decir, del extremo norte del país, emigrados a la ciudad de México. En las reuniones familiares se cultivaba el gusto por «contar cosas», que era una manera sencilla de mencionar el inmenso placer de escuchar y contar historias. Mi padre lo hacía muy bien y todos los tíos también, ya no digamos los abuelos. Más que pensar en otros escritores, pienso en ellos y en el círculo que escucha y participa, que termina contando también la historia. Lo que en Marruecos llaman la *jalca*. En mis conferencias y participaciones públicas

renace en mí ese placer, y también cuando escribo en el silencio habitado de mi estudio.

El lenguaje, el ritmo, la cadencia, crean un mundo de imágenes reales, llevando al lector a los lugares en los que se sitúan las historias. ¿Qué significa para usted estos elementos en la composición?

Como muchos autores, me escucho escribir. Mi prosa es prosa contada, como lo es el poema. Me doy cuenta después de que soy fiel a la respuesta de Pasolini cuando le piden que defina la prosa: «la prosa es la poesía que la poesía no es». Una escritura que quiere ser prosaica o periodística o directa me parece siempre artificial, una forzada invención temporal. Pero cada quien tiene que hacer lo que puede o quiere. A mí me gusta jugar con todos los elementos de composición posibles. Y los que mencionas están ahí, por supuesto. Claro que, además de las imágenes, me interesa reactivar por la palabra olores, sabores, texturas, ideas de fuego, asombros que producen escalofríos agradables, la música del cuerpo.

El ciclo de Mogador está representado dentro de la cultura árabe. ¿Qué conexiones existen entre la cultura árabe y la mexicana?

Ese es uno de los temas principales de mi experiencia al escribir estos libros. Comenzó como una impresión inmediata en el primer viaje: México y Marruecos son como hermanos gemelos que la historia ha separado. Los marroquíes que vienen a México tienen la misma impresión. Con el tiempo he podido documentar esa idea. Varios historiadores

del arte, sobre todo de la Universidad de Granada y de la Universidad de Rabat, han trabajado en esta línea y me han ayudado a comprender de qué manera y cuánto en América –y muy principalmente en México, por razones largas de relatar– sigue viva una cultura mudéjar. Lo que sigue vivo en México son las huellas de la tecnología –que ahora llamamos artesanal– de la España marcada por la cultura andalusí. La España árabe que dejó en América maneras de hacer las cosas que se siguen usando y que en España misma tomaron otros caminos. Pero esas huellas también viajaron a Marruecos especialmente y eso crea la impresión de un paralelo que en realidad es indirecto. No es casualidad que muchas palabras de origen árabe se sigan usando en México y ya no en España y que esas palabras estén vinculadas al mundo de la artesanía y de la construcción. Objetos artesanales, edificaciones y ámbitos, y muchas palabras que unen a Marruecos con México están presentes en el *Quinteto* desde los primeros libros, y ya en *La mano del fuego* se habla abiertamente de este tema. Por otra parte, hace algunos años, después de un diálogo con Edward Said en el que me dio la razón, lancé en Marruecos una especie de manifiesto *Por un Orientalismo Horizontal*. La idea es que el análisis de Said con el término de orientalismo se refiere más bien a una relación Norte-Sur y que todo cambia cuando se trata de una relación Sur-Sur, como es el caso de México y Marruecos. El año pasado la Universidad de Rabat

organizó un coloquio sobre el tema en el que me invitaron a hacer el discurso inaugural. El tema es muy amplio y alimenta tanto mi trabajo de editor como el de escritor.

Antes de terminar esta entrevista, me gustaría decirle que tenía muchas más preguntas que hacerle acerca de los libros que componen este volumen. Sin embargo, según avanzaba en la lectura de los mismos y en las *Notas al margen* encontré las respuestas. ¿Nos quiere contar algo al respecto?

Como es evidente me interesa tanto la creación como la reflexión sobre ella. Y también el agradecimiento a mis cómplices vitales y a mis cómplices encuadernados. Y esas notas que ahora aparecen agrupadas al final del *Quinteto* estuvieron al final de cada libro en algunas ediciones. En las de bolsillo, sobre todo, o en ediciones extranjeras. Algunas veces han sido pedidas por los editores. Podrían multiplicarse o adelgazarse hasta desaparecer. No son indispensables, pero pueden ser útiles para algunos curiosos. No explican lo inexplicable, sólo desarrollan su propio espacio, su camino. Y, de nuevo, son fragmentarias y son una composición explorando de nuevo las posibilidades geométricas del nueve y del ocho. También podrían crecer. Notas al margen es sinónimo de apostillas. Algo físico que se añade a la página posible. Cada lector, tal vez, se anime a poner sus propias apostillas.

BIBLIOTECA

^[01] **Hacia una nueva historia
literaria**

^[02] **Desde otro tiempo**

^[03] **Diario del horror**

^[04] **Escuela de mandarines**

^[05] **El mundo espectral
de Juan Marsé**

^[06] **Elogio de un tiempo que fue**

^[07] **Dios salve a Inglaterra**

^[08] **Ceñir el delta: las vidas
de Octavio Paz**

José-Carlos Mainer:

Historia mínima de la literatura española

Ed. El Colegio de México-Turner, Madrid, 2014

273 páginas, 14.90 €



Hacia una nueva historia literaria

Por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

¿Cuál es el público lector de las historias de la literatura? Hay muchos motivos para pensar que éstas, como las enciclopedias y los diccionarios, han sido y siguen siendo concebidas y escritas, por lo común, no para ser *leídas*, sino más bien para ser consultadas, es decir, para la búsqueda o la comprobación de tal o cual dato, y que pueden servir, ocasionalmente, para conocer el enfoque del historiador acerca de un escritor, un período literario o un título determinados. Las historias de la literatura, sin embargo, pueden ser –y son, de hecho– muy dispares, tanto desde el punto de vista de su planteamiento histórico-crítico como desde el ángulo de su formato editorial. Y, por supuesto, no existe un único tipo de *lectura*. No cabe aquí, por tanto, ninguna

generalización: sería preciso examinar caso por caso.

Pensemos en dos ejemplos de historias literarias que parten de planteamientos críticos muy diversos, pero que coinciden en el formato breve. Sea el primero *La literatura española*, del mexicano Julio Torri, cuya primera edición es de 1952; el segundo, *Introducción a la literatura inglesa*, de Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, publicado en 1965. Ambos trabajos fueron planeados como una «iniciación». Aun en sus limitaciones, el libro de Torri –ahora, por cierto, reimpresso en España, con erratas y errores incluidos– contiene apreciaciones críticas de interés y todavía se lee con provecho. Escrito, sin embargo, con el procedimiento de «papeletas» de autor, no puede

evitar el efecto de un árido, fatigoso catálogo de nombres y obras. La *Introducción...* de Borges y Vázquez, en cambio, se deja leer como un atractivo ensayo y en su poco más de medio centenar de páginas lo que recibe el lector es, ante todo, una imagen concisa y atrayente de una tradición literaria, centrada en obras o autores representativos de cada época. El libro de Torri no deja de mencionar algunos «rasgos característicos» de la literatura española: la tesis de la «originalidad» cultural hispana propuesta por Américo Castro; la ausencia de pesimismo (y la constante de las «pinturas alentadoras» de la vida); la persistencia de temas tradicionales; la «arrolladora acción» del popularismo; pero también el ocasional refinamiento culto, la presencia –y, a veces, la fusión– del realismo y el idealismo... El opúsculo de Borges y Vázquez, por su parte, renuncia a hablar de constantes en la literatura inglesa e irónicamente afirma que «la literatura británica, a diferencia de la francesa, consta, ante todo, de individuos y no de escuelas». ¿Cuál es, entonces, la tradición literaria británica? ¿No ha tenido evolución ni rasgos distintivos? He aquí dos modalidades –dos posibilidades– de historiografía literaria sucinta.

La muy reciente *Historia mínima de la literatura española*, firmada por José-Carlos Mainer, pertenece también al modelo de las historias breves y se halla sagazmente equidistante de los dos ejemplos citados. Mainer, historiador muy conocido y de larga experiencia en esta clase de trabajos, ya había ensayado ese formato en la *Breve historia de la literatura española* (1997), escrita en colaboración con Carlos Alvar y Rosa Navarro, y en la que se encargó de historiar la producción literaria desde el siglo XVIII hasta el presente. Lo que nos ofrece en es-

ta *Historia mínima...* es algo, sin embargo, muy diferente, porque también la brevedad y la capacidad de síntesis tienen, claro está, distintas versiones, y el propio historiador ha evolucionado y ha aquilatado sus facultades o habilidades críticas. Lo que esta *Historia mínima...* viene a proponernos es, entre otras cosas, la posibilidad de conciliar los atractivos (junto a los riesgos) de la condensación y lo que el autor llama «otra forma de leer» libros que han mostrado su interés, su singularidad, su capacidad de seducción a lo largo de la historia.

Esa «otra forma de leer» se deja percibir aquí a través del enfoque, las opiniones y las valoraciones del historiador. Vale la pena citar algunos ejemplos, en relación con los cuales debe tenerse necesariamente en cuenta que la brevedad es, en estas páginas, *conditio sine qua non*. Para Mainer, el romance tradicional puede ser visto como «la forma española de la balada europea»; *La Celestina* es una «obra señera cuyos principios estéticos y morales parecen ser la ambigüedad y la contradicción»; el humanismo «no era otra cosa que la pasión filológica»; el *Lazarillo de Tormes* «proporcionó carta de universalidad literaria al pronombre *yo*»; en Juan de la Cruz gravitan mucho «los retruécanos intelectuales de la poesía cancioneril culta»; don Luis de Góngora se propuso «convertir la poesía en un diferente modo de nombrar la realidad»; el arte de Juan Valera fue «el análisis sutil y un poco digresivo de los ensueños y la apología de los acomodos morales»; cabría ver *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, como «depuración del pasado regionalista y conquista de una nueva conciencia sensitiva», etc.

Estos pocos ejemplos bastan, no ya sólo para advertir en Mainer una notable capaci-

dad de síntesis, sino también para observar cómo incorpora aportaciones recientes de la crítica y, sobre todo, cómo presenta sugerencias y propuestas personales y novedosas. Se diría que la habilidad del historiador reside aquí, antes que nada, en saber combinar todos esos planos y ofrecerlos al lector de manera atrayente. En algunas de las observaciones y valoraciones transcritas puede observarse, además, que a Mainer a menudo le interesan menos las estimaciones conjuntas de la producción de un escritor que los juicios concisos acerca de determinadas obras. Como historiador, siempre ha tenido en cuenta que las obras forman un todo con la historia general y, sobre todo, con la historia social. Aquí, en cambio –sin olvidar esa dimensión: véanse sólo, como ejemplo, las referencias al periodo franquista y a los narradores «hijos de la guerra»–, parecen interesarle más los procesos culturales y los valores literarios determinados por la dialéctica entre conciencia estética y representación de la realidad. Nada de esto, sin embargo, tendría verdadera eficacia si ese interés no tomase cuerpo en un *ensayo*. Como ocurrió en el caso de otro trabajo suyo reciente, *Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, volumen sexto de la *Historia de la literatura española* dirigida por él mismo, esta *Historia mínima...* viene pautada por lo que el propio Mainer llama el «ritmo del ensayo», marcado por las reflexiones abiertas y, especialmente, por «la crítica sin propósito de conclusión axiológica», tal y como nuestro mismo historiador supo precisar en otra ocasión («Apuntes junto al ensayo», 1996).

Las valoraciones no desaparecen, por supuesto; no pueden desaparecer. Pero sabemos que aquí ha de entenderse que nunca serán –que nunca podrán ser– valoraciones

definitivas, porque las obras son cambiantes en el tiempo y porque, en lo que se refiere al último medio siglo, carecemos de suficiente perspectiva temporal: aún no sabemos si esta o aquella obra seguirá hablando a los lectores del futuro. Uno de los mayores atractivos de la historia que ahora se nos propone es el haber sabido tener en cuenta los «entornos» del hecho literario, desde la realidad del mundo editorial hasta el significado o el papel de las revistas: una historia literaria es también la historia de los procesos de difusión y de recepción de los textos. Especial interés tiene la consideración de las revistas. Mainer es uno de los críticos e historiadores españoles más atentos al significado de las publicaciones literarias periódicas –cuyo estudio prácticamente inició entre nosotros–, y aquí tiene ocasión de mencionar, en el repaso del siglo XIX, revistas como *El Alba*, *El Europeo* o *El Artista* («que fue la mejor») y, entre las del XX, *España*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Nueva España*, *Octubre*, *Nueva Cultura*, *El Mono Azul*, *Hora de España*, pero también las «nacionales» *Jerarquía*, *La Ametralladora* o *Escorial*. Otro dato digno de destacarse es el modo en que la diversidad territorial y cultural española recibe aquí la consideración que merece: Mainer es, tal vez, entre nuestros historiadores literarios, el que mayor atención ha prestado a la articulación de los «territorios» literarios peninsulares e insulares en el conjunto nacional, y autores y obras no siempre debidamente considerados o atendidos por la historiografía y la crítica tienen aquí una oportuna mención. Digna de agradecerse es, por otra parte, la discreta toma de distancia respecto a un método historiográfico entre nosotros demasiado «aficionado a la regimentación generacional»: el concepto

taumatúrgico de «generación» ha impedido examinar la singularidad de no pocos autores y obras; hora es ya de ponerlo en su sitio. De ahí el interés de nuestro historiador por la significación de las obras concretas, según se vio arriba, y también por los *géneros*. En este sentido, vemos reconocida, por ejemplo, la importancia de las biografías y autobiografías, y en especial la de libros como *Los Baroja*, de Julio Caro, o los dos volúmenes autobiográficos de Castilla del Pino; el lector puede echar de menos, en el repaso de volúmenes de la «literatura del yo», títulos como *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, de Juan Goytisolo, entre otros, pero las omisiones no resultan aquí significativas, porque lo importante en este caso, como en otros, es señalar la relevancia del género, tantas veces tenido como escasamente cultivado en España.

No duda en hablar Mainer del «segundo gran período áureo de la literatura española» para referirse al que, desde 1868 hasta 1939, dio algunas de las obras más brillantes de las letras hispanas, y esta es una prueba de hasta qué punto nuestro historiador no desea excluir otros rótulos para designar la época que él mismo, en manual ineludible, llamó la Edad de Plata de la cultura española (bien que para él más precisamente acotada al período 1898-1936). Una fase tan decisiva para la cultura literaria española –para la vida española en general, no hace falta decirlo– puede ser objeto de nuevas *actitudes* críticas. Por ejemplo –y aquí se hace–, hablar del modernismo sin mencionar a Rubén Darío. Ya se había hablado páginas atrás del período barroco sin citar a Sor Juana Inés de la Cruz. No es que Mainer haya decidido prescindir por completo de ese «otro costado» –fundamental para entender cabalmente el signi-

ficado profundo de nuestra literatura– que son las letras hispanoamericanas. Entiendo que lo que aquí se nos propone, en parte en razón del mismo formato «mínimo» de esta *Historia*, es la posibilidad de poner el acento menos en los macrocontextos de la lengua que en la intrahistoria de los «procesos culturales». En efecto, considera aquí menos relevante el historiador señalar el sobradamente conocido papel de Darío que formular propuestas críticas como, por ejemplo, que «lo mejor de la poética modernista española fue el precoz tono meditativo y descriptivo, tempranamente posmodernista, [...] marcado sobre todo por una pequeña constelación de escritores de las Islas Canarias, entre los que sobresalen Tomás Morales, Saulo Torón y, el más complejo e inquietante, Alonso Quesada»; considera más reseñable, en fin, mencionar el interés del libro *Algo*, de Joaquín Bartrina –«uno de los más atrayentes y originales del XIX español»– que referirse al para muchos obligado «parnasiano impecable» (Juan Ramón Jiménez *dixit*) Manuel Reina. Que no se cite aquí el papel desempeñado por Neruda o por Vallejo en la poesía española no significa, por lo demás, que se ignore el influjo de los hispanoamericanos, como se pone de manifiesto al glosar, más tarde, «la entusiasta y estimulante recepción de la nueva literatura latinoamericana» en el decenio de 1960.

El sentido de esa «intrahistoria» queda subrayado en otras referencias que, aun de paso, señalan datos muy sugestivos a la hora de comprender los procesos culturales; véase, por ejemplo, qué atrayente resulta la oportuna mención de unas palabras de José Moreno Villa para hablar de la apasionante situación de la cultura española del período anterior a 1936: «Un centenar de personas

de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?», en las que el justificado «orgullo» que revelan –y que Mainer comenta– no puede ocultar su profundo espíritu orteguiano (en el sentido de la defensa de las minorías). Conforme se avanza, en esta *Historia mínima...*, hacia la actualidad, más «implicaciones» se suscitan en el lector, porque la historia literaria se convierte en historia presente. Aquí, las opciones críticas de Mainer son más interpretativas –por no decir subjetivas–, pero no podía ser de otro modo. Su ecuanimidad, sin embargo, sorprende: tanta atención le merecen José María Gironella o Gabriel Celaya como Luis Martín Santos o Fernando Arrabal. Sobre este último, por cierto, no duda en distinguir entre persona y obra: se trata de un «dramaturgo mucho más importante de lo que podría dar a entender su llamativa presencia pública», una observación que deja bien a las claras la frecuente confusión entre valor literario y exposición o sobreexposición pública; los ejemplos, a qué negarlo, son casi numerosos. Por lo demás, Mainer no pide que estemos de acuerdo en tal o cual estimación o en el significado de tal o cual obra o autor: la crítica, la historia y sus relaciones están sujetas aquí al poder de la sugerencia, de la síntesis, del ensayo. No puede más que agradecerse, en fin, que, para no sobrecargar el texto con demasiadas cifras, se hayan dejado para el apartado final («Índice y cronología») tanto las fechas de nacimiento y muerte de los autores como los

años de publicación de las obras. Lo precede otro apartado, «Bibliografía», particularmente útil, en el que, junto a las referencias inexcusables, no se olvidan las relacionadas con la historia de la traducción, las conexiones internas (el «comparatismo intrapeninsular») o el «ser histórico» de la España influida por las culturas árabe y judía.

Afirmó Borges una vez que «las historias de la literatura suelen ser tediosas». Cabe volver aquí al principio de estas líneas. A diferencia de lo que suele ocurrir, esta *Historia mínima de la literatura española* no está escrita para ser consultada o para que pueda realizarse en ella tal o cual comprobación, sino para ser leída de principio a fin como un relato histórico. Y no es tediosa porque un atractivo estilo ensayístico –capaz de mencionar, llegado el caso, una opinión de Cees Nooteboom sobre el *Poema de Mío Cid*– hace de su lectura un relato crítico. El profesor zaragozano ha sabido transformar en un relato doble y convergente una historia demasiadas veces contada como suma de nombres y obras, como resignado reconocimiento de una discontinuidad, como metodología de lo corpuscular. Mainer parece dar la razón a Claudio Guillén cuando este afirma que, en realidad, «lo historiable no es una serie de individualidades, sino la sucesión o la evolución de unos conjuntos». Esta *Historia mínima de la literatura española* es la prueba de que cabe, en suma, una historia literaria legible como tal.

[02]

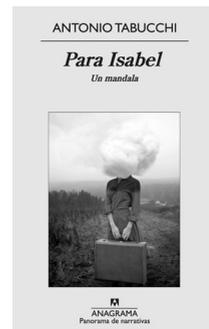
Antonio Tabucchi:

Para Isabel, un mandala

(Trad. de Carlos Gumpert)

Ed. Anagrama, Barcelona, 2014

160 páginas, 14.90€



Desde otro tiempo

Por JULIO SERRANO

Con el tiempo y con la muerte hay pocos trucos que podamos hacer; no obstante, algunos hay. Tabucchi falleció en Lisboa hace ahora tres años y, aun así, regresa ahora a nosotros con una novela póstuma –*Para Isabel, un mandala*–, un libro algo enigmático que había quedado suspendido en el tiempo. Lo escribió en 1996, pero fue aplazando su publicación con el convencimiento de que era «una novela estrambótica, una criatura extraña como un coleóptero desconocido» que había quedado «fossilizado sobre una piedra». Quizá también tuviese la intención de burlar un poco a la muerte en una suerte de «juego del revés» –por usar un término querido por el autor–, planeando un juego literario *post mortem*. Porque este es un libro del revés y su narrador parte des-

de otro sitio, fuera de este mundo y de este tiempo.

Quizá por este inusual punto de partida, Tabucchi se vio en la necesidad de preceder su obra con una aclaratoria nota. En ella nos habla de su «inadecuación a lo real», de «obsesiones privadas» y de «pesarosas añoranzas personales que el tiempo corroe, pero no transforma» como motores de este libro. Acerca de por qué sintió la necesidad de justificar la aventura de su escritura apunta a su «culpa en relación con el mundo» y a una «fallida elaboración del luto». Desde luego, estamos ante un luto poco convencional cuando su muerte ha sido interrumpida por una aparición literaria que, además, trata de alguien que regresa de un lugar más allá de la muerte.

Veamos pues de qué habla este libro, cuyo narrador atraviesa el tiempo desde la lejana constelación en la que habita para llegar a la tierra y realizar aquí una búsqueda que le ha quedado pendiente. Quiere hallar a una mujer, Isabel, a quien aún le vinculan obsesiones, culpas y lazos que la muerte no ha roto y no lo dejan descansar. Así que vuelve bajo diversos nombres –Slowacki, Waclaw, Tadeus– que nos resultan familiares, ya que coinciden con los de algunos personajes de otras de sus novelas y en Isabel reconocemos a esa mujer que atraviesa gran parte de su literatura como un enigma. La hemos visto en *Nocturno hindú*, en *Requiem* y quizá también en la Marta de *Sostiene Pereira*, ejerciendo fascinación en el narrador y, al mismo tiempo, como un imposible. Estamos por tanto ante un libro tejido con las obsesiones de Tabucci, con sus personajes y con aquellos temas a los que ha dado más vueltas: la identidad, el doble, la búsqueda del otro como camino para la búsqueda de uno mismo, el pasado «fossilizado», la fantasía.

Estructurado de manera circular, es un libro concebido como un mandala (en sánscrito, círculo) que hace que la narración gire de manera concéntrica. Como si de un ritual órfico se tratara, este regreso al mundo transcurre en nueve capítulos o círculos a los que desciende mientras se va aproximando a un deseado hechizo: poder hallar a una evasiva e inalcanzable Isabel. Un libro en la estela del realismo mágico y con una intención metaliteraria (¿crear vida a modo de demiurgo?), o más bien intrínsecamente literaria: la de hacer real a una mujer que ya no es sino «una sombra que pertenece a la literatura».

A Isabel la vemos siempre desde la descripción de los otros. Ella no está salvo en el

recuerdo de quienes la conocieron y es, por tanto, una suma de fragmentos a menudo contradictorios. Está, principalmente, en la propia búsqueda del narrador, que hace que unos y otros la rescaten del olvido con sus historias; les hace recordar y, al hacerlo, Isabel comienza a existir para él y también para el lector. Para el narrador, Isabel es el centro de su vida y, sin embargo, no parece haber compartido con ella más que unos pocos momentos. Desconoce sus pasos, su biografía, pero la obra se urde precisamente en la obsesión de la búsqueda, en el intento de trenzar todo aquello que le falta. Esa pulsión es motor para pactar una tregua con la muerte, menos poderosa en última instancia que su obstinación por reconstruir aquello que no ha terminado de comprender en vida. En la nota inicial, Tabucci hablaba de su «culpa en relación con el mundo», culpa de haber dejado algunas cosas sin hacer, sin averiguar, despedidas que resultaron insatisfactorias o insuficientes. Como en *Carta de una desconocida*, de Stefan Zweig, nos presenta una pasión desigual: en él, ella es centro; en ella, él figura de una manera verdadera, pero parcial.

El libro no avanza, sino que gira, y en cada nuevo círculo nos acercamos –aunque siempre de manera parcial– a una Isabel llena de enigmas. Se nos va describiendo a una mujer inteligente, valiente, bella. A través de las conversaciones con una amiga de la infancia, con la nodriza que se ocupó de ella tras el fallecimiento de sus padres, con una amiga norteamericana que es música de jazz o con un carcelero, vemos retazos, un dibujo imperfecto que traza un perfil evanescente: el de una joven lisboeta que allá por los años sesenta se mostraba inconformista, comprometida políticamente con

la izquierda bajo la dictadura de Salazar, vinculada a poetas, contradictoria, culta, fina, con ese aire moderno que tenían los pocos que habían estudiado en el liceo francés, huidiza y enigmática. La vemos aparecer también bajo el nombre de Magda, el pseudónimo bajo el que publicaba sus artículos para un periódico. De sus amores sabemos poco, sólo una alusión o rumor que nos recuerda vagamente a esa amistad a tres bandas de la película *Jules et Jim*, ajena en cualquier caso a nuestro protagonista. Una persona embriagadora, pero ya lejos de todos cuantos la describen. Su evanescencia nos recuerda a los personajes a los que busca Patrick Modiano, inalcanzables en última instancia, lentamente arrebatados de la memoria por la distorsión que en ellos produce el tiempo. Modiano y Tabucci buscan infatigablemente en sus novelas: el primero, aceptando e integrando la niebla que horada la memoria; el segundo, más fantasioso quizá, buscando el resquicio de magia que tiene la literatura para dotar de realidad a aquello que deseáramos.

Los giros narrativos, las vueltas del mandala, van aproximando al narrador a Isabel en lo que se asemeja a una búsqueda detectivesca guiada por una mano invisible que girase una de esas ruedas budistas de plegaria. Cada círculo enlaza con el siguiente, deja una pista, una puerta abierta. Pero cuanto más se cierra el círculo en torno a Isabel, más lejos estamos de este mundo o de lo que de lógico tiene este mundo. Los primeros cinco capítulos o giros transcurren en Lisboa, una ciudad a la que Tabucci regresa una y otra vez en su obra pese a ser «una ciudad en la que todo se distancia»; después, la aventura lleva al narrador a Macao y a los Alpes suizos con interlocutores menos convencionales. Nos in-

terna entonces en un mundo más onírico en el que se filtran algunas experiencias y conocimientos de Tabucci acerca de Oriente, aunque afirmase que para él era un lugar desconocido. Viajero impenitente, se vio como un «ojo occidental ignorante que mira a un universo extraño, que mira al Otro»; un bárbaro, como el joven Michaux. Oriente se filtra en él más bien como puerta hacia la fantasía y así vemos ecos del animismo o de la filosofía budista tras los encuentros de nuestro narrador con un murciélago que permite una conversación telepática con alguien de otro tiempo u otra con un personaje llamado «El fantasma que camina», un poeta animista en contacto con el mundo de las sombras. Lo que hay de onírico o de fantasioso en esta novela –acaso la que más tiene de alucinación o de ensueño de sus novelas– no es tanto pura fantasía como una indagación sobre lo que en la realidad se presenta a través de un plano ilógico y, por tanto, fantasioso en una u otra medida. Es una suerte de novela fantástica a la manera de Cortázar o Borges, a quienes tanto admiraba Tabucci, es decir un juego o hallazgo literario sobre lo que la realidad puede contener de fantástico.

El noveno y último círculo que cierra esta suerte de geometría de la imaginación corresponde al encuentro –al centro del mandala– en donde se halla la Isabel de su recuerdo: «llevaba un vestido azul de seda, como el que le había visto una vez delante del ayuntamiento». La aventura desemboca en un viaje al entonces de ellos, a la vivencia de la noche en la que se despidieron; un adiós fosilizado que no puede caminar en ninguna dirección, salvo a reconocerse una última vez en ese instante para despedirse de nuevo. El centro del mandala permite revivir ese adiós desde la nada en la

que se encuentra Isabel y desde el eje de la vida del narrador. No hay más vivencias para ambos, no hay futuro ni magia en el centro del mandala, sólo la posibilidad de reencontro que permite la memoria. Tampoco hay una verdad única ni última por descubrir; sólo el fin de un camino y una despedida. Magia y nihilismo se dan la mano y una suerte de mística que integra la nada les hace confluír, reconocerse, despedirse desde un lugar fuera ya del tiempo y de la realidad, desde un instante que existe mágicamente en el libro mientras alguien lo lea.

A modo de cuento filosófico, *Para Isabel* narra con la nitidez y claridad narrativa que caracteriza a Tabucchi este último paseo por el mundo de los vivos en donde pasado y presente se mezclan para explicarse recíprocamente, en donde vivos y muertos se encuentran en los lugares fijos que la memoria ha dejado fosilizados. Para Tabucchi «la muerte es la no presencia, la ausencia de una persona que existía, es algo imposible de comprender». En su opinión, reponer la memoria de uno mismo y del otro es una tarea esencial que se configura como una respuesta laica a la muerte, escribir se convierte en rebeldía, en juego –o cuanto menos truco– que hace postergar el olvido de aquellos que en la ficción tienen, como el protagonista, un «permiso terrestre», un soplo más de vida.

Tejida con resonancias mitológicas, ancestrales, suma al mito del que regresa de la muerte para rescatar a su amada el mito literario que está tras la desaparición de Isabel por tierras de Oriente: el de aquel que renuncia a la escritura o al compromiso so-

cial para refugiarse, bajo otro nombre, en tierras lejanas. La posibilidad de desarrollar en otra parte el otro que hay en uno está representado en la Isabel que se despliega a través de su pseudónimo en sus valientes artículos, o en la Isabel cuya pista se pierde en Macao bajo una identidad cada vez más enigmática. La conciencia de la imposibilidad de trazar un único perfil lleva a Tabucchi a ser creador de identidades plurales, suma de distintas etapas vitales, de pseudónimos y de heterónimos (Pessoa), y de la fantasía que añade otra dimensión de la identidad. El viaje se inscribe, además, como alegoría de la búsqueda existencial, ya sea en la lejana India, en la Lisboa atemporal de Pessoa o en la de sus recuerdos de juventud. La tarea del escritor y del arte –manifestó Tabucchi– es buscar, «porque, cuando un escritor encuentra, ya se puede callar». La sorpresa resulta al enterarnos que el que busca resulta ser el buscado, igual que sucediera en *Noctuno hindú* (1984) e igual que ocurre en las obras del ya mencionado Patrick Modiano. Lo que uno busca acaba por encontrarte, es el revés del viaje detectivesco, la huída del buscado es la que deja los hilos invisibles por donde se hace el camino.

Para Isabel, un mandala es como una pintura que continuara fuera de su marco, una obra póstuma que arroja luz acerca de la relación de Tabucchi con la muerte, no exenta de juego y de guiño desde el otro lado, desde el revés del lienzo. Su negativa a publicarlo en vida pese a su acierto literario añade a la obra el divertimento o la creativa osadía de permitirse hacer un rato de esgrima con la muerte.

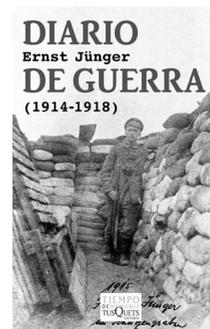
[03]

Ernst Jünger:

Diario de guerra (1914-1918)

Ed. Tusquets, Barcelona, 2014.

672 páginas, 25€



Diario del horror

Por JOSÉ ANTONIO LLERA

Max Ernst confesará que murió en 1914 y que resucitó en noviembre de 1918. Hugo Ball, un desertor, funda el dadaísmo en la neutral Zúrich, y Jacques Vaché, cuyas *Lettres de guerre* editará su amigo André Breton, busca en el opio una solución activa y mortal contra el *spleen*. Franz Kafka anota en su diario a comienzos de agosto de 1914: «Hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar». Pocos días después, alentado por un espíritu muy diferente al de todos ellos, Ernst Jünger corría a alistarse de voluntario. Será inscrito en el 73º Regimiento de Fusileros; ninguna motivación política le mueve, tan sólo el ansia de aventuras.

De Jünger eran conocidos sus diarios de la II Guerra Mundial –la serie *Radiaciones*–,

pero sus apuntes de la Gran Guerra se encontraban inéditos. Hubo que esperar hasta 2010 para que se publicaran en Alemania, en edición anotada de Helmut Kiesel, y nos llegan ahora traducidos del alemán por Carmen Gauger. El tramo temporal que abarcan es muy amplio: desde diciembre de 1914 hasta el 10 de septiembre de 1918, cuando su autor sufre una grave herida en el pecho y es evacuado del frente. El texto lo iluminan numerosos dibujos originales, que habrían necesitado una mejor reproducción en esta edición española. Si bien la intención de Jünger era utilizar estos materiales para construir el relato heroico que compone *Tempestades de acero* (1920), introduciendo diálogos y amplificando pasajes muy elípticos, sólo una pequeña parte pasa a la

novela, y los fragmentos insertados resultan modificados. El *sublime bélico* que recorre las nietzscheanas *Tempestades de acero* no abona este diario, presidido por un objetivismo glacial a través del que se filtran las miserias de la guerra. Lo que el lector encontrará aquí es el minucioso levantamiento de acta de un testigo (batallas, excesos erótico-etílicos, heridos, muertos, incursiones nocturnas, inventario de gastos, tácticas militares, estragos del armamento), más que un discurso elaborado literariamente, con intención artística manifiesta. La primera entrada marca ya el tono y la pauta: «Recibidos por la tarde cartuchos y ración de reserva. Reconocimiento médico para excluir enfermedades venéreas. Cuando nos presentamos, se despedían algunas madres, lo que abatió un poco el ánimo. 6:44, partida. Nos pusieron paja en los vagones. Dormimos apretadísimos en y debajo de los bancos» (30-XII-14).

Me pregunto qué es lo que lleva a un soldado a escribir un diario de guerra, a querer registrar su devenir en el marco de una experiencia límite. Creo que Jünger necesita escribir para asegurarse ante sí mismo que sigue vivo, para tomar conciencia exacta de que es un superviviente. No sólo escribe porque está vivo, sino que escapa a la neurosis bélica porque escribe: se aferra a sus cuadernos como una prueba de vida y de cordura, como si todo fuera más soportable —el rancho insuficiente, las ratas, las pulgas, la disentería, la gripe, los cuerpos deshechos, la falta de sueño, los efectos del gas venenoso— una vez que ha cristalizado en el papel, y allí pudiera al fin ser leído como la experiencia de otro, de un medio muerto, de un medio vivo.

Sólo desde el distanciamiento y la falta de patetismo podía contarse lo que no po-

día simbolizarse porque aún los instrumentos de la representación se habían quebrado. Palabras como valor y gloria se transformaron en palabras sin sentido. Como señala Paul Fussell en su imprescindible *The Great War and Modern Memory*, Europa no había vivido grandes guerras desde 1871; se pensaba que la que acababa de declararse duraría poco, que sería una especie de olimpiada castrense. ¿Qué lenguaje usar entonces para referir el horror? La escritura de Jünger responde a unos patrones de inmediatez y de insensibilización que suspenden la catarsis y neutralizan el pavor y la compasión. Jünger acude a una prosa casi de forense: «El espectáculo de los que estaban destrozados por las granadas me ha dejado completamente frío, y asimismo todo este pim pam pum, aunque varias veces he oído silbar muy cerca las balas. En general, lo más desagradable para mí son el frío y la humedad de nuestros hoyos» (4-I-15). ¿No es un modo de proteger el psiquismo esa desrealización infantil de la matanza que transmite la onomatopeya? A la contemplación macabra de los miembros mutilados acompañan otras sensaciones permanentes como el olor a putrefacción que se eterniza en el aire. Georg Trakl, otro combatiente de la Gran Guerra, lo exaltará con un fulgor expresionista: recordemos «la negra podredumbre» de su espeluznante poema «Grodek». A la vez que los nervios de Jünger soportan la contemplación de la muerte sin excitación aparente y la consignan como el naturalista escrupuloso que había leído *De bello Gallico*, se detecta también cierta estetización del horror, de ahí que en las descripciones de los cadáveres aflore alguna cita culta, las danzas medievales de la muerte o el *topos* romántico de las ruinas. En algunos pasa-

jes se advierte lo que me atrevería a llamar las geórgicas de la guerra: «Aquí uno, apoyado en la pared de la trinchera, la pipa en la boca, sueña con algo; allí un grupo, sentado en el puesto de guardia, charla sobre esto y aquello. Todo es sencillo y natural» (27-VII-16).

El 25 de abril de 1915 recibe la primera herida en el muslo. Los heridos acuden en tropel y se apilan unos encima de los otros. Algunos soldados, después de unos vendajes, son devueltos al frente, pero él no puede caminar. Le han puesto la antitetánica. Se entrega al sueño. «La indiferencia frente a la muerte es brutal, apenas han desaparecido los camilleros, llevándose a uno tras el parapeto más próximo, ya se está bromeando y riendo otra vez» (8-X-15). ¿La risa? Freud lo había explicado un poco antes en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905): el humor (negro) supone un *ahorro del gasto de sentimiento* a través del cual pretendemos conjurar el aplastamiento inexorable al que nos expone la realidad. Jünger da un paso más allá, que le lleva hacia la exaltación necrófila, tema que reconocemos también en nuestra tradición barroca y romántica (pienso en la pintura de Valdés Leal, en Espronceda o Cadalso). Ahora, el ser humano se ve cosificado por un regusto lúgubre y suntuoso, cínicamente, arañando nuestra sensibilidad hasta lo insoportable: «Esta tarde, cerca de la letrina del Frente Altenburg, he encontrado dos huesos, todavía unidos, de los dedos y del metacarpo. Los recogí y tenía el exquisito plan de mandar convertirlos en una boquilla de cigarrillo. Pero, igual que en el cadáver de la alambrada de Combres, aún había pegada entre las articulaciones carne verdoso-blanca putrefacta, por eso desistí de mi propósito» (17-X-15). La colección de

insectos que va clasificando durante la masacre («Esta mañana, a pesar del intenso bombardeo, he ido a Monchy a capturar coleópteros y he encontrado bonitos ejemplares») puede interpretarse como una muestra desconcertante de dandismo o como la señal de un refugio imposible en la belleza de lo prístino, que brota por encima de la carnicería en la que se afana la humanidad. Y es que en algunas anotaciones se observa la necesidad que tiene Jünger de construir un *theatrum belli* en el que campar a sus anchas como excéntrico, impasible y divertido personaje. Quizás por ese motivo se declaraba lector de *Tristram Shandy*.

Purgado de mucha retórica militarista y patriarcal –aunque no exento siempre de ella– el discurso avanza desde el *thymós* bélico hasta el escepticismo, pasando por la íntima certeza de que el soldado no es sino carne de cañón. «¿Cuándo acabará esta mierda de guerra?», se pregunta a mediados de 1917, mientras sueña con convertirse en piloto de aviación. El 20 de marzo de 1918 deja constancia de las enormes bajas que había sufrido su compañía: de 150 hombres sólo quedan 63. En medio de la sed de sangre, potenciada por la ingesta de alcohol, aparece un resquicio de piedad hacia el enemigo, un humanismo que reconduce la epopeya hacia el drama: «Furioso avancé. Entonces vi al primer enemigo. Un inglés estaba agachado, herido, en medio del camino en hondonada batido por la artillería. Levantando la pistola me acerqué a él, entonces con gesto suplicante me presentó una tarjeta postal. Vi una fotografía en la que había una mujer y por lo menos media docena de niños. Ahora he de decir que me alegro de haber dominado mi furia loca y haber pasado de largo a su lado» (21-III-18). Probablemente esa muestra

de clemencia se adecua a los hechos, pero al registrarlo por escrito nunca sabremos si Jünger buscaba –a sus veintitrés años– construir ante sí mismo y ante sus futuros lectores la imagen de un soldado fiero pero compasivo, la de un guerrero con gran autocontrol. Y es que las lecturas literarias y ficcionales son inseparables de los géneros autobiográficos, incluso en textos que, en principio, no han sido concebidos para su publicación.

Valle-Inclán se trasladó a los frentes franceses como comisionista de *Prensa Latina* en abril de 1916. Fruto de este viaje será la crónica novelada *La media noche. Visión*

estelar de un momento de guerra (1917), donde su fervor aliadófilo se recrea en el destrozo de los cuerpos: «brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascos puntiagudos sosteniendo las cabezas en la carrillera, redaños y mondongos que caen sobre los vivos llenándolos de sangre e inmundicias». Toda una anticipación de la estética del esperpento que consagraría al gallego. ¡Qué diferentes las crónicas de *Gaziel* para *La Vanguardia*! A pesar de las veinte cicatrices que lo marcaron, el cuerpo de Ernst Jünger nunca sufrió mutilaciones graves. Fue un superviviente, como demuestran estos diarios.

[04]

Gregorio Morán:

El cura y los mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España 1962-1996.
Ed. Akal, Madrid, 2014.
832 páginas, 29€



Escuela de mandarines

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

En *Escuela de mandarines* (1974), la novela que deparó una efímera fama a Miguel Espinosa y una de las sátiras más geniales de nuestra literatura, se describía la distópica estructura de un país conocido como la Feliz Gobernación, trasunto de la España del franquismo y, en especial, de su mundo universitario, del que sería expelido el autor. Configurada por mandarines, legos y becarios, su «feliz estructura» se basaba en el servilismo y en la aceptación acrítica del discurso de los jerarcas, única actitud que permitía ascender en el escalafón. No es casual que en su declaradamente iconoclasta ensayo sobre historia cultural, Gregorio Morán se haya acogido a la musa sarcástica del novelista murciano, como tampoco que su título, por otra parte, reenvíe a la no-

vela *Les Mandarins* (1954), de Simone de Beauvoir, espléndido y no tan conocido fresco de la situación de la inteligencia francesa en el periodo inmediatamente posterior a la Liberación. En ambos se trasluce una mirada desencantada sobre un periodo esperanzador en el que se considera que, de modo gatopardesco, todo cambió para que todo siguiera igual.

En su larga trayectoria como ensayista, Gregorio Morán (Oviedo, 1947) se ha caracterizado por una actitud desmitificadora y polémica. Tanto en su biografía *Adolfo Suárez. Historia de una ambición* (1979), como en *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985* (1986), cargó contra reputaciones que se asentaban sobre un olvido del pasado y con *El precio*

de la transición (1991) fue pionero, cuando comenzaba a canonizarse la modélica Transición española, en una revisión de este periodo que dio pie en el mundo académico a obras como *Memoria y olvido de la guerra civil española* (1996), de Paloma Aguilar Fernández, o *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española* (1998), de Teresa Vilarós, antes de que esta mirada crítica, más o menos acusada, se extendiera en una parte nada desdeñable de la sociedad. También su libro *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (1998) provocó un gran malestar en quienes habían sido protagonistas de la situación cultural que ahogó las iniciativas de los últimos años de Ortega y Gasset.

El cura y los mandarines—en cierto modo la continuación de aquel libro— parte de los años culturalmente más convulsos que siguieron a la muerte de Ortega. Morán escoge a Jesús Aguirre, sacerdote antifranquista, fundador de Taurus y finalmente Duque de Alba, como su Virgilio a través del infierno, del purgatorio y del cielo académico de los intelectuales que se acomodaron en la evolución política. En Aguirre aparecería una peculiar variedad de «intelectual ágrafo» típicamente hispánica para Morán, a quien lo escaso de su obra no impidió, como a Florentino Pérez Embid, José María Castellet o Javier Pradera—con todas sus diferencias estéticas e ideológicas— ser una de las personas que decidían en el campo intelectual de nuestro país.

La primera parte, «El descubrimiento del mundo hacia 1962» escoge este año por varios acontecimientos, entre los que destaca la reunión entre opositores del exilio y del interior dentro del IV Congreso del Movimiento Europeo, lo que la propaganda franquista estigmatizaría como el

«Contubernio de Múnich», una reunión cuya unicidad se resalta pues, aunque «pareciera inaugurar algo que desde entonces se debía de juzgar normal, no volvería a repetirse en tan alto grado y con tanta fuerza», algo que impidió la desmedida represión que sufrieron quienes asistieron a un congreso en cuya descripción Morán, que cita los libros de Saunders y Grémion sobre el Congreso por la Libertad de la Cultura en Europa, ignora la exhaustiva monografía de Olga Glondys dedicada a la actividad del mismo en España y la América hispanohablante (*La guerra fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*, CSIC, 2012), en el que es uno de los numerosos ejemplos de desconocimiento por parte el autor de la bibliografía reciente sobre autores y temas tratados en su libro, quizás la carencia más deplorable del mismo. 1962 fue también el año en que Mario Vargas Llosa obtuvo el premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros* y en el que se publicaba *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, dos novelas que impulsaron una renovación narrativa que llevaría a una de las épocas más brillantes de la novela española. A Martín-Santos, sin duda el escritor que sale mejor parado junto con Max Aub, se le dedica un capítulo en el que se resalta el valor de un escritor que habría conjugado como ningún otro la acción política y la osadía en su escritura: «Si hay un hombre que represente un salto, un cambio, una ruptura entre lo viejo y lo nuevo, entre lo institucional y lo radical, entre lo oficial y lo marginal [...] ése es Luis Martín-Santos. Está enraizado en la vía del futuro que pretende ser la de superación del presente». Su temprana muerte habría privado a la literatura española de una escritura cuyo lugar no

podría ocupar Juan Benet, a quien se descalifica por comparación, y que tras la genial obra de 1962 apuntaba su desarrollo en *Tiempo de destrucción*, cuya edición a cargo de José-Carlos Mainer es calificada de «destrucción», sin aportar para ello ningún argumento más allá de la supresión del prólogo, en una muestra de la virulencia que adopta el tono de una obra que a veces bordea la calumnia.

La segunda parte, «Cuando la paz empezó a llamarse Franco» se centra en los fastos de 1964 con motivo de los «25 años de paz», abrumadora campaña de propaganda que, aunque viva en la memoria del antifranquismo, es soslayada en la mayor parte de la historiografía sobre este periodo. Aunque la paradójica mitificación como pacificador de Franco —un general que dirigió una rebelión contra un gobierno elegido en las urnas— data ya de la inmediata postguerra (véanse los numerosos ejemplos que recoge la antología como *Laureadas*, editada en 1939), en 1964 ésta se enmarcaba en un contexto muy distinto, con una campaña que presentaba al caudillo como el garante de la estabilidad y la incipiente prosperidad de España, y que habría servido, con muy otros medios que la represión al «contubernio», para «sumar voces a la cultura oficial» y desmovilizar a una parte de la inteligencia que aceptó colaborar en eventos y publicaciones que ensalzaban la situación de un régimen que venía de reprimir las inoportunas huelgas mineras. Precisamente en la descripción del éxito y las prebendas de que gozaban los escritores cercanos al régimen —desde Pedro Laín Entralgo a Vicente Marrero, desde Gonzalo Fernández de la Mora a Adolfo Muñoz Alonso, y cuyo olvido en la historiografía literaria falsea lo que fue su posición en el campo intelectual—

radica uno de los mayores méritos de este libro pues, como asegura Morán, «había vida, más o menos oscura y gris y clandestina, con su adarme de riesgo, pero esa satisfacción que da que valoren tu obra, que la elogien, que te concedan tal o cual premio [...] eso lo otorgaba el Estado y sus establecimientos». Y la diferencia entre aprovechar los resquicios no vigilados del régimen para escribir una obra aparentemente libre de coacciones y actuar como escritor en un país libre queda patente en la distinta suerte de José Bergamín, obligado a exiliarse de nuevo tras firmar una carta de protesta por las torturas en Asturias, y la carrera de Camilo José Cela, que se negó a firmarla y, como se muestra en el capítulo que se le dedica, no exento de animadversión, tuvo audacia y talento de escritor pero también «un sentido de la jugada estratégica que ninguno de sus contemporáneos ni poseía ni avizoraba», lo que le permitió por ejemplo trabar amistad con el exilio sin despegarse un milímetro de su adhesión al régimen.

La tercera parte, «Los años de la gallina ciega», se abre con el estado de excepción de 1969, que vino acompañado del destierro de profesores díscolos y del cierre de editoriales como Ciencia Nueva, todo ello no sólo para cortar de raíz las manifestaciones estudiantiles, recrudescidas tras el asesinato del estudiante Enrique Ruano y la campaña de difamación que lo acompañara, sino para detener un proceso inevitable de reclamaciones democráticas. Pocos meses después de levantarse dicho estado de excepción «venía» a España —pero no «volvía», como remachó una y otra vez— Max Aub. Nada extraño que encontrara una intelectualidad atemorizada hasta un punto doloroso, la cual plasmó en *La gallina ciega*, quizás el testimonio más lúcido sobre la degrada-

ción y marcha atrás que el nacionalcatolicismo franquista supuso para la cultura en España. Al escritor valenciano, nacido en París, le dedica Morán un capítulo donde, en contraste con su general displicencia, muestra un inmenso respeto hacia un escritor del que destaca, por insólita, «su coherencia política y humana, inseparables» y que le hacía incompatible con algunos de sus anfitriones. Morán lamenta «la ignorancia casi absoluta» del gran público sobre la obra de Aub, aunque por otra parte –con ese *pathos* antiacadémico que lo caracteriza y que le exime, al parecer, de consultar la creciente bibliografía aubiana que habría mejorado la precisión de esas páginas– desprecia el «mausoleo aubiano» de «ediciones muy elaboradas» que habrían acabado de hundirlo en el olvido, en un injusto desdén a la labor que la Fundación Max Aub lleva a cabo en condiciones cada vez más difíciles.

La cuarta parte, «Cultura en transición, 1974-1982», es quizás la más endeble y la que más acusa la desactualización de aquel libro pionero de una corriente que ha dado otros tan exhaustivos como *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)* (2008), del historiador Ferrán Gallego, pero de cuya continuidad, precisamente, Gregorio Morán parece haberse despreocupado, sin tener en cuenta obras de gran originalidad como *CT o la cultura de la transición* (2012), de Guillem Martínez, o *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (2009), de Germán Labrador. Con todo, su relato resulta evocador por lo pintoresco de las citas que muestran el radicalismo desorientado de algunas revistas culturales que elogiaban, siguiendo los pasos de *Tel Quel*, la criminal «Revolución Cultural» china, de cuya imagen idealizada

parecían más pendientes que de las posibilidades reales de la situación española. La nunca repetida riqueza de una treintena de revistas políticas de muy alto nivel en casos como *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo*, se extinguiría para dejar paso al diario *El País* como «parodia del intelectual colectivo», en una descripción que complementa la ya realizada sobre este proceso, en muy otro tono, por Juan Pecourt en su poco difundido *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España* (2008). Morán expone al gran público las raíces de una empresa periodística que, con sus raíces en un reformismo moderado que prefería recuperar a hombres como Laín Entralgo y convertir en intelectual de cabecera a Julián Marías que dar una mínima cabida a los retornados del exilio, paradójicamente se convirtió en emblema de la transición y, más tarde, de la socialdemocracia.

La quinta parte, «La inteligencia y el poder socialista», escoge la exposición «Carlos III y la Ilustración», organizada a finales de 1988, como evento emblemático del mecenazgo que los gobiernos socialistas ejercieron sobre las actividades culturales y que supondría, ante el pertinaz antiintelectualismo de una parte importante de la derecha, la disolución del papel crítico del intelectual de izquierdas. Para Morán resulta significativo que mientras en Europa se preparaban los actos conmemorativos del bicentenario de la Revolución Francesa, el gobierno socialista prefiriera celebrar, antes que aquella ruptura violenta y emancipadora, el idealizado recuerdo de un monarca asesorado por los precedentes dieciochescos de los intelectuales orgánicos, pues «después de décadas de una cultura de resistencia y de rechazo del poder,

pasábamos a la satisfacción por los servicios prestados y el orgullo de ser un intelectual del Régimen» [sic]. La institucionalización de la cultura tenía como víctimas colaterales a pensadores inasimilables como Manuel Sacristán, al que se le dedica un capítulo que narra, con indudable empatía, «la vida fracasada de uno de los intelectuales más dotados de España durante la segunda mitad del siglo XX» y cuya obra, hoy olvidada fuera de los círculos de estudios marxistas, se ensalza al nivel de las de Antonio Gramsci y Walter Benjamin. Dicha institucionalización, que corporeiza el ascenso de Jesús Aguirre a Duque de Alba y su entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Real Academia Española, tendría precisamente a esta última como mejor exponente de una pérdida de autonomía del campo intelectual que se había configurado frente a lo académico.

El mensaje que Morán transmite es claro: lejos de haberse larvado una «oposición silenciosa» al régimen franquista entre la mayoría de los intelectuales, lo que se produjo en muchos fue un acomodamiento a las circunstancias y un tránsito de una actitud benevolente hacia la dictadura al apoyo entusiasta de un Estado democrático que posibilitaba mayores opciones de promoción y enriquecimiento personal. Por ello, *El cura y los mandarines* puede leerse como una réplica al relato transmitido en *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)* (2011), el último volumen de la *Historia de la literatura española* editado por Crítica y dirigido por Jordi Gracia y Domingo Ródenas. Frente a la visión netamente optimista del «sueño cumplido de una larguísima trayectoria de esfuerzos para manumitir a la sociedad española de las fuerzas del tradicionalismo, del integristismo

religioso», la obra de Morán mostraría las complacencias y complicidades con ese régimen de una parte nada despreciable de la intelectualidad. Pero para responder a la visión casi panglossiana de nuestras últimas décadas como «el momento más prolongadamente feliz de la historia española en los últimos siglos», hubiera sido necesario un libro con un bagaje similar de erudición y conocimiento de la bibliografía reciente, algo que Morán ha omitido, hasta extremos que rayan en la mala fe, como cuando *deplora la ausencia de un «biógrafo capaz de mostrar los ángulos de un hombre que fue más persona y activista que poeta y narrador»*, existiendo *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* (2008) del mismo Jordi Gracia, obra que caso de no considerarse válida, debería justificarse. Morán prefiere remitir «para mayores datos sobre Ridruejo» a las pocas páginas que le dedicara en *El maestro en el erial*, como en otros casos donde, con una desafortunada falta de modestia, remite a sus libros, silenciando monografías que han tratado específicamente esas cuestiones. Y es esto lo que convierte a *El cura y los mandarines* en una obra engañosa: la polémica por la censura del grupo Planeta a un libro que originalmente iba a aparecer en Crítica ha hecho que llegue al gran público un libro que, si por una parte tendrá el mérito de llamar la atención sobre obras injustamente olvidadas –los ensayos de Manuel Sacristán o la narrativa de Serrano Poncela, entre muchos otros casos– transmitirá a quienes, faltos de otras referencias, tomen por artículos de fe las afirmaciones de Gregorio Morán, una imagen de la que se excluyen aportaciones, datos y matices que el autor ha preferido cruzar con las orejas de su objetivo inicial.

[05]

Juan Marsé:

Noticias felices en aviones de papel

Ed. Lumen, Barcelona, 2014

96 páginas, 22.90€



El mundo espectral de Juan Marsé

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

De la última narración de Juan Marsé, *Noticias felices en aviones de papel*, una *nouvelle* de exquisita factura, muchos han pensado que el autor ha querido «hacer teclas» en espera de la terminación de su siguiente novela, que se anuncia temprana y cuyo título provisional es *Una puta muy querida*. La *nouvelle*, entonces, sería una especie de aperitivo que Marsé nos otorga para abrir boca en espera del plato mayor. Como no existe término de comparación entre este libro y otro que, por ahora, no existe, se comienza a sospechar que tal afirmación tiene que ver más con la extensión de esta narración –no llega a las cien páginas– que con cualquier otra cuestión, aunque es probable que la reiteración de ciertos temas presentes en otros libros de Marsé –el descubrimiento del mundo por parte de un

adolescente, por ejemplo– haya tenido que ver en la misma. Sin embargo, creo que hay en este libro una serie de hallazgos narrativos que le hacen único o, en cualquier caso, de similar importancia a la que tienen otros como *Teniente Bravo* (1987), sin ir más lejos.

El volumen posee una bella presentación, al modo de un librito de lujo: caja amplia, letra clara, sobrecubierta de papel, cinta para marcar la página donde se dejó la lectura –lo que en esta *nouvelle*, tan corta, es digno de mención– y, rematando, unos dibujos muy hermosos de María Hergueta, una ilustradora internacionalmente reconocida que ha visto publicados sus trabajos en cabeceras tan prestigiosas como *The New York Review of Books* y cuyo trazo se muestra idóneo para penetrar en este peculiar mundo marseano.

Presentación no muy usual en su literatura, por tanto, que por lo general se muestra muy alejada de este tipo de facturas y que, sin embargo, parece adecuada para dar cuenta de la especial atmósfera presente en este libro.

Creo que con *Noticias felices en aviones de papel*, Juan Marsé ha incidido en lo que podríamos denominar su estilo tardío, según el feliz hallazgo de T. W. Adorno para referirse a las últimas composiciones beethovenianas –las de los cuartetos y sonatas– y que, más recientemente, ha desarrollado Edward W. Said. Si aceptamos cierta categorización en la visualización de la muerte, el despojamiento en el estilo del autor de su propia retórica que ha hecho que, en lo social, éste sea reconocido como inherente a él y cierta complacencia en reinventar un nuevo modo de expresión que eluda casi lo personal para diluirse en el genio del idioma, bien podemos decir que esta *nouvelle* representa en cierta manera ese estilo tardío de Marsé; incluso en la elección del tema, pues no creo casual que, en cierta manera, amanecer y crepúsculo se unan a través de la memoria cuando este libro trata de la adolescencia y del aprendizaje, pero también de la vejez y del afán de posesionarse de lo feliz a pesar de la crueldad inherente a la vida.

La novela está dedicada a Paulina Crusat, una escritora y traductora que hoy pocos conocen, pero que tuvo cierta importancia en la vida de Marsé. Ella escribía reseñas en *Ínsula* y había publicado una antología de la poesía catalana, que conocía bien por haber sido amiga de Josep María de Sagarra, Carles Riba, Salvador Espriu y J. V. Foix. La madre de Marsé y de Paulina Crusat intimaron al coincidir ambas en una residencia de ancianos en el barrio de Gràcia y, gracias a esto, Marsé envió sus primeros cuentos a Paulina Crusat, que los hizo llegar a José Luís Cano, quien los publicó en la revista. Luego, Marsé y ella mantuvieron

correspondencia durante dos años. No es de extrañar que pensemos que la figura de esta mujer, olvidada en su vejez, esté detrás de la composición de ciertos rasgos de la señorita Pauli, Hanna Pawli, la ex-corista del Paralelo, vieja judía polaca superviviente del horror de la ocupación alemana y que, vecina del adolescente Bruno, se dedica a tirar desde la terraza de su casa aviones de papel –entre otros objetos– con frases relativas a la felicidad.

En cualquier caso, sea la correspondencia pertinente o no, se trataría sólo de un guiño literario: la señorita Pauli es un personaje narrativo tan persistente como la Betibú o las coristas del cine Selecto, del mismo modo que Bruno mantiene cierto aire similar al Ringo de *Caligrafía de los sueños* (2011) o el Daniel de *El embrujo de Shanghai* (1993). La historia tiene lugar en la Barcelona de los años ochenta y trata, en esencia, de las visitas que Bruno, por instigación de su madre –y porque se aburre–, realiza a la vecina de arriba, la señorita Pauli, la que arroja magdalenas, nueces y aviones de papel con noticias felices escritas en ellos. Bruno apenas sabe nada de ella, solamente un rumor: «Casi todo lo que sabía de la extravagante vecina del segundo primera lo sabía por su madre y los cotilleos del vecindario. En el barrio era conocida como la señorita Pauli y muchos creían que era un diminutivo de Paulina, pero en realidad se llamaba Hanna Paulikovska. Había nacido en Varsovia, tenía setenta años y llevaba casi cincuenta en Barcelona. Ruth decía que había llevado una triste vida de película», pero termina llamando a la puerta y zambulléndose en una vivienda forrada de fotografías en blanco y negro, testimonio de vidas pasadas en el que vive la señorita Pauli, transformada ya en pura memoria, vale decir, en pura fábula. Bruno pregunta porque es inquisitivo, pero, sobre todo, escucha las increíbles historias de la señori-

ta Pauli como si fueran aventuras propias de otro extraño transtornado, el capitán Bley de *El embrujo de Shanghai*. No sabemos muy bien si termina creyendo en ellas, pero sí que le fascinan, porque son historias y porque, en el fondo, poseen una verdad que contrasta sobremedida con las tristes y vacuas noticias que le ofrece, por ejemplo, su padre: un personaje deslavazado, hippy y un tanto inútil hacia el que mantiene un desprecio controlado, ya que un padre, en definitiva, es un padre, y Bruno termina sabiendo que está también obligado a saber de su pasado, aunque, eso sí, en terrible enfrentamiento con los de la señorita Pauli –no en vano se llama el señor Raciocinio y es gorrón y un tanto estulto–. De estas historias, de estas fábulas –aunque se fijen en experiencias reales– es donde Bruno aprende la solidaridad de los adultos, la comprensión que le ayuda a superar el rechazo y el desdén de la adolescencia.

Contado así parecería que Juan Marsé ha escrito su particular *Cuento de Navidad*. Es probable que el creador de personajes como El Pijoaparte haya querido incidir en un paisaje arcádico, un paisaje donde el barrio es ya una abstracción, lo que no impide que deje de ser menos real. Y, en este sentido, sí podríamos inferir esa correspondencia, algo a lo que ayuda la aparición de los hermanos Jan y Oskar Rabinad, asiduos de la calle Congost, en otra calle, en otro paisaje, en otro tiempo, en una acera de la calle Nowolipie, en el gueto de Varsovia, un día de verano del 43. Nos encontramos ahora refiriéndonos a la parte de la novela que es todo un hallazgo narrativo, sobre todo las dos últimas páginas que dan fin a la novela. Son puro deleite estilístico, y tengo la sensación de que al autor le ha costado cierto esfuerzo, pues ese viaje a lo conjetural teñido de pura fantasía no es usual, tratado de esta manera, en la narrativa de Marsé.

La novela finaliza con la fotografía de unos niños sentados en la acera de la calle Nowolipie, donde Bruno reconoce a los hermanos Rabinad, los asiduos de la barcelonesa Congost. Pura magia literaria, de muy difícil resolución, pero que representa cierta apoteosis en esta fantástica historia de fantasmas. Y no sólo de la memoria: «Al cabo, del desconcierto fantástico pasó al desencanto y al rechazo, y se rió de sí mismo, se dijo que ver aparecer a Jan y a Oskar en esa añeja fotografía era algo disparatado e inexplicable, si es que no lo fue también, ahora que lo pensaba, haber visto o soñado su paso fugaz por la calle Congost».

La fotografía del final recuerda a aquella de *El resplandor*, la celebrada película de Stanley Kubrick, donde se descubre que el hotel Overlook había sido ya hollado en otro tiempo, una fiesta en el año 21, por Jack Torrance, el escritor alucinado que quiere asesinar a su mujer y su hijo. La correspondencia no es baladí y atiende a un artificio narrativo que tiene que ver con la unión ente ficción y realidad. Lo que sucede es que, en la novela de Marsé, esa recurrencia a la fotografía poco o nada tiene que ver con el efecto de Kubrick. En la novela, se busca una imagen que dé cuenta del paso de Bruno a la edad adulta –o eso se me figura a mí– mientras que el efecto Kubrick estaba dirigido al espectador para hacerle entender gran parte del desconcierto inconexo que le acuciaba durante la película. Son finales sorprendentes y necesarios, pero muy distintos, aunque pertenezcan al mismo género de correspondencias. En cualquier caso, estamos ante una novela mayor en la narrativa de Marsé y comparable en ciertos aspectos a libros como el anteriormente citado *Teniente Bravo*. Afirmación que no creo arriesgada por los elementos nuevos que intervienen en la misma. Ya digo, su estilo tardío.

Luis Landero:*El balcón en invierno*

Barcelona, Tusquets, 2014.

248 páginas, 17€



Elogio de un tiempo que fue

Por MANUEL ALBERCA

Las vidas de los escritores actuales son, por lo general, vidas de gabinete. Procedentes, en su mayoría, de las clases medias urbanas, su existencia transcurre acolchada por falta de verdaderos problemas y reglada por los estudios y los códigos sociales vigentes. Cuando finalmente llegan a ser escritores, trabajan encerrados entre cuatro paredes y hacen –como se queja el propio Landero– una vida sedentaria y sacrificada a la invención de realidades ficticias. Y, sin embargo, la de Landero no ha sido una carrera fácil ni previsible hacia la dedicación profesional a la escritura, más bien lo contrario: todo en sus orígenes familiares y sociales parecía determinar que la literatura no habría de salirle al encuentro. La andadura de Landero hacia la literatu-

ra ha sido atípica, si la comparamos con la de otros escritores coetáneos. De macarrilla del barrio madrileño de la Prosperidad –«la Prospe»– sin oficio ni beneficio, como le reprochaba su padre, a auxiliar administrativo de la Central lechera Clesa y guitarrista profesional, pasando por dependiente y repartidor de una tienda de ultramarinos del barrio de Salamanca de Madrid y aprendiz en un taller mecánico. Nada hacía presagiar en su primera juventud que este muchacho, al que su padre quería dar estudios universitarios «para que fuese algo en la vida», se convirtiese con el paso de los años en autor de algunas novelas realmente memorables, como *Los juegos de la edad tardía* (1989). Pero el milagro surgió, como podemos leer aquí, cuando probó el veneno adictivo de la

pasión literaria tras abandonar precozmente los estudios y confiar su formación casi exclusivamente a la lectura de novelas policíacas y del Oeste, que devoraba una tras otra, alquiladas por cincuenta céntimos. El resto lo conocemos.

El motivo inicial de este magnífico libro de Luis Landero es una prueba, entre otras que se podrían aducir, del lugar subalterno a que el sistema literario español confina al género autobiográfico. «No más novelas», que así se titula el primer capítulo, cuenta cómo el escritor se atasca en una novela recién iniciada, cuyo resultado no termina de convencerle. «Saturado de ficción», «cansado y aburrido de la novela», confía en el poder salvador de la memoria personal y familiar para que le saque de la sequía literaria: «... y entonces me acordé de un anochecer de finales de verano de 1964». Como tantas veces se ha dicho, y muchas más se ha pensado, para la mayoría de autores la autobiografía sería una escritura de segunda división solo admisible cuando la ficción no da frutos, es decir, una suerte de sustituto de la novela, género hegemónico todavía en la literatura actual. La novela moderna española, surgida en el siglo XVI, tardó tres siglos en considerarse un género literario, y en convertirse en una lectura mayoritaria y respetada, y esto no sin fuertes recelos literarios y censuras morales de clérigos, inquisidores y críticos. Si la autobiografía moderna es un género literario más tardío que la novela, no debe sorprendernos que sea rechazada aún por sectores de la crítica, de la Academia e incluso por los propios autobiógrafos.

Pero la autobiografía –no me cabe la menor duda– forma parte de la Literatura (así con mayúsculas), y esto se hace evidente cuando un libro como el que nos ocupa vie-

ne a refrendarlo. El autor concibe esta obra desde el específico lugar en el que el género autobiográfico crece, que no es otro que el de la veracidad, es decir, la búsqueda de la verdad personal, que nunca es, ni lo pretende, absoluta ni única. Por eso, y sin desconocer los límites de este *desideratum*, Landero subraya que «...esta vez no hay mentiras. Es un libro donde todo lo que se dice es verdad». Y siendo fiel a la función salvadora que se encomienda a estos textos, rescata lo vivido, lo salva del olvido, para que no se pierda del todo. O como dice el autor, para «que se oiga, o se imagine oír, el alegre o triste repicar de la vida a través de los siglos...».

Con anterioridad Landero había flirteado con la autobiografía en novelas como *El guitarrista* (2002) –que este libro viene a ratificar en su contenido biográfico de manera inequívoca– y *Entre líneas: el relato o la vida* (2000), un libro híbrido, mezcla de relato y ensayo literario, en el que el autor se escondía y revelaba tras un personaje de ficción que era y no era él, pero que respondía en muchos rasgos a su itinerario vital y a su idiosincrasia literaria. A este personaje, Manuel Pérez Aguado, profesor, escritor y lector, le daba la réplica y contraponía sus juicios, de manera muy unamuniana, Luis Landero, que acababa convirtiéndose en un personaje más de novela.

El balcón en invierno es, por tanto, su primera obra propiamente autobiográfica, y ha elegido muy bien la materia con la que entrar en un género que, como se ha dicho, despierta reticencias entre nosotros. Este libro no es una autobiografía ni unas memorias al uso, propias de un escritor reconocido que trata de abarcar toda la vida de manera global y darle un sentido general a lo vivido desde su atalaya final. Ni tampoco

un relato de infancia que revisita las más de las veces ese periodo de manera nostálgica y trivial. Ha elegido Landero un momento decisivo de su vida, que en su conclusión tiene mucho de relato de aprendizaje, fruto de una experiencia modificadora de su personalidad y del destino de los suyos. Landero ha descrito y explicado, literariamente y a través de su propia experiencia, el éxodo del campo a la ciudad, que terminó por modificar el mapa social y económico de España. En su caso, de un pueblo de Extremadura, Alburquerque, a Madrid, la capital, a donde en oleadas crecientes y desde los años cincuenta y sesenta y hasta los setenta emigraron miles de familias en busca de trabajo y progreso. En un solo viaje, el autor y los suyos, como tantos otros españoles, pasaron, sin transición, de una edad cuasi-medieval a la modernidad.

Para aquella generación de españoles migrantes, la gran ciudad se presentaba como la llegada a «la tierra prometida, el lugar propicio para las utopías, el centro del mundo, allí donde los sueños podían llegar a hacerse realidad». Fue un salto monumental: un desafío en lo personal, pero también un cambio social, como creo que no hubo otro en este país en los últimos doscientos años. España —han dicho los historiadores— dejó de ser un país rural y agrario para empezar a convertirse en un país industrial y urbano. Este relato cuenta, por tanto, un hecho fundamental en la vida de Landero y los Landero, y de un número importante de familias españolas que vivieron lo mismo con todas las consecuencias individuales, sociales y políticas.

Pero Landero no hace historia ni sociología, sino literatura con la materia de su vida y de sus padres y hermanas. El muchacho despistado que se pasea por estas páginas

y que emprende diferentes oficios empujado por el afán de un padre memorable, zanganea en los estudios, hasta que, muerto el progenitor y contagiado por el virus de la literatura, decide retomarlos. La mirada de Landero, tierna pero sin sentimentalismos, nos muestra la dureza de la vida en aquellos tiempos sombríos y brutos, pero también nos deja ver la magia de la ilusión por salir adelante. Y en medio aparece él, el muchacho de campo desarraigado, que deviene en golfillo de barrio al que solo interesan las motos y las chicas. Es también la crónica íntima de la supervivencia y del viaje hacia la modernidad mediante un peaje tan duro y pesado como el ruido de la tricotosa que la familia instaló en un cuarto de su hogar para poder vivir: «El carro de la tricotosa, movido enérgicamente a dos manos de extremo a extremo del carril, que debía medir casi dos metros, hacía un ruido abrupto y machacón, ras, ras, ras, todo el día mis dos hermanas turnándose en aquel trabajo bruto y agotador».

Este relato es además un homenaje a la generación que arrojó sin remilgos la guerra civil y sus desastres, que hizo frente a las penurias de la posguerra y todavía tuvo arrestos, a fuerza de necesidad y lucidez, para buscar a los suyos un lugar en el futuro. «Yo no sé —dice Landero— de dónde han sacado esta gente, esta generación infortunada, su temple y entereza. Vieron truncados sus proyectos de vida en plena juventud, trabajaron como mulas y lo sacrificaron todo para que sus hijos corrieran mejor suerte». Vidas oscuras, anónimas y humildes de las que ya nadie parece querer acordarse, y a las que Landero tributa un sentimiento y admirado recuerdo. Es la generación de nuestros padres y abuelos que cogieron la maleta y emprendieron un viaje sideral.

Del medioevo a la modernidad, como ya he dicho, sin escalas ni paradas intermedias, para que sus hijos no fuesen «destripaterrones», como su padre le advertía al joven Landero.

El libro contiene impagables semblanzas de la parentela del autor. Por el libro desfila una galería de personajes realmente singulares e inolvidables: de los padres a los abuelos, Luis y Frasca; de las hermanas al primo Paco; de los tíos paternos, fantasiosos y artistas, atormentados e infantiles, a los tíos maternos, realistas y hacendosos, callados y eficaces. Nada es aquí trivial ni decorativo. Cada retrato tiene el peso de lo vivido y de la huella del tiempo, porque al fin y al cabo en cada uno de los familiares retratados hay algo de lo que el escritor es: «Tú mismo eres también así», se dice a sí mismo. O de lo que a él le hubiera gustado llegar a ser. A Landero le cuesta retratarse de frente, huye de cualquier atisbo de pedantería o vanidad, pe-

ro no se esconde. Se muestra sin fatuidad, como narrador y personaje de un relato brillante y divertido en el que el grupo tiene el protagonismo. Sin embargo, en este devenir coral con que contempla su vida, es capaz de regalarnos momentos de gran acierto analítico, como cuando reconoce en el adulto el fondo de desamparo y soledad que anidó en el niño que cada octubre tenía que dejar a los suyos para «hacerse un hombre de provecho».

El balcón en invierno encierra muchas historias. Es la crónica y elegía de un tiempo ido, que el autor no quisiera que se perdiese completamente. El recuerdo del padre al que en vida no se llegó a comprender, y al que ahora le reconoce la inmensa deuda contraída con él. Un relato de aprendizaje de la vida y de descubrimiento de la literatura. Y es también la confesión de un novelista en crisis, que encuentra remedio a la sequía creativa en la autobiografía. ¡Bendita sequía!

[07]

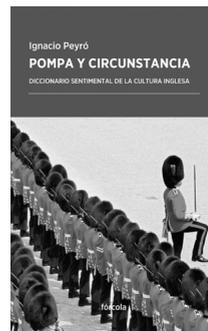
Ignacio Peyró:

Pompa y circunstancia. Diccionario sentimental de la cultura inglesa.

(Prólogo de Lord Tristan Garel-Jones)

Ed. Fórcola, Madrid, 2014

1068 páginas, 49.50€



Dios salve a Inglaterra

Por JUAN MARQUÉS

He aquí un ejemplo magistral del tipo de libros que uno querría saber escribir o, para decirlo de un modo algo más tolerable, he aquí un libro de veras importante. Caprichoso hasta casi lo arbitrario, gozosamente parcial, felizmente subjetivo, *Pompa y circunstancia* supone un hito en ese extraño y libérrimo subgénero ensayístico del «diccionario de autor», uno de los territorios literarios más adecuados para la manifestación de la felicidad, y cuyas premisas suponen prácticamente una enmienda a la totalidad del género del diccionario común. Quien busque información completa, sistemática, equilibrada, científica, circunspecta, desapasionada o desideologizada sobre Inglaterra ya puede ir buscando en otro sitio, porque lo que aquí encontrará es la Inglaterra particular de Ignacio Peyró

(Madrid, 1980), lo cual no quiere decir que no recoja una información veraz y útil, aunque sólo sea sobre aquello que a él le va apeteciendo y siempre envuelto en chascarrillos, bromas, anécdotas y todo tipo de digresiones. Es por ello por lo que este libro estupendo es, a pesar de su volumen, cualquier cosa menos un título de consulta, sino, muy al contrario, una aventura literaria que hay que recorrer página a página, desde las veinte de su ejemplar introducción hasta las exactamente mil de su periplo alfabético por las viejas islas británicas, lo cual constituye el viaje más divertido que uno ha hecho en varios años: la mía es, por decirlo de algún modo, una alegría mucho más interior que visible y, sin embargo, durante varias semanas he andado con una sonrisa permanente que sorprendía a los míos y

les hacía preguntarme qué me pasaba y si me encontraba bien. Y era, claro, que estaba leyendo «el Peyró» –como vaticino que acabará conociéndose a este diccionario, como sucede con el Covarrubias, el María Moliner o el Bonet– y me encontraba en la gloria.

Hace unas líneas me he referido muy liberadamente a las «viejas islas», pues, de las decisiones no explícitamente confesadas o justificadas por Peyró, la que más llama la atención –y acaso la que más aleja o aun irrita a determinados lectores– es la de su relativa acotación que, más que temporal es, para entendernos, algo clasista (no tanto en el sentido peyorativo como en el recogido en la primera acepción del DRAE: «peculiar de una clase social»), de modo que, si la ambición del autor era –como modestamente declara el texto de la contracubierta– «aportar una cierta idea de lo inglés», yo diría que lo que obtenemos en esta lectura es una maravillosa e inolvidable idea de cierta Inglaterra. Me explico: no es ya que en esta pequeña enciclopedia no haya entradas consagradas a los Beckham o a cualquiera de «esas celebridades menores de hoy» (p. 519), sino que ni siquiera las tienen The Beatles o The Rolling Stones, lo cual parece delatar no tanto desdén por el presente –aunque tampoco hay páginas exclusivas para David Cameron– como por, digamos, lo popular. En muchos rincones de este libro se habla de hoy como de «el tiempo de la nostalgia, la elegía y el lamento» (p. 378: en este caso para dolerse del fin de la publicación en papel de la *Enciclopedia Británica*), días en que se asiste con creciente estupor o indignación al fin de las buenas costumbres específicamente inglesas, esas que tanto fascinan a Peyró y que consigue contagiar –al menos en lo que tienen de celebración de la excentricidad, la elegancia y el «genio y figura»– hasta el pun-

to de que resulte conveniente destacar que el subtítulo habla de «cultura inglesa» y no de Inglaterra. Acaso Peyró despliega una concepción purista –dicho, de nuevo, sin el menor espíritu de reproche– a la hora de concebir esa cultura y, por tanto, recoge muy especialmente sólo lo que luce un sello de «Made in England» realmente añejo, con pedigrí y abolengo, sin mestizajes ni actualizaciones recientes.

Para ilustrar esto, basta con decir que se dedican muchas más páginas a la familia real, a los «Aristócratas» –cuya entrada es la primera que está dividida en secciones, y también la primera obra maestra del libro, aparte del prólogo– o a los «*Lord's*» que a los ciudadanos de a pie, a los inmigrantes –un porcentaje de la población llamativamente alto e insoslayable desde hace décadas– o, desde luego, a esos *chavs* de las barriadas degradadas a los que hace un par de años dedicó un libro importante Owen Jones, el tan joven como mediático portavoz de la actual izquierda inglesa. Pero que haya más espacio para Buckingham Palace o las «Casas de campo» –otra entrada decisiva– que para los suburbios o las fábricas, o más para «Oxbridge» o el Derby de Ascot que para las *trade unions*, es menos antipático de lo que podría resultar en principio, pues, aparte de que toda decisión de autor es indiscutiblemente legítima –su obra es su hogar, y cada uno hace en su casa lo que quiere–, no es difícil defender que lo característicamente inglés, lo particular y tan reconocible del espíritu de aquellas latitudes, nació y pervive entre las clases altas, en buena parte fruto del ocio adinerado de los nobles, de esa sociedad selecta, privilegiada, espectacularmente minoritaria.

Por ello tampoco se remonta a los tiempos lejanísimos de «una Inglaterra brumosa-mente drúidica» (p. 436, donde se encuen-

tra un excelente párrafo sobre el «Folclore»), sino que se mueve a gusto en las entradas del «*Gentleman*», la «Clase» o las muchísimas dedicadas a las marcas comerciales que durante siglos han sido garantía de calidad, durabilidad y distinción, sin llegar plenamente a estos días nuestros en los que se va diluyendo y apagándose buena parte de todas esas abracadabrantes singularidades inglesas, algo que Peyró lamenta sin tapujos, al tiempo que –con razón– disfruta sabiendo y contándonos que todavía existe un censor de cisnes que, escrupulosamente uniformado y con solemnidad irreprochable, «marca a los cisnes del Támesis con las armas de la Corona», pues está escrito que el soberano inglés es el propietario de esas aves. Si todas las tradiciones fueran así, entonces uno se convertiría inmediatamente al tradicionalismo.

Por lo demás, dentro de este gran diccionario hay dispersos y atomizados otros diccionarios monográficos más pequeños, como el que recoge ejemplarmente lo relacionado con la comunicación entre Inglaterra y España, y no sólo a través de los viajeros que se han movido en las dos direcciones (George Borrow, Richard Ford, Walter Starkie o Gerald Brenan tienen, por supuesto, entradas, mientras son muy citados Josep Pla –quien en las primeras páginas del recientemente exhumado diario *La vida lenta* escribió que «la literatura inglesa es la única confortable»–, Julio Camba, Manuel Chaves Nogales o Augusto Assía –cuyas crónicas inglesas durante la Segunda Guerra Mundial acaban de ser rescatadas y prologadas por el propio Peyró en *Cuando yunque, yunque. Cuando martillo, martillo*, publicado estos días por Libros del Asteroide–, así como otras páginas preciosas dedicadas a las distintas promociones de «Exiliados»), sino

también, por ejemplo, con el pretexto de la importante presencia de «Don Quijote» en Inglaterra, la muy inspirada mirada a nuestra «Guerra Civil» o, por supuesto, el asunto de «Gibraltar».

Probablemente se echan de menos algunos mitos británicos trascendentales –Peter Pan, Kate Moss...– pero otra de las sorpresas del libro –y una razón más para leerlo por orden y completo, sin saltos ni trampas– es que lo mejor no está siempre en las entradas que podrían parecer más atractivas y jugosas –Sherlock Holmes, Jack el destripador o la tan prometedor dedicada a los «Fantasmas»–, sino en los rincones más inesperados, como la gloriosa explicación de la «*Boat Race*». Por otra parte, uno agradece la mucha atención prestada a los poetas y, como para contrarrestar –y acaso desmentir– lo dicho arriba sobre la descompensación de los estamentos, tiene ganas de releer a Dickens tras leer cómo Peyró le atribuye hermosamente «un entendimiento de la vida basado en la piedad» (p. 339), y también a Hopkins o a Hardy, quien «en sus poemas habla de lo que tienen que hablar los poemas: *los hombres y la vida de los hombres, el tiempo y el paso del tiempo, el amor y el marchitar del amor*» (p. 501, y las cursivas son de su admirador Larkin, quien, por supuesto, también tiene su página de gloria).

Y así, chismoso y tierno, inteligente y sensible, bienhumorado y socarrón –ese suave pitorreo ante los «señoritos atormentados» del grupo de Bloomsbury–, malicioso y amable, *Pompa y circunstancia*, aparte de estar escrito en un tono sostenidamente portentoso, constituye el libro de no ficción más entretenido, erudito, nutritivo, informativo, desprejuiciado, satisfactorio y, sí, voluminoso, entre todos los que yo haya podido leer en los últimos años.

Christopher Domínguez Michael:

Octavio Paz en su siglo.

Ed. Aguilar, México, 2014

653 páginas, 189\$



Ceñir el delta: las vidas de Octavio Paz

Por LEONARDO VALENCIA

La monumental *Vida de Fray Servando* (2004), de Christopher Domínguez Michael, se abre con una dedicatoria a Octavio Paz. Diez años después, será Paz el protagonista. Mientras Fray Servando Teresa de Mier estaba a siglos de distancia y contaba con poca bibliografía a pesar del tiempo transcurrido, con el poeta el caso se invierte. Hay decenas de libros sobre él –Domínguez Michael refiere alrededor de cuarenta dedicados al autor de *El arco y la lira*– y, ante todo, está la propia obra de Paz, con más de veinte libros de poesía y una treintena de ensayos, recopilados en ocho tomos de obras completas, sin contar la correspondencia. La imagen del delta serviría para entender el reto de quien recorra cada ramal del poeta e intente cartografiarlo. Luego está la relación per-

sonal. A los veintiséis años el biógrafo entró a formar parte del consejo de redacción de *Vuelta*, la última revista del poeta. El privilegio de la cercanía convierte esta biografía en documento –el autor cita su propio diario personal sobre ese último periodo–, pero también conlleva una salvedad de perspectiva: todavía estamos demasiado cerca.

Sin ser una apología, el biógrafo tampoco tiene el mal gusto retrospectivo de llamar a capítulo al poeta o luchar contra las influencias. Hay deudas pendientes, por supuesto. Y quien espere en este libro la frontalidad habitual de su crítica literaria se sorprenderá por la atemperada admiración con la que Domínguez funda una manera indispensable para acercarse a Octavio Paz: sin rencor y sin devoción.

Tampoco es una disfrazada recopilación de reseñas y ensayos, sino un relato unitario, casi una posible novela realista con elipsis necesarias, disposición de nudos y escenas, el vaivén de un narrador testigo que sabe desvanecerse –y volver– y, sobre todo, tiene el sentido de un final, donde esta biografía destaca. No puedo pasar por alto que en la cronología final del libro, Domínguez menciona que el día de la muerte de Paz un temblor de 5,4 grados en la escala de Richter sacudió México: el dato exacto se vuelve interpretación novelesca.

Pero hay más. Decía Ricoeur que, frente a la memoria histórica, la idea de deuda es inseparable de la de herencia. Deuda no como conciencia de culpa de lo que está pendiente de devolver –lo recordado–, sino como inventario. La anamnesis debe ser una búsqueda. La de Domínguez es activa y problemática, pues esta biografía se sustenta entre el testimonio y el rigor histórico. Entra en zonas poco o nada iluminadas por el mismo Paz: entre otras, su conflictivo matrimonio con la escritora Elena Garro; la ardua relación con su hija, Laura Helena Paz Garro; la existencia de una hermanastra a la que el poeta apoyó y el vínculo sentimental que tuvo en París con Bona Tibertelli de Pisis, antes de conocer a su última mujer, Marie Jo Tramini. En cambio, Domínguez Michael deja en la oscuridad relaciones tan decisivas como la que tuvo con Carlos Fuentes, como si se hiciera aposta la exclusión o se pensara en un público lector mexicano en el que se supone el conocimiento o el hartazgo del tema eludido, pero quizá también porque los archivos de la correspondencia entre Fuentes y Paz se abrieron en mayo de 2014, cruzándose con la biografía en proceso de edición. Sea como fuere, el biógrafo opta por enfocarse en otras relacio-

nes, como las que tuvo con Jorge Cuesta, Monsiváis y José Revueltas.

En aspectos como la historia política de México, la gestación y recepción de *El laberinto de la soledad*, la matanza de Tlatelolco y la renuncia de Paz al cuerpo diplomático mexicano o la intensa vida literaria de un México que desde mediados hasta casi finales del siglo XX se convirtió a en república de las letras para exiliados españoles y latinoamericanos –de Max Aub a García Márquez–, así como los últimos años del poeta en medio del rechazo de la izquierda mexicana y la protectora benevolencia del PRI cuando ya estaba enfermo, Domínguez Michael ofrece un panorama histórico menos parcial, aunque domine el punto de vista político, desde los orígenes de Paz en la izquierda a su evolución a lo largo del siglo XX hacia un socialismo democrático crítico que desembocaría en una etapa final aparentemente conservadora. Paz no buscaba ser un mandarín, y no lo fue en *Vuelta*, como lo ratifica Domínguez Michael, pero no escapó de ejercer una «jefatura espiritual» derivada del talento, el rigor intelectual y la conciencia de la *polis*.

Si se buscan las influencias, la gestación y la evolución de la poesía de Paz –o su interpretación–, no se hallarán en esta biografía. A la manera de los mapas portulanos, donde los nombres de las ciudades costeras cubren la línea de playa, esta biografía de Paz –reitero– carga las palabras de la Historia y oculta la orilla de la poesía. Elegir como libro fundacional *El laberinto de la soledad* en vez de *La estación violenta* es una propedéutica. Quizá sea lo mejor para que una biografía no pierda su temple narrativo, aunque Paz cuenta con la ventaja de que gran parte de su poesía no renuncia, sino que cultiva, la legibilidad, y hasta

dirige datos que Domínguez Michael espiga con cautela. Por otra parte, al referirse a los antepasados de Paz, a su infancia y juventud –donde hay grandes hiatos–, opta por ser fiel al *esprit de corps* de *Vuelta* basándose, sobre todo, en sendos libros de Enrique Krauze y Guillermo Sheridan. Cultivador del arte y la honestidad de la cita, peca de reiterativo con esos estudios y despertará escepticismo en el lector impaciente que espera una hemeroteca inédita; distinto es lo que ocurre con las entrevistas a los *happy few*, los adversarios ideológicos y hasta los apóstatas del entorno de Paz.

También sorprende que, pese a la francofilia de Domínguez Michael, los años franceses de Paz no hayan tenido un desarrollo mayor. Estudios sustanciosos como el de Jacques Lafaye, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, o el muy reciente de Bradu y Ollé-Laprune, *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*, quedan registrados, pero el biógrafo parece no estar interesado en ir más allá. Salvo una observación decisiva: que Paz no haya aclarado las referencias a lo aprendido de Camus sobre la noción de revuelta y callara frente al ataque de Sartre por *El hombre rebelde*. Falta saber más de la injerencia de lo francés y de la mediación de traducciones francesas de autores alemanes en la formación de Paz, las amistades con Cioran, Char y Camus, la relación y el aprendizaje de sus lecturas de Antonio Machado, Jorge Guillén y Luis Cernuda –los antepasados españoles de la madre de Paz, apenas perfilada, es otro capítulo pendiente–, y hasta los vínculos con Jorge Semprún, que en los años cincuenta de París todavía era un comunista incondicional, o incluso saber qué leyó Paz de Raymond Aron y qué punto de vista tenía sobre él, siendo tan relevante en Paz la crítica al opio de los inte-

lectuales del siglo XX: la ceguera frente a la iglesia soviética. Otro delta es el de los años en la India, que apenas asoman pese a lo decisivos que fueron.

Cuando analiza la primera gran obra de Paz, *El laberinto de la soledad*, aparece el ensayista e historiador de las ideas que pone en juego el alcance mexicano y latinoamericano, esenciales para disfrutar este libro. Domínguez Michael se luce en estos dominios. El libro se vuelve magistral en la segunda mitad, cada vez más cercano al momento histórico y cultural del biógrafo. Lo que Paz llamaba su «desaprendizaje» se vuelve tangible: sus visiones, a veces generalizaciones, a veces silueta radiante de épocas enteras, son picos que el biógrafo sabe recorrer en el interés político. Y, en lo que tiene de política la amistad, nos da la imagen de un Paz noble y limpio, lleno de exigencias y no falto de conciliaciones.

Cualquier biógrafo se perdería con deleite en alguno de los ramales de Paz y volvería cargado de revelaciones, pero habría perdido el rumbo y las ganas de hacer el recorrido completo. No es el caso de Domínguez Michael, quien tuvo que explorar en los confines más remotos de Paz para dirigirse mejor al momento que compartió con el poeta. Esta tensión del recorrido logra la biografía: el cordel de la vida no pierde nunca el temple del trazo. *Octavio Paz en su siglo* se lee con desenvoltura y sintetiza una documentación titánica. Aún así, a pesar de lo mucho que cuenta, se espera más, porque precisamente se propuso la totalidad. Consciente de sí mismo, el autor indica en el prólogo el deseo de que su propio libro «envejezca rápido», porque los archivos todavía siguen inéditos o clausurados. Dado a reescribir y a ampliar algunos de sus libros –como *La sabiduría sin promesa*– y fiel

admirador de biógrafos totales como Joseph Frank o León Edel, valdría pedir, por esas fidelidades ejemplares, que este volumen tenga ampliaciones en una futura edición, ya que hasta la fecha es el libro de referencia para las investigaciones biográficas sobre Paz.

Bien refiere Domínguez Michael un comentario de Adolfo Castañón de que Paz, a sus ochenta años, «no puede tocar el cielo, pues de una pata le cuelga, como peso muerto, México, una nación sanguinaria». A esta biografía, que no pretende elevarse al cielo de las obras perfectas, pero sí al de las más ambiciosas, le cuelga el peso de México –solo que está vivo y ancla al biografiado en su terreno– un país más sanguinario

del que temía el Nobel del D.F. *Octavio Paz en su siglo* es la manifestación de una *koiné* mexicana del siglo XX que, solo en las letras, cuenta con figuras que van de Alfonso Reyes a Carlos Monsiváis, pasa por Rulfo y Fuentes y, si me apuran, atraviesa también ese huésped fugitivo llamado Roberto Bolaño. Siglo de oro mexicano coronado por el autor de *Piedra de sol*. Heredero, discípulo y crítico de la pléyade mexicana del siglo XX, más escéptico que Paz y hasta diría que sin ilusiones, Domínguez Michael dispone en su biografía lo que fue queja y espuela de *El laberinto de la soledad*: con Octavio Paz, pero también con el horror de la violencia, México rompe esa soledad y es contemporáneo de todos los hombres.

novedades



CASA EUROPA

ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500
www.circulobellasartes.com RADIO CIRCULO 100.4 FM

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

FREDRIC JAMESON
El realismo y la novela
providencial

JEAN BAUDRILLARD
La agonía del poder

FÉLIX DUQUE
¿Hacia la paz perpetua
o hacia el terrorismo
perpetuo?

ROGER CHARTIER [ed.]
¿Qué es un texto?

JORGE ALEMÁN [ed.]
Lo Real de Freud

VINCENZO VITIELLO
Borges. Memoria
y lenguaje

**JULIÁN JIMÉNEZ
HEFFERNAN [ed.]**
Tentativas sobre
Beckett

**SERGE FAUCHEREAU
[ed.]**
En torno al Art Brut

VV. AA.
Arquitectura y ciudad.
La tradición moderna
entre la continuidad
y la ruptura

JORDI DOCE [ed.]
Poesía en traducción

PIERRE KLOSSOWSKI
Cartas a Betty / Lettres
à Betty

FÉLIX DUQUE [ed.]
Heidegger. Sendas
que vienen

SLAVOJ ZIZEK et al.
Arte, ideología
y capitalismo

VV. AA.
Imagen y palabra

MIGUEL CASADO [ed.]
Mecánica del vuelo.
En torno a Aníbal Núñez

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
Palabra y materia

PHILIPPE JACCOTTET
Cantos de abajo

HENRI MICHAUX
Ideogramas en China
/ Captar / Mediante
trazos

**ANDRÉS SÁNCHEZ
ROBAYNA**
Una lectura

ANTONIO GAMONEDA
La campana de la nieve
/ Escritura y alquimia

**PATXI LANCEROS
Y FCO. DÍEZ
DE VELASCO [eds.]**
Religión y violencia

ALLEN GINSBERG
Madrid 1993

**LAS NOCHES
BÁRBARAS III**
Tercera fiesta de
músicos de la calle

**SANTIAGO ÁLVAREZ
CANTALAPIEDRA Y
ÓSCAR CARPINTERO
[eds.]**
Economía ecológica:
reflexiones y
perspectivas

IGOR SÁDABA [ed.]
Dominio abierto.
Conocimiento libre
y cooperación

VV. AA.
Los otros entre nosotros.
Alteridad e inmigración

FÉLIX DUQUE [ed.]
Poe. La mala conciencia
de la modernidad

**JUAN BARJA Y JORGE
PÉREZ DE TUDELA
[eds.]**
Dante. La obra total

JUAN CALATRAVA [ed.]
Doblando el Ángulo
Recto. 7 ensayos en
torno a Le Corbusier

FÉLIX DUQUE [ed.]
Hegel. La Odisea
del Espíritu

JEAN STAROBINSKI
El almuerzo campestre
y el pacto social

**JOSÉ MANUEL
CABALLERO BONALD**
Prefiguras

**FRANCISCO DÍEZ
DE VELASCO Y PATXI
LANCEROS [eds.]**
Religión y mito

**ALBERTO BERNABÉ
Y JORGE PÉREZ
DE TUDELA [eds.]**
Mitos sobre el origen
del hombre

MIGUEL CASADO [ed.]
Las voces inestables
Sobre la poesía
de José-Miguel Ullán

LUIS DE PABLO
A contratiempo

TOMÁS MORO
Utopía

ROBERT BURTON
Una república poética

ANÓNIMO
Sinapia

**CLAUDE-HENRI DE
SAINT SIMON**
De la reorganización
de la sociedad europea

PIERRE DE MARIVAUX
La isla de los esclavos

JEREMY BENTHAM
Panóptico

ÁNGEL GANIVET
Granada la bella
Con Mecanópolis
de Miguel de Unamuno

JACQUES FABIEN
París en sueños

**ALBERTO BERNABÉ
Y JORGE PÉREZ
DE TUDELA [eds.]**
Seres híbridos
en la mitología griega

ÁNGEL CRESPO
Deseo de no olvidar

JAVIER ARNALDO [ed.]
Goethe. Naturaleza, arte,
verdad

**JUAN MIGUEL
HERNÁNDEZ LEÓN
[ed.]**
El museo: su gestión
y su arquitectura

FÉLIX DE AZÚA [ed.]
De las news a la
eternidad

**JUAN BARJA Y CÉSAR
RENDUELES [eds.]**
Mundo escrito. 13
derivas desde Walter
Benjamin

**DIDI-HUBERMAN /
CHÉROUX / ARNALDO**
Cuando las imágenes
tocan lo real

BERNARDO ATXAGA
El paraíso y los gatos



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón
Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33
revistaoccidente.coordinacion@fog.es
Distribuye: SGEL



XV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



XV PREMIO CASA DE AMERICA DE POESIA AMERICANA

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

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

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

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

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

Madrid, noviembre de 2014

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

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

2002 *La vista*
Claudia Masín (Argentina)

2003 *Colección privada*
Ramón Cote (Colombia)

2004 *Mordiendo el frío*
Edwin Madrid (Ecuador)

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

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

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

2008 *Palma real*
Jorge Boccanera (Argentina)

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

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

2011 *Explicaciones no pedidas*
Piedad Bonnett (Colombia)

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

2013 *Cuando todo calla*
Hugo Mujica (Argentina)

2014 *Parranda*
Rafael Courtoisie (Uruguay)

Consorcio Casa de América:



Con el apoyo de:



Alto Patronato:



cuadernos hispanoamericanos

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

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



cooperación
española

Precio: 5€

