

cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Ensayos de Luis García Montero, José Antonio Llera, David Lorente y Juan Arnau — MESA REVUELTA Sobre mitología clásica y medicina, Felicidad Blanc, Milan Kundera, Rosemann-Taud — ENTREVISTA Fernando Marías

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.anacarlota.es

Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S.l
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo digital
502-15-003-5
Nipo impreso
502-15-004-0

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
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 *Luis García Montero* – La inmovilidad del movimiento. Poética de José Emilio Pacheco
- 14 *José Antonio Llera* – El Águila y el topo: Valle-Inclán y Gaziél ante la Gran Guerra
- 34 *David Lorente Fernández* – Don Narciso y la piedra de rayo
- 52 *Juan Arnau* – Una biografía de la luz



MESA REVUELTA

- 72 *David Hernández de la Fuente* – Mitología clásica y medicina
- 83 *Eduardo Moga* – *Battersea park* y un amor obviamente posible
- 92 *Ana Rodríguez Fisher* – Aquellos hombres de peluca blanca
- 101 *Juan Fernando Valenzuela* – La desigual lucha de Milan Kundera contra el olvido
- 111 *María Rosal Nadales* – Antorcha de paja en el contexto de la Transición
- 120 *Pepa Merlo* – David Rosemann-Taud. Inédito
- 125 *Carlos García Gual* – La primera traducción de la Odisea



ENTREVISTA

- 132 *Carmen de Eusebio* – Fernando Marías: «La memoria es una novela».



BIBLIOTECA

- 145 *Juan Ángel Juristo* – De ángeles y demonios
- 149 *Julio Serrano* – El individuo y la Historia
- 153 *Santos Sanz Villanueva* – Biografía autorizada de Juan Marsé
- 157 *Mario Martín Gijón* – Liberar un pájaro
- 161 *Gerardo Fernández Fe* – Volpi contra los emblemas
- 165 *Isabel de Armas* – El financiero Octavio Centurión



La inmovilidad del movimiento

Poética de José Emilio Pacheco

Por Luis García Montero

Con la publicación de *Los elementos de la noche* (1963), su primer libro de poemas, José Emilio Pacheco quizá no configuraba de manera completa su voz lírica, pero sí fijó un mundo propio de inquietudes. Me refiero a los matices sentimentales, intelectuales y estéticos provocados por una fatalidad cíclica: el tiempo fluye e insiste en sus repeticiones sucesivas, en sus capítulos momentáneos hacia la nada. La toma de conciencia de este proceso nos constituye, fija nuestra condición. Es decir, somos conciencia de lo momentáneo, la pérdida y la nada. El día, como la vida, es un resplandor entre dos noches, quizá el fuego que nos hace mientras nos consume, como quedó expuesto en la perfección poética de su segundo libro, *El reposo del fuego* (1966). Esta es la dinámica de deriva y retorno que fija el tiempo con su fluido y sus repeticiones. En un poema titulado «Volver al mar», perteneciente a *Los trabajos del mar* (1983), acude a la plegaria de las olas, que insisten en su ir y venir para dibujar la vida como la unidad cósmica de lo diverso y lo fugitivo: «Nada se mueve bajo el sol si el mar / es la inmovilidad del movimiento» (267). La experiencia particular supone en este flujo un «átomo de la nada o de la vida invencible / en la totalidad del océano unánime» (267).

La conciencia humana introduce dentro del ciclo cósmico de la vida otra circunferencia que rueda en dirección contraria.



Foto: Vasco Szinetar

El ser humano necesita afirmarse, encontrar sentido en sus raíces individuales, en un sentimiento de pertenencia. Así que tenemos un fluido que va a la nada y otro que arrastra una memoria y la búsqueda de una identidad. Los dos movimientos se cruzan en los instantes de las vidas particulares y de las épocas colectivas. Son esos instantes y esas épocas, por necesidad fugitivos, los que intenta capturar la poesía.

El cruce entre el tiempo y la conciencia sitúa la voz de José Emilio Pacheco en un espacio irónico. Y no me refiero sólo al humor, la sátira o el quebrantamiento oblicuo de las apariencias que utiliza a menudo para dejar hueca por dentro la vanidad de los tiranos, las consignas y las ambiciones. Quiero aludir, sobre todo, a otra cosa: la distancia íntima que se condensa en una lírica que no sólo habla, sino que decide no olvidar nunca el lugar desde donde se habla. El decir es inseparable del lugar que se ocupa al decir. ¿Qué lugar? Podemos llamarlo con José Emilio Pacheco «El lugar de la duda», según un poema de *Como la lluvia* (2009), uno de sus últimos libros:

*No vivimos en calma, nunca hay paz,
La vida toda es un combate incesante.
Por eso nos conviene el tal vez, el acaso,
El quizá, el sin embargo y el no obstante.
El lugar de la duda sería entonces
El territorio de la reflexión,
La conciencia de ser también el otro
Para quien vemos siempre como el otro,
El campo de la crítica y la puerta
Que cierra el paso al dogma y a sus crímenes.
(731)*

Conciencia del otro y conciencia de ser otro, de que existe en el siempre y en el nunca, en toda afirmación tajante, un matiz, una distancia interior. Esta dinámica sitúa la palabra en la lógica del sí, pero no. Hablamos aquí, claro está, de una lectura profunda de la tradición romántica y de la poesía occidental que ha marcado la melancolía de la modernidad. Y vale la pena tomar un ejemplo de ironía que apunta al doble sentido del humor y la distancia interior. El poema «No me preguntes como pasa el tiempo», que dio título al libro publicado en 1969, lleva una cita de Li Kiu Ling, traducido por Marcela de Juan: «El polvo del mundo se pierde ya en mis huellas, / me alejo sin cesar. / No me preguntes como pasa el tiempo». Luego vienen los versos de José Emilio Pacheco:

*Al lugar que fue nuestro llega el invierno
y cruzan por el aire las bandadas que emigran.
Después renacerá la primavera,
revivirán las flores que sembraste.
Pero en cambio nosotros
ya nunca más veremos
la casa entre la niebla.
(79)*

Al lector de poesía le despierta una sonrisa la cita y la alusión al mundo oriental para componer un poema que en realidad es una glosa de la famosa rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer:

*Volverán las oscuras golondrinas
de tu balcón sus nidos a colgar
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
esas... ¡no volverán!*

Son importantes el «otra vez» y la capacidad de nombrar, de aprender los nombres. En la inmovilidad del movimiento, de cultura en cultura, de siglo en siglo, de voz en voz, retorna todo bajo el sol de la poesía. Y, además de la glosa perpetua, está el sí, pero no, el volverán, pero no volverán, que marca el fluir del tiempo y la conciencia de vivir situados dentro de ese fluir, una realidad que le da valor a lo fugitivo, peso humano a la levedad e importancia a lo percedero. Este amor a la vida y esta conciencia todopoderosa del tiempo inevitable contienen la poesía de José Emilio Pacheco y definen su apuesta por el protagonismo de la lucidez. La conciencia es siempre un modo de hacerse presente, actualidad, en el fluir. Los asuntos, las tradiciones, el lugar del poeta, se fijan así y desde aquí. La lectura da protagonismo enseguida a algunas perspectivas:

1. La cuna y la sepultura. La muerte es una compañía meticulosa de la vida y de la poesía. El ciclo del tiempo impone el diálogo barroco entre la cuna y la sepultura, un retorno al origen, el polvo que regresa al polvo, convirtiendo la vida en un paréntesis o en un puente entre las dos orillas de la nada. La poesía se caracteriza como el reflejo sobre el agua que provoca el caminante al cruzar ese puente. Esta realidad cíclica de comienzo, final y retorno al

origen puede aparecer en sus versiones más clásicas o apoyarse en las escenas de la vida contemporánea. El poema «Tierra incógnita», de *Como la lluvia* (2009), identifica el origen y el final con el uso de los pañales que hace un enfermo de Alzheimer, vuelto a la inocencia, la desmemoria y la dependencia: «Su victoria es ser un recién nacido. / Pero esta vez ha llegado al mundo / En una tierra incógnita que llamamos Alzheimer» (620). Después de la inocencia recuperada, queda sólo el último paso de regreso a la tierra y la desaparición completa de la identidad.

2. La violencia como estado natural. Es la condición propia del juego entre la vida y la muerte, la lógica de una existencia en la que se devoran las especies, los cuerpos envejecen, las ciudades se deshacen, los palacios se arruinan, las piedras se desgastan y las sociedades se llenan de crímenes. Una vez comprendido que sólo nos da vida aquello que nos consume, adquiere predominio el eje de la violencia como orden natural de la respiración. Se trata de una realidad que aparece a lo largo de toda la obra de José Emilio Pacheco y que podemos resumir en unos versos de «*Live Bait*», poema de *Ciudad de la memoria* (1989):

*Live bait, live bait: todos hijos
de nuestra inmisericorde Madre Vida
que se alimenta de Muerte.
O de la Madre Muerte que se alimenta de Vida.
Una de dos o las dos son la misma.*
(381)

3. La responsabilidad. Una grieta dentro del Todo. Sí, es evidente que todo responde al ciclo de la naturaleza: el signo de las cosas es gastarse, la araña consume la vida del insecto que cae en su tela, bajo la hermosura de los pájaros que nos despiertan al amanecer hay una guerra abierta contra otros pájaros y la ferocidad es un requisito de la supervivencia. Pero la conciencia del ser humano impone una perspectiva diferente. Resulta inevitable sentirse aludido y responsable. La mano del ser y su capacidad de decidir rompen la inocencia de la rueda. «No quiero nada para mí, sólo anhelo / lo posible imposible: un mundo sin víctimas» (228), escribe en «Fin de siglo», poema de *Desde entonces* (1980), un libro marcado por el inventario generacional. Matanzas como la ocurrida en Tlatelolco, guerras como la de Vietnam, los campos de concentración y las cámaras de gas, la destrucción de las ciudades y la naturaleza por culpa de la especulación, la tiranía de

los políticos sin escrúpulos y, en fin, las huellas de Caín sobre la tierra, transforman la violencia cósmica en un hecho de responsabilidad humana. Llega entonces la culpa. «La tierra desconoce la piedad» (318), afirma un verso de «Las ruinas de México», la elegía inicial de *Miro la tierra* (1986). Pero el privilegio de la violencia inocente no es compatible con la condición humana.

4. La culpa es compañera del ser humano y de la escritura, porque escribir significa reconocer, reconocerse. En «Circo de Noche», metáfora del Estado y de la sociedad que cierra *El silencio de la luna* (1994), el empresario expone así el sentido del espectáculo:

En la arena del mundo somos tigres y leones.

Nacemos con las garras bien afiladas.

No hay nadie que no tenga agudos colmillos,

disposición para la lucha, talento innato

para la herida, para el desprecio y la burla.

(484)

Como había escrito antes en «El gran teatro del mundo», poema en prosa de *Desde entonces* (1980), «Seguimos viviendo el tiempo de los asesinos» (239). José Emilio Pacheco se enfrenta al fin de siglo desde muy pronto, porque su milenarismo es una profecía que se funda en la experiencia del pasado, en la memoria personal y en la historia de la humanidad. El predominio de los medios de comunicación ha convertido al mundo en un espectáculo de noticias, donde los ciudadanos son comparsas de un melodrama, espectadores del horror. Pero, «¿por cuánto tiempo?» (239), se pregunta el poeta, consciente de su propia responsabilidad. La literatura puede volver a Calderón de la Barca y a *La vida es sueño* en nombre de la culpa, como lo demuestra el poema «El vecino de arriba» de *Como la lluvia* (2009): «Y sin tregua protesta noche y día / Contra el crimen sin noche de haber nacido» (618). La literatura se glosa a sí misma, porque la historia cumple el ciclo de sus repeticiones. De eso se lamenta una de las «Astillas» de *El silencio de la luna* (1994), titulada «Limpieza étnica»: «Dijimos: nunca más. / Y ahora, monstruosa, / se repite la historia» (440).

El paso inevitable del tiempo, la violencia como estado natural, la responsabilidad y la culpa: este es el escenario, la geografía. Y situados así, ¿qué sentido tiene la poesía?

Como primera apuesta, conviene responder que la poesía es el lugar de la verdad. Tal vez alguien considere contradictorio reunir en un mismo destino poético el lugar de la duda con el lugar de la verdad. ¿Existe incompatibilidad entre verdad y duda? Creo

que no, si le quitamos a la verdad la mayúscula de los dogmas, las consignas y las urgencias de los doctrinarios.

Como defendió Albert Camus para legitimar el periodismo, se trata de la voluntad de no mentir. Nadie puede reclamarse poseedor de la verdad absoluta, pero todos podemos decidirnos por el compromiso moral de no mentir. Se trata también de responder a la llamada de la lucidez y la conciencia. De ahí el peso ético y la negociación con el pesimismo que adquiere valor a lo largo de la obra de José Emilio. Más que un pesimismo acomodado a la sospecha sistemática sobre el futuro y el devenir de las cosas, aparece un ejercicio de lucidez, una demanda de la conciencia, un acto de valentía.

Desde la verdad se mira hacia el mundo, se habita el mundo, se asume la valentía de descubrir la razón y el destino de las realidades. Significativa es la reflexión que le provoca al poeta el recuerdo de los frijoles saltarines que compró de niño en una tienda turística. El poema «*Mexican Curious: Jumping Beans*», de *La edad de las tinieblas* (2009), elabora la experiencia dolorosa de descubrir el motivo malvado de la gracia, ya que en cada semilla, convertida en sarcófago, se agita un gusano en busca de aire: «La infancia terminó, la vida pasó, se fue la Casa Cervantes, el desastre borró la antigua Avenida Juárez. Nunca he vuelto a comprar frijoles saltarines. Ante ellos sólo caben dos actitudes. La primera, la más cobarde y tranquilizadora, descansa en no indagar jamás acerca de lo que hay en el fondo de las cosas. Si lo hacemos nuestra búsqueda revelará siempre alguna forma de horror. / La segunda actitud invita a pensar sin resignarse en que cuanto nos divierte, nos deleita, nos complace o exalta implica por necesidad un sufrimiento al que, para protegernos, debemos sentirnos siempre ajenos» (745-746).

La poesía entendida como lugar de la verdad supone el compromiso de este mirar hacia «lo que hay en el fondo de las cosas», una operación que nos moviliza en primer lugar en el camino de la indagación interior y el autoconocimiento: «Tú, como todos, eres lo que ocultas» (353), le dice el poeta al «Caracol», y se dice a sí mismo, en *Ciudad de la memoria* (1989). El proceso de interioridad se produce también a la hora de mirar la vida exterior, porque el poeta habita la existencia con sus propios ojos, la lee, le da un sentido personal, una significación, ya se trate de animales o de ciudades, paisajes, noticias, episodios familiares del pasado, acontecimientos históricos o referencias literarias. La mirada y sus versos habitan la realidad, la convierten en fábula humana, le dan valor, abren un ciclo que tiene que ver más con el tiempo que con la biología, es decir, transforman un planeta en un mundo. La poe-

sía, en este sentido, matiza la lógica ciega de la vida y la muerte. Posibilita otras dialécticas: belleza-muerte, memoria-muerte, valor humano-muerte, dignidad-muerte. Cabe la posibilidad de iluminar con la verdad una existencia hostil y de contar la belleza de un amanecer, un paisaje o una obra de arte. Cabe también el deseo de crear y añadir belleza a una realidad árida. El poema titulado «El centenario de Flaubert», perteneciente a *Los trabajos del mar* (1983), comienza enfrentando la «aridez industrial del nuevo paisaje» (300) con la tarea meticulosa del escritor para evitar cacofonías y repeticiones. El primer compromiso es con el estilo, con el respeto a la lengua:

*Pero todo escritor debe honrar
el idioma que le fue dado en préstamo, no permitir
su corrupción ni su parálisis, ya que con él
se pudriría también el pensamiento.*
(300)

El estilo es la libertad de pensamiento, el modo personal de vivir una comunidad, una herencia. Más adelante el poema acaba fijándose en el lector, que habita el poema a través de la mirada del mismo modo que el poeta habita el mundo:

*Hay seis o siete libros de Flaubert: mil quinientos
sobre Flaubert. Y a pesar de todo
lo único que cuenta (decía Revueltas)
no son estatuas ni homenajes:
es sólo aquel
diálogo silencioso que un lector
establece con cada libro, su libro.
Y hay conexión o no circula la corriente.*
(301)

La poesía, como lugar de la verdad, encuentra sentido en el diálogo con el lector. Es importante dar calor, compañía, consuelo o emoción. Debemos aplicarle al poema, condenado a la larga a desaparecer en el fluir del tiempo, la meditación que hace José Emilio Pacheco ante un trozo de madera en «El fuego», una composición de *Islas a la deriva* (1976):

*Y te preguntas si habrá dado calor,
si conoció alguna de las formas del fuego,
si llegó a arder e iluminar con su llama.
De otra manera todo habrá sido en vano.*
(181)

La poética de José Emilio Pacheco es hospitalaria, consciente de que el hecho literario necesita al lector para cumplirse. Por eso espera a que otro ser habite sus palabras, las haga suyas. Antes que ningún tipo de precepto académico y muy lejos de las convenciones del siglo XX que han pretendido identificar la calidad con las oscuridades retóricas, son la búsqueda de diálogo y el encuentro con el lector los que perfilan el esfuerzo poético de José Emilio Pacheco. En *Irás y no volverás* (1973), para acentuar esta hospitalidad, toma incluso posición «Contra los recitales»:

*Si leo mis poemas en público
le quito su único sentido a la poesía:
hacer que mis palabras sean tu voz, por un instante al menos.
(153)*

La importancia del lector en el hecho literario es clave a la hora de pensar el proceso de la escritura. Es decir, la conciencia del lector forma parte de la creación. José Emilio Pacheco, que se reconoce a sí mismo lector y heredero de la tradición mexicana –López Velarde, Sabines, Paz, etc.–, sabe que al ocupar las palabras del otro hacemos una indagación personal. «No leemos a otros: *nos leemos* en ellos», afirma en la «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato», poema de *Los trabajos del mar* (1983). Asume así una dialéctica de ida y vuelta. Si leer es encontrarse en el otro, escribir será preparar un encuentro del otro consigo mismo:

*No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos / de otro / de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos.
(304)*

Escribir es provocar efectos, preparar la casa para la invención del lector. Este es el sentido último de la poética hospitalaria de José Emilio Pacheco. El autor deja hueco, borra una parte de sí mismo en el anonimato, para dejar espacio a la llegada del lector. «*Escribo y eso es todo*. Escribo: doy la mitad del poema» (303). La otra mitad es el hueco que se deja hospitalariamente para que el lector pueda colocar sus experiencias y su memoria. No es un dato menor que las casas tengan tanta importancia en la poesía de José Emilio Pacheco. Casas habitadas, recordadas, perdidas. Lugar de la duda, lugar de la verdad, lugar de la vida, o lugar, lugares, de la poesía. Una página es una casa. Lo afirma en el poema «Página», de *Siglo*

pasado. (Desenlace) (2000): «La página no es, como se dice ahora, un soporte: / es la casa y la carne del poema» (589).

Como la obra de José Emilio Pacheco dialoga consigo misma a lo largo de sus libros, podemos acentuar más el significado de la casa y del hecho literario en la poética de la hospitalidad. Dejar espacio para el otro significa no ocuparlo todo con la identidad propia, o sea, la conversión del yo biográfico en experiencia literaria. El personaje de un poema tiene así algo de fantasma. El poema «Souvenir», de *Islas a la deriva* (1976), nos sitúa en el momento en el que unas personas dejan de vivir en una casa: «Seguirá la casa / con algo de nuestras voces y nuestras vidas» (186). En un libro anterior, *Irás y no volverás* (1973), le había dedicado –y no podía ser de otro modo– un poema a los fantasmas. Si en «Souvenir» el fantasma propio se queda en espera de los próximos habitantes de una casa, en «Tarde otoñal en una vieja casa de campo» se hereda el fantasma de unos habitantes anteriores:

*Alguien tose en el cuarto contiguo.
Un llanto quedo.
Luego pasos inquietos,
conversaciones en voz baja.
En silencio me acerco, abro la puerta.
Como temí, como sabía, no hay nadie.
¿Qué habrán pensado al oírme cerca?
¿Me tendrán miedo los fantasmas?
(133)*

Ejercicio fantasmal de la escritura, el autor convive con el fantasma de un lector ideal en el proceso de creación y el lector entra en la casa del autor y la habita, la hace suya, a costa de convivir con su fantasma.

La poesía es entonces el lugar de la memoria. Hay un sí, pero no, en la fatalidad del tiempo hacia la desaparición y la nada. Es verdad que todo fluye, se va, desaparece, pero la poesía consigue capturar el instante y guardar memoria, no como un archivo arqueológico, sino como una posibilidad de volver a vivir lo desaparecido, de hacerlo presente en la emoción. Las ciudades que se deshacen, los paisajes perdidos en las ventanas de las casas abandonadas, las personas muertas, siguen con nosotros gracias a la poesía como lugar de una memoria viva.

Ya lo había avisado José Emilio Pacheco en «D. H. Lawrence y los poetas muertos», poema que sabe convivir con los fantasmas, porque también forma parte de *Irás y no volverás* (1973):

«No desconfiemos de los muertos / que prosiguen viviendo en nuestra sangre» (151). Y lo mantendrá a lo largo de toda su obra, porque la verdad de la poesía permite pronunciar nombres que han quedado escondidos para siempre en el silencio de la vida cotidiana o en las tachaduras de las agendas de teléfono.

El poema «Despoblación», de *La edad de las tinieblas* (2009), se enfrenta a una agenda remota hallada entre papeles destruibles. La muerte ha cumplido con su tarea implacable, pero la vida se justifica en la memoria abierta: «Entre tanta destrucción queda una parte edificante. En el zafarrancho general de la vida, en la guerra perpetua y la separación interminable, sobreviven, y nada ya puede borrarlos, el segundo de amor, el minuto de acuerdo, el instante de amistad. Basta para vivir agradecidos con esos nombres que no volveremos nunca a pronunciar» (747).

¿Por qué dice que no se volverán a pronunciar esos nombres? Bueno, en una comunicación telefónica no se puede hablar con los muertos, por mucho que haya avanzado la tecnología. Pero si la poesía llega a conseguir que unas golondrinas aprendan el nombre de los enamorados, bien puede retener también, aunque sólo sea en el espacio de la historia y la experiencia humana, el recuerdo vivo de lo que desaparece. Un pequeño reducto contra el olvido. En el poema «Souvenir», anteriormente citado, resulta necesario hacer el equipaje en el momento de la despedida:

*Es demasiado el equipaje. No puedo
guardarme ni siquiera una hoja muerta
y calada de invierno.
A falta de una cámara, un pincel
o habilidad para el dibujo, me llevo
–como única constancia de haber estado–
unas cuantas palabras.*
(186)

Se deja testimonio de vida en las palabras, se hace equipaje de palabras para cruzar por la inmovilidad del movimiento. Esta es la tensión que consigue matizar la poesía al suplantar a la vida en sus batallas y sus abrazos con la muerte. Lugar de la lucidez, el poema nunca borra la conciencia y dice la verdad de la forma más valiente y radical posible. El camino hacia la nada impone su evidencia de negatividad. Si Antonio Machado había escrito «Hoy es siempre todavía», José Emilio Pacheco desenfunda la rotundidad de un endecasílabo para afirmar: «Todo es nunca por

siempre en nuestra vida» (721). Es el verso final de «Los días que no se nombran» de *Como la lluvia*.

La poesía consigue que en la dialéctica del siempre y el nunca haya también un sí, pero no. No se borra la conciencia, pero tampoco lo nombrado. Se trata de buscar un lugar para la dignidad en lo perecedero. No hace falta renunciar a la lucidez y acogerse a la inmortalidad para legitimar la dignidad de la vida humana, su capacidad de sentir y de recordar. ¿Quién ha dicho que la eternidad sea un requisito imprescindible para la dignidad de las cosas? Se puede llegar en ocasiones a «un total acuerdo / entre el estar aquí y estar vivos» (339). Esa es la emoción, la sólida fragilidad de la poesía, su diálogo con el tiempo y la verdad, su tarea de mirar el mundo y de nombrarlo. Ese es el reconocimiento de plenitud mortal que se canta en «Alabanzas» de *Miro la tierra* (1986). También hay espacio para el decoro, la belleza y la honestidad en lo efímero. La poesía representa aquellos lugares en los que el ser humano consigue edificar, sin engañarse, un sentimiento de permanencia a través de unas cuantas palabras verdaderas:

Alabemos el agua que ha hecho este bosque

y resuena

entre la inmensidad de los árboles.

Alabemos la luz

que nos permite mirarla.

Alabemos el tiempo

que nos dio este minuto y se queda

en otro bosque, la memoria, durando.

(339)

* Todas las citas de José Emilio Pacheco han sido extraídas de *Tarde o temprano*. (Poemas 1958-2009). Barcelona, Tusquets, 2010.

El águila y el topo

Valle-Inclán y Gaziél ante la gran guerra

Por José Antonio Llera

1

Cuando Ramón Gómez de la Serna presentó el movimiento futurista italiano a los lectores españoles en *Prometeo* (núm. IV, abril de 1909), se burlaba, entre otros, del estilo de Valle-Inclán, uno de los paradigmas de la generación anterior y, a sus ojos, un escritor antimoderno. Pero, si leyó las crónicas de guerra firmadas por él que empezaron a publicarse en 1916, su sorpresa debió de ser mayúscula, y no solo por ciertas coincidencias con Marinetti, sino porque su técnica narrativa era inconfundiblemente vanguardista. Quiero confrontar en estas páginas las crónicas bélicas de Valle-Inclán con algunas de Gaziél, pseudónimo de Agustí Calvet, a tenor de las diferentes perspectivas que ambos adoptan, tanto narratológicas –voz y focalización sobre todo–, como estéticas e ideológicas. Se trata no solo de observar dos formas de representar la guerra, sino de mostrar el modo en que encaran el problema de visión que dicho ejercicio implica.

2

Comisionado por el grupo editorial Prensa Latina, Valle-Inclán sale en tren hacia París un 27 de abril de 1916. Le acompañan Armando Palacio Valdés y Pedro Salinas, que acaba de conseguir un puesto en La Sorbona. A su llegada, se instala en la residencia familiar de Jacques Chaumié, su biógrafo y traductor. A pesar de su carlismo militante, Valle-Inclán era aliadófilo¹, al igual que buena



Foto: Alfonso

parte de la intelectualidad española, si exceptuamos los casos de Pío Baroja y Jacinto Benavente, germanófilos que no habían firmado el manifiesto de adhesión a las naciones aliadas publicado en 1915 por *El Liberal*. Para Valle-Inclán, Francia se constituía en el símbolo continuador del ideal grecolatino, mientras que Alemania era un imperio bárbaro, emblema del materialismo de Jehová. El triunfo de Alemania –vaticina– tendría como consecuencia el dominio norteamericano de Hispanoamérica, que es donde fija la clave de todas las posibilidades de grandeza para España.

Corpus Barga, testigo de excepción, nos lo presenta con sus mejores galas: capote, boina roja y polainas. Pero, antes de desplazarse a los frentes, en una entrevista concedida a Rivas Cherif, había expuesto su concepto platonizante de la guerra, y a él tenía la determinación de someter su experiencia directa. Su deseo es ofrecer a los lectores de *El Imparcial* una visión total del conflicto, capaz de rebasar las limitaciones espacio-temporales. Tiene muy claro, por tanto, que todo radica en la perspectiva. No era lo mismo Agamenón que su porquero:

«El arte es siempre una abstracción. Si mi portera y yo vemos la misma cosa, mi portera no sabe lo que ha visto porque no tiene el concepto anterior. La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni como unos cuantos muertos y heridos que se cuentan luego en estadísticas; hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio».

Los textos, que aparecerán con el título genérico de *Día de guerra (visión estelar)*, se distribuyen en dos partes sucesivas: *La media noche*, entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre de 1916, y *En la luz del día*, entre el 8 de enero y el 26 de febrero de 1917. Ya de vuelta a España, en su casa de Cambados, Valle-Inclán reelabora los materiales de la primera serie y da a la imprenta el libro *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), donde se perciben sustanciales variaciones con respecto al original periodístico, pues se añaden y se suprimen capítulos².

Lo que interesa dejar apuntado es que esta poética cenital que pretende aplicar como presupuesto vertebrador de su mimesis se había configurado en un ensayo editado muy poco antes, y que tenía fresco en la memoria: *La lámpara maravillosa*. En él depositará un ideario estético fundamentado en la mística y en las teorías ocultistas, principalmente. En este sentido, como ha explicado bien Virginia Garlitz (2007), la noción de proyección astral sirve de base, ya desde las líneas liminares, para explicar la composición

de *La media noche*: «Abrí el libro y deletreé las palabras con que se desencarna el alma que quiere mirar el mundo fuera de geometría». El cuerpo astral se separara del cuerpo físico y actúa independientemente de él aun a grandes distancias. Además de esta fuente, es preciso señalar una moderada huella del quietismo –Valle-Inclán conoce la *Guía* gracias a su amigo Rafael Urbano–: la contemplación infusa no es sino una fuga o vuelo del alma, desasida de sus ataduras y apetitos terrenales. No obstante, creo que Valle-Inclán no piensa tanto en Molinos como en San Juan de la Cruz, pues el título escogido –*La media noche*– puede leerse también como una alusión/homenaje al místico carmelita, y no solo referencialmente³.

Esta perspectiva astral, en picado, que centraba su proyecto, imponía una composición muy determinada: sería preceptivo no un narrador en primera persona, sino la confección de un relato heterodiegético. En cuanto a la focalización, la omnisciencia de Tolstoi –aquí modelo insoslayable– se combinaría con una perspectiva⁴ externa, en cámara, que daría una dimensión cinematográfica y objetivista a la narración. Esta cuestión la plantea, sin citar el ejemplo de *La media noche*, Fredric Jameson (2013), al estudiar los modos de representación de la experiencia bélica: o se cuenta la batalla en abstracto –en su totalidad– o se cuenta al yo inmerso en ella. Podría decirse que Valle-Inclán ya había puesto las cartas boca arriba antes de visitar el frente: no quería dar una visión individualizada o existencial de la guerra.

¿Hemos de creerle entonces cuando en la «Breve noticia», que precede a los cuarenta capítulos del libro, señala que ha fracasado en el intento porque todo relato está limitado por la posición del narrador? Considero que solo en parte. Por varios motivos: una declaración así podría interpretarse como una *captatio benevolentiae* o como la actualización del *topos* acendrado por la tradición místico-simbolista, el de la insuficiencia de la palabra para rendir cuentas de una experiencia que rebasa el lenguaje⁵. El privilegio de esa mirada totalizante desde la altura solo estaría al alcance –sostiene– de los faquires y de la gran epopeya, donde el poeta se identifica con el *vates*. La mención al centro en ese introito tiene asimismo raíces hundidas en la filosofía y en la mística: el paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de la forma a su contemplación, de lo múltiple a lo uno, de lo temporal a lo intemporal (Cirlot, 1994: 124). «He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso». Se nota aquí una invocación a su experiencia con el cáñamo, tema de una de sus conferencias porteñas de 1910 –«Los excitantes de

la literatura»-, en el sentido de que el hachís provoca una suerte de desdoblamiento muy afín a la clase de experiencia narrada, y también porque, como señalaría Walter Benjamin, esta droga altera nuestra concepción del tiempo y del espacio⁶.

Si *La media noche* fuera un fracaso, sería un fracaso singularísimo. Es tal el compendio de novedosas técnicas narrativas que pone en pie y el modo en que adelanta rasgos madurados después por el esperpento, que merece la pena adentrarse más en ella.

3

¿Cómo debo mirar? ¿Cómo debe actuar mi memoria sobre las percepciones del pasado? Sobre estos dos problemas ya había reflexionado sobradamente antes de aceptar la invitación de la corresponsalía. No hay duda de que disponía de un plan estético-compositivo, pero aún tenía que ponerse frente a la vivencia directa, frente a una realidad atroz. En una carta desde París fechada el 3 de junio de 1916 le cuenta a Estanislao Pérez Artime:

«En Champaña, la guerra es muy dura. Se pelea en un país llano y yermo, que recuerda algo el paisaje de Castilla. Las trincheras son grandes zanjas, en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: verdaderos pecinales. En las trincheras de primera línea se habla en voz baja: los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a esta en fuerza y en belleza»⁷.

Corpus Barga corrobora esta versión: su amigo convivió dos días y una noche con los aviadores franceses y le confesó que la experiencia del vuelo nocturno había sido decisiva en la elección del punto de vista para su narración. Así pues, la perspectiva aérea se gesta no solo en el ámbito estético de *La lámpara maravillosa*, sino que responde también, y en un grado no menor de relevancia, a una ubicación física del autor empírico. Manuel Alberca (2015: 355), que ha podido revisar los cuadernos del escritor, concreta algo más este punto: el vuelo se realiza el 19 de mayo, desde el campo de aviación de Châlons⁸. Deja anotada una impresión asombrosa en un tradicionalista como él: «Belleza de los aviones». Cito las primeras líneas de *La media noche*:

«Son las doce de la noche. La luna navega por cielos de claras estrellas, por cielos azules, por cielos nebulosos. Desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño, se acechan dos ejércitos agazapados en los fosos de su atrincheramiento, donde hiede a muerto como en la jaula de las

hienas. El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición, están otra vez en guerra. Doscientas leguas alcanza la línea de sus defensas desde los cantiles del mar hasta los montes que dominan la verde plana del Rhin. Son cientos de miles, y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga, a toda hora llena del relampagueo de la pólvora y con el trueno del cañón rodante por su cielo» (OC I: 907).

El tiempo de la historia durará unas ocho horas, desde la media noche hasta el alba. Se pone en marcha el reloj, en octosílabo: «Son las doce de la noche». Lo que pudiera parecer una cálida estampa modernista –la presencia de la luna, que une mediante la metáfora el espacio inferior (el mar) con el superior (la bóveda celeste)– se ennegrece de súbito cuando irrumpe el pincel expresionista –la putrefacción y las hienas, animales agresivos y carroñeros–. Una vez fijado el extenso perímetro de la visión en el mapa, el narrador demanda una perspectiva de demiurgo, ya que solo ella permite reproducir las acciones simultáneas que abarcan ambos polos. Lo que se nos muestra no es sino un barrido cinematográfico en el que el ojo se cuelga de una grúa o del fuselaje del avión para mostrarnos sintéticamente algunos planos del territorio. La trimembración anafórica del complemento circunstancial de lugar marca una pauta rítmico-musical e introduce el esquema triádico que se reproduce en la estructura global de la obra⁹. Desde el principio está claro el código ideológico-propagandístico que se repetirá en otros cronistas: esta guerra debe interpretarse a la luz de un combate entre el bien y el mal, entre la civilización celtolatina y la barbarie germana, entre la justicia y la sinrazón.

4

Visión estelar de la batalla y presencia de la luna. Además del episodio biográfico que lo refrenda, no puede ignorarse tampoco la tradición literaria de los viajes celestiales, que va desde Cicerón y Boecio hasta la noche serena de Fray Luis de León y *El Crotalón*. El pasaje cervantino de Clavileño también se sitúa, por cierto, en ese enclave, por no hablar de los llamados *panoramas*, gigantescas pinturas circulares que se ponen de moda en el siglo XIX y que ofrecen al espectador perspectivas de 360°. Si avanzamos hacia el siglo XX, sorprende que Marinetti reúna en un poema la mirada del aviador, la belleza de la guerra y el astro lunar: «Saliamo più in alto, Santo Padre! Non ti dispiaccia! / Passeremo un'ora a fianco a fianco con la luna /

Vedi? La luna istruisce pazientemente le colline / che volgono verso di lei facce sorprese / di scolari attenti e saggi. / Essa mostra loro le sue nuvole / come belle immagini guerresche», escribe en *L'aeroplano del Papa* (1914). El avión se convierte para el futurista italiano en una imagen mitopoética¹⁰, en una encarnación del desarrollo zodiacal del hombre moderno, y no va a dejar de aparecer en muchos de sus manifiestos, puesto que la altura posibilita una mirada sintética y simultánea totalmente reveladora: «Observando los objetos desde un nuevo punto de vista, ya no de cara o de espalda, sino de pico, o sea de escorzo, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua» (1974: 163). Obviamente, en Valle-Inclán esta imaginería no transparenta la expresión de una ruptura con el pasado; pero lo cierto es que no será esta la única convergencia con la poética y el pensamiento del italiano.

Desde el siglo XIX, los globos se habían venido utilizando en misiones de reconocimiento a partir de las cuales se elaboraban mapas. Sin embargo, los primeros en servirse de los aviones para fines militares fueron los italianos en 1911, con motivo de la guerra contra los turcos. Ya en la Gran Guerra, muy pronto los alemanes comenzaron a dominar el aire debido al sistema de sincronización entre la ametralladora y la hélice que incorporaban los Fokker. Novedades aliadas como los Nieuport 11 BB y el FE 2B permitieron contrarrestar dicha superioridad. En la batalla de Verdún, los cazas Nieuport y Morane-Saulnier, que volaban siempre en grupos de seis o más aparatos, se enfrentaron a los alemanes, que respondieron a las numerosas bajas infligidas por los aviadores franceses con la formación de unidades de caza de mayores dimensiones y más especializadas llamadas *Jagdstaffeln* (Guttman, 2010: 7). Puesto que se trataría de un vuelo nocturno de observación, lo más probable es que el avión que elevó por los aires a nuestro escritor fuera un Nieuport 10 B, el modelo biplaza. Era un aparato bastante ligero, impulsado por un motor Clerget que podía alcanzar velocidades de hasta 140 km/h.

El cuerpo que orbita y se mide con las estrellas otorga una dimensión física a la metáfora del vuelo del alma en su fuga divina. Probablemente, desde allí arriba, Valle-Inclán lo vio todo: los cadáveres yertos de los soldados, las aguas turbias del Marne, su propio brazo sacrificado en una riña sin honra, el vértigo que transustancia las cosas cuando se desafía a la gravedad, el monóculo velado por las patrañas de la Historia, el dogal color cadmio de la ira y el aura violácea de su hijo muerto. Todos los rostros eran solo uno y un solo rostro los reunía todos.



Fig. 1. *Bombardement de nuit par un avion de type Breguet-Michelin* (1918), 31 x 49 cm. Musée de l'Armée (Paris).

El dibujante e ilustrador francés François Flameng (1856-1923) dejó algunas obras representativas de estos vuelos nocturnos: *Retour d'un vol de nuit sur avions «Voisin» de bombardement* y *Bombardement de nuit par un avion de type Breguet-Michelin*, dos acuarelas de 1918. Flameng no es un pintor futurista, por lo que no aspira a representar el movimiento. Parece más interesado en dar sentido a una serie de paradojas. La perspectiva en contrapicado lateral capta la suspensión en el aire, por encima de nuestras cabezas, de una máquina cuyas ruedas y armazón delatan su pertenencia terrestre¹¹. Entre las luces de la ciudad, el humo de las fábricas y la cortina fosforescente del cielo estrellado se crea una continuidad. Si en la mandorla el Creador ocupa el espacio de intersección entre el espacio superior y el inferior, ahora es Marte el nuevo dios. La vertiente aventurera de esa conquista del cielo suaviza lo que sin duda es un acto de destrucción, de masacre. El semblante del piloto que mira al frente, iluminado por la ensoñación nocturna, transmite la seguridad de quien ha descubierto una senda para evadirse del mundo después de reducirlo a cenizas.

Valle-Inclán también rinde su homenaje a los pilotos en el segundo capítulo de *La media noche*:

«Ocupan la carlinga alegres oficiales, locos del vértigo del aire, como los héroes de la tragedia antigua del vértigo erótico. Vestidos de pieles, con grandes gafas redondas, y redondos cascos de cuero, tienen una forma embrionaria y una evocación oscura de monstruos científicos. Vuelan contra el viento y a favor del viento, les dicen su camino las estrellas. Unos van perdidos atravesando cóncavos nublados, otros planean sobre el humo y las llamas de los incendios, otros ven la luz de la luna, tendidos en escuadrilla. Aquel que zozobra entre ráfagas de agua y viento del mar, es de un aeródromo inglés, en la Picardía. Y estos que retornan y aterrizan en silencio, son franceses: Partieron en el anochecido, eran siete y no son más que cinco: Tras ellos queda ardiendo un tren de soldados alemanes» (OC, I: 908-909).

La gradación climática pone de relieve que la belleza de sabor romántico de estas escuadrillas no está exento de muerte, sino que son portadoras de ella: «llevan su carga de explosivos para destruir, para incendiar, para matar». Los aviadores no vuelan por puro placer, sino que cumplen órdenes de aniquilación sistemática. El horror comienza a desprender belleza y se estetiza la violencia. Matar o morir. *En la luz del día* se imbrican el modo narrativo y el dramático; continúa la fascinación aérea, pero invertida: un avión francés ha sido alcanzado y se precipita contra el suelo, cubierto en llamas. De esta forma, se cierra el círculo/*ouroboros* de ascenso y caída.

5

Acabada la guerra, en 1919, un dirigible cruza los cielos, desde Nieuwpoort (Bélgica) hasta los Alpes suizos. Lo pilota Jacques Trolley de Prévaux y su operador de cámara se llama Lucien Lesaint. La filmación, que se conserva en los archivos del Museo Albert-Kahn, dura 78 minutos. ¿Qué vemos? La tierra, acribillada, conserva las secuelas de los obuses. Ruinas de edificios y de catedrales, personas arremolinadas en torno a ellas, sabedoras de que esas ruinas son la palpable alegoría de sus vidas¹². La máquina volante que conduce Trolley de Prévaux parece impulsada por el hálito del Ángelus Novus que Klee pintará un año después, y del que Benjamin dijo que parecía vislumbrar la historia como una catástrofe sin fin que amontonaba ruina sobre ruina. A ese ángel le han comido los ojos los cuervos. Lleva en sus manos unas tenazas invisibles para cortar las alambradas de espino.

Desde luego, la Gran Guerra nada tenía que ver con las guerras carlistas del siglo XIX que había novelado en una trilogía. Ni en las dimensiones –dos enormes frentes, el occidental y el oriental– ni en la capacidad *real* de destrucción. Los fusiles que empuñan legitimistas y liberales se convierten en ametralladoras –la Maschinengewehr 08 alemana o la Hotchkiss Mle 1914 del ejército francés– y entran en escena los gases venenosos. Si se mantiene estable, en cambio, el boato heroico, que ahora se eleva hacia una épica sublime que recuerda la máxima de Heráclito (53 DK): «La guerra es padre de todos, de todos rey; a unos muestra como dioses, a otros como hombres; a unos hace esclavos, a otros, libres».

En el fragmento XXII se hace explícito este canto a la religión de la guerra y, con un pensamiento fuertemente determinista de la historia, se da a entender la inminente derrota del ejército alemán. Tras la llegada del alba descrita en el XXVIII –un alba que ilumina las ruinas– sobreviene el asalto aliado a las defensas enemigas, rasgueo continuado de ametralladoras, granadas en los puños de bultos que avanzan, cuerpos que caen doblados sobre el tremedal. El fragmento siguiente posee una función anticlimática; se aprovecha la pausa narrativa para insertar una alabanza de la guerra, cuyas acciones se unifican en un arquetipo eterno e inmutable propio del tiempo mítico. La guerra no revela el caos, sino una oculta armonía pitagórica, como la de los astros, que nos enseña nuestra naturaleza trágica y mortal. Si en la *Ilíada* de Homero la batalla aparece adjetivada como cruel y funesta, aquí la guerra obra la alianza entre lo dionisiaco y lo apolíneo a los ojos del narrador; es un acontecimiento sagrado:

«¡Qué cólera magnífica! ¡Qué chocar y rebotar, qué mítica pujanza tiene el asalto de las trincheras! ¡Y qué ciego impulso de vida sobre el fondo del dolor y de la muerte! [...] Pero el pensamiento matemático, más fuerte que las vidas y las muertes, permanece inmutable en todas las formas de la batalla; es una ley en el tumulto de la trinchera, como en el tiro de la artillería. Todas las acciones diversas e imprevistas que sobrevienen, hallan un enlace armonioso en este formidable acorde. La guerra tiene una arquitectura ideal, que solo los ojos del iniciado pueden alcanzar, y así esté llena de misterio telúrico y de luz. En ninguna creación de los hombres se revela mejor el sentido profundo del paisaje, y se religa mejor con los humanos destinos» (OC I: 934).

La cosmovisión que sustentan estas palabras nos podría llevar a autores como Schopenhauer –su noción de voluntad como ciego afán de supervivencia–, pero, sobre todo, está embebida de ecos nietzscheanos, quizás pasados por el cedazo de D’Annunzio (So-bejano, 2004: 214ss.). En *Así habló Zaratustra* se lee:

«*Debéis amar la paz como medio para nuevas guerras. Y la paz corta más que la larga. A vosotros no os aconsejo el trabajo, sino la lucha. A vosotros no os aconsejo la paz, sino la victoria. ¡Sea vuestro trabajo una lucha, sea vuestra paz una victoria!*».

Como es sabido, este ideario será instrumentalizado por los fascismos, al igual que el pensamiento de Sorel sobre la violencia, al que no es ajeno el futurista Marinetti cuando, en su manifiesto de 1909 –escrito poco antes de que el ideólogo se uniera a las filas de Mussolini– caracteriza la guerra como la única higiene del mundo.

7

Cuando Valle-Inclán sobrevuela el frente, un soldado alemán llamado Ernst Jünger está escribiendo su diario. Lee a Julio César y a Sterne. Dandi de las trincheras, como lo es a su modo Jacques Vaché en el ejército aliado, busca en los campos removidos por los obuses escarabajos para su colección. El 20 de mayo de 1916, anota: «Hoy han sido derribados, entre Douchy y Alette, dos aviadores alemanes, entre ellos un suboficial cuyo avión fuimos a ver en Quéant. Han muerto los dos» (2014: 111). Jünger no cumplirá su deseo de ser piloto.

8

La técnica narrativa de *La media noche* ha sido analizada en detalle por Darío Villanueva (1978), que recalca el uso del simultaneísmo, el contrapunto y la estructura fragmentaria para producir la angostura del tiempo¹³. El *collage* de imágenes y percepciones cuestionan el concepto lineal del tiempo, del mismo modo que habían ensayado los futuristas comandados por Marinetti –recuérdese la poética de la pintura futurista: la figura nunca está quieta, todo se mueve–. Valle-Inclán recurre al sumario, la elipsis y la escena dialogada; avanza a base de espasmos lingüísticos y ráfagas visuales, creando retornos anafóricos, hipérbatos sutiles y paralelismos léxico-sintácticos, una serie de variaciones sinfónicas que activan la memoria del lector y cohesionan los fragmentos de un enorme mosaico sensorial. La

prosa se vuelve máquina de guerra, pues imanta detonaciones, destellos, movimientos invasivos.

La media noche es también un ejemplo de valores cinematográficos asociados a la narración. En la revista *El cine*, el 4 de febrero de 1922, se mostrará devoto del nuevo arte: todo en él se revela «objetivo, plástico-místico». Uno de los fragmentos donde más clara resulta, a mi juicio, esta correlación es el VII, dotado de gran dinamismo y suspense gracias al empleo del montaje en paralelo de acciones simultáneas. Se produce una incursión nocturna de soldados alemanes en territorio francés, al que estos responden con disparos: «Suben arrastrándose, combaten en oleadas. Los franceses, al abrigo de sus defensas, abren fuego de fusil» (OC I: 911). El teniente francés, resguardado en la garita del teléfono, escribe un parte de guerra, que sujeta bajo el collar de un perro mensajero. Mientras las ametralladoras francesas abren fuego y resisten la embestida alemana, la cámara sigue también la carrera del perro hasta que entrega el mensaje de auxilio a su destinatario.

En el VIII asistimos, por ejemplo, a un perfecto *travelling* de acercamiento. Arde Metzeral por una lluvia de fuego y la cámara va descendiendo paulatinamente hasta ofrecernos el plano general de un matrimonio frente a su casa en llamas; a continuación se encuadran los ojos del padre en primerísimo plano, preludio a un desenlace fatal: «El infante se queja con un balido, y el padre le contempla sin hablar, llenos de tristeza los ojos» (OC I: 912).

Otro de los aspectos que deben tenerse en cuenta es que en estas prosas se adelantan rasgos esperpentizadores que cristalizarán en los años veinte. La comicidad y el horror hacen acto de presencia cuando el narrador describe cómo dos soldados, heridos por el estallido de un obús, caen ardiendo y «simulan dos peleles» (OC I: 910). Pero no solo tenemos casos de cosificación y animalización de lo humano. El tratamiento que se da al enterramiento de los cadáveres del enemigo también es caricaturesco e inquietante —pensamos en esperpentos posteriores, como *Las galas del difunto*—. Lo percibimos por vez primera en las secuencias correlativas XI-XII. El ritual funerario de la inhumación, capital en la cultura occidental, es abortado gratuitamente por un mando, que ordena poner velas a los cuerpos para que se los lleve el mar. Esta humillación extrema conecta con el mito de Palinuro, el piloto de la nave de Eneas, cuya alma boga perdida en las aguas hasta que es enterrada. El tratamiento grotesco también se advierte en el fragmento XVII, que es digresivo. Antes de retomar la acción principal de las

muchachas violadas camino del hospital, la acción se centra en el enterramiento de varios soldados alemanes, uno de ellos decapitado. Cuando por fin encuentran la cabeza perdida en la oscuridad y se inhuman los cadáveres, los personajes «trincan aguardiente esparcidos sobre la orilla del camino» (OC I: 920)¹⁴.

Se observan algunas similitudes con la escena I del acto V de *Hamlet*, donde se amalgama igualmente lo cómico y lo macabro. Dos sepultureros canturrean y discuten mientras dan sepultura a Ofelia, que se ha suicidado. Uno le pide al otro que vaya a por unos tragos de licor, momento en que entran en escena Hamlet y Horacio; ven cómo el sepulturero saca una calavera y la arroja al suelo. Exclama el príncipe de Dinamarca: «Y está ahora en poder de Doña Gusana (*Lady Worm's*), magro de las carnes, sus cascotes golpeados por la pala del enterrador... Maravillosa revolución, si pudiéramos entenderla. Y estos huesos, ¿no fue laborioso que tomaran forma? ¿Se puede jugar a los bolos con estos huesos?»

No hay duda del puente trazado entre estas prosas y el expresionismo goyesco, a cuya influencia se acoge el esperpento¹⁵. Una de las muchachas encinta transmite su desesperación en los términos de uno de los grabados pertenecientes a la serie *Desastres de la guerra*: «¡Haber nacido para esto!» se corresponde con el «Para eso habéis nacido» de la estampa número 12. Evidentemente, la denuncia aquí está al servicio de convicciones aliadófilas y no es equiparable en su significación a la obra del pintor aragonés. Pero el intertexto no puede pasarse por alto.

9

La lectura de las crónicas que Gaziel –publicadas primero en *La Vanguardia* y luego recopiladas con notables modificaciones– deja en la retina profundas diferencias si las cotejamos con las prosas de Valle-Inclán. Cuando estalla la guerra, Gaziel, Doctor en Filosofía, se encuentra en La Sorbona ampliando estudios. De vuelta a España, y a petición del director de *La Vanguardia*, Miquel dels Sants Oliver, traduce al castellano para el periódico su diario, que se transforma en la serie *Diario de un estudiante en París*. Enseguida lo envían de corresponsal a la capital francesa. Por tanto, es consciente en todo momento de que su función debe ser periodística, testimonial, y no deliberadamente literaria. Esta condición repercute en la voz y en la focalización: no encontraremos una mirada total, sino rigurosamente limitada y cercana, de ahí que el narrador heterodiegético de *La media noche* mute en homodiegético¹⁶. La focalización, a veces omnisciente, elegida



Gaziol, disfrutando de sus dos lugares favoritos: el mar y Sant Feliu. Verano de 1963. Foto: Narcís Masferrer

por Valle-Inclán, reduce su diafragma a una focalización interna, de cronista fiel a los hechos que ve o escucha. Naturalmente, la perspectiva de Gaziol se topa con el mismo obstáculo que pretendió salvar el autor gallego: a ras de tierra, *la realidad bélica se niega a los ojos*. Lo que cuenta Gaziol muchas veces es dicha imposibilidad de representación, esa aporía, que se retuerce sin pausa entre los troncos de los pinos y las cavidades de la tierra, como el rabo de una salamandra. El 29 de marzo de 1916 nos sitúa en los altos del Woevre, en la batalla de Verdún:

«¿Valen la pena de ser vividas y contadas estas escenas sin color ni relieve?... ¡La monstruosidad de la guerra ha acabado hasta con sus espectadores! Es imposible ver nada, hacerse cargo de nada [...]. ¡Lejanías desiertas, soledades inmensas, corrientes continuas y misteriosas de metralla, cielos rasgados de fuego, y ese inmenso trepidar de la tierra y bramar de los aires! Todo sin ver nada, sin poder hacerse cargo de nada» (2014: 201).

También Gaziol llega a Châlons-sur-Marne. Sale a pasear por el pueblo en una noche clara de plenilunio. La crónica está fechada el 16 de septiembre de 1916, a las 22:00 horas. A la vuelta, le sorprende el zumbido de un aeroplano. El punto de vista es inverso al de Valle-Inclán, desde abajo y sin ánimo ninguno de omnisciencia. Si nada se ve, nada puede saberse a ciencia cierta:

«Una explosión atronadora retumba en la paz de la noche. Luego otra. ¿Serán las bombas de un aviador enemigo, o los cañones franceses que le persiguen? No logramos ver nada» (268). En el siglo XIX el militar prusiano Carl von Clausewitz se había dado cuenta de esta limitación:

«Si consideramos otras actividades vinculadas con el terreno, como la jardinería, la horticultura, la agricultura, la construcción, la ingeniería hidráulica, la minería, la caza o la silvicultura, vemos que afectan a áreas muy limitadas y que enseguida se adquiere un conocimiento práctico de estas áreas. Pero el mando militar debe compartir su trabajo con un socio, el espacio, que jamás puede reconocer por completo y que, debido al movimiento y cambio constantes a los que está sujeto, nunca llega a conocer bien» (2010: 53-54).

Unas veces Gaziél comprende esta aporía como una metáfora del horror característico de Gran Guerra, inabarcable e infinita: «¿Acaso no es algo definitivo, para el observador, esa imposibilidad misma? ¿No está ahí la característica esencial de la guerra moderna, su vastedad y enormidad inauditas?» Todo sin dejar de subrayar la miseria e insuficiencia del cronista-testigo, un simple turista cuya posición nunca será la del soldado, inmerso en la inmediatez del peligro. Otras veces, reflexionando acerca de su oficio, llega a la conclusión de que son los instrumentos de la mimesis los que fallan: la literatura y la pintura no son las artes mejores para dar una idea aproximada de las batallas modernas, sino la música. Gaziél no renuncia entonces a cierto *goce del horror*, quizás pensando en la variedad de lo sublime descrita por Burke: «¡qué imponente grandeza y qué sutilísima variedad de sonidos nos anegaba y aturdía el alma!»(219).

Podría añadirse un dato que quizás no sea tan anecdótico: en la *serata* futurista del Teatro dal Verme (Milán), el 21 de abril de 1914, Luigi Russolo presentó los *intonarumori*, o instrumentos productores de ruido.

10

Si para Valle-Inclán los soldados conforman una gran masa deshistorizada –solo algunos mandos aparecen con nombres propios–, Gaziél no excluye de su relato las penalidades de los combatientes, incluida la psicosis de guerra. El cronista se autorretrata: es un ser minúsculo, vulnerable, amenazado constantemente por un casco de metralla o por una caída; se siente inca-

paz de gozar del teatro de la guerra, de admirar ese espectáculo que otros admiran, y para cargar de expresividad y sinceridad su confesión recurre a la técnica narrativa del monólogo interior y al plural de modestia. No, la guerra no es un acontecimiento sagrado, sino una monstruosidad. La expresión de su hastío es constante en sus crónicas, y en esto coincide con Armando Palacio Valdés (1917) cuando afirma que de la Gran Guerra solo quedará vergüenza y remordimiento. Los dos se acercan al irenismo humanista de Erasmo o Vives.

Gaziel admite que sus recuerdos¹⁷, con frecuencia muy vagos, son sometidos a una necesaria elaboración en la que interviene la *amplificatio*. Los recuerdos se moldean precisamente en esa escritura y son indelible de ella: «Y al regresar de su corto viaje, el cronista se ve obligado a confeccionar sus recuerdos, a diluirlos, a amplificarlos, porque son tan borrosos y breves que podrían resumirse en una sola observación impublicable» (273). Entre lo vivido y lo escrito crece la grama de la escritura. En ella germina la única verdad de la guerra, que es siempre confusa y frágil: una verdad espectral.

El teatro de la guerra se amplía y el cronista también debe convertirse en topo. Desplazado después de Verdún hasta las catacumbas de Argona para contar la guerra subterránea, el aire se hace irrespirable en las entrañas de la tierra y se declara de nuevo, en este *descensus ad inferos*, el impedimento de la visión, que a duras penas puede auxiliarse con una lámpara eléctrica:

«Un aire denso, un vaho de humedad irrespirable, estrechez, oscuridad completa, silencio. ¿Adónde vamos? Nos dicen que agachemos las cabezas y que vayamos siguiendo. Encogerse no es difícil, sobre todo cuando por todas partes sentís que entrechocáis con roca viva; pero seguir, ¿a quién, hacia dónde, si no se ve nada?» (311).

El contraste entre la guerra aérea y estas estrategias subterráneas, que se ejecutan a ritmos tan distintos, también se manifiesta en estas crónicas: «Si el cuerpo de aviación constituye el más ligero y admirable de los elementos que componen un gran ejército moderno, el de los mineros es en cambio el más lento y el más tenebroso» (337).

Creo que es interesante leer estas líneas confrontándolas con algunos pasajes de *La lámpara maravillosa* en que Valle-Inclán distingue dos formas elementales de conocimiento: el de los pastores griegos, que miran desde la altura, como las águilas, y el de los topos, emblema de un epistemología negativa que germina

sobre el llano, sobre la pampa: «Águilas y topos son las bestias que simbolizan los modos del humano conocer. Águilas de ojos soberanos, y topos auditores» (*OC I*: 1934). Si seguimos este argumento, Gaziel estaría más cerca de los topos que de las águilas –o de la lechuza, poderosa en su vuelo nocturno–, pues demanda una representación eminentemente sonora de la batalla. El topo simboliza la iniciación en los misterios de la tierra y de la muerte, iniciación que, una vez adquirida, protege de las enfermedades, las cura.

¿Le es dado al topo recuperar la visión durante un solo segundo, el segundo en que se hunde en la tierra y sabe al fin que el lecho de la luz es sombra donde se han fundido la nieve y el cáñamo? Esto es seguro: el topo es ajeno a los relatos del honor y de la gloria, regurgita la luz a los pies de los soldados desmembrados, y para él no hay diferencia entre el camino que sube o el que baja.

Pensando en poetas como Edward Thomas, que combatieron y murieron en la Primera Guerra Mundial, Michael Longley escribió un poema titulado «Topo» («Mole»): «Who bothers to record / this body digested / by its own saliva / inside the earth's mouth / and long intestine». Lo cierto es que la guerra ha realizado aquella metáfora antigua que veía el cuerpo como una cárcel de barro. En las trincheras, el lodo llega hasta las rodillas y se hace muy difícil avanzar. El mundo parece que se ha cerrado el paso a sí mismo. En laberínticas galerías subterráneas, los soldados se resguardan y esperan la oportunidad para sorprender al enemigo; la táctica es muy simple: barrenar por debajo de sus posiciones, colocar ingentes cantidades de explosivos y hacerlos detonar para enterrarlos vivos. Zapadores de ambos bandos se afanan en la tarea de abrir túneles de decenas de kilómetros. Solo en la loma de Vauquois se excavaron más de 22 kilómetros de galerías, pozos y refugios. La guerra de minas ya era conocida en la antigüedad, durante el ataque o la defensa de las fortalezas. El propio Cervantes, «Manco de Lepanto», se acuerda de ellas cuando defiende por boca de don Quijote las virtudes de las armas frente a las letras.

11

Algunos años después de la Gran Guerra, frente a los alumnos de la academia militar de West Point, Ramón María del Valle-Inclán había de recordar aquella noche remota en que unos aviadores franceses le subieron hasta las estrellas para ver el frente

alemán. No se ha conservado el texto de aquella conferencia de 1921. Ignoramos, por tanto, si recordó ante aquel auditorio la máxima de Heráclito (136 DK): «Las almas caídas en combate son más puras que las que sucumben a la enfermedad». Unas palabras tuyas sí llamaron la atención de los periodistas: «Yo amo la guerra».

En 1931, el mismo año en que Azaña nombra a Valle-Inclán conservador general del Tesoro Artístico Nacional, el escritor y aviador francés Antoine de Saint-Exupéry publicó *Vuelo nocturno*. Al mando de un Lockheed Lightsning P-38, se estrella cerca de la costa de Marsella un 31 de julio de 1944. Su cuerpo nunca fue recuperado, aunque fragmentos de su avión de reconocimiento se exhiben hoy en el Museo del Aire y del Espacio de Le Bourget. Unos meses antes y muy cerca de allí, la Gestapo había capturado a Jacques Trolley de Prévaux, miembro activo de la Resistencia y piloto de un dirigible sobre las ruinas de la Gran Guerra. Será fusilado junto a su esposa polaca.

Lo que en realidad amaba Valle-Inclán no era la guerra, sino una estética de la guerra, un estilo, una literatura, y por eso la miró a través de lentes teológicas y épicas, incorporando el ojo avizor y la pituitaria. A diferencia de Gaziél, pensaba más en el vuelo extático del águila y en la eterna discordia heraclítica que en el soldado agonizante al que se le secan todas las sílabas en la boca.

¹ Maurice Barrès (1919: 244-245), en su diario, da la bienvenida al escritor en una anotación del 6 de mayo, y hace hincapié en el hecho de que la ideología carlista concede un significado especial a su adhesión. Sobre la división de la intelectualidad española entre aliadófilos y germanófilos, puede verse la monografía de Andreu Navarra (2014).

² El asunto está suficientemente estudiado. *Vid.* Arcadio López-Casanovas (2006), Amparo de Juan Bolufer (2000) y Santiago Díaz Lage (2013).

³ Escribe San Juan: «Estas tres partes de noche todas son una noche; pero tiene tres partes como la noche. Porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas. Y la segunda, que es la fe, se compara a la media

noche, que totalmente es oscura. Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día» (1S 2, 5).

⁴ Aquel en el que el narrador no forma parte de la historia ni interviene en ella.

⁵ El «balbuceo del ideal soñado» nos llevaría de nuevo a San Juan.

⁶ De estas conferencias solo conservamos los términos que reproduce la prensa del momento (*vid.* Alberca, 2015: 272-273). Escribe el filósofo alemán: «En seguida cobraron vigencia las pretensiones que sobre el tiempo y el espacio tiene el comedor de haschisch. Es sabido que son absolutamente regias. Para el que ha comido haschisch, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado» (1990: 29).

⁷ Esta carta, recogida por Juan Antonio Hormigón en su biografía del escritor, es similar a la que escribe a Javier Puig el día anterior, ahora con remarcado acento aliadófilo: «He vivido en las trincheras francesas, y he volado sobre las líneas alemanas. Hasta ahora he estado en Reims, la Champaña, Los Vosgos y Alsacia. Pronto visitaré las Flandes y Verdún. El espectáculo de Francia es prodigioso. Todos los hombres son soldados, y todos están llenos de fe en el triunfo» (2008: 182-183).

⁸ Châlons-sur-Marne era una ciudad de guarnición que se encontraba enteramente movilizada durante la guerra y que acogía el cuartel general del 4º Ejército, comandado por el general Gouraud, héroe de las campañas africanas y de los Dardanelos, donde había perdido un brazo. (En ocasión mucho más plebeya Valle-Inclán había perdido también su brazo, que le tuvo que ser amputado cuando en una pelea de café el periodista Manuel Bueno le destruyó el cubito y el húmero a bastonazos). Desde esta ciudad se llevaban a cabo reportajes en los que se filmaban o fotografiaban vías férreas, hospitales y almacenes que servían de infraestructura al ejército francés y aliado.

⁹ La estructura de *La media noche* ha sido suficientemente estudiada, por lo que no voy a detenerme en este aspecto. Como han señalado tanto Garlitz (1989) como Redondo Vallín (2006), la *dispositio* obedece a una disposición ternaria, que se puede explicar en clave cristiano-pitagórica.

¹⁰ Dentro de este contexto se hallan obras como *Aeroplani*, de Paolo Buzzzi; *Canto degli hangars*, de Luciano Folgore; o la oda de Giovanni Pascoli dedicada al aviador peruano Chávez.

¹¹ Flameng no descuida el modelo exacto: un Breguet-Michelin, así llamado por el ingeniero que lo diseñó (Louis Breguet) y por los constructores (los hermanos Michelin). Con el objetivo de destruir las fábricas alemanas de Essen, el ejército francés había organizado a finales de 1915 un concurso para seleccionar un avión con la potencia suficiente como para elevarse hasta los dos mil metros con una gran carga de explosivos. El diseño de Breguet fue el seleccionado.

¹² Las de Arras se describen en *La media noche*: «Negras y destripadas humean las casas; la catedral es un montón de piedras; los sillares desbordan por las bocas de cuatro calles y las ciegan: Rosetones y cruces, gárgolas y capiteles mutilados asoman entre los escombros» [OC I: 917].

¹³ Véase también la monografía de Amparo de Juan Bolufer (2000), que completa el análisis de Darío Villanueva.

¹⁴ Lo que describe Valle-Inclán, por otro lado, no puede ser más realista, ya que una de las consecuencias de la guerra es la insensibilización. A ella alude Jünger en su diario: «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» (2014: 51). En cuanto al alcohol, historiadores como Paul Fussell (2006: 66-67) han reunido algunos testimonios que son taxativos: se administraba alcohol a las tropas para animarlas antes de un asalto («El aire estaba impregnado por el olor del ron y la sangre»). Con enorme intuición poética García Lorca, en su monólogo dramático «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)», escribe: «Yo vi la transparente cigüeña del alcohol / mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes».

¹⁵ En una conocida entrevista que le realiza Martínez Sierra y que fu publicada en *ABC* (7-11-1928), declara que existen tres formas de ver el mundo artísticamente: «de rodillas, de pie o levantado en el aire». En la última de ellas, el autor observa a sus criaturas con distancia e ironía. En su criterio, Quevedo y Cervantes pertenecen a esta categoría. Y agrega: «Esta manera es ya definitiva en Goya».

¹⁶ Un narrador que está dentro de la historia que cuenta.

¹⁷ La función de la memoria es objeto de reflexión por parte de Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Sus argumentos son inequívocamente bergsonianos. El recuerdo salva a las imágenes de la contingencia del tiempo y las preña de eternidad, las purga de excrecencias fenoménicas para que recobren así su pureza ideal. Téngase en cuenta que en el año 1900 Martín Navarro había traducido *Materia y memoria*. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Rosario Mascató Rey (2007) sugiere de forma muy verosímil que el autor de *La media noche* llega a Bergson gracias a su amigo García Martí (este asistió a las lecciones magistrales de Bergson en La Sorbona).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel. *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*. Tusquets, Barcelona, 2015.
- AZAÑA, Manuel. *Reims y Verdún: impresiones de un viaje a Francia. Conferencia de D. Manuel Azaña, pronunciada en el Ateneo de Madrid, el 25 de enero de 1917*. Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2005.
- BARRÉS, Maurice. *L'âme française et la guerre*. Émile-Paul Frères, Paris, 1919.
- BASTIDA DE LA CALLE, M^ª Dolores. «El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX». En *Espacio, tiempo y forma*, nº 14, 2001, pp. 205-217.
- BENJAMIN, Walter. *Haschisch*. (Trad. Jesús Aguirre). Taurus, Madrid, 1990.
- CLAUSEWITZ, Carl von. *De la guerra* (Ed. de Bernard Brodie y trad. de Celer Pawlowsky). Tecnos, Madrid, 2010.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (Ed. de Francisco Rico). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1994.
- DÍAZ LAGE, Santiago. «Un día de guerra: crónica y visión». En *Ínsula*, nº 804, diciembre de 2013, pp. 22-25.
- DOUGHERTY, Dru. «Valle-Inclán, corresponsal de guerra: *La media noche*». En *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. *Actas del congreso internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Lugo, 2009, pp. 565-586.
- FUSSELL, Paul. *La Gran Guerra y la memoria moderna*. (Trad. de Javier Alfaya, Barbara McShane y Javier Alfaya McShane). Taurus, Madrid, 2006.
- HARTMANN, Gérard. *Les Nieuport de la Guerre*, <http://www.hydroretro.net/etudegh/les_nieuports_de_la_guerre.pdf> [consulta: 23-06-2015].
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Valle-Inclán, biografía cronológica y epistolaria*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (4 vols), Madrid, 2007
- GALLERO, José Luis, y LÓPEZ, Carlos Eugenio (eds.). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Árdora, Madrid, 2009.

- GARCÍA PALACIOS, Joaquín. *Los procesos de conocimiento en san Juan de la Cruz*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992.
- GARLITZ, Virginia M. «La estética de Valle-Inclán en *La media noche* y en *La luz del día*». En *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 16, 1989, pp. 21-30.
– *El centro del círculo: La Lámpara Maravillosa, de Valle-Inclán*. Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- GAZIEL. *En las trincheras. (El reportero que mejor narró la Primera Guerra Mundial)* (Ed. de Manuel Llanas). Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte* (Ed. de Ana Martínez-Collado). Tecnos, Madrid, 1988.
- GOOCH, Anthony. «Valle-Inclán, *La media noche* y la chulería militar ibérica». En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. University of Toronto, 1980, pp. 345-349.
- GUTTMAN, Jon. *Ases de la aviación francesa de la Primera Guerra Mundial* (Trad. de Isabel Galera). RBA, Barcelona, 2010.
- JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Verso, New York, 2013.
- JUAN BOLUFER, Amparo de. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- JÜNGER, Ernst. *Diario de guerra (1914-1918)* (Ed. de Helmut Kiesel, trad. de Carmen Gauger). Tusquets, Barcelona, 2013.
- LLANAS, Manuel. *Gaziel: Vida, periodismo i literatura*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998.
- LONGLEY, Micheal. *Poems 1963-1983*. Secker & Warburg, Londres, 1991.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio. «Introducción» a *Flor de santidad; La medida noche*. Austral, Madrid, 2006.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.
- MASCATO REY, Rosario. «Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí». En *Cuadrante*, nº 16, 2007, pp. 149-159.
- NAVARRA, Andreu. *1914: Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*. Cátedra, Madrid, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. (Trad. de Andrés Sánchez Pascual). Alianza, Madrid, 1973.
- PALACIO VALDÉS, Armando. *La guerra injusta. Cartas de un español*. Bloud & Gay, Barcelona-París, 1917.
- REDONDO VALÍN, Felisa. «La estructura concéntrica en *La media noche* de Valle-Inclán». En *Moenia*, nº 12, 2006, pp. 77-112.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet* (Ed. bilingüe de Manuel Á. Conejero). Cátedra, Madrid, 2006.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Nietzsche en España (1890-1970)*. Gredos, Madrid, 2004.
- UTRERA, Rafael. *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Universidad de Sevilla, 1981.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas* (Ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán). Pre-Textos, Valencia, 1994.
– *Obra completa. I. Prosa*. Espasa-Calpe, Madrid, 2002.
– *Inédito* (Ed. de Joaquín del Valle-Inclán). Espasa-Calpe, Madrid, 2008.
- VILLANUEVA, Darío. «*La media noche*, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa». En *Homenaje a Julio Caro Baroja*. CIS, Madrid, 1978, pp. 1031-1054.
- YUNG DE PRÉVAUX, Aude. *Un amour dans la tempête de l'histoire – Jacques et Lotka de Prévaux*. Kiron/Éditions du Félin, Paris, 2004.

Don Narciso y la piedra de rayo

Por David Lorente Fernández

El paisaje de Tabasco es en gran parte una extensión anegada por ríos, lagunas y pantanos de aguas oscuras o negras entre una vegetación de matices verde luminosos, surcada de libélulas, sofocada de humedad. Sus aguas ricas en vegetación flotante albergan diversos tipos de peces y, entre ellos, una de las especies más primitivas de agua dulce, de cuerpo alargado y cilíndrico, que por su morfología recibe el elocuente nombre de «pejelagarto» (pez-cocodrilo), *Atractosteus tropicus*. Considerado como un fósil viviente que habita en la Tierra desde la era Mesozoica, y que ha mantenido su fisonomía intacta desde entonces, está dotado de un hocico provisto de colmillos y vértebras similares a las de los reptiles. Con un tamaño máximo que supera el metro de longitud y alcanza casi los 30 kg, constituye un depredador de natación tranquila y lenta, pero que irrumpe en súbita descarga cuando ataca a sus presas¹. El animal es conocido como *ibam* en la lengua maya chontal o *yokot'an*² que se habla en la región centro-norte del estado de Tabasco, en México, donde viven los representantes de este grupo indígena³. Antes del auge del petróleo en la zona, los chontales o *yokot'anob* («los hombres verdaderos»⁴), designados por ciertos antropólogos como «el pueblo de las canoas»⁵, mantenían como una de sus actividades principales –y en algunos casos, aún mantienen– la pesca artesanal con cayucos o canoas y atarrayas o redes circulares, en la que ocupa un lugar



destacado el pejelagarto, destinado a la cocina local. Su captura involucra, no obstante, ciertas prescripciones rituales, pues al *ibam* se le atribuye el atraer la descarga del rayo. La mitología chontal ofrece una explicación de este hecho en términos de animadversión, y brinda a la vez una caracterización de la figura o personaje del Rayo, concebido como una deidad a la que localmente se conoce como el Trueno (*Aj Chawäk*)⁶. Se dice que cierto joven –el oyente no sabe que este ser humano es el Trueno hasta avanzada la narración– queda al cuidado de una capa que le encomienda su hermano mayor. Desobediente, el hermano menor se la viste, desatando terribles tempestades de rayos y un diluvio que está a punto de anegar el mundo. Tratando de detenerlo, el hermano mayor recurre a diversas tretas que logra eludir el menor, hasta que finalmente el hermano mayor coge un pejelagarto y riega su baba por el suelo. El menor resbala y cae, burlado; el mayor logra arrebatarse la capa y cesa el caos atmosférico. Desde ese día, en venganza por la derrota sufrida, el rayo persigue al pejelagarto, causante de su caída. «Es por eso –concluye una de las versiones del mito– que la baba del pejelagarto atrae los rayos del cielo en tiempo malo, en tiempo de lluvia, y resulta peligroso para el pescador, puesto que si llega a caer en alguna embarcación, puede matar a varias personas. Siempre que se acude a las lagunas a agarrar al pejelagarto es necesario llevar una yagua [tejido de palma], para enyagualar [cubrir con la palma] a los pejelagartos que se logran atrapar, para que se los lleve uno así y ya se esté protegido contra esa desgracia»⁷.

Don Narciso Torres, un curandero «ensalmador» de la comunidad de Guatacalca⁸ con quien he tenido oportunidad de conversar en sucesivas ocasiones⁹, explicó al respecto:

«El Trueno es un hombre que viste una capa de color rojo, al que se le oye como que camina por las nubes, viene, viene, viene, después se va: se fue se fue se fue, como que se aleja el sonido... Cargando su capa. Y el Trueno es enemigo del pejelagarto. Porque dicen los ancianos que se lo pusieron como trampa y el Trueno pisó encima, resbaló y cayó, y que lo vieron. Los ancianos cuentan que así fue y dicen que vieron al Trueno como un hombre. Por eso es su enemigo, porque lo tumbó, se resbaló encima de él, y todos lo vieron: era como una persona. Por eso es que el rayo no quiere al pejelagarto».

Don Narciso continuó desglosando su narración del mito con el fin de mostrar que la aversión del Trueno por el pejelagarto es extensiva, aún hoy, a dos variedades de palmeras: la palma real y la palma de coco. Explicó cómo, durante las noches de lluvia, las hojas rezumantes de humedad de ambas palmeras rebrillan con el reflejo plateado de la luna, e indicó:

«al Trueno no le gusta la palma, ese árbol no le gusta, lo mata; ya ve usted que la baba del pejelagarto brilla, y esas palmas brillan igualito a ese animal, por eso las mata... Y por eso las palmas no deben estar nunca cerca de una casa, porque peligra; no le vaya a tirar el Trueno un rayazo ahí y le cae a la casa; si hay un árbol de éstos, tiene que tumbarlo».

En la concepción de los chontales, el Trueno arroja, junto con su fulminación, un proyectil: una piedra provista de filo que desciende envuelta en el fuego, a la que designan como hacha de rayo, «con ésa mata». Don Narciso explicó al respecto:

«La piedra cae cuando el rayo quema algún árbol, el Trueno la tira, pasa a través del árbol y lo quema, pero el hacha va a dar a la tierra, como a un metro de hondo queda enterrada y no se ve el agujerito. Tiene su secreto. Cayendo en una mata de árbol, pasa y arde, pero no se ve el fuego; entre el agua de lluvia el fuego no se apaga, quema el árbol, pero no se ve que esté quemado. Entonces, a los tres o cuatro días, ya empieza la palma a guindar sus hojas. Ya cuando muere el árbol es cuando el rayo ya lo quemó, así se ve que lo mató. No tiene rival ésa, no es grande, pero viene grande, ha de ser por el fuego que trae».

EL HACHA DEL TRUENO

Don Narciso encontró una de estas hachas en 1966, cuando levantaba los cimientos de la casa en la que ahora vive. «Había una mata de palma y, al escarbar en el terreno, la encontré a 70 cm de hondo. Y la he tenido en casa desde entonces, aunque siempre me dicen que mucho cuidado porque la sigue el rayo, pero no, yo creo que, de que la tira, ya no la vuelve a recoger».

Los mayas chontales asimilan de manera implícita el hallazgo fortuito de la piedra, la «suerte» o destino de encontrarla, con la posesión de un «don» por parte del afortunado destinatario. En cierto modo, descubrirla implica «ser elegido». El encuentro pone en marcha un aprendizaje que incita al responsable del descubrimiento a desarrollar una atribución especial y los conocimientos requeridos para ejercer ciertas

prácticas rituales. «¿Por qué a mí me tocó tenerla? –se preguntaba don Narciso–, yo no sabía para qué servía. Entonces se la llevé a un anciano y me dijo que *eso* era, me dijo que *así sería*, pero nunca me dijo *cómo era*, y tuve que pensar y experimentar para ver si era cierto que servía... Y servía para muchas cosas...» Y añadió: «Ahora tengo 82 años, y ya he cumplido casi cincuenta trabajando con la piedra».

Como en diversas regiones del mundo, en diferentes pueblos indígenas de Mesoamérica se constata la existencia de objetos arqueológicos –generalmente en forma de hachas– vinculados con el rayo y considerados como caídos del cielo. Entre los nahuas de la Huasteca hidalguense y potosina, por ejemplo, se atribuye al rayo el arrojar como proyectiles hachas de cobre, que los curanderos emplean para tratar a las mujeres de edad con el fin de dotarlas de fertilidad y que den a luz sin problemas; sanar las enfermedades provocadas por «aires» o «cortar la humedad» de los campos de cultivo cuya hierba va a ser quemada¹⁰. Entre los chinantecos de Oaxaca, por su parte, se dice que los rayos poseen hachas de cobre y de bronce, contenedoras de su fuerza vital y de su poder, que ciertas personas hallan como «verdaderos tesoros» cubiertas de una capa de óxido verde y emplean en rituales terapéuticos destinados a curar el «susto» causado por el rayo¹¹.

La existencia de piedras de rayo o hachas de trueno también caracterizaba a los seres divinos de los mayas clásicos encargados de procurar la lluvia. Los Chaques o «regadores» arrojaban los relámpagos y, en palabras de Eric S. Thompson, «hacia donde van llevan hachas de piedra que, una vez lanzadas sobre la tierra, producen los rayos. En muchas partes del área maya se encuentran hachas de piedra pulida, que datan principalmente del Periodo Mexicano y de época posterior; estos implementos son conocidos como las hachas de los Chaques»¹².

El *Popol Vuh* de la tradición maya quiché refiere asimismo: «El relámpago es el primer signo de Hurakán [deidad del Cielo], el segundo es su estallido (el trueno), el tercero es la piedra que hiere; esos tres son el *Corazón del Cielo* [...] El *Corazón del Cielo* es Hurakán»¹³. Expuestas en el Museo Regional de Antropología Carlos Pellicer Cámara, de la ciudad de Villahermosa, Tabasco, es posible observar diversos tipos de hachas pertenecientes a la cultura olmeca, elaboradas en distintas clases de piedra.

Acerca del material y propiedades del hacha encontrada en el solar de su casa, don Narciso explicó: «Quién sabe qué tipo de piedra es, porque no es de aquí... Eso ya es desecho del rayo; ya lo botó... Ahora no está viva, pero sí lo estaba cuando la tenía en su poder el Patrón». El hacha, de unos 12 cm de largo, de color negro mate y suavemente pulida, presenta un filo romo que don Narciso considera como el rasgo distintivo: «con ése mata». Tras reflexionar algunos segundos, Narciso identificó el material constitutivo del que estaba conformado el objeto con una suerte de cieno, lodo o alga solidificada, un tipo de sedimento resultante de la precipitación de la propia agua para formar la piedra¹⁴. El objeto, pétreo, tendría como origen sin embargo una fuente acuática. «El hacha es como una lama de agua de las que nacen en los bordes de algún pozo, como si dijéramos, una lama verde...». No indicó, empero, cómo el Trueno se procuraba el hacha en el Cielo. No obstante, dicho origen acuático-pétreo atribuido al hacha resulta de importancia para entender, como se verá más adelante, la natural conexión y el «contacto» espontáneo que, de acuerdo con don Narciso, el hacha establece con el agua y pone en acción sus poderes¹⁵.

Al ser un «deshecho» que no presenta, disociado del Trueno, vitalidad alguna, el hacha no es tenida por receptáculo que aloje una entidad animada que precise de especiales atenciones para «revitalizarse» o «revivir». Don Narciso explicó que no requería alimento, ofrendas ni cuidados rituales particulares. El hacha es considerada un «objeto» inerte en términos indígenas –«no está viva»–, al que no resulta posible despertar una vitalidad latente. No es considerada tampoco un «sujeto» que «sienta» o tenga «volición», o al que se le atribuya intencionalidad propia. La piedra presenta, cabría decir, una identidad y atributos estables –«siempre está igual»–. Como objeto, no se le manifiesta tampoco a don Narciso en sueños en forma de espíritu o adoptando la figura del Trueno. En su vivienda la conservaba en una estantería o en el interior de una caja donde guardaba ciertas herramientas. Su carácter de «desecho» resultó evidente un día en que conversábamos acerca de la piedra con ella en las manos, mientras en el exterior de la casa atronaba una tormenta cuyos rayos no suscitaron en don Narciso precauciones rituales ni cuidados de ningún tipo.

No obstante, pese a hallarse desprovista de vitalidad latente y no exigir de su poseedor la observación de prescripciones rituales, el hacha no se considera exenta de ciertas propiedades particulares susceptibles de activarse bajo determinadas circunstancias. Su poder y capacidad de acción, derivadas en parte de compartir la identidad del Trueno («el hacha... no es de aquí»), es decir, de constituir, aunque en «residuo», una extensión del mismo, podían ser despertados de manera «mecánica». Considerada en todas las situaciones un objeto inerte, y sin llegar a adoptar el estatus de agente intencional, el hacha, bajo ciertas condiciones ceremoniales, o debido precisamente a ellas, es proclive a operar un cambio de estatus y transitar de una situación de pasividad a una situación de actividad¹⁶, de constituir un objeto pasivo a ser un objeto activo revestido de algunas propiedades de *Aj Chawäk*, la deidad del Trueno chontal.

DON NARCISO, ENSALMADOR

Una categoría de especialistas ceremoniales existente entre los chontales es la de ensalmador. Se trata de terapeutas que emplean como principal recurso curativo la recitación de oraciones, rezos y plegarias, pero principalmente de salmos –de ahí su denominación– extraídos del *Libro de los Salmos*, o pasajes de la Biblia. El poder terapéutico reside en la palabra divina que el especialista dirige al paciente mediante la enunciación. De este modo, se considera que no son ellos personalmente quienes curan, sino Dios-verbo actuando a través del ensalmador. Al parecer, tanto el oficio como las técnicas de los actuales ensalmadores se originaron en México durante la época colonial, fruto de la articulación entre prácticas procedentes de las tradiciones culturales ibéricas y de las tradiciones amerindias precolombinas¹⁷.

Don Narciso ejercía esta actividad a partir del hallazgo de la piedra, aunque en sus 50 años de práctica ritual ésta se alternara con diversas labores cotidianas como la pesca practicada en las lagunas, el trabajo en el monte, el comercio o la confección de canoas.

De acuerdo con su concepción, el ensalmador se consagra principalmente a la curación de diversos tipos de «sustos» o «espantos», es decir, conmociones producidas por caídas, accidentes, experiencias traumáticas o el ataque de animales o entidades extrahumanas. El fin perseguido con el ensalmo es

el retorno de la «sombra» de la persona –la entidad anímica o fuerza vital del ser humano– que, según se afirma, se disocia del cuerpo y se extravía como resultado del susto¹⁸.

Un aspecto principal del ensalmo lo constituye la palabra canónica, «sagrada», registrada en las Escrituras, que se recita de manera idéntica en cada sesión terapéutica, sin variabilidad, lo que genera la eficacia ritual. «Yo le rezo nada más la palabra, no es que yo lo invente... Es la palabra del Señor. Yo no te estoy curando, si el Señor te quiere curar, te cura... Es que es la palabra del Señor, no es cualquier palabra». En los ensalmos, don Narciso actúa, así, como el medio o vehículo de Dios, interviniendo para elegir, eso sí, de acuerdo con la gravedad del paciente, el tipo y, sobre todo, el número de salmos:

«Se hace un rezo que lleva el Salmo 91, después el Marcos 16, Cuando el Señor resucitó, y finalmente la Sangre de Jesús. Ahí termina para el espanto. Si el caso es grave, le rezo dos, tres, hasta un número de nueve salmos, que es lo más fuerte, con eso ya está completo».

No obstante, son sólo algunos ensalmadores quienes, además de tratar sustos comunes, se hallan capacitados para afrontar aquéllos considerados como más severos: los «sustos de rayo» y los suscitados en las proximidades del agua. Éstos sólo pueden recibir atención terapéutica recurriendo al hacha del Trueno. La gravedad de dichos casos estriba, tal y como se explica, en que la sombra del ser humano queda confinada en alguno de los múltiples enclaves lacustres de la geografía local, donde, según las concepciones chontales, resulta difícil rastrearla, localizarla y transferirla al cuerpo del paciente. A menudo, don Narciso es solicitado en su comunidad y en las poblaciones aledañas precisamente para dar tratamiento a los afligidos por el susto de rayo mediante el empleo ritual de la piedra atribuida a *Aj Chawäk*.

ACERCA DE LA NOCIÓN DE SOMBRA

En la cosmología chontal o *yokot'anob* los seres humanos poseen una sombra considerada su entidad anímica dadora de vida y fuerza vital. Don Narciso explica el carácter extrasomático de la sombra –«no es una cosa de adentro del cuerpo»– equiparándola con la acepción convencional de sombra como imagen oscura que los cuerpos y objetos proyectan al recibir los rayos del sol. No obstante, ahondando más, es po-

sible apreciar que esta comparación pareciera constituir antes un recurso expresivo para establecer cierta analogía con la entidad anímica que una equiparación literal, pues emergen desavenencias entre ambas acepciones¹⁹. Entre los chontales, la sombra es invisible en condiciones normales; no supone una silueta oscura ni homogénea, pues reproduce la fisonomía del poseedor; resulta disociable del cuerpo que la proyecta y mantiene una relación de atracción, según parece, con el agua. Asimismo, se argumenta que, al fallecer una persona, la sombra vaga cierto tiempo por el entono circundante –«convive nueve días y ya se despide»– y, tras las ceremonias funerarias, va a residir al mundo de ultratumba siendo denominada, a partir de entonces, *ánima*²⁰.

Según don Narciso, la sombra contornea la figura humana o, más precisamente, se le sobrepone, ocupando todo el cuerpo; ante la superficie del agua, se aprecia como su «reflejo». La función principal consiste en modelar la personalidad del individuo: a quienes nacen con una sombra «fuerte» se les considera personas vivaces, fuertes y enérgicas; las de sombra «débil» resultan tímidas y enfermizas. Por lo común, tiende a establecerse una identificación entre la noción de sombra y la conciencia y características distintivas de un sujeto, pues en la ceremonia de «recogida de la sombra» la entidad anímica es designada con el nombre personal del enfermo.

Al referirse a la sombra, don Narciso recurre a la experiencia del sueño como una manera de explicarla: «lo que se ve en sueños, eso es lo que la sombra ve cuando se aleja del cuerpo dormido, camina y se encuentra en tal parte, con tu mismo cuerpo te estás viendo». Explica también don Narciso que durante el ensalmo sucede en ocasiones que la persona se duerme, de lo que se infiere que el estado onírico resulta propicio para el retorno y la reincorporación de la sombra en la víctima espantada. En el ensalmo, la sombra reacciona frente a ciertos estímulos, como el olor fragante de determinadas plantas –la albahaca, la muralla, etc.– y las aspersiones rituales de agua bendita soplada sobre ella.

La pérdida de la sombra es motivo directo de enfermedad, y de los síntomas que permiten a don Narciso deducir que ésta se ha extraviado es posible inferir algunas de las funciones vitales y corporales dependientes de la sombra que son trastocadas por su ausencia. Explica don Narciso: «Se adelgaza uno, se pone pálido, eso es la anemia, porque al espantarse

la sombra, la sangre está espantada... Se ve la persona nomás que se va a enflaquecer, ya no quiere comer, pura agua bebe, si es criatura, se va a poner barrigona, secos los pies, se secan las manos... se ve que está enfermo, pues. La sombra se va cuando se espanta uno».

El susto trae como consecuencia una parálisis o ralentización del flujo sanguíneo, que redundaría en la palidez de la persona, la falta de apetito, su adelgazamiento y en la sequedad, por falta de riego, de las extremidades corporales: manos y pies; también afecta a las funciones digestivas, pues el enfermo puede, en lugar de adelgazar, tornarse barrigón. Pese a ser considerada como una entidad emplazada en el exterior del organismo, la sombra pareciera encontrarse estrechamente vinculada con la sangre.

Para establecer un diagnóstico, don Narciso pide «que me cuenten cómo fue, qué les sucedió»²¹. Los enfermos describen verbalmente sus padecimientos, y don Narciso, atendiendo a los casos, les brinda atención en su vivienda o en diferentes enclaves topográficos de la geografía chontal. Según explica, el susto de rayo o el producido en el agua constituyen una enfermedad grave que tiende a degenerar rápidamente si no es tratada con prontitud. «Si la persona pierde su sombra y no viene a curarse, se muere. Su sombra se perdió de todas maneras, porque no vino a su tiempo... Al año muere el que se espantó».

RECOGER LA SOMBRA: LAS CEREMONIAS *IN SITU* Y EL COCIMIENTO DEL HACHA DEL TRUENO

Ciertas ceremonias destinadas a recoger la sombra recurren, como instrumento central, al hacha del Trueno en los ensalmos. Los sustos severos, causados por rayo, son tratados por don Narciso gracias al empleo de la piedra. Cabe destacar que la lógica involucrada al emplear el hacha del Trueno es que la entidad responsable y causante de la enfermedad debe estar presente y participar en la curación –bien sea a través de un objeto, aunque «desechado», de su propiedad–.

Por lo común, el ensalmo tiene lugar en el mismo paraje donde el enfermo se espantó y, según se explica, quedó perdida su sombra. Don Narciso refirió un caso ilustrativo:

«Una mujer lavaba la ropa y sus hijos corrieron hacia ella; pero estaba bajo un árbol y vino el rayo y ¡paaahhh!, tumbó a los chiquitos. Cuando vi a los niños se les marcaban las cos-

tillas, de flacos. Le dije a la señora, ¿por qué están así? ¡Los espantó el rayo!, dice. ¿Y qué hizo con ellos? Los llevé a mil sitios y nada, los doctores dicen que son parásitos, que es tal cosa... Ummm, sabe qué requieren, le digo, que tomen el agua de la piedra del rayo. Dice la señora: ¡Ay Dios, Señor! ¿Pero dónde la agarramos? Yo la tengo. Ay, bendito sea Dios, ¿la tiene? Sí. Nomás me prepara, le digo, agua bendita y una penca de la planta de muralla, y con eso voy a hacer el trabajo: los vamos a ensalmar ahí en el mismo lugar, así van a sanar... Y se me amontonaba la gente: que yo me espanté del agua, que yo me caí de la barandilla, que yo... ¡toda la gente se puso a ver qué es lo que yo iba a hacer! Y empezaron a ver la piedra, ¡ayyyyy, ésta es la piedra!, todos querían verla... Entonces amarré suavemente la piedra con una cuerdecita al pescuezo de la criatura, y ella iba caminando, la iba arrastrando por el suelo, y yo iba detrás como barriendo con una rama de muralla y un poco de agua bendita, y rezando los salmos, recogéndole la sombra al que se espantó. Y sí, los niños sanaron. Si no llego a ir y les pregunto, ¡se mueren! Y por eso le digo que hay que creerlo, de verdad. Y vea usted que la señora me envolvió huevos, me dio pejelagarto asado, unas tortillas grandísimas, ¿qué vas a beber?, ¿qué vas a comer?, era yo un santo ya, porque sanaron las criaturas».

No obstante, se considera que con frecuencia las personas no pueden recordar el lugar donde se espantaron, o éste resulta en exceso inaccesible. Ante estas situaciones, acuden a la vivienda de don Narciso, que brinda diferentes tratamientos. El más común, sobre todo en caso de niños muy pequeños, consiste en cocer la piedra de rayo en un litro de agua y prescribirle una serie de «nueve tomas». Relata don Narciso:

«No hace mucho dicen que pegó un estallido de rayo y una criatura estaba en la cama, de ahí pegó un salto y cayó en el suelo. Del susto, pues, que le dio. Entonces vinieron los padres acá y les dije: lleven la piedra, y cuézanla, y me la traen mañana otra vez. Y le empiezan a dar hasta que lleven nueve días. Cada día, una toma... Y así las nueve, con eso sana la criatura».

En otras ocasiones don Narciso cuece él mismo el hacha, envasa la cocción en una botella y se la entrega a los padres para que la criatura la tome nueve veces; «cada día, una toma». Dos aspectos rituales intervienen aquí para dotar al tratamiento de eficacia terapéutica. Por un lado, según se infiere

de las exégesis de don Narciso, la práctica de cocer –calentar– la piedra pareciera buscar activar, de manera mecánica, cierta cualidad que ésta manifestaba cuando se hallaba en posesión de *Aj Chawäk*, la deidad del Trueno, considerado un ser caliente cuya estuosa temperatura aparecía reflejada en su atuendo corporal, enteramente de color rojo. En la concepción de don Narciso, la cocción desencadena un cambio de estatus de un objeto pasivo a un objeto activo y eficaz; así como el Trueno causó la pérdida de la sombra, el hacha, una vez activada, es susceptible de ser involucrada en su llamada y recuperación. A su vez, y por otro lado, el número nueve en la dosis prescrita de tomas, como sucedía en la recitación de los nueve salmos, denota un sentido de refuerzo e intensidad del recurso terapéutico, de cantidad máxima y completitud del tratamiento²².

LA RECOGIDA DE LA SOMBRA, BAJO EL SOL CENITAL, EN EL POZO

Cuando don Narciso construyó la vivienda en cuyos cimientos apareció el hacha del Trueno erigió, al mismo tiempo, un pozo. En 1966, todas las viviendas de la comunidad contaban con uno. No obstante, años después, las autoridades instaron a taparlos cuando se instaló el agua corriente. De manera significativa, don Narciso lo conservó.

El pozo tiene una profundidad de siete metros y deja ver un agua cristalina. Según don Narciso, esta agua de «adentro de la tierra» está conectada con el agua de los lagos y lagunas, «hace contacto con todas las aguas». Esta propiedad del agua del pozo es útil en ciertas ceremonias terapéuticas, tal y como explica, por la propensión que manifiestan las sombras espantadas a buscar entornos acuáticos. De este manera, en los casos en que la persona no recuerda dónde se espantó, pero cuya sombra extraviada se asume que acudió finalmente al agua, se concibe factible, en términos de la lógica cultural chontal, rastrear y recuperar la sombra acudiendo a la apertura que representa el pozo. Pese a su reducida escala, dicho umbral doméstico pareciera ser un vínculo de interconexión con la configuración fluvial y lacustre regional.

El pozo se localiza en el patio delantero de la casa de don Narciso, frente a la puerta de entrada, y está orientado hacia el Este, emplazamiento que él parece vincular implícitamente con el Sol.

Cuando llega a la vivienda un paciente que presenta los síntomas de haberse «espantado de rayo», pero que ignora el lugar exacto donde ocurrió, o afectado por un susto considerado como severo, don Narciso lo cita para la mañana siguiente. La ceremonia de recogida de la sombra en el pozo es celebrada indefectiblemente a las doce del mediodía, cuando el Sol, situado en su cénit, proyecta sus rayos directos y verticales sobre el pretil iluminando su interior.

El hacha del Trueno es introducida en una bolsa cerrada de nylon «para poder amarrarla, porque es lisa y se zafa», explica don Narciso; después es enlazada con un extenso hilo alrededor del cuello de la persona, que es situada frente al pozo, mirando hacia el Este, y la piedra descolgada por el brocal hasta que queda sumergida en el agua. El paciente es entonces instado a rodear lentamente el pozo, de una a tres veces, en sentido contrario a las agujas del reloj, hasta quedar situado en el lugar inicial. El motivo de ejecutar estas vueltas –de número variable en función de la gravedad del caso– es explicado por don Narciso de la siguiente manera: «Es que él no se acuerda de dónde se espantó, pero el pozo, como hace contacto con el agua, dando las vueltas alrededor ahí va a recoger la sombra de donde estuviera; la piedra la llama, la atrae de cualquier sitio de los alrededores». El movimiento circular de la piedra, explica don Narciso, opera un rastreo en las inmediaciones buscando la sombra extraviada en todas las aguas circundantes comunicadas subterráneamente con el pozo.

En estos desplazamientos circulares pareciera existir también, aunque esto resulta tácito en sus comentarios, cierta referencia al ciclo o recorrido diario del Sol a lo largo de la bóveda celeste, surgiendo del Este y alcanzando el Oeste. A ello respondería el movimiento levógiro ejecutado por el enfermo y asociado con el curso del astro. En la ceremonia resulta indispensable la compenetración entre el paciente y la figura del Sol en el proceso de búsqueda y recogida de la sombra: «a la persona en cada vuelta está viéndola siempre el Sol, así va girando y el Sol la va viendo; la está viendo, la está viendo, la está viendo siempre el Sol».

En cada vuelta, don Narciso avanza tras el enfermo asperjando, soplando y rociando agua bendita, rezando por orden la serie de salmos, que concluyen con la Sangre de Jesús: «Sangre de mi Jesús / Oh, remedio mortal / Libra de todo mal / Que te



Don Narciso observa su sombra reflejada en el agua del pozo.

vestiste en la Cruz [...]» y «barriendo, barriendo con la rama de la planta de muralla alrededor del pozo para que recoja la sombra, la sombra se vaya al enfermo, se vaya con su dueño».

En el clímax de la ceremonia, el acto de reincorporación de la sombra en la persona resulta, tal y como explica don Narciso, perceptible en estas circunstancias, debido a que se trata de las doce del mediodía.

«Porque el Sol está mero aquí sobre la cabeza y alumbrando este pozo. Está alumbrando el Sol. Sería el Sol dentro del pozo. Se ve la sombra, el reflejo de la persona en el agua. La va a ver su sombra la persona que está espantada dentro del pozo, ésa va a ver su misma persona, pero es su sombra, allá está viendo, pero es la sombra, ahí sí lo puede ver, pero así, así, así a simple vista no se puede ver. Por eso dentro del pozo sí la va a ver... Se ve clarito cuando son las doce, se ve clarito como que no hay agua y la está viendo. La ve su sombra la persona que está al borde del pozo.»

El retorno y la recuperación de la sombra se concretan en la visualización de la imagen-reflejo de la propia persona proyectada abajo, en el agua, que pareciera sustituir precisamente a la silueta oscura o sombra de luz, inexistente en ese momento

en el pozo dado que los rayos del Sol descienden verticalmente desde el cénit. La recuperación de la sombra indica el instante en que el paciente afectado por el espanto de rayo ya ha comenzado su fase de convalecencia que le llevará a revertir progresivamente el estado de adelgazamiento, de palidez y de anemia.

NOTA FINAL: SURCAR EN CAYUCO RÍOS Y LAGUNAS EN POS DE LA SOMBRA

Relacionado de cerca con el susto de rayo, el espanto de agua representa una categoría nosológica que exige, sin embargo, procedimientos precisos para la recuperación de la sombra. Dichas situaciones, más complejas que las anteriores –y en cierta medida, más peligrosas por el riesgo que se les atribuye para el ensalmador–, exigen trasladar a enfermo y curandero a la laguna, río o pantano respectivo. Se dice que, frente al espanto de rayo, en el susto de agua la víctima recuerda con precisión el lugar del accidente. Comúnmente se trata de pescadores o remeros de cayucos que cayeron sorpresivamente al agua y corrieron el riesgo de ahogarse. En el paroxismo por seguir a flote, la sombra se desprende y se extravía en el agua. En la extensa planicie irregularmente anegada que conforma gran parte de la geografía donde habitan los chontales, la relación con el agua es estrecha y la exposición a este riesgo, frecuente.

En distintas ocasiones don Narciso participó dirigiendo la ceremonia de recogida de la sombra, que exige contratar a un remero para guiar el cayuco, la presencia en la embarcación del enfermo y el equipo consabido de agua bendita, una rama de muralla y el hacha del Trueno confinada en su bolsa de nylon.

Se encamina el cayuco hacia el lugar del accidente, se enlaza el hacha a un cordel y, por el otro extremo, al cuerpo del enfermo. Don Narciso arroja la piedra a las aguas y, bajo la superficie, es remontada por la canoa. Avanza, a cierta distancia, peinando el río o la laguna, a la manera, dice, de un curricán, ese aparejo de pesca de un solo anzuelo que se desliza y arrastra desde la popa del cayuco mientras navega²³. En un instante, la piedra es jalada hacia abajo y se constata que se ha hallado la sombra; entonces tira, la iza, y don Narciso deposita el hacha en el cayuco, asperjando agua bendita y guiando la sombra recobrada hacia el enfermo con las hojas de muralla y acunada por la recitación de los salmos que, sobre las aguas pantanosas y pobladas de jacintos y otras plantas flotantes características del hábitat lacustre tabasqueño, se extienden alrededor de la canoa.

- ¹ Sobre este pez del orden de los *Lepisosteiformes* –el nombre del género *Atractosteus* procede del griego: «flecha de hueso»– puede consultarse, entre otros, Esparza Alvarado y Cabrera Aldave (1988).
- ² Véanse al respecto Schumann (1994), Pérez González (2001) y De la Cruz y Rodríguez (1989), entre otros.
- ³ Acerca del pueblo chontal o *yokot'anob* existen diversas monografías. Entre ellas, cabe destacar Harris (1946), Villa Rojas (1964) e Incháustegui (1987); Cadena y Suárez (1988), sobre las transformaciones derivadas de la extracción petrolera; Pérez González (2005), Flores (2006) o Ruz en torno al Tabasco histórico y la época colonial (1994, 2001), por citar sólo algunas.
- ⁴ Éste es propiamente el significado del etnónimo o autónimo *yokot'anob* o *yoko yinikob*. El vocablo «chontal», empleado habitualmente, constituye un exónimo y proviene del náhuatl *chontalli* («extranjero», en español), impuesto por los antiguos mexicanos a diversas poblaciones situadas fuera de sus fronteras.
- ⁵ Incháustegui (1987, pp. 341-356).
- ⁶ Acerca de la mitología chontal en torno al personaje del Trueno, puede consultarse la versión presentada por Incháustegui («El hombre del trueno», 1987, pp. 319-320), el cuento «El Trueno, *AjChawäk*», incluido en *Relatos chontales*. *Yoko tz'aji* (2002, pp. 24-27) y las variantes consignadas en el capítulo titulado «Los señores del Trueno y del Viento (*Aj Chawäk, Mecawa*)», de la etnografía de Daniela Maimone sobre los relatos y leyendas chontales (2010, pp. 174-184). Benjamín Pérez registra un mito («Por qué surgió el Trueno», «*Ko k'a ajini ni Chawik*») en el que se identifica al personaje del Trueno con las distintas clases de aguas (2007, pp. 32-34).
- ⁷ Tomado del cuento «El Trueno, *AjChawäk*», en *Relatos chontales*. *Yoko tz'aji* (2002, p. 27).
- ⁸ Guatacalca pertenece al municipio de Nacajuca, que cuenta con una de las mayores concentraciones de población indígena que habla maya-chontal en todo el estado. La ciudad de Nacajuca, cercana a Guatacalca, se encuentra ubicada a tan sólo 24 km al noroeste de la ciudad de Villahermosa, capital de Tabasco.
- ⁹ Conocí a don Narciso en diciembre de 2012, y mantuve con él una serie de entrevistas –cuya dinámica respondió en realidad más a la de las conversaciones informales–, que grabé y transcribí sucesivamente, prolongándose hasta junio de 2015, periodo que comprende la información presentada en este artículo. Dichas entrevistas se beneficiaron de breves estancias de campo realizadas previamente en la región (Lorente Fernández, 2007-2015).
- ¹⁰ Montoya Briones (1981, p. 7).
- ¹¹ Oliveras de Ita (2013, pp. 210-217).
- ¹² Eric S. Thompson (2012 [1954], p. 314).
- ¹³ Citado por Ortiz (2005 [1947], p. 409).
- ¹⁴ Debe tenerse en cuenta que, como sucede en otros pueblos indígenas, entre los chontales se constata una variabilidad de los conceptos y percepciones de una comunidad a otra, e incluso entre individuos. Las versiones en torno al hacha del Trueno presentadas en este artículo corresponden a la concepción particular de don Narciso, y no pretenden de ninguna manera representar una visión unívoca entre los chontales. Daniela Maimone, por ejemplo, recoge mitos en la población de San Carlos que ofrecen versiones de las hachas del Trueno cuyo material es «la plata», o testimonios sobre «hachas hembra» que son «amarillitas y más chiquitas», y «hachas macho», de color «gris» (2010, pp. 177-178).
- ¹⁵ La relación del personaje del Trueno con el agua aparece explícita en un relato recogido por Benjamín Pérez González, «Por qué surgió el Trueno» («*Ko k'a ajini ni Chawik*»). En él se cuenta que el Trueno, concebido como un ser humano con relaciones parentales, negó primero el agua a sus padres cuando la necesitaban, pero después la situación se invirtió y fueron éstos quienes se la negaron a su hijo, ocultándola. Así, «llegó la hora que se terminó el agua; en todo lugar la gente y los animales estaban sufriendo y muchos estaban muriendo por falta de agua». El Trueno sabía que «con una gota de agua se volvería a llenar el mar, el río y el pantano también. Después de que se le dio el agua, se fue a golpear el mar y el cielo también, y salió un mal tiempo y hubo norte de tres días y llenó el mar, llenó el cielo y llenó también el pantano» (Pérez González, 2007, pp. 32-34).
- ¹⁶ Esta concepción podría ponerse en relación con los planteamientos de Alfred Gell (1988) acerca de que los artefactos deben ser contemplados, desde la antropología, como extensiones de la agencia de aquellos que los crean o a quienes pertenecen. Un enfoque congruente con éste ha sido desarrollado por Johannes Neurath en su estudio de los huicholes del Gran Nayar, para quienes las piezas que se producen o utilizan en contextos rituales no constituyen «cosas» bajo un punto de vista ontológico; no son «objetos inertes» y ni siquiera «objetos». En el contexto ritual «no se puede diferenciar claramente entre dioses e instrumentos mágicos [...] los objetos rituales hablan y actúan como personas divinas, al mismo nivel que otras deidades [...]. Los artefactos son también personas». Se trata de seres con «vida y poder», «voraces», «demandantes», que exigen ser alimentados y resultan peligrosos (Neurath, 2013, pp. 43, 25). Desde este enfoque de la «agentividad» de los artefactos, el hacha del Trueno no es concebida, sin embargo, como dotada de vida o «animacidad» ni es considerada por los chontales como una «persona» o un «agente intencional»; posee el estatus ontológico de «cosa», constituye un «objeto-residuo», aunque susceptible de ser activado o ejercido su poder –entendido como una suerte de efecto mecánico, controlado, previsible– bajo ciertas circunstancias rituales –la exposición al calor, el contacto con el agua, etc.–.
- ¹⁷ Véanse al respecto las entradas «ensalmador» y «ensalmo» del *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana* dirigido por Carlos Zolla (1994, Tomo I, pp. 398-401), así como el estudio clásico de Quezada (1989) acerca del empleo de conjuros, oraciones y ensalmos por los curanderos del México colonial, donde se señalan las funciones de estos especialistas en España, se hace referencia a diversos ensalmadores denunciados ante el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición y se pone de manifiesto el empleo terapéutico de la palabra en su praxis ritual.
- ¹⁸ Acerca de la dimensión benéfica y terapéutica de ciertos especialistas rituales de tradición maya, la obtención del «don», el uso del poder, la concepción de los sueños y las prácticas curativas vinculadas, entre otras, con el

tratamiento de la «pérdida del alma», puede consultarse el cap. IV, titulado «Mayas actuales», del volumen de Mercedes de la Garza (2012, pp. 221-271).

¹⁹ Las concepciones acerca de la sombra presentan variabilidad según las regiones chontales e incluso entre individuos. No siempre esta entidad anímica es concebida como un principio extrasomático. Miguel Ángel Rubio recoge en Tecoluta, Nacajuca, hacia 1990, un testimonio significativo: allí la sombra es concebida como un elemento interno. «Cuando una persona muere dicen que su espíritu sale por la oreja [...] por la boca no, debido a que por ella se nos salen muchas malas palabras, muchas groserías. En cambio, el oído no habla, aunque sí oye. Por eso dicen que por ahí es por donde sale el espíritu» (1995, p. 285). En otro testimonio se especifica: «La sombra es como el doble de uno, todos la tenemos. Uno ya nace con su sombra, y cuando nos crían ella siempre nos acompaña; es como el alma de uno, [...] no nada más los hombres la tenemos, sino también las mujeres. Así se le llama, sombra, no tiene otro nombre. Cuando la gente muere la sombra se va con ella. A veces, por alguna razón, la sombra se queda vagando; la persona ya murió, pero su sombra anda fuera. Uno se da cuenta porque en las noches se oyen ruidos en la casa, cosas que se mueven. Entonces, los familiares tienen que hacer una ofrenda para que la sombra se vaya con el difunto. Mis papás siempre me dijeron que no debo dejar que me pisen la sombra porque me podría suceder algo malo; me podría enfermar» (Rubio, 1995, p. 287). Entre los cercanos tzeltales, Pedro Pitarch documenta la existencia de, entre otras, una entidad llamada genuino ch'ulel (*batz'il ch'ulel*) que «es necesaria para la vida, pero además interviene en la caracterización individual de cada persona», allí «residen la memoria, los sentimientos y las emociones, es responsable de los sueños y en él se origina el lenguaje». Se dice que «su perfil es el de un cuerpo humano –y, se precisa a veces, con la misma silueta del cuerpo de su portador–, pero “sin carne ni huesos”, una mancha oscura, una sombra espesa» (1996, p. 35). Mercedes de la Garza ofrece una revisión sistemática en distintos grupos mayas contemporáneos, anotando semejanzas, funciones y relaciones comunes de la noción de sombra con el sueño y las experiencias oníricas (2012, pp. 222-224).

²⁰ Puede consultarse al respecto el estudio de Catalina Rodríguez sobre el culto a los muertos entre los chontales, el papel de las ánimas –sombras sociales y viajeras– y sus cuidados (2012). Rubio y Martínez documentan, por su parte, que en el culto a los muertos las sombras-ánimas son percibidas como vientos, aires, mariposas blancas y diversos tipos de animales (2012, pp. 131-133). Uribe y May (2000) refieren los utensilios que se procuran a los muertos, como por ejemplo un cordón con 12 nudos para que las ánimas suban los 12 peldaños de la escalera que les conduce al Cielo. Mario Humberto Ruz ofrece, con material etnográfico de pueblos mayas contemporáneos, una reflexión acerca de las diversas moradas de los muertos, sus necesidades y las distintas modalidades de vida en el Más Allá (2003).

²¹ Don Narciso no recurre a «pulsar» al enfermo para determinar un diagnóstico; no ausculta la palpitación de la sangre en las articulaciones del paciente; se limita a in-

terrogar al enfermo acerca de sus dolencias y de sus visiones en sueños.

²² El uso del nueve como intensificador es recurrente en la numerología ritual chontal. Véanse diversas referencias en Incháustegui (1987, pp. 159-221). Lorente Fernández (2007-2015: Diarios de campo).

²³ Un testimonio recabado por Rubio en Tecoluta, Nacajuca, en 1990, incluye la alusión a una ceremonia de búsqueda de la sombra perdida en un río por medio de un curricán (1995, p. 288). Tal vez se trate de un tipo de ceremonia análoga a las documentadas en Guatemala.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadena Kima-Chang, Susana y Susana Suárez Panigua. *Los chontales ante una nueva expectativa de cambio: el petróleo*. INI, México, 1988.
- De la Cruz Hernández, Asunción y Luciano Rodríguez. «Persistencia del chontal de Nacajuca, Tabasco». En Gabriela Coronado Suzán (coord.), *De la realidad al deseo: hacia un plurilingüismo viable*. CIESAS, Cuadernos de la Casa Chata, 169, México, 1989.
- De la Garza, Mercedes. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. FCE, UNAM, México, 2012.
- Esparza Alvarado, Elvia y Alejandro Cabrera Aldave. *Muestras de la fauna de Tabasco*. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa, 1988.
- Flores López, José Manuel. *Chontales de Tabasco*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Serie Pueblos Indígenas del México Contemporáneo, México, 2006.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford, 1998.
- Harris, Margaret. «An introduction to the Chontal of Tabasco, Mexico». En *América Indígena*, 6, 3, 1946, pp. 247-255.
- Incháustegui, Carlos. *Las márgenes del Tabasco chontal*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1987.
- Lorente Fernández, David. *Notas de campo: Tamulté de las Sabanas y Nacajuca (2007, 2009, 2011); Diarios de campo y entrevistas en Guatacalca (2012, 2013, 2014, 2015)*. Inédito.
- Maimone Moroni, Daniela. *Relatos y leyendas chontales de Tabasco*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 2010.
- Montoya Briones, José de Jesús. «Significado de los aires en la cultura indígena». En *Cuadernos del Museo Nacional de Antropología*. INAH, México, 1981.
- Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes. Arte huichol*. Artes de México, Conaculta, México, 2013.
- Oliveras de Ita, Daniel. «La gente del rayo en la Chinantla media». En Miguel A. Bartolomé y Alicia Barabas (coords.), *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual*. INAH, México, 2013, pp. 196-220.
- Ortiz, Fernando. *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. FCE, México, 2005 [1947].
- Pérez González, Benjamín. *Literatura chontal de Tabasco*. INAH, México, 2007.

- Pérez González, Benjamín. *Los antiguos chontales de Tabasco*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 2005.
- Pérez González, Benjamín. «Los usos de la lengua chontal». En Shibata, I. y T. Shionoya (eds.), *Languages of the South Pacific Rim*, 1. Osaka Gakuin University, Japón, 2001, pp. 201-211.
- Pitarch, Pedro. *Ch'ulel. Una etnografía de las almas tzeltales*. FCE, México, 1996.
- Quezada, Noemí. *Enfermedad y maleficio: el curandero en el México colonial*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Etnología, Serie Antropológica, 93, México, 1989.
- *Relatos chontales. Yoko tz'aji*. «El Trueno, AjChawāk». Conaculta, Colección Lenguas de México, 2, México, 2000 [1994], pp. 24-27.
- Rodríguez, Catalina. «Ofrendas para nuestros muertos». En Miguel Ángel Rubio y Meztli Y. Martínez (comps.), *Ritos y conceptos relacionados con la muerte entre los yokot'an de Tabasco*. UNAM, Programa Universitario México Nación Multicultural, México, 2012, pp. 95-128.
- Rubio, Miguel Ángel. *La morada de los santos. Expresiones del culto religioso en el sur de Veracruz y en Tabasco*. INI, Serie Fiestas de los Pueblos Indígenas, México, 1995.
- Rubio, Miguel Ángel y Meztli Y. Martínez. «Ancestros, viejos y sombras. Ofrendas chontales para los muertos». En Miguel Ángel Rubio y Meztli Y. Martínez (comps.), *Ritos y conceptos relacionados con la muerte entre los yokot'an de Tabasco*. UNAM, Programa Universitario México Nación Multicultural, México, 2012, pp. 129-150.
- Ruz, Mario Humberto. *Un rostro encubierto: los indios en el Tabasco colonial*. CIESAS, INI, Colección Historia de los pueblos indígenas de México, 4, México, 1994.
- Ruz, Mario Humberto. *Tabasco histórico, memoria vegetal*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 2001.
- Ruz, Mario Humberto. «Paisajes de muerte, paisajes de eternidad». En Alain Breton, Aurore Monod Becqueline y Mario Humberto Ruz (eds.), *Espacios mayas: representaciones, usos, creencias*. Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 2003, pp. 619-657.
- Schumann, Otto. «Consideraciones sobre el idioma chontal de Tabasco». En *La lengua maya-chontal de Tabasco*. Emiliano Zapata (Tabasco), Ayuntamiento Constitucional (1983-1985), 1994.
- Thompson, Eric S. *Grandeza y decadencia de los mayas*. México, FCE, 2012 [1954].
- Uribe, Rodolfo y Bartola May. *T'an I K'ajalin Yokot'an. Palabra y pensamiento Yokot'an*. UNAM, Conaculta, FONCA, México, 2000.
- Villa Rojas, Alfonso. «Los chontales de Tabasco, México». En *América Indígena*, 24, 1, 1964, pp. 29-48.
- Zolla, Carlos (dir.). *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, 2 tomos. Varios autores. [Entradas referidas a «ensalmador» y a «ensalmo» (T. I, pp. 398-401)]. INI, México, 1994.

El alma del espacio

Una biografía de la luz

Por Juan Arnau

No sabemos qué es la luz. Y no por negligencia: la hemos buscado y seguimos buscándola. En lo fundamental, la luz ha sabido preservar su misterio, pero una biografía de la luz puede ayudarnos a averiguar dónde estamos. Desde tiempos de Berkeley sabemos que a ver se aprende –y no es tarea sencilla–, que el hecho de ver es una destreza más que una mera recepción de la luz, que nuestra relación con la luz no es únicamente pasiva, que nos bañamos en ella, pero, de alguna oscura manera, participamos y contribuimos a ella. Los estudios recientes sobre ciegos de nacimiento que recobraron la vista mediante operaciones de córnea sugieren que aprender a ver supone enfrentarse a innumerables y extraordinarias dificultades. Las nuevas impresiones no sólo producen crisis severas, sino que amenazan la estabilidad de mundos contruidos por sensaciones táctiles y auditivas.

La intuición de la naturaleza participativa de la luz no es sólo griega: puede rastrearse en muchas otras culturas. La luz y la mente se encuentran de algún modo entrelazadas: tanto la luz del sol como la luz del ojo alumbran nuestro mundo. Antropólogos y etnógrafos lo confirman: no llaman la atención del indígena que se adentra por primera vez en una ciudad los rascacielos o los semáforos, sino solo aquello que se inserta coherentemente en la trama de sus experiencias. El resto resulta para él un magma indiferenciado donde no hay nada que ver.



Light Theory #2. Shannon Betz

La sensibilidad nos protege frente a los riesgos de la novedad cognitiva y, al mismo tiempo, suscita la aventura de la pérdida de lo familiar. Ampliar las capacidades cognitivas puede ser una amenaza para nuestra cordura, la luz interior de la memoria –en lo que vemos está lo que vimos– es capaz de transformar la sensación bruta en percepción dotada de sentido. La luz de la mente construye mundos y revela, en cada encuentro, en cada criatura, una faceta de sí misma. Los encuentros pueden ser muy diversos, los aspectos múltiples. Se nos van dando gradualmente y resulta iluminador trazar el itinerario histórico de dichos encuentros. De ello se ocupa Arthur Zajonc en *Capturar la luz* (Atalanta, 2015). Zajonc pone de ejemplo una conversación en la que preguntó a un astronauta qué veía cuando en sus paseos miraba hacia el espacio exterior. Respondió que si apartaba la mirada de la nave y otros aparatos vivamente iluminados, sólo veía negras honduras. La luz del sol estaba por doquier, pero no incidía en nada en particular y por tanto nada se veía.

LA LUZ EN LA ANTIGÜEDAD

El fundamento de la concepción platónica de la visión es que sin luz interior, sin una imaginación que forme y configure, somos ciegos. La luz de la naturaleza –supuestamente exterior– y la luz de la mente –supuestamente interior– son inseparables. Ambas se entrelazan como las serpientes del caduceo de Hermes. El mito que Platón recoge en *Protágoras* da cuenta del asunto. El titán Epimeteo («el que piensa las cosas después») otorgó a cada animal una facultad para protegerse y sobrevivir: el caparazón a la tortuga, el aguijón a la abeja y las garras al tigre. Cuando llegó el turno del hombre no quedaban destrezas que repartir y el ser humano quedó desnudo y desarmado. Prometeo («el que piensa las cosas antes») acudió en su ayuda y robó el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres. La luz de Zeus pasó a pertenecerles y hubo que asumir riesgos: el nuevo don calentaba e iluminaba, pero también podía cegar y abrasar. Y precisamente es un bardo ciego, Homero, el que encendería la imaginación griega. En la India será Sanjaya el que cuente a un rey ciego la batalla de Kuruksetra que no han podido ver sus ojos. Tiresias, el más célebre de los ciegos de la Antigüedad, perdió la vista por contemplar el baño de Atenea. La luz de la imaginación es la otra mitad de la historia de la luz y sin entender la primera

no puede entenderse la segunda. La visión, ya sea poética o científica, requiere ambas.

Empédocles ofrece una particular genealogía de la visión. Afrodita modeló nuestros ojos con los cuatro elementos que unió con remaches de amor. Después encendió una llama en su interior y la protegió con paneles de vidrio, insertando todo ello en el globo ocular. El ojo era entonces también lámpara e irradiaba su propia luz. Esa concepción dominaría el pensamiento durante más de un milenio. Percibir era ya entender y el vocablo griego *theoria* significaba literalmente contemplar. En este contexto, una teoría abstracta, una teoría que no se pudiera ver, era un contrasentido. Todo acto de la percepción participa en la elaboración del sentido, la visión entraña actividad y ejercicio, un movimiento desde el ojo hacia afuera. Estas concepciones apuntan a una complementariedad entre la luz de las estrellas y la luz de la mente, entre el fuego solar y la llama interior de lo vivo. Para egipcios, persas y griegos, el sol y la luna eran los ojos de los dioses. En Egipto, el sol fue ojo creado y creador, mirada creada y mirada creadora. Y así eran todos los ojos. La luz no era aún vibración electromagnética, sino mirada divina, una mirada activa, en marcha, la manifestación de Dios viendo. Y el ojo humano participaba de ese poder creador y hacía brillar las cosas. Durante siglos esa cualidad solar del ojo sería interiorizada y sentida. Una actitud que sintetiza la concepción antigua de la luz. Y algo parece indicar que volvemos a ella.

Pese a la queja aristotélica –si en el ojo hay una fuente de luz ¿por qué no vemos en la oscuridad?–, hebreos y maniqueos profundizarían en esa pugna entre la luz y la oscuridad. En la cosmovisión de Zoroastro, como en las vecinas tradiciones de la India, lo interior termina por convertirse en exterior. La conducta de los hombres y los dioses siempre acaban por hacer mundo, por crear ámbitos cálidos u oscuros. Los neoplatónicos volverán sobre el tema de un universo generado y transformado por el despliegue de la luz. La cosmología budista concebirá ámbitos de dicha proyectados (creados) por la mente de los budas, donde los seres tienen más facilidades para el logro del despertar. Y el medioevo se entretendrá con las nueve jerarquías angélicas, seres de luz que custodian cada uno de sus mundos.

Las ideas platónicas pasaron a los árabes. En el año 391, el paganismo fue declarado ilegal por el emperador Teodosio

y los templos y la biblioteca de Alejandría desaparecieron bajo el furor de las turbas cristianas. Poco más de un siglo después, Justiniano cerró la academia platónica y sus eruditos partieron hacia Persia, donde el zoroastrismo y el maniqueísmo seguían vivos. Pero el fuego de Empédocles quedaría finalmente extinguido. El principal artífice de ese giro, iniciado en el siglo XI por el óptico persa Ibn al-Haytham (Alhacén), sería René Descartes, con su filosofía de la percepción y su óptica geométrica.

LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA

Con descartes la visión pasó de ser un asunto anímico y espiritual a un asunto mecánico. Galileo y Kepler había preparado el terreno. Se interesaron más por la configuración óptica del ojo que por el proceso mediante el cual el alma convertía un estímulo externo en algo con sentido. El enfoque geométrico ayudó. El año que muere Galilei nace Newton. Dos décadas después, una epidemia de peste forzaría el retiro del Newton en Woolsthorpe. La tranquilidad de la casa materna, donde crecía un manzano, permitió al joven genio alumbrar el cálculo diferencial, la teoría de la gravedad, la dinámica planetaria y una teoría sobre la luz. Voltaire se encargaría de difundir sus ideas en París, «quitando las espinas» a sus obras, y aunque desconoce las matemáticas, tiene la inestimable ayuda de su amante, cuyo amor por las matemáticas era bien conocido. Con aquella peste Europa inaugura otra plaga: la fiebre del análisis, la costumbre de explicar lo complejo mediante lo simple. El análisis, fascinante e irresistible, permitirá la construcción de la objetividad, abriendo paso a las sociedades tecnológicas modernas. Entretanto, Descartes había desarrollado una investigación paralela, curiosamente decantada por una visión y un sueño. Durante más de un siglo la física cartesiana competirá con la newtoniana. La nueva ciencia mecánica se encargará de acabar con la magia simpática del Renacimiento y las ensoñaciones de herméticos y cabalistas. Se está gestando una imagen de la naturaleza que dominará la ciencia durante trescientos años: la luz y la visión pasan a entenderse como un mecanismo. Nada queda ya de la vieja idea de Adelardo de Bath, según la cual los seres vivos inhalan luz externa (*lumen*) y exhalan la luz del sentido (*lux*). Apenas se menciona el despliegue de la luz desde su hogar primordial que, generación tras generación, muere a orillas del universo que ha creado. Y la interpretación de la luz quedará asociada a

la idea del espacio que se está formando, un espacio uniforme y, sobre todo, geométrico.

Pasará un siglo hasta la insurgencia romántica contra el despotismo del análisis. Las matemáticas habían iniciado una era de logros tecnológicos al precio de la deshumanización del conocimiento. El cálculo y el álgebra exigían la renuncia a la experiencia inmediata de la participación. La nueva actitud científica prefería delegar –sobre todo en asuntos de salud– y esa negligencia suponía una pérdida del pulso vital y una dependencia. Esto, claro está, tenía su rentabilidad, permitía a los médicos y a los laboratorios trabajar a sus anchas. Pero también generaba un distanciamiento de las fuentes esenciales de la vida y el conocimiento. Esa tendencia irá en aumento. La clave está en lo que los ingleses llaman «agency». El ciudadano moderno tiene cada vez menos. Se encuentra colonizado por saberes no participativos, y la física y las matemáticas son los más poderosos por ser los más abstractos. Ello no sólo fomenta cierta moral del sometido, sino que debilita el ejercicio de la percepción, el reajuste interior que exige una mirada penetrante sobre las cosas. Cada vez se mira más –más cosas, más pantallas– y se ve menos. Nuestra luz corre el riesgo de convertirse en oscuridad abstracta. Asumir la propia visión, responsabilizarse de ella, se convierte en una tarea urgente.

LA PROPUESTA DE GOETHE

El arcoíris es una metáfora útil para cualquier filosofía de la percepción; ilustra con precisión las relaciones entre conciencia y materia¹. En torno a cada observador gira un arcoíris. El eje de rotación de ese arco pasa por el sol y por el ojo del observador. Eso quiere decir que hay un arcoíris diferente para cada espectador, aunque entre todos lo compartamos, unifiquemos y consideremos el mismo. Un fenómeno en el que el sol y el ojo trabajan al unísono, se entrelazan y hacen posible el despliegue suspendido de los colores. La historia misma del arcoíris, desde la divina Iris hasta el no menos divino Newton, con su doble implicación del sol y del ojo, puede servir de ejemplo a la evolución, si es que puede llamarse así, de la percepción. Mark Twain lo ilustró de un modo elocuente. Su amado Mississippi podía contemplarse desde dos perspectivas: para la mirada lírica, cada remolino y cada rama arrasada por la corriente se prestaba al vuelo de la imaginación y las asociaciones; para el piloto que lo navega, señalan las amenazas de bancos de arena y aguas bravas. Cuando impera

un tipo de visión, la otra duerme, como la luz del sol reemplaza a la luz de las estrellas.

Goethe rescatará el motivo de Empédocles e insistirá en que el ojo debe su existencia a la luz. La luz crea un órgano propio para ella, para ser contemplada, y así es cómo la luz interior puede confluir con la exterior. Si los ojos no fueran hijos de la luz, ¿cómo podrían percibir? Goethe buscó durante más de cuarenta años una teoría de la luz, combinando la ciencia y el arte, la objetividad y el compromiso con lo natural. Según él, allí donde la luz se encuentra con la oscuridad nacen los colores. Esto suponía enfrentarse a Newton. Goethe lo experimentó mirando a través de un prisma una pared blanca: la luz y la oscuridad se unían para crear el color. El lenguaje de la luz regresaba a la época de Zaratustra. Los colores primarios serían, pues, aquellos que representaran mejor la luz y la oscuridad: el amarillo –luz tocada de oscuridad– y el azul –oscuridad tocada de luz–. «El color es el padecimiento de la luz». Además, a juicio de Goethe no existen ilusiones ópticas: la ilusión óptica encierra la verdad sobre la visión. En ellas se pone de manifiesto el encuentro entre la luz interior y la luz exterior, entre el ojo humano y el ojo solar. Otras de las aportaciones de Goethe es la constatación de que las patologías de la visión son las que mejor expresan las relaciones entre el color y la cognición. Una ilusión fecunda cuyo rastro seguirán los investigadores de la cromoterapia. Lo esencial de la teoría goetheana respecto a los fenómenos de adaptación cromática es que la visión es activa y se rige por sus propias leyes, dimensión que había sido hasta entonces ignorada. Además, el ojo tiene un talento artístico inconsciente y tiende naturalmente a la armonía, a completar el círculo cromático. Todo ello nos conmina a no olvidar el poder del ojo, la luz interior de la que hablaba Empédocles. El color forma una parte integral de la experiencia de la vida; influimos en el color y éste nos influye profundamente, mucho más de lo que en general estaríamos dispuestos a admitir.

Como muchos de los sabios de la Antigüedad, Goethe creía que la verdad era una con lo divino y no permitía que la viéramos directamente: hacía falta atender a sus reflejos. De ahí que la investigación de la luz tuviera que centrarse en sus efectos, en los comportamientos y padecimientos de la luz. Esta era la premisa de Goethe, una premisa que escondía una ambición: formar un órgano para acceder a la interioridad de la luz, aprender a animar aquello que vemos. Al fin y al cabo, si

el ojo no fuera como el sol, ¿cómo podríamos percibir su luz? Para Goethe, cada objeto, bien contemplado, crea un órgano de percepción en nosotros. La visión constituye el paradigma en la formación de los órganos, un proceso dirigido por la propia luz. Ciertamente se están evocando ideas antiguas, no sólo platónicas, sino también indias. En el sāmkhya la luz precede a la formación del órgano físico de la visión, y lo mismo puede decirse del sonido o del tacto. La luz es formadora; bajo su influencia crecen las plantas, pero también los ojos. Si el ojo no estuviera hecho de luz no podría percibir. Lo mismo podría decirse del sonido, que crea el pabellón auditivo en el que será recibido. Ese es el corazón de la ciencia participativa de Goethe. También se trabaja a sí mismo el químico o el geólogo, que ven lo que otros no ven cuando analizan los gases o las placas tectónicas. Además, si mejoramos nuestras capacidades cognitivas, mejoramos el mundo en que vivimos. Esta idea es esencial en el budismo mahāyāna: la pureza de corazón de los budas les permite crear espacios de dicha, mundos resplandecientes donde resulta más accesible el logro del despertar.

Lo novedoso de este viejo planteamiento es que la esfera del pensamiento y la esfera de la percepción se encuentran entretejidas. Goethe vivirá el tiempo suficiente para comprobar cómo los científicos desdeñaban su nueva ciencia del color. Rudolf Steiner, encargado de la edición crítica de la obra científica de Goethe (algo que ningún científico quería hacer) se encargará de recoger el testigo que había dejado el poeta. Steiner insistirá en la idea de que las realidades internas de los seres, las realidades espirituales, determinan el curso del mundo. Lo interior se vuelve exterior, lo moral es inseparable de lo físico. Hay una responsabilidad con el mundo en el ejercicio de la percepción. Participamos y co-creamos el mundo con el modo de ver y de escuchar. De manera que la segregación del conocimiento científico y el conocimiento espiritual puede ser una amenaza para el mundo. La materia no sólo es luz fosilizada, también es sedimento de la mirada y el sentimiento.

ÉTER DE IDA Y VUELTA

La etimología de la palabra éter es reveladora. Proviene del latín *æthēr* y ésta del griego αἴθήρ («cielo, firmamento, el aire más puro de las montañas»), que deriva a su vez de la raíz indoeuropea *aydh-* («fuego, arder»). Desde la antigüedad, el éter ha estado relacionado con la luz. En la mitología griega, Éter es

un elemento más puro y más brillante que el aire y, a la vez, la región que ocupa este elemento y la personificación del mismo. El éter era también la sustancia que respiraban los dioses. Entre los presocráticos era uno de los cinco elementos y lo seguiría siendo durante mucho tiempo. En la India recibe el nombre de *ākāśa*. Para la física el éter fue durante siglos una hipotética sustancia, extremadamente sutil, que ocupaba todo el espacio como un fluido.

George Berkeley (1685-1753) se ocupó del éter en *Siris*, una obra de madurez que sopesaba los beneficios del agua de brea. El irlandés también asociaba el éter con la sustancia de la luz, implicada en la actividad ígnea del fuego. Como los antiguos, Berkeley creía que el éter mantenía de alguna manera la animación y la pulsión cósmica. Un factor que no podía explicarse en términos mecanicistas, por ser de infusión divina, y que constituía el espíritu vital o alma vegetativa del mundo de los antiguos persas, indios y griegos, así como del *Corpus hermeticum* de Hermes Trimegisto. Berkeley ya había afirmado en sus obras filosóficas que podemos ver a la divinidad como podemos ver a las personas. La persona no es el color de sus ojos, el perfil de su nariz o la textura de su piel, pero la percibimos a través de todas esas «imágenes» auditivas, táctiles y visuales. Con el espíritu divino ocurre lo mismo: no es una imagen, sino aquello que está detrás de todas las imágenes. Para ver a Dios solo hace falta abrir los ojos, ver y escuchar el mundo animado que nos rodea y penetra. Pues bien, el éter es también eso que está detrás de las imágenes, ese elemento inmaterial que infunde animación a lo material. Un fuego invisible, distinto del que arde en las cocinas, elástico y extremadamente sutil permea el universo entero. Siempre en movimiento, actúa sobre toda la masa visible y la vivifica, utilizando como instrumento el aire, que es el agente inmediato que actúa sobre las cosas naturales. Ese fuego latente se oculta tras sus manifestaciones y, como la *physis* de Heráclito, sólo es observable por sus efectos. Todo fenómeno natural procede de él y a él regresa. Los budistas plantearían la cuestión de otro modo, pero muy en la línea del irlandés. ¿Es posible concebir un portador de los atributos que sea diferente de los atributos mismos? Si despojamos progresivamente a una cosa de su color, de su tamaño y de su forma, ¿qué queda? La respuesta de la escuela de la vía media sería: queda el vacío; «el vacío es la

forma, la forma es el vacío». Pues bien, ese vacío, inmaterial y animoso, es lo que aquí se llama éter.

El matemático más importante del siglo de Berkeley fue Leonhard Euler (1707-1783). Euler confirmaría la hipótesis del éter: la luz era una condición del medio, algo que ya había sugerido Aristóteles. Los rayos del sol son respecto al éter lo que el sonido respecto al aire: una vibración del medio. En la idea resuena la armonía pitagórica de las esferas celestes y la evangélica reverberación del Verbo. La llama sonora: el fuego de la luz vibra como la cuerda del violín. En 1746 Euler ofrece una primera exposición de una teoría vibratoria de la luz. Los objetos luminosos vibran y el éter transporta esa vibración hasta el ojo. Pero la teoría ondulatoria dejaba sin explicar algunos fenómenos como la difracción –el encuentro de lo luminoso y lo oscuro–, aunque tampoco la teoría corpuscular de Newton, que postulaba una atracción entre los corpúsculos luminosos y el medio, podía hacerlo. El camino hacia el inmaterialismo de la luz quedaba temporalmente cerrado y, en el siglo de la razón, cualquier suposición en esta línea significaba un regreso inaceptable a modelos precientíficos y espiritualistas. En todos los laboratorios de Europa el éter se convirtió en el objeto más buscado y hubo que esperar a los albores del siglo XX para constatar que el éter material no existía, que había sido una invención de la imaginación materialista, que la luz no era una onda que se desplazara sobre el sustrato material del éter. Pero los mismos experimentos que negaban el éter confirmaban, al mismo tiempo, la naturaleza ondulatoria de la luz. Si la luz era una onda, ¿en qué medio ondulaba? ¿Qué sostenía la luz? Sea lo que fuere, parecía claro que ese sustrato no era material. Berkeley volvía a asomar la cabeza, aunque nadie reconocería su premonición.

Pero no nos adelantemos. A principios del XIX un muchacho de familia pobre y piadosa correteaba por los suburbios de Londres. El hijo del herrero no sabía que se convertiría en el que probablemente haya sido el mejor experimentador de todos los tiempos. Sin las servidumbres académicas de su tiempo, Michael Faraday (1791-1867) elaboraría una concepción revolucionaria de la luz. Además, descubriría la inducción y establecería las bases para el desarrollo del campo electromagnético. Toda la teoría de campos posterior arranca de él. Faraday supo combinar la pasión por la investigación con un profundo sentimiento religioso. Al final de su vida llegaron los

honoros de las sociedades científicas y los títulos nobiliarios. Faraday los declinó respetuosamente. Cuando le presionaron para que los aceptara, el anciano replicó: «debo seguir siendo sencillamente Michael Faraday, hasta el final».

La luz fue para Faraday ese aspecto de lo invisible que nunca se cansaría de investigar. De niño se había empleado de recadero, librero y encuadernador. Leía todo lo que caía en sus manos y copiaba todos los dibujos de máquinas e inventos que encontraba. Antes de cumplir veinte años ya se había afiliado a la Sociedad Filosófica y cada miércoles, parapetado en una de las esquinas del Salón de Conferencias, anotaba todo lo que allí se decía. Posteriormente encuadernaba cuidadosamente sus resúmenes. Soñaba con ser científico, pero era pobre. Consiguió un trabajo de asistente de laboratorio por una guinea semanal, con el tiempo le permitieron utilizar los instrumentos para desarrollar sus propios experimentos. En una conferencia improvisada en 1846, Faraday dio el paso que nadie antes se había atrevido a dar: la luz no estaba constituida por las vibraciones del éter, sino por vibraciones de líneas de fuerza. Lo esencial eran las vibraciones, no el éter. Esa reorientación abriría nuevos caminos, aunque su interpretación parecía exigir una concepción inmaterial de la luz, lo cual suponía entonces un problema. La materia y los átomos constituían focos o centros geométricos de dichas líneas de fuerza. Esas fuerzas se agrupaban de mil maneras, creando todo lo corpóreo y sensorial, las partículas y los elementos químicos. De aquí surgirá la idea de campo que inspirará a Einstein y sus sucesores.

La oscilación entre empíricos y matemáticos hizo entrar en escena a James Clerk Maxwell (1831-1879). Hijo de una distinguida familia escocesa, desde muy pronto se mostró especialmente dotado para las matemáticas, con las que mantendría una relación fáustica. El joven Maxwell se lamentaba de que los ídolos de la matemática carecieran de forma y de color, de tono y de ritmo. La creación se podía acomodar a la *arpiá matemática*, «deplorable vestimenta de la pedantería», pero su atuendo «velaría más que revelar». Sea como fuere, era importante conservar la antigua devoción por lo natural. El ojo geométrico debía dejar espacio a la llama del ojo interior. En Maxwell se percibe la tensión entre un genuino sentimiento religioso y las exigencias de la física-matemática. Esa escisión entre Dios y la naturaleza le angustiaría a lo largo de su vida y no escatimaría esfuerzos para reconciliar fe y ciencia. El trata-

miento matemático de Maxwell a las ideas de Faraday resultó en 1864 en una teoría del campo electromagnético. Cuatro ecuaciones que sintetizaban todo lo que se sabía sobre la electricidad y el magnetismo y que constituyen uno de los grandes hitos en la historia de la ciencia. Los cuerpos se bañan en un campo electromagnético y no en un éter material. Las líneas de fuerza de Faraday atraviesan todo el espacio rodeando y penetrando todas las cosas. No hay atracción o repulsión que no pueda explicarse con las ecuaciones de Maxwell. La luz es una perturbación electromagnética que se propaga por el campo según estas leyes. El filamento de la bombilla se calienta y brilla no porque lo atraviese un flujo de electricidad, sino porque, cuando fluye la corriente, la energía del campo se introduce en el filamento desde el espacio que lo rodea. La energía no fluye a través de los conductores, sino que se introduce en ellos y fluye a su alrededor. Los esfuerzos de Faraday y Maxwell, al hilo de paganos como Goethe, Coleridge, Novalis o Thoreau, tendría su eco en el siguiente protagonista en la biografía de la luz: Albert Einstein.

UNA RELATIVIDAD NO TAN RELATIVA

Para estudiar la luz, el puritano Planck había utilizado una vela, el escandinavo Bohr la aurora boreal, Einstein, más filosófico, un «experimento mental». Este tipo de experimentos son frecuentes entre los físicos teóricos –los más filosóficos– y para realizarlos no son necesarios aceleradores de partículas o tubos de ensayo: basta con una poderosa imaginación y la disciplina suficiente para saber qué y cómo preguntar a la mente. El gato de Schrödinger o del demonio de Maxwell son algunos de los más célebres experimentos de pensamiento, pero son multitud. Tienen la gran ventaja de ser baratos y de poder llevarse a cabo mientras uno asciende una montaña o se sumerge en la bañera.

Einstein, que no sólo amaba a Spinoza, sino que lo comprendía, estaba firmemente convencido de que el pensamiento puro podía aprehender la realidad. De ahí su afición a este tipo de prácticas. Einstein se imaginó, entre otras cosas, que si corría en paralelo a la luz a la misma velocidad que ésta, la onda debería detenerse. Y una luz inmóvil era, simplemente, una imposibilidad. En 1905, un año de asombrosa productividad para un joven de 26 años que trabajaba en una oficina de patentes, la imaginación de Einstein forjó la que después sería lla-

mada teoría especial de la relatividad. Fue el primer gran paso para liberarse del corsé que Newton había impuesto al mundo. Un corsé, por otro lado, muy práctico y que había dado lugar a los logros de la revolución científica y tecnológica: el marco de referencia de un espacio y un tiempo absolutos. Hasta Einstein se pensaba que los relojes medían el tiempo; ahora empezaba a sospecharse que lo que medían los relojes eran otros relojes. Todo esto ya lo había sospechado Berkeley. Pero entre la indiferencia de Kant y el desdén de Johnson –con su célebre patada a una piedra–, se descartó el inmaterialismo. Kant hizo suya la propuesta de Newton: el espacio y tiempo eran para él de *Königsberg* la condición de la experiencia, justo lo contrario que para el irlandés, para quien la experiencia –en un tono muy budista– era la condición del espacio y del tiempo. Sea como fuere, el caso es que Einstein devolverá sus prerrogativas a la experiencia, aunque, como veremos, no todas.

Einstein era un joven libre que no ocupaba cátedra alguna. Su imaginación no había sido sometida a las restricciones de la física newtoniana, ni padecía de la incapacidad de los científicos de principios de siglo de liberarse de una visión mecánica de la luz, vibración de un éter material y universal. Casi toda la comunidad científica consideraba que el éter era el problema, pero nadie sabía cómo deshacerse de él. Como ya se dijo, si la luz era una onda, una vibración, algo tenía que vibrar. Lorentz había dado los primeros pasos hacia a una física inmaterialista. Logró, en cierto sentido, desmaterializar el éter –le quitó la resistencia y la masa–, pero lo mantuvo como marco absoluto de referencia. Fue entonces cuando Einstein le dio la puntilla: no hacía falta ni éter material ni inmaterial. En el célebre artículo de 1905, logró convencer a la comunidad científica de que no había un marco de referencia único para medir el movimiento. Cualquier tipo de movimiento debía juzgarse en relación a otros objetos, a otros movimientos. No había ningún punto de vista privilegiado del cosmos, y ningún marco de referencia absoluto, ni espacial ni temporal. Es importante entender que deshacerse del éter es desechar el movimiento o el reposo absolutos: pues el éter era, entre otras cosas, un marco de referencia fijo. La audacia de Einstein supone remitir de nuevo el espacio y el tiempo a la experiencia de los seres que él llama «observadores». No hay un único marco de referencia, ningún reposo absoluto, como había pensado Newton, el universo se encuentra en movimien-

to perpetuo. Todos los marcos de referencia son perfectamente equivalentes y hay una traducibilidad de uno a otro mediante las transformaciones de Lorentz. Se trata de un universo inestable, pero más democrático y participativo.

¿Dónde situar entonces al Dios de Einstein? ¿Dónde colocar lo inamovible? Por un lado, en las leyes de transformación de un marco de referencia a otro. Como buen hebreo, Einstein no puede liberarse de la idea de una ley universal. Tiene la audacia de remitir el espacio y el tiempo a los seres, a los observadores, y en este sentido es aristotélico, pero conserva el cielo de la ley universal. Se ha deshecho del espacio y del tiempo absolutos, pero no se ha deshecho del universal platónico. De hecho, es la universalidad de la ley la que hace innecesario al éter. Cada observador podrá dar una explicación propia de lo que ve y coherente con lo que vean los demás observadores, y esa coherencia es posible gracias a las leyes de transformación que conectan sus estados relativos de movimiento.

Bien. La luz es una onda. Pero no hay éter. ¿Qué ondula entonces? La luz es una onda electromagnética que no tiene un medio material que sustente su movimiento, pero la relatividad hace imposible que los campos eléctricos y magnéticos posean un único valor verdadero –su movimientos siempre se refieren a otros movimientos– en un tiempo y lugar determinados. El campo de Faraday nos acerca a la luz, pero al hacerlo no podemos desligarlo de la percepción subjetiva del que lo mide, del observador, de la experiencia consciente. La transformación es profunda. La revolución copernicana suponía cambiar la referencia a la Tierra por la referencia al Sol, pero ambas eran marcos absolutos de medición del espacio y del tiempo. Ahora esos puntos de referencia han desaparecido y tenemos que ceñirnos a la posición de un observador moviéndose respecto a otros observadores que también se mueven. Todo es mucho más participativo, pero parece perderse la escala de valor. La elección del punto de observación, la perspectiva, determinará el resultado de lo que observemos.

El rodeo ha sido largo, pero es incuestionable que hemos regresado a la experiencia consciente. Para Einstein no hay una explicación causal privilegiada y el sentido de los fenómenos implica a todos los observadores. Esa pluralidad aparentemente anárquica es compensada por la traducibilidad de las leyes de transformación de un sistema de referencia a otro (i.e. por el álgebra tensorial). A ello hay que añadir el colapso de la

función de onda que se produce con cada medición, con cada observación, tal y como lo postula la física cuántica. El inmaterialismo de lo mental se abre camino. La materia ya no puede considerarse sinónimo de realidad.

Pero Einstein dejará, en ese mar de la relatividad, un faro firme –y curiosamente moviente– que constituye el otro gran pilar de su teoría: la velocidad de la luz. Ella es la única cosa independiente de cualquier perspectiva y de cómo se la mida. La velocidad de la luz no es una entidad cinemática y relativa a los sistemas de referencia, como cualquier otra cosa del cosmos. Su estatus es especial y participa de la inmutabilidad de la ley. Todas las velocidades son relativas salvo la de la luz². Desde entonces, numerosos experimentos se han dedicado a estimar ese valor inamovible. Tanto se afinó la medición que con el tiempo el mayor problema acabó siendo la incertidumbre de la unidad de longitud estándar: el metro. En 1983 se decidió invertir la situación: la velocidad de la luz sería la que diera longitud al metro, y no a la inversa. El metro pasaría a definirse como la distancia que recorre la luz en el vacío durante un intervalo de tiempo de $1/299.792.458$ segundos. En cierto sentido se había restaurado a Newton, quedaba al menos una referencia absoluta: la velocidad de la luz pasó de ser una cantidad que se podía medir a constituir la regla misma de todo acto de medición. Los segundos luz eran la nueva cinta métrica del carpintero. Nadie observó aquí contradicción alguna con los principios relativistas, pero de algún modo se mantenía la luz de la medición, la luz de la conciencia.

Un principio fundamental de la mecánica ondulatoria es que la velocidad de una onda depende del medio que la sustenta. Pero según los postulados de Einstein la velocidad de la luz no sólo no depende del medio que la sustenta –si es que hay tal medio–, tampoco depende de la velocidad de la fuente. La velocidad de la luz de una linterna que se mueve a gran velocidad es la misma que si estuviera quieta. En aquella época todo el mundo consideraba que la luz era una onda –algo que se sustenta en el medio–, pero en aquel artículo de 1905 Einstein prescindía del éter, es decir, prescindía del medio que supuestamente debía asignar velocidad a la luz.

En el nuevo universo de Einstein el espacio y el tiempo resultan inseparables. Las trayectorias de la luz dibujaban los caminos del espacio y su evolución los del tiempo. Si toda la luz fuera visible podríamos ver la arquitectura vibrante y móvil

del cosmos. Esa arquitectura del espacio-tiempo es, como reconocería el propio Einstein, un éter rehabilitado, inmaterial. Podemos preguntarnos (Einstein lo hizo) cómo es el mundo desde la perspectiva de la luz, ya que ésta se ha convertido en el referente único. Cuando nos aproximamos a la velocidad de la luz el espacio y el tiempo cambian: las longitudes menguan y los relojes van más despacio. Hasta el punto que si alcanzáramos esa velocidad, si nos transformáramos en luz, el tiempo se detendría y las distancias desaparecerían. Los siglos y las eras del mundo se comprimirían en un «ahora» eterno, y todas las galaxias del espacio sideral se reunirían en un «aquí».

Las meditaciones de Einstein sobre la luz desencadenaron, como se sabe, la física cuántica. Pero Einstein siempre fue reacio a admitir una causalidad probabilística: «Dios no juega a los dados». La teoría cuántica no podía ser una teoría del todo. Pero la razón de esa desconfianza de Einstein no es la nuestra. El joven registrador de patentes mantuvo la profunda y spinoziana convicción de que el mundo natural constituía una expresión de la inteligencia. Y esa convicción alimentaba la fe en una teoría del todo. Einstein pensaba que la teoría cuántica era un fragmento de la verdad y que nos engañaríamos si pensáramos que habíamos llegado hasta el final. En eso concordamos con él. Pero creía que era posible descubrir una teoría final, y en eso nos alejamos de él. La inteligencia, si merece ese nombre, es siempre inteligencia de la vida. Y para ésta las teorías son ventanas, perspectivas, modos de percibir el mundo. Las reticencias de Bergson y Whitehead sobre la posibilidad de una ley universal nunca fueron las de Einstein. Como advirtió Lessing, la teoría definitiva nos dejaría desarmados e incapacitados, sin posibilidad de actuar. Semejante teoría supondría el fin de la aventura de la libertad, el fin de la exigencia fundamental de la vida consciente: la búsqueda del conocimiento.

EL VUELO DE LA LUZ

La teoría cuántica profundiza en el misterio de la luz. No lo aclara, y por eso es tan fascinante. «La solución al misterio es siempre inferior al misterio». Borges se refería al cuento policiaco, pero el aforismo se aplica tanto a la física como a la filosofía. La física cuántica concibe la luz como un fenómeno corpuscular y, al mismo tiempo, inmaterial. Los cuantos de luz, los fotones, carecen de masa. Además, implican al observador de un modo todavía más profundo: mediante las relaciones de

incertidumbre de Heisenberg. Si asumimos el sentido común del físico, para el cual el universo es la materia y el movimiento de ésta, nos topamos con un extraño fenómeno: la excepción que socava los prejuicios contra lo inmaterial. La luz no puede reducirse ni a la materia ni a sus movimientos. La luz, como el interior de un agujero negro, es una singularidad en la que la física se anula a sí misma.

La óptica cuántica constituye la última etapa en la investigación de la luz y pone de manifiesto las características excepcionales de los cuantos de luz. Los fenómenos cuánticos desafían el sentido común de los físicos, las nociones clásicas de causalidad, posición o conservación de la energía.

El prejuicio de que lo simple puede explicar lo complejo –lo que en otro lugar hemos llamado «retórica de lo elemental»– ha conducido a continuos esfuerzos por dividir la materia hasta encontrar sus elementos «fundamentales». Lo mismo ha ocurrido con la luz, pese a que ella se muestra indivisible y decidida a permanecer entera. Max Planck y Albert Einstein fueron los primeros en proponer la idea de los cuantos de luz, que a partir de 1926 serían llamados fotones. Los experimentos con fotones dieron resultados sorprendentes. Lo primero que se constató es que no era posible realizarlos con fuentes de luz tradicionales como velas, lámparas incandescentes o descargas de gas, ni siquiera con láseres. Esto parecería sugerir que las fuentes de fotones no eran naturales y que la luz natural prefería comportarse como una onda. Pero existen otro tipo de fuentes como la cascada atómica, también llamadas de luz cuántica, que generan dos fotones estrechamente relacionados. Estas fuentes han permitido numerosos experimentos con fotones individuales. De todos ellos, uno de los más significativos es el experimento de la doble rendija, que confirma la naturaleza dual –onda-corpúsculo– de la luz y su resistencia a someterse a una retórica de lo elemental. La luz se mantiene íntegra, incorregible en su empeño de ser una y múltiple, onda y corpúsculo. Se trata de una manifestación, entre otras, de la ambigüedad cuántica. Es inmaterial –el fotón carece de masa y de carga–, pero a veces se comporta como lo hacen las partículas. No se puede decir que el fotón atraviese las dos rendijas, pero tampoco que atraviese una. El fotón individual se mantiene ambiguo hasta el preciso momento de su detección. La conclusión fundamental del experimento de la doble rendija es que interferimos en el resultado según el modo en el que

preparemos el experimento. Ese condicionamiento se ha mostrado esencial para la luz.

Esto, claro está, tiene implicaciones filosóficas. La gran mayoría de los físicos cuánticos dicen no estar interesados en ellas. Prefieren limitarse a lo que consideran su trabajo: la predicción y el control. Hay una suerte de abstención obediente en torno al asunto, fieles al mandamiento de Bohr. El experimentador profesional se siente satisfecho con que se cumplan las predicciones del algoritmo cuántico. El único sentido en el que se implica es en el de la intervención, el dominio y la anticipación. Un instrumentalismo poco estimulante, o estimulante para cierto tipo de caracteres educados en la tibieza positivista. Con frecuencia, las teorías se convierten en ídolos y esa es la nueva idolatría que domina el campo. Una actitud que se contagiaría –al fin y al cabo el siglo XX fue el siglo de la física– a la filosofía. Y el mundo anglosajón encumbraría la filosofía analítica.

Pero no nos desviemos. La investigación de la luz obliga a revisar algunas categorías que parecían consolidadas: historia, lugar e identidad. Si algo nos ha enseñado la investigación de la luz es que ésta se resiste a encajar en las concepciones que han dominado la modernidad física y filosófica –Newton y Kant, fundamentalmente–. Quizá esa ambigüedad de la luz, ese estar aquí y allá, pertenezca también a la naturaleza de la consciencia y de la condición humana. Al fin y al cabo la dualidad onda-corpúsculo se ha demostrado también para las partículas materiales, incluso en átomos que se comportan como ondas. Quizá todos seamos onda y corpúsculo y en lugar de temer esa doble naturaleza deberíamos celebrarla. La no localidad, como advirtió Whitehead, no debería ser un problema. En la realidad cuántica se ha perdido la separabilidad, y cuando dos objetos han interactuado entre sí forman una nueva entidad única, «entrelazada». Algo parecido dijeron algunos filósofos indios sobre la condición humana: la persona se encuentra entrelazada con el origen.

El llamado problema de la medición tampoco debería suponer un problema. La acción cognitiva que «reduce» el mundo y colapsa la función de ondas es, desde esta perspectiva, un hecho que ocurre en el origen. Todas las propiedades de la luz: polarización, intensidad, dirección y longitud de onda pueden entrelazarse. La luz carece de atributos no ambiguos y esa ambigüedad desaparece en el momento de la medición. Un hecho de

implicaciones fascinantes que podría transformar nuestra manera habitual de ver. Al fin y al cabo ese momento decisivo no es sino una «toma de conciencia» o, siguiendo la alegoría que ha marcado este artículo, el encuentro de la llama interior de la que hablaban Empédocles y Platón con la llama exterior de la luz. Un momento que confirma esa «comunidad de naturaleza» de la que hablaba Goethe y que es la que nos permite ver³.

¿CONCLUSIONES?

Siempre que se plantea la querrela entre dos narrativas, por ejemplo, la mítica y la científica, se yerra. Se trata de un falso dilema. No es el caso que una de ellas sea real y la otra imaginaria: las narrativas no son leyes que admitan criterios de falsabilidad. Cada ciencia vive en su propio mito, un mito en cierto sentido ciego, pero eficaz; un mito que siempre puede inspirar a algunos. Después de más de un siglo de historia de la ciencia, no puede ignorarse que cada ciencia constituye una narrativa y una racionalidad propias, un cuento que cada comunidad científica se cuenta continuamente a sí misma.

La racionalidad cuántica no es la misma que la relativista, como la racionalidad mitológica no es la misma que la económica. La luz puede enseñarnos a aceptar una multiplicidad de racionalidades. Tanto la relatividad como la cuántica de la luz han mostrado que el mundo no sigue un modelo mecánico, unívoco, sino que muestran un tejido de delicadas y esquivas relaciones –partículas virtuales que tienen un efecto medible– donde lo mental y lo inmaterial adquieren cada vez más protagonismo.

Prometeo ha vuelto. El fuego del origen habita en el corazón del hombre y sella las posibilidades de un mundo abierto. Tampoco Aristóteles andaba errado: la naturaleza aborrece el vacío. No es posible lograr una nada, vaciar completamente un hueco del mundo. Si bajamos la temperatura al cero absoluto, el vacío tiembla ligeramente emitiendo un tipo particular de luz llamada energía de vacío, esencial tanto para la teoría cuántica como para los modelos cosmológicos –para muchos es la responsable de ese impulso del mundo que llamamos expansión del universo–. Hasta en la más profunda de las sombras parece haber luz oculta.

¿Es la luz una llama única o una urdimbre de hilos entrelazados? No podemos saberlo. Hemos seguido la transformación de su rostro –egipcio, griego o maniqueo, cuántico o

relativista–, hemos observado cómo cada época y cada clima ha elaborado su propia composición de la luz y se ha vestido con ella. Es evidente que hoy lo cognitivo no juega el papel que jugaba antiguamente. La máxima budista: «pensar bien es hacer un mundo mejor» se encuentra hoy semiolvidada, y devolver la salud al ojo del corazón –ese que para San Agustín podía ver a Dios–, no es una prioridad de la agenda científica contemporánea. El mundo tecnológico de hoy apenas considera las implicaciones políticas del cultivo de la mente ni reconoce su poder para la transformación social. Pero la mente y la sociedad se encuentran también entrelazadas y el ojo se entrena cada vez que se proyecta en ella. Goethe tenía muy arraigada esta convicción: la luz no sólo da la vida, también crea el órgano que ha de percibirla: «no existiríamos si ella no nos viese». La mirada está formada por la luz y para la luz. Quizá sea el momento, después de un siglo entretenidos con analíticos y existencialistas, de proponer una filosofía de la percepción. Una filosofía de la cultura mental en la que la atención logra crear nuevos órganos de percepción. Quizá sea el momento de proponer ese reajuste interior en un momento en el que demasiados hábitos culturales y demasiados dogmas educativos constriñen la visión. El fuego de Empédocles ha encontrado el camino de regreso.

*Arthur Zajona: *Capturar la luz*. Traducción de Francisco López Martín. Atalanta, 2015.

¹ Coleridge lo intuyó: la duración continuada de una creencia constituye la prueba que se ha adaptado a las necesidades humanas.

² Curiosamente, recuerda a la postura de Aristóteles, que no creía, como su maestro Platón, que del ojo fluyera la luz. Para Aristóteles la luz era un estado del medio, no algo que se propaga. Descartes creía que todo el espacio se hallaba ocupado por un *plenum*, de modo que un

movimiento en un extremo se manifiesta inmediatamente en otro –lo que recuerda a EPR– y estaba dispuesto a apostar toda su filosofía a esta convicción.

³ Para el físico profesional todo esto no son sino especulaciones. Su disciplina le obliga a no salirse del FAPP (*for all practical purposes*), una ceguera consentida que permita el avance tecnológico y un abandono de cualquier intento de obtener una imagen más comprensible del mundo.



Mitología clásica y medicina

Por David Hernández de la Fuente

A la hora de evocar la figura del médico en la antigua literatura y mitología de los griegos se suele comenzar por hacer mención de aquella memorable escena de la *Ilíada* en que Patroclo cura la herida de Eurípilo, lo que describe así Homero (*Il.* XV 390 ss.):

«Patroclo todo el tiempo que los aqueos y los troyanos / lucharon por el muro fuera del recinto de las veloces naves / estuvo sentado en la tienda del cortés Eurípilo / y lo distraía con la charla, mientras en la luctuosa herida / espolvoreaba medicinas para remediar los negros dolores»¹.

El propio Patroclo será sanado poco después por su entrañable amigo Aquiles, como recuerda el texto homérico y como además ha sabido reflejar el arte antiguo en una célebre representación de este episodio por el pintor de Sosias². En la *Odisea* se cuenta que Ulises fue herido en su juventud por un jabalí, siendo curado por los hijos del Autólico, que restañaron sus heridas con conjuros y otras medicinas dejando tan solo una cicatriz. La misma cicatriz que solo su nodriza Euriclea conocía y que fue la causa de la anagnórisis o reconocimiento del héroe cuando regresó de incógnito a Ítaca, vestido como un mendigo: «Ella se acercó a su señor para lavarlo, y al pronto reconoció la cicatriz, que un jabalí le había hecho con su blanco colmillo antaño»³. Otro de los ejemplos que recoge el ciclo troyano, esta vez reflejado en la poesía dramática, es el caso de Filoctetes, un héroe griego que fue mordido por una serpiente en el camino hacia Troya. La herida se infectó y su pestilencia, junto con las maldiciones del enfermo, causó que sus compañeros le abandonaran

en la isla de Lemnos durante la guerra, donde sanó por medio de emplastes de hierbas. Al final fue rescatado y llevado a Troya, donde fue curado del todo. Sófocles escribió una tragedia que lleva el nombre de este héroe.

La primera epidemia narrada en la literatura griega con cierto detalle –mucho antes de la célebre descripción tucididea de la peste en la Atenas de la Guerra del Peloponeso– es la plaga que se desata en el campamento griego al principio de la *Ilíada*. La captura de la hija de un sacerdote de Apolo, Crises, por Agamenón, es la causa del enfado del dios, que castiga a los griegos disparando sus flechas por todo el campamento, entre perros, mulas y hombres, causando una peste de rápido contagio, con fiebres y muerte casi fulminante. Bien conocidos son estos versos aurorales (I 9 ss.) sobre la plaga desatada por «[...] el hijo de Leto y de Zeus. Pues él estaba irritado contra el rey / una maligna peste suscitó en el ejército, y perecían las huestes / porque al sacerdote Crises había deshonrado / el Atrida». Para erradicar la enfermedad, los griegos aplacaron a Apolo con sacrificios y retornaron a Criseida a su padre, el sacerdote Crises. Todo acabó con la celebración de una catarsis ritual, dándose los griegos un baño purificador de la peste. En estos casos, como puede verse, la medicina griega entra de lleno en contacto con la esfera de lo divino.

En otros muchos pasajes de la literatura griega se recuerda la continua presencia de la medicina, comenzando siempre por el alba de la literatura occidental, la obra de Homero: en ella hay curaciones de guerreros, salvaciones casi divinas, fármacos mágicos que devuelven el vigor

y la vida, y otras menciones que acercan el mundo de la salud y de la medicina a la esfera de los dioses griegos. En la *Ilíada* Patroclo cura a Eurípilo «con drogas que le mitigan sus acerbos dolores» y, a la par, «le deleita con sus palabras» (XV 392 ss.). También Néstor sana a Macaón (XI 643) con cánticos que le calman. Como vemos en estos breves ejemplos, en los orígenes de la literatura y la mitología griegas coexisten varias formas de sanación que van configurando un saber diferenciado, una *techné* que abarca desde los fármacos y ensalmos mágicos hasta los albores de una medicina que hoy llamaríamos más racional.

Como señaló Pedro Laín Entralgo en su clásico *La curación por la palabra en la antigüedad clásica* (Madrid 1958, p. 38), hay en Homero un doble plano de curación mágica, el catártico o purificador y el del ensalmo:

«el baño de los aqueos en el canto I de la Ilíada es catártico en doble sentido: dispone ritualmente para el sacrificio a los hombres que van a ofrecerlo, y lo hace limpiándoles o purificándoles de la impureza o contaminación física (lyma) en que cobra realidad sensible y morbígena el castigo infligido por Apolo. [...] También posee indudable carácter mágico la utilización terapéutica del ensalmo o conjuro (epodé). Una sola vez viene mencionada en el epos homérico. Cazando con los hijos de Autólico, Ulises es herido en la pierna por un jabalí. Se reúnen en torno a él sus compañeros de caza, le vendan hábilmente la herida (desan) y restañan con un ensalmo (epaoidé) el flujo de sangre ne-gruzca (Od., XIX, 457)».

Uno de esos procedimientos de curación –tal vez el más interesante por sus

implicaciones míticas y religiosas– es el ensalmo o conjuro, la célebre *epodé*, que marca la transición desde la magia a la medicina popular. Sigue diciendo Laín:

«En una y otra cura, la palabra humana es terapéuticamente usada con un designio por completo distinto al de los dos anteriores: ya no es ensalmo ni súplica, sino deliberada utilización de alguna de las acciones psicológicas –psicosomáticas más bien– que el decir humano puede producir en quien las oye».

La medicina antigua, entrelazada desde tiempos arcaicos con la magia, la religión y los saberes ocultos, fue revolucionada, como es bien sabido, por la figura histórica, pero también semi-mítica, del médico Hipócrates de Cos, que la separará del ámbito del mito y las creencias. Tendrá una interesante conjunción también con la filosofía en ciertas figuras de hombres divinos y curadores como los que ejemplifica el propio Laín con las figuras de Pitágoras, Empédocles o Heráclito, e incluso en la retórica, donde la palabra de los grandes oradores, como Gorgias, también resulta psicagógica e incluso curativa.

También estudió este tema Luis Gil en *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico* (Madrid, 1969, reeditado en 2004), otro título ya imprescindible. En su capítulo II, Gil se centra en las interesantes figuras de los «médicos divinos» o *iatromanteis* en la antigüedad. Y, ciertamente, esta serie de santones curadores de la antigüedad se contraponen, sobre todo desde época helenística y romana, con una medicina con pretensión de científicidad que se va consolidando, como la que encarna la escuela

de Cos. Por ello, no me interesa aquí ni Hipócrates ni su posterior epígono Galeno en el mundo romano ni las numerosas y grandes figuras de la investigación médica griega helenística, pues esta se mueve ya fuera del ámbito del mito y la religión, dando lugar a una serie de figuras que preludian la ciencia positiva de hoy en día. Tampoco entraré, aunque es un tema de gran interés, en los aspectos de la magia y la curación milagrosa que estudiaron los maestros citados más arriba: rebasa los límites de las pretensiones de este texto. Antes preferiré trazar aquí un somero panorama de las figuras míticas más relacionadas con el mundo de la medicina, como una suerte de improvisada guía mitológica por los senderos que llevan a los mitos curativos. En estas breves notas propondré, sin ninguna pretensión de exhaustividad, un recorrido por los diversos personajes de la mitología griega, dioses y héroes, que tienen relación con el mundo de la medicina. No solo Apolo o Asclepio, más cercanos a las ciencias de la salud, tienen la exclusividad en el patrocinio de las artes curativas; también otros dioses en principio más ajenos, como Hermes o Dioniso, protegen la vida y la salud. A modo de brevariario para tener a mano a estos héroes y dioses, las siguientes líneas deberían servir, a la vez, como reflexión interdisciplinaria y evocación de los más conocidos mitos griegos sobre la medicina.

El mito, como fundamento de las sociedades antiguas, proporciona una justificación también a la profesión médica en la Grecia antigua, tanto en su variante popular como en la más cercana al *logos* racional de algunos científicos antiguos.

La paradoja de fondo es que, en la mitología y la religión griegas, la enfermedad viene de los dioses, pero también de ellos procede la curación. Es esta una interesante ambivalencia entre pureza y mancha –bien estudiada, en el caso del límpido pero cruel Apolo, por Marcel Detienne, en *Apollon le couteau à la main* (París, 1998) y, en términos generales por Robert Parker en *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford, 1983)–, que marca la relación del hombre con la divinidad especialmente en lo que respecta a la salud.

Hay ciertas leyendas y figuras míticas –dioses, héroes y hombres– que señalan míticamente el alba de la medicina antigua, cuanto el *mythos* era ley común y el conocimiento empírico, tal como lo entendemos hoy, no había desarrollado aún enteramente su campo de acción, que sin embargo ya quedaba apuntado. Pero el mito es importante en relación con la medicina no solo como estadio previo, en un mundo arcaico y sugerente en el que leyenda, magia y religión andaban de la mano, sino sobre todo para apuntar las actitudes y mentalidades que inspiraban al hombre antiguo en lo referente a la salud. Oráculos sanadores, incubación en templos para recibir recetas de sanación, plegarias y rituales medicinales o ensalmos curativos eran actuaciones comunes en la religión griega. Muchos dioses y héroes patrocinan la medicina y muchos mitos esconden a menudo el simbolismo –pronto descubierto por los alegoristas griegos– de alguna plaga o enfermedad.

Un ejemplo de esto último es el segundo de los Doce Trabajos que, según es fama, impuso Euristeo, rey de Argos,

al famoso héroe Heracles: la misión de acabar con la monstruosa Hidra de Lerna, una serpiente enorme de muchas cabezas y sangre venenosa, puede aludir a una de esas pestes típicas en el mito griego. La maravilla era que cuando se le cortaba una de las cabezas a la sierpe había otras dos que crecían en su lugar. Para matarla, Heracles cortaba una cabeza mientras su fiel ayudante, Yolao, quemaba la herida sangrante para evitar que esta se regenerase. Parece que esta hazaña es una alegoría del método curativo de una plaga terrible que devastaba la región de Lerna y se contagiaba tan deprisa como señala esa asombrosa facilidad de las cabezas del monstruo para reproducirse. Tras dar muerte a la Hidra, se dice Heracles mojó la punta de sus flechas en la ponzoñosa sangre, a fin de hacerlas aún más mortíferas. Esta sangre envenenaba los ríos al simple contacto con sus aguas: tal vez otro recuerdo lejano de la epidemia. Por ello, parece interesante reflexionar sobre la forma en que las leyendas griegas supieron reflejar la práctica médica mediante figuras simbólicas o relatos tradicionales que sirvieron durante siglos de base narrativa y acervo patrimonial de leyendas a la labor de los médicos. Sin entrar a analizar el rico panorama de la medicina antigua histórica, cabe preguntarse cuánto hay de medicina en el *mythos* griego, como pensamiento mágico y en cierto modo primigenio del pueblo griego en el que acaso se puede atisbar también una primera experiencia de la enfermedad y la curación ligada al ámbito de lo divino.

Los mitos de los orígenes ya muestran la preocupación por la salud y en ellos se ve que los hombres no siempre

han sido mortales y sujetos a la enfermedad. Cuenta Hesíodo en *Trabajos y días* el mito de las cinco edades –o razas de hombres– que van degenerando desde un paraíso edénico y feliz hasta nuestra fatal edad de muerte, violencia y penuria. Cuatro de las cinco edades tienen nombre de metal, desde la edad de oro, en la que los hombres gozaban de una vida plena y casi divina, sin dolor ni enfermedad, hasta la de hierro, que es la actual, marcada por las desgracias que afligen a los mortales. Entre medias están la edad de plata y la de bronce, pobladas por seres intermedios de declinante calidad moral, y la edad de los héroes, que es la que nutre de grandes y nobles personales a los ciclos épicos de la guerra de Troya y la de Tebas: ahí es cuando se inventa la medicina, con figuras fundacionales como el centauro Quirón, maestro de muchos de los héroes de esta edad mítica.

Es hora de pasar revista a los dioses patronos de la medicina, tanto aquellos que procuran las enfermedades como los que patrocinan las curas de estas, y, entre medias, a algunas otras figuras semidivinas que también se relacionan con la curación. En primer lugar siempre destaca el celeste Apolo, que encarna a la par la enfermedad y el remedio en una persistente ambivalencia que se refleja en su culto y también en la manera que tenían los antiguos de enfrentarse a la enfermedad al amparo de este antiguo dios. En la mitología, las flechas de Apolo y su hermana gemela Ártemis –un par identificado con los gemelos del firmamento, el sol y la luna– sirven para ejecutar las venganzas divinas ejemplificadas también en las

terribles epidemias como la que se desata al comienzo de la *Ilíada*. Dice allí Homero:

«Apolo [...] descendió de las cumbres del Olimpo, airado en su corazón / con el arco en los hombros y la aljaba [...] resonaron las flechas sobre los hombros del dios irritado / al ponerse en movimiento, e iba semejante a la noche. / Luego se sentó lejos de las naves y arrojó con tino una saeta».

Como en el pasaje citado de la *Ilíada* (I 43-53), Apolo desata la peste (*loimos*) entre los griegos en el sitio de Troya. El dios podía castigar a una población entera por los pecados de su gobernante, como en el caso de Edipo (*Edipo Rey* 22-30). El ciclo de este héroe, más conocido por la versión dramática de Sófocles, es, por cierto, otro buen ejemplo del trasunto mítico de la plaga, un resorte narrativo de gran fortuna en la antigüedad. La plaga recurrente que ha de expiar la ciudad de Tebas está causada por el funesto destino de Edipo, patricida incestuoso, y por una vieja maldición que cayó sobre su padre Layo. En un momento de la historia parece ejemplificada también por otro monstruo devastador, la Esfinge, a la que se vence resolviendo enigmas que atañen al conocimiento de la naturaleza humana: solo el mejor filósofo o el mejor médico podría hacer frente a tamaño desafío. Edipo lo logrará y triunfará solo momentáneamente con su remedio de ingenio. Pero el *pharmakon* se torna *pharmakos*; el medicamento se convierte en chivo expiatorio y solamente la autoinmolación de Edipo, causante de males, detective, asesino, víctima y verdugo, será capaz de conjurar esa maldición de sangre y muerte y purificar

a la comunidad de la terrible mancha o *miasma* heredada y causante de la plaga.

Aparte de este caso, hay muchos otros en los que aparece el flechador Apolo provocando la muerte enviada por los dioses en forma de enfermedad. En el mito de la desventurada Níobe, madre de doce hijos cuya belleza osó ponderar frente a la progenie de olímpica de Zeus y Leto, la venganza de los hermanos Apolo y Ártemis –hijos de aquella pareja– se abatió sobre ellos implacablemente. Mataron a todos sus hijos: Apolo a los seis muchachos y Ártemis a las seis doncellas, como una plaga exterminadora. Así era Apolo, entre la enfermedad y su curación: el dios de la peste en su advocación de Esmínteo, que tal vez alude a la relación entre la plaga y los roedores, y el de la sanación bajo el nombre de Peán, en principio una divinidad independiente de la medicina que luego se situará entre las advocaciones de un dios que acabó aglutinando a varias deidades antiguas. En los santuarios de Apolo en Delos y Delfos hubo gran actividad adivinatoria, pero también fueron centros de actividad médica y no hay que olvidar que de Apolo procede también el principal dios médico de la antigüedad: Asclepio. Cuenta el mito que Asclepio –Esculapio para los romanos– nace de la mortal Corónide, una princesa tesalia, y Apolo. Tras quedar embarazada del dios, la joven se prendó de un mortal y Apolo fue advertido de ello por un cuervo –que en la época era un pájaro de color blanco antes de ser castigado por el dios con la negritud por traer malas noticias– y en venganza quemó viva a la joven. Mientras el cuerpo de Corónide ardía en la pira Apolo arrancó de su seno

a su hijo niño, vivo aún, culminó su gestación en un árbol y luego lo crió. Más adelante, su maravilloso vástago Asclepio fue educado por el centauro Quirón, que le enseñó el arte de la medicina, en la que avanzó tanto que llegó a asustar a los dioses. El joven médico, en su soberbia, desafió las leyes de la naturaleza y, tras avanzar en su ciencia más allá de todos los límites, resucitó a un muerto. Zeus, al ver sus grandes habilidades, tuvo miedo y, enfurecido además por su desafío, lo mató con su rayo; Apolo en venganza mató a su vez a los Cíclopes, forjadores del rayo. Después de expiar su culpa por ello, Apolo obtuvo un favor especial para su hijo Asclepio, que era mortal, consiguiendo que fuera divinizado. Desde entonces descuella como dios de la medicina entre los dioses olímpicos.

Asclepio es seguramente el dios más benevolente para los humanos de todo el panteón griego y contó con una extendida veneración. Se lo representa barbado y sonriente –cosa rara en los dioses griegos–, venerable, sentado en un trono y con su atributo, un báculo en torno al cual se enrosca una serpiente, siendo esta el símbolo de la renovación de la vida. Sobre ello se cuenta el mito de que Asclepio visitó a un tal Glauco, que estaba desahuciado e iba a morir sin remisión. Entonces vió venir una serpiente a enroscarse en su bastón y la mató; pero apareció otra que llevaba una hierba mágica con la que volvió a la vida a la primera. Así asistió a Glauco en su maravillosa resurrección y conoció esta hierba de la vida, por lo que la serpiente se convirtió en su animal consagrado⁴. Más tarde Asclepio tuvo tres hijas: Higiea, Panacea y Yásó –nombres parlantes que

significan algo así como la Saludable, la Remediadora de todo y la Curadora–, un trío a imagen de las Gracias de Apolo o las Horas de Zeus, que acompañan como séquito a su padre y dispendian sus dones entre los mortales. El culto de este dios se extendió sobremanera tras la época clásica y el famoso juramento hipocrático le invocaba junto a sus tres hijas. Tuvo Asclepio además dos hijos, Macaón y Podalirio, que aparecen en la *Ilíada* como médicos del campamento griego. Son llamados los Asclepiadas. En el libro VI de la *Ilíada*, Asclepio aparece como un rey al que se llama «médico incomparable». Parece que fue fulminado por Zeus por su excesiva audacia curativa. Su planta es el ciprés, aunque tiene el patrocinio de todas las hierbas sanadoras y su animal consagrado es el gallo, como recuerdan las célebres últimas palabras de Sócrates antes de morir, que transmite Platón: el último deseo del maestro es sacrificar un gallo a este dios filántropo.

Asclepio tenía diversos santuarios, en lugares como la isla de Cos, donde había una cofradía de médicos conocida como los Asclepiadas. Pero sin duda el lugar predilecto de su culto era el santuario de Epidauro. Aún hoy se pueden visitar en este enclave arqueológico los restos del complejo de culto del dios, sus templos y recintos, junto con el impresionante teatro en el que todavía pueden verse representaciones dramáticas y musicales. Epidauro es rico en restos que atestiguan la bulliciosa actividad de la medicina griega, sobre todo desde el siglo IV a.C.: relieves, placas votivas, inscripciones que conmemoran curaciones del dios, etc. Era, como

Delos, Delfos, Eleusis, Dodona y otros santuarios panhelénicos, un importante lugar de peregrinación para experimentar las revelaciones divinas, un centro en torno al cual había desplegada una rica infraestructura de alojamiento, dispensarios médicos, rutas, albergues y demás servicios destinados al peregrino. Pero la principal diferencia con otros centros es que Epidauro se especializaba casi exclusivamente en la curación.

Desde el despertar de la filosofía y las ciencias naturales la medicina científica experimenta un crecimiento notable e Hipócrates y su escuela representan una cierta oposición al antiguo ritual médico-religioso. Sin embargo, los griegos nunca abandonaron estas creencias y la medicina siguió muy vinculada al campo de lo mítico. Los santuarios curativos del dios, en funcionamiento atestiguado desde el siglo VI a.C., se llamaban *Asklepeia* y se encontraban por todo el Mediterráneo oriental, siendo el más célebre el de Epidauro. Allí los fieles consultaban al dios principalmente por el procedimiento de la *enkoimesis* o incubación: dormían dentro del templo de Asclepio para que éste les indicara en sueños qué remedios eran los más apropiados para sus dolencias. Había ritos especiales para la consulta, baños de purificación, ayuno y sacrificios. Tras el sueño, que generalmente contenía un oráculo ambiguo, los sacerdotes lo interpretaban y aconsejaban los mejores remedios a los pacientes. Los tratamientos médicos eran gratuitos, pero muchos fieles dejaban como ofrenda exvotos con reproducciones de las partes sanadas por el dios y arrojaban monedas a la fuente sagrada del dios. Hay cientos de reliquias

en los museos de Grecia procedentes del templo de Asclepio en Epidauro o de otras figuras sanadoras, como Anfiarao, héroe curador y adivino de la leyenda tebana, y que cuenta con un procedimiento curativo muy semejante al de Asclepio, entre incubación y medicina técnica. Un interesante ejemplo del templo de este en Óropo muestra a un tal Arquino⁵ en una doble escena, onírica y real, siendo curado de la espalda por Anfiarao, mientras una serpiente le lame el mismo lugar mientras duerme. Seguramente la serpiente tendría un papel importante en el ritual de Asclepio, según parecen indicar los testimonios no solo del mito, sino también de la arqueología, como animal telúrico por excelencia y simbólico de la sanación sobrenatural. Pero es apasionante para la historia de las mentalidades reparar también en los muchos casos particulares de devotos y los diversos nombres propios en esos relieves –Ambrosia, Gorgias, Euhipo, etc.– en los que se constata la veneración que tuvieron estos patrones míticos de la curación milagrosa y onírica en época histórica.

El culto de Asclepio, bajo el nombre de Esculapio, fue también inmensamente popular en el mundo romano y se extendió desde antiguo por toda Italia, donde existieron más de un centenar de santuarios médicos. Unos 15 kilómetros al este de Roma, por ejemplo, destaca el santuario de Ponte di Nona, con una impresionante colección de exvotos de extremidades sanadas por el dios. No solo en la antigua Roma, sino también en época imperial y hasta relativamente tarde tendrá gran aceptación su figura. Entre sus miles de devotos destaca un

caso digno de mención por su influencia en la literatura: el del orador y sofista Elio Aristides (s. II), que dejó escrito en sus discursos sagrados y en los dedicados a Asclepio un exhaustivo registro de sus enfermedades y de sus consultas al dios en sueños, a quien veneraba especialmente.

Otra figura, semidivina esta vez, de gran importancia para la medicina, es el centauro Quirón. Él es el primer cirujano, el más sabio de todos, maestro de médicos y héroes. Su vida fue consagrada a curar a los demás y a enseñar la medicina. Y en él, como en Asclepio, se ve que este arte conlleva algunos peligros. Quirón era uno de los centauros, conocidas criaturas con cabeza, brazos y torso humanos y cuerpo y patas de caballo. Se cuenta que la estirpe de los centauros nació del malvado Ixión, que deseó unirse con Hera, la esposa de Zeus: éste fabricó una nube con su forma y de esta unión nacieron los siniestros centauros, fieros y peligrosos. Sin embargo, hay una notable excepción: Quirón, el centauro sabio, cuya fama se basa en su bondad y, sobre todo, en su faceta de maestro de los mejores héroes griegos, entre otros Odiseo, Heracles, Eneas, Peleo, Aristeo, Acteón, Jasón o Aquiles: a ellos les enseñó todo cuanto debía saber un buen héroe helénico, el arte de la lucha con lanza, espada y arco, pero también la música, la medicina y otros saberes de gran utilidad. A modo de explicación del carácter benévolo de Quirón frente a los otros centauros, la tradición mítica sostiene que Quirón tuvo un origen distinto: se cuenta que es hijo del Titán Crono, quien, una vez, adoptó la forma de un caballo para seducir a una mujer llamada Filira a fin de que su esposa

Rea no advirtiera el engaño. De esta unión nació Quirón, que participa de un origen divino y, por tanto, se diferencia de los centauros Ixiónidas. Además de enorme sabiduría e inmortalidad, poseía un cierto carácter amable y melancólico. Él mismo parece que recibió sus saberes de Apolo y Ártemis, hasta ser diestro en caza, medicina, música y adivinación: además, de Quirón nace la estirpe de Peleo, el que sería padre de Aquiles. Acerca de su muerte se cuenta que fue causada por un desgraciado error de Heracles, quien lo hirió accidentalmente con una flecha envenenada mientras combatía contra otros centauros. Sin embargo, Quirón era inmortal y sufría terribles dolores a causa de la herida. Conque, según afirma una leyenda, le cedió su inmortalidad a Prometeo y se dejó morir voluntariamente. Otra versión sostiene que Zeus, como lo viera doliéndose y sin poder morir, se compadeció de él y lo elevó al firmamento, convirtiéndole en la constelación de Sagitario, que, no en vano, representa a un centauro flechador.

Hay varias figuras míticas aun que se pueden mencionar en el ámbito de la medicina. Comparten el patrocinio de la ginecología y la obstetricia mitológicas tres divinidades: Hera, Ártemis e Ilitía. Esta última, quizá la menos conocida, es un genio femenino que preside los alumbramientos. Pero también las dos grandes diosas mencionadas –Hera, diosa del matrimonio, y Ártemis, diosa de las doncellas y la naturaleza– protegen el ciclo de concepción, embarazo y parto de las mujeres y tienen poder sobre él, como refieren varios mitos como el de Leto. La madre de Apolo y Ártemis no podía dar a luz en ninguna parte por no contar con el beneplácito de Hera, eno-

jada con ella por el adulterio con su marido Zeus. Y se retuvo el parto hasta que Leto encontró un lugar no sujeto a la ira de Hera, la moviente isla que luego sería llamada Delos.

Por otro lado está Hermes, un dios intermediario de muchas caras, que tiene una faceta mágica como patrón de la alquimia, asimilado al egipcio Thoth, en los esotéricos textos del llamado *Corpus Hermeticum*. El Hermes Trimegisto –«tres veces el más grande»– será el inspirador de los alquimistas de la antigüedad tardía y de la edad media como mediador entre los mundos, dios de la magia, la alquimia y, por extensión, de la farmacia. Hermes es el inventor de la química y de los remedios curativos para el cuerpo y el alma. Uno de sus atributos es el caduceo, un bastón peculiar que es báculo de viajero y varita de mago a un tiempo, en torno al cual se enroscados serpientes. En estos símbolos –que con el tiempo pasaron a ser los de comerciantes, magos y demás profesiones que él protege, como los boticarios– se simbolizan los variados poderes de Hermes, así como su astucia y su velocidad alada. Su mágico caduceo fue regalo de Apolo, que había guardado con él sus rebaños, a cambio de la lira. En principio era una vara de oro, pero se dice que al encontrar Hermes dos serpientes que peleaban, arrojó en medio de ellas su bastón mediador para separarlas y vio como, sin hacerse ya ningún daño, se enroscaban y entrelazaban alrededor de la vara, de manera que la parte más alta de sus cuerpos formó un arco, quedando sus cabezas separadas mágicamente, frente a frente. Por eso el caduceo puede considerarse un antecedente de la

vara del mago y representa las diversas prerrogativas del intermediario Hermes, conductor de las almas de los muertos e inventor de la farmacopea.

Finalmente, hay que mencionar a Dioniso como dios curativo en la psicología arcaica a la que parece aludir el mito griego. No nos quedemos en la consideración simplista de «dios del vino» o la embriaguez. Dioniso es mucho más, como fuerza de la naturaleza cíclica y de la regeneración vegetal. Es un dios cercano y, a la par, ajeno: saca a los hombres de sí mismos, les conduce a su faceta animal, extraña, a lo otro. Él representa el gran misterio de la vida y se le relaciona con un tipo de curación más íntimamente psicológica a través de sus cultos místicos. Su carácter curativo y liberador le viene a través de sus grandes regalos a la humanidad: el vino que libera de las penas (*lysiponos*) y la danza extática, que saca fuera de sí a los danzantes, inspirados por la *manía*, la locura divina. Sus símbolos son la vid, el vino o la hiedra, planta que medra ascendiendo y atravesando lo que sea preciso. Plantas poderosas y usadas en la antigüedad como medicina para el cuerpo y el espíritu, fundamentos de la religión dionisiaca. Dioniso es el dios de lo otro y de la enajenación. Por ello patrocina también el teatro y la máscara. Su misión es sacar a los hombres de su yo y procurarles otras vivencias, también en cuanto al sufrimiento: es un dios ambivalente, sufriente y gozoso a un tiempo, que hace sufrir y libera del dolor. Ejemplo de ello, aparte de sus nombres más resonantes, son sus advocaciones de Lisio o Lieo («el que libera» –el Liber Pater de los romanos–), o Lysiponos («el

que libera del dolor»), por lo que tal vez merece ser contado entre las figuras relacionadas con la medicina: es, en cierto modo, el analgésico espiritual de la antigua Grecia.

Evitar el dolor y la enfermedad y mejorar la endeble condición humana es la función de todo este grupo de dioses y héroes de la medicina, desde Apolo hasta Dioniso, dos caras de la misma moneda, como ya intuyó Nietzsche y, mucho antes, el polígrafo Plutarco. Mito y culto, religión e historia, quedan indisolublemente ligadas en la tradición griega, como se ve en el caso de Asclepio, hijo de Apolo y de quien se decía descendiente el propio Hipócrates. A través de todos estos ejemplos se han repasado las leyendas y figuras más conocidas de la antigua mitología griega que tienen que ver con el arte de la medicina, la *iatrike techné*. A modo de notas evocadoras expuestas a vuelapluma he querido resaltar aquí ese vínculo mágico entre el *mythos* y el *logos*

médico. Sirvan estas líneas como homenaje a ese mundo de leyenda, pero también como prontuario para quien desee un rápido resumen de estos mitos, héroes y dioses relacionados con la sanación. Terminaré con el ejemplo de otro ilustre médico de la antigüedad. Galeno, contemporáneo del emperador Marco Aurelio, instaba a todo aquel que quisiera aprender medicina a que estudiara los legendarios versos de Homero –con quien comenzábamos estas reflexiones– los tratados de Platón y las enseñanzas de las escuelas de filosofía, retórica o gramática. Hasta tal punto estaban entrelazados en la antigüedad los estudios que hoy llamamos de letras y de ciencias y las diversas *technai*, para las que no había tanta compartimentalización. En fin, Galeno titula uno de sus tratados filosóficos y autobiográficos más interesantes «Que el mejor médico es también el mejor filósofo». Tal vez no estaría de más que fuera también el mejor mitólogo.

¹ Cito la traducción de Emilio Crespo en la Biblioteca Clásica Gredos.

² En un vaso de figuras rojas (c. 500 a.C.) que se encuentra en la colección de antigüedades de Berlín, nº 2278.

³ Cito la traducción de Carlos García Gual en la colección de clásicos grecolatinos de Alianza Editorial.

⁴ Existen otros mitos interesantes de resurrección en los que participan serpientes y hierbas mágicas, como el de Tilo, en la mitología griega.

⁵ Un mármol votivo con esta temática y forma de *naiskos* (400-350 a.C.) puede verse en el Museo Nacional de Atenas, bajo la referencia nº 3369.

Battersea Park y un amor obviamente imposible



Por Eduardo Moga

El personaje más fascinante del fascinante film *El desencanto* (1976) es Felicidad Blanc, la esposa del poeta Leopoldo Panero y madre de sus tres hijos, Juan Luis, Leopoldo María y José Moisés, Michi. Frente a la pose de maldito de Juan Luis –un maldito de opereta, en realidad, además de un poeta muy mediocre–, el exhibicionismo gárrulo de Leopoldo María –que todavía no se ha convertido en el escritor eternamente prometedor que fue, aunque ya haya publicado dos de sus mejores libros *Así se fundó Carnaby Street* (1970) y *Teoría* (1973), ni en el loco pintoresco que le dio fama– y la nada cascabelera del menor, Michi, Felicidad Blanc se presenta ante el espectador como un ser humano plagado de complejidades y víctima de tantos atropellos como sus vociferantes hijos –seguramente, más–, pero firme en su condición de compañera y madre, en su papel de sostén de todos, elegante y mesurada. La rabia y hasta el odio de los hijos por su padre –y también por ella– es, en Felicidad, una resignación ecuánime, un sufrimiento educado, a pesar de las muchas renunciaciones a que su marido le había obligado: a sí misma, en primer lugar, pero también a la literatura, en la que se había estrenado en los 50 con algunos relatos breves, publicados en medios prestigiosos de la época como *Ínsula*, *Espadaña* o *Cuadernos Hispanoamericanos* que, además de obtener una favorable acogida crítica, llegaron a provocar el entusiasmo de escritores tan avezados como Dámaso Alonso, Luis Rosales, José Luis López Aranguren o José María Valverde¹. En la estela del éxito de *El desencanto*, Felicidad Blanc dictó sus memorias a la periodista Nati-

vidad Massanés, publicadas en 1977 con el título de *Espejo de sombras* (Argos Vergara, Barcelona)² y recientemente reeditadas (Cabaret Voltaire, Madrid, 2015)³. La misma actitud que se aprecia en la película de Jaime Chávarri gobierna todo el relato de su vida, especialmente el trecho en el que estuvo casada con Leopoldo Panero (1941-1962), una de las principales voces líricas del franquismo y también uno de sus principales representantes culturales. Sin levantar nunca la voz, velando con elipsis o alusiones indirectas, aunque significativas, los capítulos más espinosos de su relación con el poeta, con la abnegación de quien ha abrazado un destino y no quiere –ni puede– renunciar a él, Felicidad Blanc desgrana los acontecimientos de su vida y la relación distante, atravesada por el silencio y la incompreensión, que mantuvo siempre con su marido. En 1936, cuando Leopoldo está combatiendo ya con los sublevados, Felicidad afirma haberse enamorado de él, aunque uno se pregunta por qué: su primer encuentro fue frío, y él no le gustó nada; sus posiciones políticas no son coincidentes –un hermano de Felicidad, Luis, ha muerto luchando por la República–; tampoco simpatiza con su familia y ni siquiera le atrae físicamente –le desagradan, en especial, «sus manos enormes, manos de campesino, no de escritor»– (p. 165). Más grave aún es que «Leopoldo no [tuviera] lenguaje para mí: en nuestros veinte años de matrimonio nunca hubo una comunicación fácil. Creo que muchas veces no le comprendí, y que él a mí no me comprendió nunca» (p. 155). Sin embargo, Leopoldo consiguió salvar todas las diferencias con la única aptitud en la que destacaba: la

poesía. Un día, tras una riña de novios, le manda un poema en una carta, «Cántico», una sucesión de cuartetos amorosos, en alejandrinos, plagado de referencias religiosas, que la ata definitivamente a él. «Son días de amor intenso –recuerda Felicidad Blanc–, aunque yo creo que pongo mucho más que él. Él lo ha puesto en el “Cántico”» (p. 164)⁴.

Felicidad Blanc y Leopoldo Panero se casaron en 1941. Pasaron sus primeros años de matrimonio en España, pero en 1945 surgió la posibilidad de que Leopoldo Panero, que trabajaba, a la sazón, en el Instituto de Estudios Políticos, dirigiese el Instituto de España que el régimen de Franco quería crear en Londres, para combatir al Instituto homónimo que los republicanos exiliados acababan de fundar en la capital británica. Panero era un buen candidato –era un intelectual fino, había estudiado en Cambridge y su adhesión al Régimen era inquebrantable–, pero finalmente no fue él el designado, sino Antonio Pastor, que había ocupado la cátedra Cervantes del King’s College de Londres y sido profesor del príncipe de Gales y futuro rey de Inglaterra, Eduardo VIII. No obstante, Leopoldo fue nombrado subdirector del Instituto de España y, en febrero de 1946, se estableció en Londres, donde algo más tarde se le unieron Felicidad y su hijo Juan Luis. Los recuerdos de aquellos días de felicidad de Felicidad –la duplicación no es errata– son luminosos. La familia se instala en la propia sede del Instituto, en el número 102 de Eaton Square, muy cerca de la Embajada de España, donde hoy tiene su sede el Instituto Cervantes, aunque está previsto que este se traslade pronto a otro emplazamiento más barato.

Felicidad admira los viejos olmos de Eaton Square, una plaza solemne y a la vez recoleta, en pleno corazón de Belgravia, el barrio aristocrático por excelencia de Londres, y pasea con placer por Hyde Park. Y no tarda en asistir al acercamiento de su marido a los exiliados españoles en Gran Bretaña, que empieza por Pablo de Azcárate, pariente lejano de Leopoldo y director del Instituto republicano. Felicidad los oye hablar a menudo de Luis Cernuda, que vive refugiado en el Reino Unido desde 1938, tras un breve paso por París.

Es sabido que a Cernuda no le gustó Gran Bretaña. La primera ciudad en que vivió, Glasgow, fue lo más parecido al infierno, un infierno helado, aunque al principio descubriera el «atractivo matinal [de] hallarse en los cuartos de baño con *déshabillés* o desnudos escoceses»⁵. Pero la ciudad caledonia le resulta oscura, soporífera, desolada: un «amontonamiento de nichos administrativos», «una charca»⁶. En Inglaterra y Escocia sufrió, sufrió mucho: el clima lo torturaba, no menos que el puritanismo anglicano, la frialdad de la gente y un capitalismo que sabía producir bienes, pero también destruir la imaginación y la alegría de vivir. Pasa después, en 1943, al Emmanuel College de Cambridge, donde trabaja como lector de español y donde disfruta de sus mejores años ingleses: si no de felicidad –una palabra siempre excesiva tratándose de Cernuda– sí, al menos, de sosiego. En 1945, en fin, se traslada a Londres, donde se aloja en el estudio del pintor Gregorio Prieto en Hyde Park, colabora con el Instituto Español –el republicano, claro– y ejerce de crítico literario en el *Bulletin of Hispanic Studies*. La capital

tampoco le gusta: es ruidosa y multitudinaria, y no consigue el reconocimiento de la sociedad literaria inglesa. Pero, cuando habla de Cernuda, Felicidad no alude a nada de esto: solo recuerda su timidez, sus frecuentes sonrojos y su atildamiento; el impecable traje inglés, el pelo muy negro, vetado ya de canas; el abrigo redingot, también negro; el sombrero de fieltro con un lazo de terciopelo y los dientes blanquísimos. También recuerda con cariño la simpatía que mostró con el niño Juan Luis, con el que jugaba en las rodillas. Tras unos primeros encuentros en el Instituto, siempre en compañía de otros amigos, Felicidad vuelve a España esa Navidad y la relación se enfría. Tras su regreso a Londres, cuando Leopoldo ya es director interino del Instituto –Antonio Pastor ha sido destituido–, continúa el distanciamiento: Cernuda no altera su vida retirada y no los visita, y eso lleva a Felicidad a prestar atención a otras figuras de su entorno, como Julio López Oliván, a quien identifica como el representante de don Juan de Borbón en Londres, «un hombre fino» y «de una gran cultura» con el que se establece una «corriente de simpatía» (p. 208). Felicidad puntualiza: «Leopoldo ve con preocupación esta amistad cuando me oye hablar de manera tan distinta a como hablo con él» (p. 209). Es normal. Cuando López Oliván deja Londres, se despide con emotiva sutileza de Felicidad. Y esta dice en *Espejo de sombras*:

«Al volver a casa pienso en estas palabras, en el temblor de nuestras manos al despedirnos. Pero ¿es él, o es Londres, toda esta decoración, todo esto que me rodea, lo que ha hecho surgir de nuevo a la enamorada que siempre fui y que la vida de

Madrid, mi propia vida, había destruido? Pienso que cuando me marche, cuando vuelva a Madrid, este recuerdo será lo único que tendré. No sabía entonces que me llevaría de Londres otro recuerdo más fuerte» (p. 210).

Felicidad es, en efecto, una «enamorada», aunque no de su marido, sino de un hombre ideal, de un hombre delicado y perfecto. Ese enamoramiento permanente, pero enterrado bajo los estratos sombríos del matrimonio, hechos de años, rutinas y opresiones, apunta, pues, con determinadas personas: con López Oliván lo ha hecho tímidamente, en el momento final de una relación que nunca ha dejado de ser convencional y pública; con Luis Cernuda lo hará con mayor intensidad cuando vuelvan a verse en Londres, con el pretexto de una visita a la ciudad de Dámaso Alonso –otro lector en las universidades inglesas en su juventud– y su mujer, Eulalia Galvarriato, alcanzando a hablar en privado. Tras acompañar a Eulalia a su alojamiento, los dos vuelven solos a Eaton Square. Felicidad le habla de su hermano muerto, Luis, y, al llegar a la puerta de casa, siente que entre los dos hay «una emoción profunda». Luego, continúa Felicidad, «nos miramos intensamente [y] juntamos nuestras manos como dos personas que ya desde mucho tiempo sabíamos que nos encontraríamos» (pp. 211-212). Lo más sorprendente viene a continuación, cuando Felicidad Blanc hace esta confesión: «Subo a casa. Soy otra persona: he vuelto a encontrar lo que ha sido siempre el móvil de mi vida, el amor» (p. 212). No hay duda, pues: está enamorada de Luis Cernuda. Sin embargo, es muy im-

probable que Felicidad no supiera que Cernuda era homosexual y que no podía corresponderle. El poeta tiene 45 años y sus inclinaciones eróticas, de las que hay abundantes indicios en su obra, sobre todo en *Los placeres prohibidos*, son ampliamente conocidas entre la comunidad literaria española. También Gregorio Prieto, su gran amigo en Londres e igualmente cercano a Felicidad, lo es. Pero Felicidad deseaba algo que la redimiera del opaco matrimonio en el que vivía, y eso la hace inmune a la evidencia: desdeña la condición sexual de Cernuda –omite toda alusión a ella en *Espejo de sombras*– y persiste en su arrobamiento. Quizá para realzar la calidad de ese vínculo, subraya las diferencias entre su amado y su marido, que «es el mismo de siempre, un extraño con el que no tengo nada en común, salvo los problemas diarios» (p. 212); un extraño que critica con violencia a Cernuda el poema «La familia» –a su juicio, «una basura» (p. 213)⁷– y que se marcha unos días al Eisteddfod, un festival folclórico en Llangollen, Gales, donde actúan los Coros y Danzas de la Sección Femenina, para contemplar las evoluciones, y acaso algo más, de una bailarina por la que siente un vivo interés.

Felicidad aprovecha esos días de ausencia de su marido, en junio de 1947, para ver a Cernuda, aunque siempre en compañía de su hijo Juan Luis. Pasean por Saint James's Park, uno de los más aristocráticos de Londres y hablan de muchas cosas –España, el exilio, la poesía–, «pero nunca de [su] amor» (p. 215). Por fin, una tarde, Cernuda le propone ir solos al parque de Battersea, que era el preferido de Felicidad, «un parque menos cuidado que los otros, con mucha melancolía den-

tro» (p. 216). El relato de ese encuentro merece recogerse por entero:

«Han pasado los años, él ha muerto, Leopoldo también. Pero hay algo que quedará siempre mientras yo viva: la mañana de aquel día de sol, con toda la primavera de Londres para nosotros. Recuerdo el camino hacia allí, la alegría de verle, de encontrarnos sin testigos, ni siquiera la mirada inocente del niño. Las flores, los narcisos, su flor preferida, me parecían más maravillosos que nunca. Le había pedido que trajera un poema que había leído una vez en mi casa, “Impresión de destierro”, y que me lo leyera para mí sola. Nos sentamos en un banco. Oí estremecida aquellos versos finales: “¿España?”, dijo. “Un nombre. / España ha muerto”». Enfrente de nosotros, en un pequeño lago, se veían los cisnes. Al fondo, una pared cubierta de hiedra. Nuestras manos se unieron. No tuvimos siquiera que decirnos que nos queríamos. “Ni la muerte podrá separarnos”. Y él no hablaba, me miraba solo. Nos sentíamos tan lejos de todo, tan desprendidos de todo lo que nos rodeaba. Si alguna vez en la vida necesito recordar lo que puede ser la felicidad, es allí donde vuelvo los ojos» (pp. 216-217)⁸.

En los años del encuentro entre Felicidad y Cernuda, Battersea era, en efecto, un parque algo más apartado que los demás; todavía hoy lo está. Eso lo preservaba de las muchedumbres y explica ese aire de abandono y melancolía que aún conserva: los paseantes pueden refugiarse en sus rincones con escasa o ninguna compañía, solo rodeados de césped, flores, árboles y aves acuáticas. Abundan los narcisos –los *daffodils*– y los cisnes, ambos mencionados por Felicidad, aunque el lago del

parque no es pequeño, sino una considerable extensión de agua: quizá en aquel encuentro se encontraban frente a uno de sus recodos, que podía parecer un estanque separado; o quizá era otro, ya desaparecido, más exiguo que el actual. También resulta difícil identificar esa «pared de hiedra» a la que se refiere Felicidad: en el interior de Battersea no abundan las construcciones, pero en diferentes tapias crecen las plantas trepadoras. Aunque lo más probable es que ya no exista, derribada en alguna de las varias modificaciones que ha sufrido el parque. Battersea Park se inauguró en 1858. Lo delimitan dos puentes, Chelsea, abierto ese mismo año, y Alberto, en 1873, y tiene 83 hectáreas de extensión, que antes eran terrenos ganados al Tamesis, donde se cultivaban espárragos y se celebraban mercados y duelos. En 1829, por ejemplo, el duque de Wellington ventiló allí sus diferencias de honor con el décimo conde de Winchilsea, aunque ambos las consideraron resueltas disparando cortésmente al aire. (En realidad, la mayoría de los duelos eran actos rituales, en los que lo último que querían los contendientes era que alguien resultara herido; solo el pobre Pushkin condescendió a ser asesinado en uno de estos desafíos).

Tras su paso por Battersea, Felicidad sigue convencida de que lo que hay entre Cernuda y ella es amor: «Toda la tarde y la noche, hasta dormirme, pensé en él. Sí, el amor existía, y era mucho más hermoso que el que hasta entonces, ni siquiera en mis sueños de adolescente, de mi juventud, había conocido» (p. 217). Ambos siguen frecuentando el escenario de ese amor y vuelven algunas mañanas a Battersea a contemplar el río. Puede que

en el Tamesis ya estuviesen los barcos anclados que hoy siguen flotando en sus aguas marrones; o que los petirrojos y las garcetas se posaran en el pretil de piedra del parque y luego cayeran en picado al agua, para eludir en el último momento el contacto con la superficie atabacada y remontar un vuelo rectilíneo y llameante, como continúan haciendo hoy. Al otro lado del río, Felicidad y Cernuda veían el hospital de Chelsea, con sus praderas insomnes, y el largo *embankment*, recorrido por plátanos frondosos y desgarrado, aquí y allá, por las torres apuntadas de las iglesias anglicanas o por lienzos de fachadas victorianas. En un extremo, distinguían la central eléctrica de Battersea, que ya entonces elevaba sus cuatro chimeneas blancas por sobre el manto verde del parque, y el antiguo depósito de agua del ferrocarril, pintado de un azul desvaído, pero chirriante; y, en el otro, el puente de Alberto, con su aspecto de pastel de cumpleaños, sostenido por una infinidad de cables colgantes, guardado, a la entrada y la salida, por casetas octogonales de peaje, e iluminado espectacularmente por las noches. Pocos lugares, en el Londres tumultuoso, son más inspiradores. En pocos puede uno caminar como por aquí, donde cree caminar por su interior.

Sin embargo, la separación es inevitable: los Panero, concluidas las responsabilidades de Leopoldo en el Instituto Español, vuelven a Madrid, y Cernuda no tardará en dejar Gran Bretaña y marcharse a los Estados Unidos. Felicidad confiesa en *Espejo de sombras* que nunca ha vuelto a Londres. Y añade: «Cuando alguien me dice que Battersea es hoy un parque de atracciones y que ya en nada se parece al que fue, pienso que es mejor

así, que las cosas no viven más que dentro de uno mismo y que es inútil tratar de revivirlas» (p. 218). En efecto, Battersea acogió una *Fun Fair* o parque de atracciones en 1951, en el marco del *Festival of Britain*, con el que se pretendía paliar la tristeza y el dolor de una ciudad fuertemente castigada por la reciente guerra mundial. La principal atracción del parque, una montaña rusa llamada *The Big Dipper*, funcionó hasta 1972, cuando un terrible accidente mató a cinco niños y dejó a otros trece heridos. Hoy no quedan de aquellas instalaciones sino un breve recuerdo en forma de algunas fuentes y una explanada.

Aunque Felicidad Blanc nunca volverá a la capital británica ni se reencontrará con Cernuda, sigue recordando aquel amor imposible por tantos motivos. Pero sus sentimientos son contradictorios. A veces lo hace con resignación: «Vuelvo la mirada a aquella mañana de Battersea. Pero qué lejos está. No sé nada de Luis Cernuda, solo alguna carta que llega de vez en cuando para Leopoldo. Ya no le escribo, qué le voy a decir. De aquella mujer que él conoció en Londres queda muy poco» (p. 224). En otras ocasiones, lo que predomina son los escrúpulos de conciencia: «Pienso con cierto remordimiento en Battersea Park» (p. 225). En otras, en fin, parece recuperar la esperanza: «Me siento sola y vuelvo los ojos a Londres, a aquellas mañanas de Battersea. ¿Por qué no he escrito más a Luis Cernuda? ¿Por qué he dejado que nuestro amor se perdiera? Ahora él podría contestar a mis cartas. No le hablaré de amor, sino solo de amistad...» (p. 229). Aunque el remordimiento sigue presente: «Lo hago y espero su contestación ilusionada. Vuel-

ven a resurgir mis sueños; pero esta vez mezclados de cierto remordimiento: no me gusta el engaño y hubiera querido que nunca se produjera en mi matrimonio» (p. 229).

Sin embargo, la principal –y más penosa– consecuencia de su enamoramiento de Cernuda aún está por llegar. Poco después de volver de su «misión poética» por Hispanoamérica, entre diciembre de 1949 y febrero de 1950, en compañía de Antonio Zubiaurre, Luis Rosales y Agustín de Foxá, Leopoldo le pregunta inopinadamente a su mujer si alguna vez lo ha traicionado. Para facilitar la confesión, él reconoce sus devaneos con la bailarina de los Coros y Danzas –de la que estuvo, dice, «ligeramente enamorado» (p. 232)–, y enseguida quiere saber si ella tuvo una aventura con López Oliván. Felicidad, inconsciente del peligro, contesta que no fue con este, sino con Luis Cernuda: «Y le explico lo que fue aquel amor» (p. 233). La reacción de su marido es brutal. Y, de nuevo, sorprende. Porque, a pesar del ultraje al honor que debió de sentir en aquellos años un hombre tan conservador como Panero, era imposible que no supiera que aquel amor solo podía ser unilateral y que nunca podría haberse consumado. El ultraje era, pues, platónico y sentimental. Pero el relato que hace Felicidad de aquel momento es escalofriante:

«No quiero recordar aquella noche, ni tampoco las noches siguientes: su venganza, su rabia, su orgullo herido. Su reacción, después de otras peores, es echarme de casa. Vivo bajo el terror de su fuerza física; firmo un papel en que me considero culpable y le dejo los niños. Recojo mis cosas mientras veo romper el libro de Luis

Cernuda, los poemas autógrafos que él me dio en nuestra despedida» (p. 233)⁹.

Dos detalles resultan especialmente inquietantes: si echar de casa a su mujer no es la peor reacción, sino que hay otras peores, asusta pensar cuáles podrían ser estas; un temor que se agranda cuando Felicidad reconoce vivir aterrorizada «por su fuerza física». Panero, que no tenía empacho en pegar a sus hijos, quizá tampoco lo tuviese, cegado por la ira, en pegar a su mujer. Al cabo de unos días, no obstante, consiente en que Felicidad vuelva a casa, aunque con la condición de que ni ella ni sus hijos vayan más a casa de sus padres. Solo levantará esa prohibición cuando su suegro esté agonizando. El *affair* Cernuda concluye en *Espejo de sombras* con la alusión a la carta, fechada el 27 de septiembre de 1949, que este le mandó a Leopoldo desde los Estados Unidos para agradecerle el envío de *Escrito a cada instante*. En ella Cernuda recuerda el incidente a cuenta de la lectura de «La familia» y escribe:

«Después de leer tu libro comprendo la sorpresa penosa, y hasta indignada, que tuviste al leer aquellos versos de “La familia”; aunque me figuro que nacería no solo de la lectura de dichos versos, sino de algunos otros míos, que no deben [de] ser pocos. Confío, sin embargo, que con simpatía y amistad mutuas podamos soportarnos y aceptarnos unos a otros» (p. 240).

Felicidad señala entonces: «Leopoldo no me hace ningún comentario sobre Luis; ya no hemos vuelto a tratar ese tema» (p. 237). El asunto, entre los cón-

yuges, queda cerrado, pero no es la última vez que Felicidad menciona a Cernuda. Más adelante lo vuelve a recordar, a preguntas de su madre: «*Y Luis Cernuda, ¿qué fue de él?*». *Le contesto que no lo sé. Y pienso por un momento en lo lejos que se quedaron aquellos meses de Londres»* (p. 259). Y también cuando le llega la noticia de la muerte del poeta, en noviembre de 1963. Incluso entonces, Felicidad afirma la realidad de su amor:

«Un día [Juan Luis] me llama desde su oficina: acaba de leer que Luis Cernuda ha muerto. Mi silencio, el tono de mi voz le sorprenden, aunque piensa que es natural, dada la amistad que teníamos con él. Nada sabe de nuestra historia sentimental. Por la tarde, cuando él viene, se la explico. Según me dijo más tarde, ese día empezó a comprenderme» (p. 280).

Hoy, cuando paseo por Battersea Park, contemplando el amarillo violento de los narcisos y oyendo el graznido de los cisnes y el sonido del viento entre los árboles, pienso que, probablemente, Felicidad Blanc y Luis Cernuda reconocerían muy pocos de los paisajes que veo: el parque y toda la ciudad han cambiado mucho desde 1947. Pero a pesar de ello, y a pesar de que ambos –y todos los demás personajes de su saga– hace años que murieron, no dejo de preguntarme en qué banco se sentaron aquella mañana de primavera, en qué rincón de este desordenado bosque se cogieron las manos, en qué lugar Luis Cernuda leyó los sobrecogedores versos de «Impresión de destierro» ante los ojos ingenuos, soñadores, enamorados, de Felicidad Blanc.

- ¹ Estos cuentos, junto con alguna carta, están recogidos en el libro de Felicidad Blanc, *Cuando amé a Felicidad* (Madrid, Ediciones Juan Gris, 1979).
- ² Un interesante estudio del libro es el de Virginia Trueba Mira, «La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)», publicado en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V (2002), pp. 175-194.
- ³ Esta es la edición que he tenido en cuenta para el presente trabajo. Todas las citas se refieren a sus páginas, indicadas entre paréntesis.
- ⁴ Felicidad Blanc transcribe el poema entero en *Espejo de sombra*: «Es verdad tu hermosura. Es verdad. ¡Cómo entra / la luz al corazón! ¡Cómo aspira tu aroma / de tierra en primavera el alma que te encuentra! / Es verdad. Tu piel tiene penumbra de paloma. // Tus ojos tienen toda la dulzura que existe. / Como un ave remota sobre el mar tu alma vuela. / Es más verdad lo diáfano desde que tú naciste. / Es verdad. Tu pie tiene costumbre de gacela...» (p. 161).
- ⁵ Rivero Taravillo, Antonio. *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1962)*. Barcelona, Tusquets, 2011, p. 63.
- ⁶ *Ibid.*, p. 67.
- ⁷ El relato que hace Rafael Martínez Nadal, en la casa de cuya suegra se produjo el incidente de la lectura de «La familia», difiere bastante del de Felicidad Blanc, que subraya la pusilanimidad de Cernuda: «Luis se defiende débilmente...» (p. 213). Según Martínez Nadal, Cernuda se levantó de la mesa ante los ataques de Panero («No lo admito. La familia es lo más sagrado y tú la denigras. Buscas la popularidad con malas mañas...») y se dispónía a abandonar la casa, pero su anfitrión consiguió frenarlo cuando ya se marchaba. Cernuda le dijo entonces: «La culpa la tengo yo por haber cedido; esa es la España de Franco: sacristanes, hipócritas, cursis y pueblerinos» (Martínez Nadal, Rafael. *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*. Hiperión, Madrid, 1983, p. 180). No deja de ser curioso que un hombre como Panero, que maltrataba a su mujer y a sus hijos, adúltero y bebedor, reivindicase tan vigorosamente lo mismo que pisoteaba.

- ⁸ Juan Luis Panero ha dado su versión del idilio entre su madre y el poeta: «Lo que cuenta mi madre en sus memorias sobre su relación con él se ajusta bastante a la realidad. A Cernuda [...] las mujeres cultivadas le gustaban mucho, aunque no tuviera intenciones de irse a la cama con ellas. Suele olvidarse que a Cernuda no le gustaban los hombres en general, sino cierto tipo de adolescentes. Mi madre, que era una mujer guapa, atractiva y con la que él podía hablar, le recordaba a Greta Garbo. Solían hablar de literatura rusa, de Chéjov, de Tolstói [...] A mi madre, a su vez, le gustaban los hombres elegantes y Cernuda sin duda lo era. Quizás ella exageraba algo, es muy posible que magnificara el recuerdo de lo que solo debió de ser una bonita amistad, pero si lo hizo fue por lo poco que se entendía con mi padre» (Panero, Juan Luis Panero y Valls, Fernando. *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*. Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 23-24).
- ⁹ Virginia Trueba ha observado a este respecto: «Felicidad paga, por tanto, su amor, aunque ni siquiera ha sido capaz de vivir como adúltera, la única propuesta que la literatura decimonónica había inventado para distraer el dolor femenino. Paga meramente su idealismo» [«La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)», art. cit., pp. 187-188].

BIBLIOGRAFÍA

- BLANC, Felicidad. *Espejo de sombras*. Madrid, Cabaret Voltaire, 2015.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael. *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*. Hiperión, Madrid, 1983.
- PANERO, Juan Luis, y VALLS, Fernando. *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- RIVERO TARAVILLO, Luis Cernuda. *Años de exilio (1938-1962)*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- TRUEBA MIRA, Virginia, «La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)». En *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* (Vol. V), 2002, pp. 175-194.

Aquellos hombres de peluca blanca

Por Ana Rodríguez Fischer



«No tuvimos luces en el sentido de otros lugares de Europa, porque nunca hubo un núcleo coordinado de filósofos y tratadistas políticos que manejara con libertad las nuevas ideas. Aquí la palabra iluminar se cambió por la de ilustrar, mucho más moderada. Por eso España no figura en la Europa de las luces por derecho propio, sino como caja de resonancia. Siendo honrados, ni con la mejor voluntad podemos comparar a Feijoo, a Cadalso o a Jovellanos con Diderot, Rousseau, Kant, Hume o Locke... En realidad, nuestra Ilustración se quedó a medio camino».

Las palabras de la historiadora y académica Carmen Iglesias que Arturo Pérez-Reverte transcribe en su última novela, *Hombres buenos*¹, resumen muy bien la visión y la valoración de los historiadores sobre un periodo de nuestra historia que sin embargo, y en contraste con otras épocas de mayor esplendor o al menos de cierto relieve épico, despertaron la curiosidad y el interés de nuestros escritores y novelistas contemporáneos, empezando por Azorín y llegando hasta Francisco Casavella.

Una de las lecturas más sorprendentes de mi juventud fue un breve tomito de Azorín del que los estudiosos apenas habían hablado: *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*². Nada más abrirlo, en las primeras páginas, encontramos a Azorín recorriendo los puestos de la otoñal feria del libro madrileña para detenerse ante un hallazgo: los *Sentimientos patrióticos o conversaciones cristianas que un cura de aldea, verdadero amigo del país, inspira a sus feligreses. Se tienen los coloquios al fuego de la chimenea en las noches de invierno. Los interlocutores son el cura,*

cirujano, sacristán, procurador y el tío Cacharro. Son dos tomos impresos en Madrid en 1791 bajo la firma de Jacinto Bejarano Galavis y Nidos. Al proseguir la lectura, enseguida comprobamos que el paseante ha pasado a ser un viajero sedentario a la par que un lector activo, que pronto entabla un diálogo con el desconocido autor, a partir de las glosas, citas o paráfrasis de sus *Sentimientos patrióticos*, procediendo de un modo similar al que Azorín había empleado en su reciente trilogía formada por *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y Modernos* (1913) y *Los valores literarios* (1914), escritos que tienen, más allá de las diferencias formales, un mismo lazo espiritual, que no es otro que la curiosidad del autor «por lo que constituye el ambiente español –paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores...–»³.

Como hiciera con la lectura de los clásicos, también ahora *punza*⁴ la obra de este humilde cura de aldea trasterrado en un olvidado pueblecito abulense para ensanchar esa corriente viva de actualidad que Azorín había venido construyendo a partir de la relectura y revisión de nuestro pasado literario –realizada desde una perspectiva psicológica interpretativa o *interna*, y no erudita o enumerativa–, para librarlo de la petrificación que lo amenazaba o de los prejuicios que habían asfixiado a tanto autor valioso que en su obra brindaba los signos de identidad de nuestro espíritu español.

Más de una vez me he preguntado cuántas piezas como estos *Sentimientos patrióticos* habrán quedado sepultadas bajo las trampillas del miedo o la desidia, sin los Azorines que las rescaten para los

lectores que vengan después, como las «pequeñas Atlántidas» que desenterró Alberto Gil Novales en su ensayo homónimo⁵ o los «españoles al margen» de que habló Américo Castro⁶. Es el caso también de Melchor de Macanaz, *otro paciente de la Inquisición*, a quien Carmen Martín Gaité⁷ dedicó años de trabajo para esclarecer el enredado proceso seguido contra él, rescatando multitud de documentos con los que elaboró una minuciosa y variada pintura de las plurales circunstancias que moldearon y condicionaron la personalidad de Macanaz, su fulgor y su desgracia. Como si se tratase de la doble cara de aquella centuria, poco después de esa travesía un tanto fúnebre y sombría, Martín Gaité publicaba un libro más luminoso y de lectura deliciosa, que fue todo un hito en lo que hoy se denominaría «estudios culturales»: el ensayo *Usos amorosos del dieciocho en España*⁸, en el que la autora, partiendo de una especie de adulterio galante que se puso de moda hacia mediados del XVIII –el cortejo–, analiza los importantes cambios operados en nuestras costumbres a raíz del relevo dinástico; la progresiva pérdida del tradicional y muy castizo sentimiento del honor, la aparición de una incipiente sociedad de consumo con su culto al lujo y cierta inclinación por la frivolidad, los primeros síntomas inequívocos de malestar matrimonial, la reacción del «majismo», el enfrentamiento entre el núcleo de opinión tradicional y el moderno, los albores del amor-pasión romántico y las primeras reivindicaciones feministas.

Y es que la independencia intelectual y la curiosidad de Carmen Martín Gaité fue modélica, alineándose en posición

destacada en las filas de los escritores españoles contemporáneos que leyeron a contracorriente, fuera de los ortodoxos dictados prescritos por Menéndez Pelayo en su célebre ensayo *Historia de los heterodoxos españoles* (1882), a quien la escritora salmantina, en cualquier caso, le ha quedado agradecida porque, como tantos otros que se han asomado a hurgar en el siglo XVIII, le debe al erudito cántabro una información exhaustiva y, sobre todo, los errores y desmesuras que el libro encierra, los cuales encienden automáticamente un deseo de rectificación⁹, como ya les sucediera antes a otros autores¹⁰ o les seguiría ocurriendo a otros escritores contemporáneos. A más de una generación, o promoción de estudiantes, Carmen Martín Gaité les quitó «el miedo a lo gris»¹¹, invitando a adentrarnos en aquel siglo desconocido, descubriéndonos a Macanaz o a algunas escritoras feministas¹² y dándonos a leer los discursos y las cartas de Feijoo de una manera ágil y clara, pero respetuosa¹³.

Casi un siglo antes, en 1876, otras dos mujeres «doctas e ilustres», Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, en un certamen dedicado a celebrar el segundo centenario de Feijoo, habían redactado sendos trabajos que iluminaban la obra del benedictino. El fallo del jurado resultó en un empate a votos entre los trabajos presentados por las dos escritoras gallegas y se eligió el de doña Emilia al considerarse que el de Concepción Arenal, *Juicio crítico de las obras del Padre Feijoo*, era tendencioso y deformaba el pensamiento feijooiano. Advirtamos que, aunque marcadas por los signos de su tiempo, las líneas de Pardo Bazán coinciden con futuras interpretacio-

nes, especialmente cuando trata del sentido y el alcance de la tarea desempeñada por Feijoo:

«Quien no vea el carácter social de la obra de Feijoo y la considere solaz literario o desahogo de diletantismo científico, no puede juzgarla equitativamente. El deseo de fomentar la cultura, de ser útil, de hacer bien, de reformar, en una palabra, impulsa a Feijoo, y hay que añadir que ésta es una aspiración general en su época, aspiración que el gran benedictino recogió y formuló dándole voz persuasiva y sonora. [...] el ansia de andar, de recobrar en poco tiempo lo perdido y lo atrasado, punzaba a toda la generación contemporánea de Feijoo, desviándola del puro goce estético, más egoísta y solitario, más propio de nuestro escepticismo actual que del candor entusiasta de entonces»¹⁴.

La silueta moral de Feijoo trazada por doña Emilia resuena en perfiles posteriores, entre los que sólo destacaré los de Azorín –que califica su obra como una *fermentación útil*: «ha hecho empezar a dudar; ha dado a conocer libros distintos de los que aquí se leían; ha despertado la curiosidad»¹⁵– y Pedro Salinas, que en 1923 redactó un breve ensayo o reseña de la edición (selección) del *Teatro Crítico Universal* publicada en la colección de Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe, en cuyo último apartado, «Encuentros y diferencias con hoy», traza este balance:

«A ratos nos parece que está cerca de nosotros. Él era un intelectual. Y los mejores escritos de este siglo español se pasean, colgados por los unos a modo de sambenito y por los otros de manto real,

con esa denominación encima un tanto turbia, con esa acepción a tientas de la palabra “intelectual”. El subtítulo del Teatro dice: Para desengaño de errores comunes. Ese vocablo, desengaño, es el eje del pensamiento del 98. España es un enorme error, está engañada y es menester desatarla de supersticiones, creencias falsas e ideas a la medida. Idéntico toque a desengaño»¹⁶.

Y si Pedro Salinas aún mostraba ciertas reservas ante la prosa insulsa e incolora de Feijoo, admite sin ambages que la escritura es ya «más pura en Jovellanos y movida en Cadalso» y que con Moratín se le infunde nuevos y distintos impulsos a la prosa del siglo. El tiempo no había pasado en vano. Y así lo reconocerían también otros poetas, como José Manuel Caballero Bonald al hablar de Cadalso y las *Cartas marruecas*:

«... su prosa dispone de una flexibilidad y una riqueza de matices de lo más convincente. La mayor virtud quizá radique en su manifiesta modernidad, es decir, en el hecho de haberse desprendido de ciertas rigideces neoclásicas para crear un estilo que, aparte de contener una buena dosis de innovaciones retóricas, nunca deja de discurrir con una natural elegancia. Parece como si Cadalso hubiese pretendido suavizar su virulencia crítica con la apacible delicadeza de una prosa ciertamente atractiva»¹⁷.

No es el único poeta contemporáneo que lo valora así. Pere Gimferrer, para quien el talento de Moratín «no alcanza expresión mayor en lo que para él fue su obra propiamente dicha –la creación o el estudio histórico–, sino más bien en lo

que no es seguro que considerase obra en absoluto: las cartas, los apuntes dispersos, las relaciones de viajes», ha trazado un retrato del Moratín viajero ilustrado, donde empieza por subrayar que «no escribe como un español» porque es una de las rarísimas muestras –y la más preciosa– de otra posible o postulable literatura española, sustraída al escorbuto y bufonada que, a partir más o menos de 1700 y hasta el 98, dejó en los puros huesos lo que antaño fue un admirable, rico y complejo organismo literario». ¹⁸

En un espléndido texto que presenta ciertas analogías con los *Miramientos*, de Javier Marías, pues es una glosa o letra al pie del famoso retrato que de Jovellanos pintó Goya durante el brevísimo periodo del mandato ministerial del escritor, que fue de noviembre de 1797 al 15 de agosto de 1798, y en el que José Ángel Valente reflexiona sobre las relaciones entre inteligencia y poder, el poeta traza esta bella y acertada estampa de quien le parece fue «el más ponderado y fino espíritu de la Ilustración española»:

«Es éste el retrato de un melancólico: remite al ángel de Durero [...] Sí, es el retrato de un melancólico. La mirada errabunda, lejos del libro que reposa en la rodilla derecha. La inclinación de la cabeza. La secreta visión del personaje, que no remite ni a punto ni a lugar, sino a una distancia o a un sueño [...] El personaje del retrato que Goya pintó, no obstante el predominio de las luces blancas en la figura, no parece haber salido aún enteramente de esa noche¹⁹. ¿Fragmentos de la noche que el melancólico lleva siempre consigo?»²⁰.

Sobre aquel crepúsculo de nuestros ilustrados afrancesados tenemos la deliciosa

novela de José Manuel Fajardo, *La epopeya de los locos* (1990)²¹, que narra la aventura singular, tan desdichada como quimérica, de algunos españoles que participaron en la Revolución Francesa, entre los que se encuentra José Marchena, y donde también aparece Teresa Cabarrús, singular mujer a la que Carmen Posadas dedicó su novela *La cinta roja*²².

Quisiera recordar también otra novela extraordinaria de Francisco Casavella, *Lo que sé de los vampiros* (Premio Nadal 2008)²³, donde el autor nos pasea por la segunda mitad del siglo XVIII: desde finales de 1757, hasta el estallido de la Revolución Francesa y su vertiginoso y alucinado desarrollo. Quien haya recorrido la historia, el pensamiento y la literatura del XVIII advierte de inmediato la prodigiosa labor de síntesis que ha realizado Casavella, el peculiar tamiz por el que se ha ido cribando y acrisolando la compleja y aun contradictoria pluralidad de aquella época, la construcción de una singular voz narrativa preñada de resonancias, sí, pero sin quedarse en el fácil remedo del pastiche. Porque si bien es cierto que en el arranque de la novela encontramos al narrador característico de aquellas letras, con una explícita presencia en el texto para conducir la acción y guiar al lector, enseguida va desapareciendo y la voz narrativa es pura aleación de voces. Destacable es, igualmente, la recuperación actualizada de diversas formas o modalidades literarias que se combinan y alternan, así como el empleo de materiales representativos de aquel siglo –el discurso ensayístico, la epístola, la farsa, el idilio pastoril, la novela galante y/o erótica, la crónica de viaje, la estampa de costumbres...–, además de la ironía y el humor a lo Sterne. Y,

desde luego, debe destacarse la creación de dos personajes soberbios, tan nutridos de Literatura como de Historia y Vida. Dos personajes que son ante todo dos miradas, singulares y genuinas cada una de ellas y a la vez complementarias, pues es el doble punto de vista desde el que se muestra la historia lo que la enriquece y le da profundidad y perspectiva: faz y envés, luz y sombra.

Si no filósofos según el patrón francés o británico, nuestros ilustrados fueron Hombres de Bien –Hombres buenos²⁴ que obraron conforme a la Razón, convencidos de la necesidad de promover una serie de cambios en todos los órdenes de la vida pública.

«Se necesitaba un cierto valor para dar ese paso, tener confianza en las fuerzas de la razón para construir el mundo sobre ella – escribe José Jiménez Lozano en un texto que convendría tener más presente²⁵–, y ciertamente nos parecen ahora muchísimos los que lo dieron, y muchísimo lo que hicieron cuando estuvieron en el Gobierno. Cuando gobernaron, estos hombres sacaron los cementerios de las iglesias, desecaron lagunas infectas, limpiaron de basuras aldeas y ciudades, pusieron alumbrado, hicieron fuentes, abrevaderos, lavaderos, silos, sembraron alamedas, levantaron fábricas, buscaron soluciones a la pobreza, abrieron escuelas, se enfrentaron a costumbres bárbaras, fomentaron el bienestar a través de las Sociedades del País. En una España en que estaba todo por hacer llevaron a cabo una empresa descomunal realmente».

Y lo hicieron en la creencia –todo lo ingenua y optimista que se quiera– de que dichos cambios contribuirían a un progreso ininterrumpido, base de la

perfectibilidad del hombre y, en última instancia, de su felicidad. Atendieron a lo material y a lo espiritual, convencidos de que sólo actuando en esa doble dirección podría aspirarse a una transformación de la vida nacional, base y requisito *sine qua non* del anhelado cambio de la mentalidad social, defendiendo y promoviendo para ello la autonomía del pensar respecto del peso y la tutela de las autoridades de la Antigüedad y de los esquemas religiosos por el mucho mal y la estupidez o el retraso que habían acreado, el descubrimiento del hombre en su dignidad esencial, el abandono de las viejas creencias y convenciones –especialmente supersticiones y falsedades de toda laye– que tanto lastraban y condicionaban cualquier paso adelante. Nadie discute que, aunque fueron muchos, eran en realidad una minoría –y, por añadidura, «una minoría mimética de lo que en Francia pasaba»–, y que nuestro XVI-II no tuvo «los fulgores de la Ilustración francesa, ni el empaque y consistencia de la alemana», pero los ilustrados emprendieron sus proyectos «frente al país entero puesto de uñas», lo que engrandece su aventura, sin la cual no podría entenderse cabalmente el camino que jalona nuestro siglo XIX –con Larra a la cabeza, seguido de los regeneracionistas y krausistas, más los jóvenes del 98– y el primer tercio del XX, que arrancan de allí. Su valoración coincide, en gran medida, con la que expuso Dionisio Ridruejo²⁶ cuando reseñó ampliamente el ensayo de Luis Felipe Vivanco *Moratín y la Ilustración mágica*²⁷.

Además de numerosas páginas ensayísticas dedicadas al siglo XVIII, Jiménez Lozano escribió un par de novelas

enmarcadas en el siglo de las luces – *Historia de un otoño* (1971), que trata del aplastamiento del monasterio de Port-Royal des Champs, y *El sambenito* (1972), que discurre en torno al proceso de Pablo de Olavide–, junto con varios cuentos ambientados en esa misma época. Con la lucidez y la precisión que le caracterizan, el escritor vallisoletano cifró así aquella aventura de nuestros ilustrados, sumando otra perspectiva –la de la psicología social o de masas– que no conviene olvidar:

«*La Ilustración española quizás no fue, después de todo, otra cosa que una pequeña brisa que se escapó al cinturón de cuarentena y a los controles aduaneros que trataban de taponar o poner tapias a los aires de Europa, y de Francia en particular [...]. Pero fue percibida como un huracán tanto por sus propios partidarios como por sus enemigos de la España inquisitorial y castiza. Enloqueció al puñado de españoles que la recibió como una liberación –la sensación de haberse quitado de encima cien arrobas de peso de que hablaba Nicolás de Azara– y les hizo creer que serían capaces de contagiar de su sentir a toda la Piel de Toro. Y su entusiasmo de iluminados y esclarecidos les tornó dicharacheros y retadores de los cristianos viejos, en un momento, además, en el que el sentido de la ironía sustituye al de la burla directa y espesa o chocarrera, que era la de la casta; y se comportaron como una especie de enfants terribles [...]. El modelo o paradigma de la cristiandad-españolidad seguía siendo el hidalgo, el fraile mendicante, el dómine aristotélico, el labrador de linaje de labradores, iletrado, “humildito”, de*

vida arreglada según la devoción y las rancias costumbres, de un estilo de vida semimonástico tal y como Cadalso nos lo ha pintado; e inmerso también en un ámbito de brutalidad y barbarie»²⁸.

En la misma línea se encuentran sendas obras dramáticas de Antonio Bue-ro Vallejo: *Un soñador para un pueblo* (1958), que trata del motín de Esquilache, y *El sueño de la razón* (1970), que tiene como protagonista al Goya de los últimos años.

A esta plural nómina de escritores españoles que, desde distintas perspectivas y con los propósitos señalados, se acercaron a nuestro siglo XVI-II, se suma ahora Arturo Pérez-Reverte con su novela *Hombres buenos*. Y no creo necesario resaltar la importancia del hecho, si consideramos al menos un par de factores: la situación de crisis múltiple que atraviesa nuestro país y el extendido clamor por la necesidad de una reforma o renovación o cambio que proceden de amplios sectores de la población; y, al mismo tiempo, la destacada posición que Pérez-Reverte ocupa entre nuestros lectores, ya que, a diferencia de quienes le precedieron, él cuenta con miles y miles de «seguidores», de modo que la irradiación de todo «lo bueno» que contiene su novela es un valor añadido que no conviene olvidar, porque en absoluto menoscaba otros valores literarios, como los estrictamente narrativos. Entre ellos destaca la intriga, sustentada sobre un argumento de carácter aventurero: el encargo por parte de la Real Academia Española a dos de sus miembros –el bibliotecario don Hermógenes y

el «almirante» Pedro Zárate– de viajar a París para adquirir un ejemplar de la *Enciclopedia*, decisión que suscita la desaprobación de los sectores más conservadores de la RAE, uno de los cuales, en alianza con un miembro más radical, intentara malograr el propósito. La intriga novelesca se construye así a base de un variado número de peripecias, algunas derivadas de la propia naturaleza del viaje y de las condiciones en que entonces se realizaba. A la narración aventurera se suman las ideas, el coloquio-debate intelectual que sostienen entre sí los dos expedicionarios, para paliar en parte la monotonía de los tiempos muertos, o bien el mantenido entre ellos y otros personajes que van apareciendo según se desenvuelven los sucesos, y entre los que destacan el abate Bringas, contrahechura algo grotesca de extremistas radicales como José Marchena, y Margarita Dancenis, que tanto recuerdan a Teresa Cabarrús. Estos coloquios muestran el conflictivo y vulnerable lienzo sobre el que se proyectó aquella «España posible en tiempos de Carlos III», por mencionar el ensayo de Julián Marías que en más de una ocasión asoma a estas páginas. Como lo hacen, asimismo, un buen número de autores del siglo XVIII –destacando Moratín, Jovellanos, Cadalso o las expediciones a América de Ulloa y Jorge Juan, figuras mercedadamente reivindicadas por el autor–. En la novela tienen cabida prácticamente los grandes temas que

agitaron la vida cultural o intelectual de aquella España, destacando la necesidad de la reforma de la educación y los espectáculos públicos, la difusión del pensamiento crítico, la oposición ciencia-religión o razón-fe, el papel y la condición de la mujer, la utopía que iguala progreso y felicidad, el anacronismo de los duelos, el afán de lujo, el problema del comercio y la industria, la decadencia e irresponsabilidad de la nobleza, la defensa de la libertad o la degradación casticista del prototipo del libertino francés. Huelga decir que el debate galofobia vs. galofilia es otro eje que vértebra estas páginas.

Y aún hay en ellas otro elemento enriquecedor de nuestra lectura, ya que Pérez-Reverte incluye en su novela un elemento metanarrativo, una especie de *making off*, a partir del cual desvela el proceso de escritura de *Hombres buenos*: desde la revelación inicial y los primeros tanteos a las dificultades surgidas –y la resolución de las mismas–, pasando por la documentación manejada y otras fuentes consultadas, incluidos los aspectos específicos referidos al arte de narrar: la búsqueda de emplazamientos y escenarios, la necesidad de recurrir a la elipsis durante algunos tramos argumentales, o la sorpresa ante la irrupción de personajes tan inesperados como poderosos. Sin olvidar el humor y la ironía de aquella época, que además de las luces y la razón y la crítica fue también el siglo de la risa.

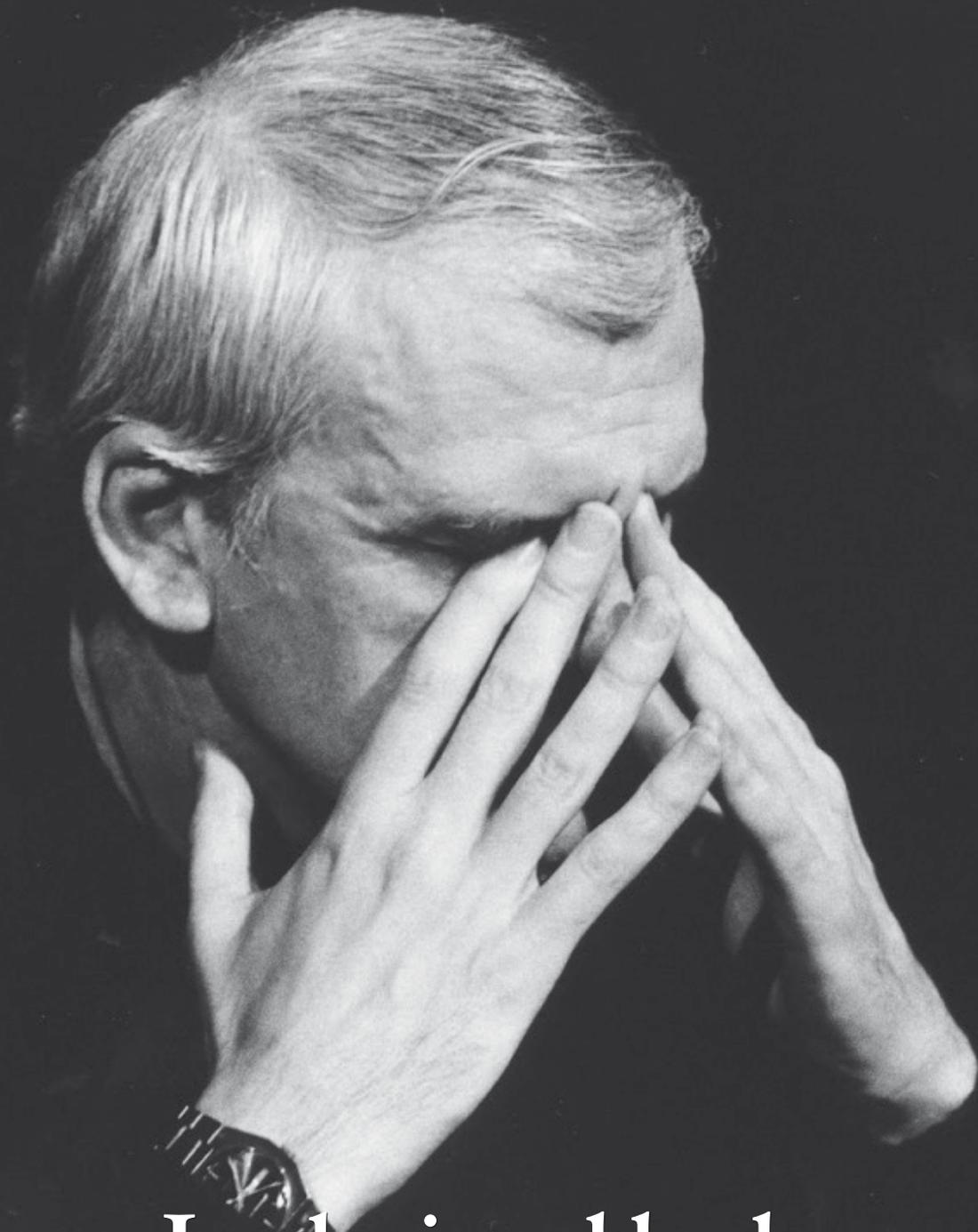
- ¹ Ed. Alfaguara, Madrid, 2015, pág. 113.
- ² Ed. Caro Raggio, Madrid, 1927.
- ³ *Lecturas españolas*, en *O. C. I.* Ed. Aguilar, Madrid, 1975, pág. 914.
- ⁴ De *punzamiento* calificó Eugenio D'Ors el sistema de exégesis de los clásicos inventado por Azorín: «También él *punza* el pensamiento del viejo autor que examina, en tres o cuatro de sus momentos de corriente más rápida, de trayectoria más reveladora. También él omite –sabe omitir, con un don de *economía* supremo– el derrame en que el pensamiento se adormece; mejor dicho, lo *derrama* de nuevo en un declive imprevisto, en el que más pronto le puede acercar a nuestra sensibilidad de hombres modernos» («La exégesis de los clásicos según Azorín». En *Nuevo Glosario*, en *O.C. I.* Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 542).
- ⁵ Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958.
- ⁶ En «Algunos aspectos del siglo XVIII (Introducción metódica)», ensayo recogido en *Espanoles al margen*. Selección y prólogo de Pedro Carrero Eras. Ed. Júcar, Madrid, 1973, págs. 43-71.
- ⁷ La primera versión de su estudio se titulaba *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1969), y una segunda edición, que es la que manejo, llevaba por título *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*. Ed. Taurus, Madrid, 1975.
- ⁸ Era el fruto de su Tesis Doctoral, titulada *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español* (1972). Desde 1987 el libro ha pasado a editarse en Anagrama, con múltiples reediciones.
- ⁹ «De mí concretamente puedo decir que la lectura de este libro de don Marcelino, al principio de los años sesenta, supuso un incentivo fundamental para la pesquisa que emprendí sobre las desventuras de don Melchor de Macanaz, cuya desgraciada historia está narrada por don Marcelino con tanto rencor y animadversión que consigue inspirar en el lector algo totalmente opuesto al objetivo que persigue el autor al contarla: piedad por el personaje y una apasionada curiosidad por atar los cabos sueltos de una historia tan absurda y llena de contradicciones» («Conferencia sobre el XVIII». En *Pido la palabra*. Prólogo de José Luis Borau. Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 28).
- ¹⁰ La propia Martín Gaité se refiere a ello líneas más abajo del anterior fragmento citado, recordando cómo los planteamientos menéndezpelayescos no tuvieron gran crédito entre los reformistas de finales del XIX herederos del pensamiento krausista. Entre los escritores de su generación, otro nombre destacado es el de Juan Goytisolo.
- ¹¹ Título de una conferencia de 1978, de contenido similar a la anteriormente citada, donde cuenta cómo, ante la visión que del XVII ofrecían los textos que le tocó estudiar durante el bachillerato y la carrera, ella se preguntaba, «sin encontrar respuesta, por qué aquel siglo que había introducido las «luces» nos lo presentaban en aquellos libros teñido de color gris». Recogida en el volumen de ensayos *Agua pasada*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, págs. 78-87.
- ¹² Véase «Feministas españolas del siglo XVIII». En *Pido la palabra*, ed. cit., págs. 154-164.
- ¹³ Es insuperable su selección del *Teatro Crítico Universal* y *Cartas eruditas y curiosas* (Ed. Anagrama, Madrid, 1970). El ensayo sobre Feijoo que acompañaba dicha Antología puede leerse también en *Agua pasada*: «Escribir para el vulgo», ed. cit., págs. 88-104.
- ¹⁴ PARDO BAZÁN, E. «Feijoo y su siglo». En *Obras Completas III*. Edición de Harry L. Kirby Jr. Ed. Aguilar, Madrid, 1974, págs. 753-4.
- ¹⁵ AZORÍN. «La inteligencia de Feijoo». En *Los valores literarios*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, 2ª edición, págs. 81-84.
- ¹⁶ SALINAS, P. «Feijoo en varios tiempos». En *Ensayos Completos I*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 58-9.
- ¹⁷ CABALLERO BONALD, J. M. «Lectura atrasada de Cadalso» [1983]. En *Copias del natural*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1999, pág. 191.
- ¹⁸ GIMFERRER, P. «Moratín, el viajero ilustrado». En *El País*, 28-XII-1983.
- ¹⁹ Alude Valente a la anotación del *Diario* de Jovellanos correspondiente al 16 de octubre de 1797, que él reproduce en su texto, cuando el escritor recibió el nombramiento de oficio de su cargo ministerial: «Cuando más lo pienso, más crece mi desolación. De un lado, todo lo que dejo; de otro, el destino a que voy; mi edad, mi pobreza, mi inexperiencia en negocios políticos, mis hábitos de vida dulce, tranquila. La noche, cruel».
- ²⁰ VALENTE, J. A. «Invitación a la melancolía». En *El País*, Lunes 31 de octubre de 1988, p.13.
- ²¹ Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- ²² Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2013.
- ²³ Ed. Destino, Barcelona, 2008.
- ²⁴ Según los definió Cadalso en la carta LXX y otros pasajes de sus *Cartas marruecas*, por ejemplo.
- ²⁵ JIMÉNEZ LOZANO, J. «Si ellos volvieran». En *Ni venta ni alquiler*. Edición de Andrés Domínguez Vélez. Hueriga & Fierro editores, Madrid, 2002, pág. 218.
- ²⁶ La Ilustración empezó en España a «poder algo» demasiado tarde. La sociedad a la que quiso comunicar sus luces la hizo tímida. Y, para acabar, su mundo estaba ya en otras cosas cuando ella se empeñaba –bajo el encofrado del despotismo ilustrado– en sugerir a un pueblo supersticioso las ideas del racionalismo científico y utilitario y una estética del buen gusto preferentemente educativa. [...] La Ilustración encontró en España –literariamente por de pronto– una escombrera de elementos barrocos descompuestos por la que pululaban ingenios vulgares. Para remover los primeros y ayudar a la nueva luz, los artistas ilustrados se pliegan a la ascesis rectificadora del siglo. Pero las rectificaciones fundamentales no se logran. [...] Sin burguesía los escritores del XVIII y de buena parte del XIX español no tienen público. Y en tanto que la Inquisición funciona –y no sin aplauso popular– no tienen libertad. [...] En la España moderna la Historia parece haber marchado con cansancio y a brincos. Por referencia al conjunto social, un

Aranda, un Jovellanos, un Moratín deben parecernos unos campeones de veloz regularidad. Pero el pelotón quedó a la zaga y luego se salió por los cerros de Úbeda. // Es importante saber cuánto debieron a los ilustrados la cultura y la vida españolas. Pero también cuánto la inercia española –que ellos también sufrieron, en parte– y la turbulencia irracional que ellos no supieron asumir y clarificar impidieron que les debamos aún nosotros.

(RIDRUEJO, D. «Vivanco en Moratín» y «Moratín en Vivanco». En *Sombras y bultos*. Ed. Destino, Barcelona, 1977, págs. 214-5 y 222-3).

²⁷ Ed. Taurus, Madrid, 1972.

²⁸ JIMÉNEZ LOZANO, J. «La percepción castiza del ilustrado». En R. MATES / F. WIEWOHNER (ed.), *La Ilustración en España y Alemania*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, págs. 147-148 y 149-150.



La desigual lucha de Milan Kundera contra el olvido

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña

LA PRESENTADORA CONSUME MÚSICA

Hace años, una conocida presentadora de televisión declaró: «Consumo todo tipo de música». Me sorprendió que alguien pudiera pasar sin fruncir el ceño de Beethoven a King África, pero me sorprendió más el uso del verbo *consumir* aplicado a un producto cultural. Por si a alguien le sorprende a su vez que use la palabra *producto* aplicada a una música, aclararé que lo hago en el sentido de Hannah Arendt, de cuyo sugerente esquema sobre la condición humana me valgo en este artículo. A diferencia del ámbito de la *labor*, en el cual el cuerpo busca su subsistencia y hace desaparecer las cosas de su entorno –comida, bebida–, el ámbito del *trabajo* es aquel en el que se *producen* objetos destinados a una cierta permanencia, desde una silla hasta una obra de arte, de modo que el conjunto de tales objetos forma un *mundo* estable. Hay un ámbito más, el de la *acción*, la zona pública donde el hombre aparece a los demás y dice y hace. Su discurso y su acción, caracterizados por la fragilidad de lo fugaz, son immortalizados –son *famosos*– debido a que hay una comunidad, una *polis*, que los recuerda, y a las propias obras de arte.

Lo llamativo de la declaración mencionada de la presentadora se debe a que el consumo es la actitud propia de la dimensión de la labor. En esta dimensión nos encontramos con cosas que la vida necesita, cosas poco duraderas, que son consumidas o que, de no serlo, decaen. Pertenecen al proceso cíclico de la naturaleza. Se consume el pan, se consumen los tomates, y vuelven periódicamente a surgir pan y tomates.

Decir que se consume la música es decir que se la trata como al alimento; no como algo destinado a perdurar, sino como algo que nos va a proporcionar el placer inherente al metabolismo entre hombre y naturaleza. Si uno piensa en la ansiedad con que se renuevan periódicamente las canciones en la radio, las películas en las salas de cine o los libros en los escaparates, entenderá que no es solo la presentadora la que consume productos culturales y que el mundo cultural está regido por un principio ajeno a él: el principio de nuestra relación con la naturaleza.

EL OLVIDO

Este frenesí que afecta a la cultura manifiesta también un signo de nuestro tiempo: la velocidad. Desembocamos así en el novelista Milan Kundera, quien en su libro *La lentitud* aborda los temas de la lentitud y de la velocidad. La primera, que una calesa dieciochesca simboliza en la narración, es asociada a la memoria. Por el contrario, la velocidad, simbolizada en el coche y la moto, está vinculada al olvido. Mediante la velocidad el hombre vive un puro presente desgajado del pasado y del futuro; vive fuera de sí, es decir, en éxtasis. Este tiene hoy la forma de la velocidad propiciada por la tecnología. Cuanto más corremos, más olvidamos, de modo que una sociedad tan celeré como la nuestra es una sociedad con un ansia enorme de olvido. Es también, diría yo, una sociedad sin experiencia. La velocidad ligada al olvido hace que el individuo pase de puntillas por el mundo y no sea afectado por él. La lentitud, por el contrario, se asocia a la experiencia. Y, en este libro, también a

la felicidad: «Quiero contemplar todavía a mi caballero que se dirige lentamente hacia la calesa. Quiero saborear el ritmo de sus pasos. Cuanto más avanza, más lentos son. Creo reconocer en esa lentitud una señal de felicidad».

Ya mucho antes de escribir *La lentitud* y hablar de la velocidad, en una conferencia leída en Estados Unidos en 1983 titulada «La herencia desprestigiada de Cervantes», Kundera indaga en la repercusión de este rasgo de nuestro tiempo en la novela. Su tesis es que el espíritu de la novela está reñido con el espíritu de nuestro mundo. Por un lado, el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad, mientras que el espíritu de nuestro mundo es el espíritu de la reducción, de las respuestas simples y rápidas (sí, podemos añadir: nuestro mundo ansía las respuestas, mientras que la novela es una pregunta continuada). Por otro lado, el espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad, donde cada obra tiene en cuenta las anteriores, mientras que nuestro mundo es el mundo de la actualidad, el mundo del presente, el mundo del olvido del pasado, de modo que «la novela ya no es *obra* –algo destinado a perdurar, a unir el pasado al porvenir–, sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto sin futuro». Un objeto de consumo.

Esa conferencia abre el primer libro ensayístico de Kundera, *El arte de la novela*. En su último ensayo *Un encuentro*, y a propósito de Philip Roth, Kundera vuelve al asunto, mencionando la rapidez con la que la Historia avanza hoy, «hasta el punto de que la continuidad y la identidad de una vida corren el riesgo de quebrarse». La velocidad no es sólo

un asunto individual o social, parece ser también el *tempo* de la historia. Y en ambos casos, tomemos nota, queda afectada *la identidad*, un tema fundamental en el género de la novela y en la obra de Kundera, que titula así uno de sus libros. ¿Qué puede hacer un novelista en un mundo presidido por el olvido?

LA NOVELA FORTIFICADA CONTRA EL OLVIDO

Hemos visto cómo la comunidad, la *polis*, pretendía immortalizar los hechos humanos. La fuerza contra la que aquí se lucha es la del olvido. «La organización de la *polis* [...] es una especie de recuerdo organizado», dice Arendt. Sabido es que los dioses griegos se caracterizan, como la naturaleza, por su inmortalidad. La inmortalidad no es lo mismo que la eternidad. La primera es vida permanente en esta Tierra, entre los hombres, mientras que la segunda tiene lugar fuera de ellos. El hombre griego siente su mortalidad y pretende paliarla con hechos dignos de permanencia, con una fama que la *polis* y el arte arropan y llevan a través del tiempo. Quiero destacar esto porque entenderemos mejor nuestra época si pensamos en la diferencia entre la fama asociada a la permanencia, a la inmortalidad, tal y como la entendían los griegos, y la fama en nuestra sociedad, asociada a la moda, es decir, a lo por definición pasajero. También la fama, como el arte, está dentro de la lógica del consumo en el sentido explicitado antes y se trata por tanto de un fenómeno no destinado a perdurar, sino a reciclarse continuamente, a aparecer y desaparecer como los frutos de la tierra, como las estaciones, como lo natural.

Desde esta perspectiva, entendemos que el arte en Grecia colaborase a la inmortalidad, luchase contra el olvido –así Homero respecto a la guerra de Troya–, en tanto que hoy se halla en un movimiento cíclico en el que el olvido de una obra es la condición para que aparezca otra, de modo que la lucha no es contra el olvido, sino contra la memoria. Así que cuando Kundera habla en *El telón* de la novela como «utopía de un mundo que no conoce el olvido», como una composición que pretende resistir los envites del olvido que se le cuele por todos sitios ya desde la misma lectura –pues olvidamos mientras leemos–, podemos añadir que esto ocurre no sólo por sus características que la hacen diferente de la poesía lírica –«una fortaleza de la memoria»–, sino también por el contexto en el que esa novela es hoy día puesta en circulación.

Si tenemos esto en cuenta, veremos la coherencia de otra idea de Kundera: la distinción entre *moral de lo esencial* y *moral de archivo*. El fenómeno al que se refiere es la publicación de todo cuanto es encontrado perteneciente a un autor, más allá de aquello que él aprobó. Así ven la luz borradores, cartas, notas de trabajo, etc. Kundera considera acertada la estrategia de los músicos de catalogar sus obras con un número de *opus*, de modo que los trabajos que quedan fuera de tal numeración no son considerados válidos, no pertenecen a su obra. Él mismo se ha cuidado de explicitar qué considera que integra su obra y qué no. La literatura se está suicidando al publicarlo todo. La vida es corta y la oferta es mucha, inabarcable, y es ampliada con páginas y páginas de material privado o

desechado por el autor. Ese afán por la totalidad junto con la idea de que todo tiene el mismo valor, lo llama Kundera *moral de archivo*. La obra de un escritor, selectiva, es «la consecución de un largo trabajo sobre un proyecto estético». Es el balance que hace de su tarea. A esta visión la llama, contraponiéndola a la anterior, *moral de lo esencial*. Si bien la exposición, que puede verse en su libro *El telón*, no está muy matizada –admite que le interesa la correspondencia de Flaubert aunque, coherentemente, no la considera parte de su obra (la pregunta que queda en el aire es: ¿debería entonces publicarse por tener otros valores, como su concepción estética, que el propio Kundera admite que aparece ahí?)–, la idea es clara y atinada. Y está relacionada con otra que ya había expuesto en *El arte de la novela*: el biógrafo de un novelista no podrá encontrar en la vida el sentido de una obra. «En cuanto Kafka llame más la atención que Joseph K., el proceso de la muerte póstuma de Kafka se ha puesto en marcha», escribe.

Podemos así entender mejor el tema del grafómano, que aparece en *El libro de la risa y el olvido*. El grafómano escribe mucho, pero su motivación no es la de quien, por ejemplo, redacta muchas cartas, pues el grafómano pretende, como el escritor, llegar a un público, a gente desconocida. Sin embargo, no desea levantar una obra, sino imponer su yo a los demás. El escritor levanta una obra contra el olvido, y la fortifica para ello. El grafómano escribe contra la soledad y lo que quiere que no se olvide es su yo.

Kundera ha aplicado a su escritura esta concepción del *opus* musical. En la

nota de autor para la nueva edición checa de su obra en la editorial Atlantis, en Brno, dice: «En mi opinión, no forma parte de lo que podría llamarse mi obra: 1) lo inmaduro (juvenil), 2) lo que no ha salido bien, 3) lo que es simplemente circunstancial». En ese momento señala como perteneciente a su obra: *La broma*, *El libro de los amores ridículos*, *La vida está en otra parte*, *La despedida*, *El libro de la risa y el olvido*, *La insoportable levedad del ser* y *La inmortalidad*. A estas novelas añade dos «no-novelas», que son *Jacques y su amo* –una variación libre sobre la novela de Diderot *Jacques el fatalista*–, y un ensayo, *El arte de la novela*. Toda esta obra ha sido estudiada de un modo unitario y entre académico y divulgativo en un libro titulado *La trampa del mundo* por su compatriota el profesor Kvetoslav Chvatik. A esta relación de libros podemos añadir lo que Kundera ha publicado después –después de la nota de autor y del libro de Chvatik–. Se trata, por una parte, de cuatro novelas: *La lentitud*, *La identidad*, *La ignorancia* y *La fiesta de la insignificancia*, todas ellas escritas, a diferencia de las anteriores, en francés, y en general notablemente más breves. Así como las novelas en checo las ha traducido a nuestro idioma Fernando de Valenzuela, debemos las traducciones del francés a Beatriz de Moura. Por otra parte, tenemos tres libros más de ensayos: *Los testamentos traicionados*, *El telón* y *Un encuentro*.

Hay, pues, si exceptuamos *Jacques y su amo*, dos categorías en la producción de Kundera: la novela –Kundera parece considerar *El libro de los amores ridículos* una novela, mientras que Chvatik

lo considera un libro de cuentos– y el ensayo. La coherencia entre ambas categorías es clara –sin que eso signifique que las novelas estén al servicio de su concepción teórica, sino en todo caso lo contrario–, así como la que recorre toda su narrativa. Y, además de estas dos coherencias, podemos ver una tercera: la coherencia con la historia de la novela tal como él la interpreta. Kundera ha destacado la importancia de la historia de un arte determinado a la hora de entender cualquier obra perteneciente a él. Esa continuidad con respecto a lo anterior supone tener en cuenta el pasado e incluso recuperar posibilidades olvidadas en él. Como en otras ocasiones en las que tratamos temas de la existencia humana, dos tendencias contrarias conviven: el tiempo del mayor olvido es también el tiempo de la mayor memoria. El arte busca abarcar con la mirada toda su historia e integrarla en sus propuestas. ¿Cuál es, pues, a juicio de Kundera, la historia de la novela de la que hay que partir para que la fortificación frente al olvido sea menos frágil?

HISTORIA DE LA NOVELA

En un artículo sobre Hermann Broch publicado en 1949, Hannah Arendt señala que la novela se ha vuelto en el siglo XX una forma artística difícil, contrastando con su accesibilidad y popularidad en el siglo anterior. La novela a la que se refiere es la de Proust, Joyce, Kafka o el propio Broch. Se trata de una narrativa que tiene una afinidad sorprendente con la poesía, por un lado, y con la filosofía, por otro. Precisamente Kundera se ha interesado por esos autores, aunque pone en distinto lugar de la fronte-

ra a Proust o Joyce y a Kafka o Broch. ¿De qué frontera? La frontera que marca dos formas distintas de aprehender el yo. Pues la novela trata de eso: de la aprehensión del yo. Ese es su objeto, el tema de todos sus temas. Al tiempo que Descartes sustentaba en el yo el pensamiento moderno, la novela se aprestaba a saber de él. Pero entonces como ahora, la novela no es filosofía, porque trabaja con personajes y con situaciones concretas. Por eso el criterio para decidir si una novela lo es realmente o es solamente la ilustración de una tesis filosófica –o histórica– es precisamente ese: si el texto busca entender un yo concreto, un yo existente, aunque su existencia sea ficticia. El material filosófico a que Arendt hace referencia y que el propio Kundera utiliza –recuérdese el comienzo de *La insoportable levedad del ser*, hablando de Nietzsche y Parménides– ha de estar al servicio de la historia de los personajes –en el caso referido, la reflexión ilumina a Tomás–. Ahora bien, esa aprehensión del yo ha sido históricamente buscada de modos distintos. Al principio, la novela centró su indagación en la acción. En ese camino se daría cuenta de que las acciones se escapan del individuo. Es lo que vemos en *Jacques el fatalista*, de Diderot. El tema como tal interesa a Kundera, como puede verse en este ejemplo que entresacamos de *El libro de la risa y el olvido*:

«Y entonces fue cuando aquella gente joven, lista y radical [habla de los comunistas checos de febrero del 48] tuvo de repente la extraña impresión de que sus propios actos se habían ido a recorrer el vasto mundo y habían comenzado a vivir su propia vida, habían dejado de parecer-

se a la imagen que de ellos tenía aquella gente, sin ocuparse de quienes les habían dado el ser. Aquella gente joven y lista comenzó entonces a gritarle a sus actos, a llamarlos, a reprocharles, a intentar darles caza y a perseguirlos. Si escribiese una novela sobre la generación de aquella gente capaz y radical le pondría como título La persecución del acto perdido».

Pero podemos preguntarnos: ¿de dónde viene esta imposibilidad del acto de reflejar el yo? Voy a aventurar una explicación.

UN PARÉNTESIS EN LA HISTORIA DE LA NOVELA: PERO, ¿POR QUÉ SE NOS ESCAPAN LOS ACTOS?

El hombre realiza la acción en un contexto en el que hay otros hombres. La pluralidad es la condición de posibilidad de la acción. Por eso uno nunca tiene soberanía absoluta sobre sus acciones –incluyamos también aquí las palabras–. Los griegos hicieron la experiencia de ese ámbito. En él, las acciones siguen su propio curso y son irreversibles. La irreversibilidad de la acción hace que sea imposible volver atrás, no haber hecho lo que se ha hecho. El peso de ese pasado se libera mediante el *perdón* –el peso del futuro se libera mediante la *promesa*, que permite saber a qué atenernos–. Sin embargo, el mundo moderno, como hemos dicho, está sustentado en el yo. Desde él está pensada la esfera pública, como muestran las teorías contractualistas en las que la sociedad se entiende como la suma de los individuos, ontológicamente previos a ella. Ver los actos desde el yo es verlos también desde el principio productivo. Recordemos el comienzo de

este artículo: en la dimensión productiva del hombre radica lo realizado por él con cierta pretensión de permanencia, desde una mesa hasta un cuadro o incluso un poema o una sinfonía. En esta dimensión rige el principio de utilidad, y los medios se justifican en orden al fin. El productor es soberano sobre su producto –que es el fin de los medios–, el artista es el dueño de su obra –así como puede construirla, puede destruirla–. Desde esa lógica, aterra la pérdida de los actos individuales, su autónomo marchar por el mundo, y su irreversibilidad. El yo recibe horrorizado una imagen deformada en la que no se reconoce, con la que no se identifica. De nuevo –anotemos por segunda vez– nos sale al paso el problema de la identidad.

El error de buscar en las acciones de los hombres su identidad procede de no tener en cuenta que la acción, como hemos dicho, no pertenece de un modo soberano a quien la realiza. Depende también de los demás. Y su irreversibilidad contrasta con la posibilidad de destruir las obras de arte. El recelo que la política griega tenía hacia la cultura procedía precisamente de la lógica de esta, una lógica utilitaria de medios y fines basada en la soberanía del productor, que se temía fuera aplicada en el terreno político.

Pero si los actos se le escapan al yo, hay alguien que sigue sus pasos: el narrador. Es él quien conoce la historia completa a que da lugar la acción. «La acción sólo se revela plenamente al narrador, es decir, a la mirada del historiador, que siempre conoce mejor de lo que se trataba que los propios participantes» (Arendt).

CONTINÚA Y TERMINA LA HISTORIA DE LA NOVELA

Una vez agotada la posibilidad de aprehender el yo mediante la acción, el novelista lo buscará en la vida interior de los personajes, en un recorrido que culmina en Proust y Joyce. Se trata de una búsqueda más acorde con la importancia del sujeto en la modernidad. Pero el desarrollo de la administración y de la tecnología lleva a buscar el yo en un sitio nuevo. Kafka inaugura esa nueva, tercera orientación de la novela, situando a sus personajes en asombrosas situaciones existenciales en las que la psicología, el pasado o los actos apenas cuentan. Kundera sitúa su propia perspectiva como novelista en esta concepción que nace con Kafka y que continúa con Musil, Broch o Gombrowicz. Así, dice: «Aprender un yo, quiere decir, en mis novelas, aprehender la esencia de su problemática existencial. Aprender su *código existencial*.» Ese código está compuesto de unas cuantas palabras-clave, diferentes en cada personaje y con diferente significado si alguna se repite. Son palabras que definen una identidad y son a la vez palabras-tema, que el novelista va desarrollando, sobre las que escribe variaciones, sobre las que medita y se pregunta.

Esta visión de la historia de la novela que ofrece Kundera en *El arte de la novela* es complementaria con otra, expuesta también por él en *Los testamentos traicionados*, que la divide en dos medios tiempos. Según esta otra concepción, la novela hasta el siglo XIX tiene un carácter oral, el escritor cuenta al oyente la historia, que además está vinculada al humor y al entretenimiento. En esta etapa, lo inverosímil, como pode-

mos ver en Cervantes, está admitido. El siglo XIX inaugura un nuevo periodo, reductivo a juicio de Kundera. Impera la composición en escenas, de modo que el estilo oral anterior deja paso a otro que podríamos llamar de imprenta, en el que el escritor se dirige a un espectador y no ya a un oyente –las interpelaciones desaparecen–. Reina la verosimilitud hasta el paroxismo de las descripciones realistas. Kundera propone un tercer tiempo que tenga en cuenta toda la historia de la novela y recupere aspectos olvidados de esa primera etapa donde hallamos su origen histórico. Tal recuperación no puede ser, claro está, una mera repetición. Kundera recoge el humor, la oralidad, la intervención del autor, la digresión, la inverosimilitud, pero ya desde otro sitio, desde una doble experiencia, histórica y artística, de siglos.

DE CÓMO SE FORTIFICA UNA NOVELA

Creo que podemos distinguir, así, dos categorías en los rasgos personales de su obra. En primer lugar, hay un conjunto de aspectos vinculados a la propia esencia de la novela. Así, por ejemplo, la ambigüedad, la ironía, el mencionado análisis del yo. En segundo lugar, tenemos aspectos particulares –lo que no quiere decir que únicamente aparezcan en él– que obedecen a su propio proyecto estético, del que ya hemos dado alguna cuenta. El lector de Kundera está familiarizado con ellos: la sencillez expositiva, la intervención del autor como tal en la propia historia, la concepción de los personajes como tales, no como seres de carne y hueso, el cuidado de la composición –puede verse una exhaustiva acla-

ración sobre esto en la cuarta parte de *El arte de la novela*– y la importancia de los temas y motivos en la estructura de sus obras. Un tema es un asunto existencial que es abordado exhaustivamente en una novela. El motivo sería una pieza menor perteneciente a un tema. Temas célebres en su novelística son la mencionada lentitud, el mencionado olvido, la levedad, el *kitsch*, la nostalgia, la insignificancia. Los títulos de todas sus novelas responden así al tema fundamental, salvo en el caso de *La vida está en otra parte*, que no era el título previsto –lo era *La edad lírica*– y que cambió aconsejado por sus amigos, decisión de la que se arrepiente en una entrevista con Christian Salmon para la revista neoyorquina *Paris-Review*.

Desde hace tiempo se habla de la muerte de la novela. Kundera menciona cuatro invitaciones que nos hace la historia de este género a continuar, cuatro puertas que se abren a zonas no transitadas. Se trata, a mi juicio, de cuatro rasgos más de las novelas de Kundera. En primer lugar, hay una llamada que procede del siglo XVIII: la llamada del juego de Sterne y Diderot. El carácter lúdico de la escritura de Kundera es un rasgo de su estilo. Manifiesto es en su última novela *La fiesta de la insignificancia*, o en *La lentitud*, donde acontece, como hemos visto, una historia dieciochesca. En segundo lugar, otro checo, Kafka, hace otra llamada, la llamada del sueño, que significa una liberación de la constricción de la verosimilitud. Kundera acude a esta llamada desde su primera novela, *La broma*, y podemos verla de un modo muy claro en *La vida está en otra parte* o *La identidad*. Tercera llamada: la del

pensamiento. Musil y Broch integran la filosofía en la novela. Encontramos a Nietzsche en *La insoportable levedad del ser*, a Hegel en *La fiesta de la insignificancia*. Como hemos aclarado antes, los temas de las novelas de Kundera no son analizados en abstracto, filosóficamente, sino en situaciones, en la acción de la novela, en los personajes, que son así «egos experimentales». El lema de Kundera es precisamente este: «la única razón de ser de la novela es decir aquello que tan sólo la novela puede decir». En la unidad global de la novela, la meditación filosófica es una pieza más. Y hemos de añadir, para distinguirla de la filosofía, que pertenece a la esencia de la novela no pretender decir verdades, pues su terreno es el de la ambigüedad y el de la ironía. Por último, la llamada del tiempo, la ampliación del tiempo individual al colectivo, que puede verse de modo evidente en *La inmortalidad*, donde pasamos de la época de Goethe a la actualidad y en *La lentitud*.

SOBRE LA METAFICCIÓN Y LAS NOVELAS DE KUNDERA

En un artículo anterior en las páginas de esta revista dedicado a David Foster Wallace, hablé de la peculiar y recursiva ironía que el autor americano asociaba a nuestro tiempo. Puse entonces en relación esa ironía con la metaficción, con la literatura que habla sobre el propio juego literario. Del mismo modo que el concepto de ironía que maneja Kundera es diferente –es, como hemos visto, un concepto más inocente, más lúdico y menos desesperado que tolerante–, la aplicación de la categoría de la metaficción a su obra exige importantes matices.

La pertinencia de hablar de metaficción en el caso de Kundera estriba en la aparición del autor como tal dentro de la novela y en la explicación de cómo surgen los personajes como parte de la propia narración. Kundera ha dejado claro que los personajes no son de carne y hueso, sino que surgen de un gesto o de una frase –paradigmática es, a este respecto, la aparición de Agnès en *La inmortalidad*–. Lo que me parece significativo es que ese obvio origen forma parte de la propia consistencia de sus personajes. Cualquier escritor podría admitir que sus personajes nacieron de tal o cual palabra o vivencia, pero en el momento en que los vemos actuar y pensar y hablar en la novela, tal nacimiento no es tenido en cuenta. Es decir, cualquier escritor suscribiría como autor lo que negaría como narrador. El autor-narrador Kundera asume ese origen, lo que unido al principio de inverosimilitud –aplicado con diferente fortuna, pero claramente, en *El libro de la risa y el olvido* y *La identidad*– y a las meditaciones que aparecen, les da a sus novelas una consistencia peculiar. Son novelas que saben que son novelas. La asunción de tal estatus ontológico es, y esto lo diferencia de las metaficciones al uso, muy natural. Los elementos metafictivos que pueda haber no están como tema, sino como un punto de partida asumido inocentemente. Es de los personajes de quienes se quiere hablar, es sobre ellos sobre los que se reflexiona, es a ellos a quienes seguimos y, con ellos, a los temas y motivos de la novela. Los interrogantes sobre la propia novela quedan a la espalda una vez roto el pacto decimonónico de la verosimilitud. Es esa ruptura, que procede de la

primera parte de la historia de la novela y que la segunda eliminó, en la que hay que encuadrar los elementos metafictivos de Kundera, y no en la intención de la ironía moderna de destripar todos los juguetes porque en eso consiste ya nuestro juego.

PAISAJES

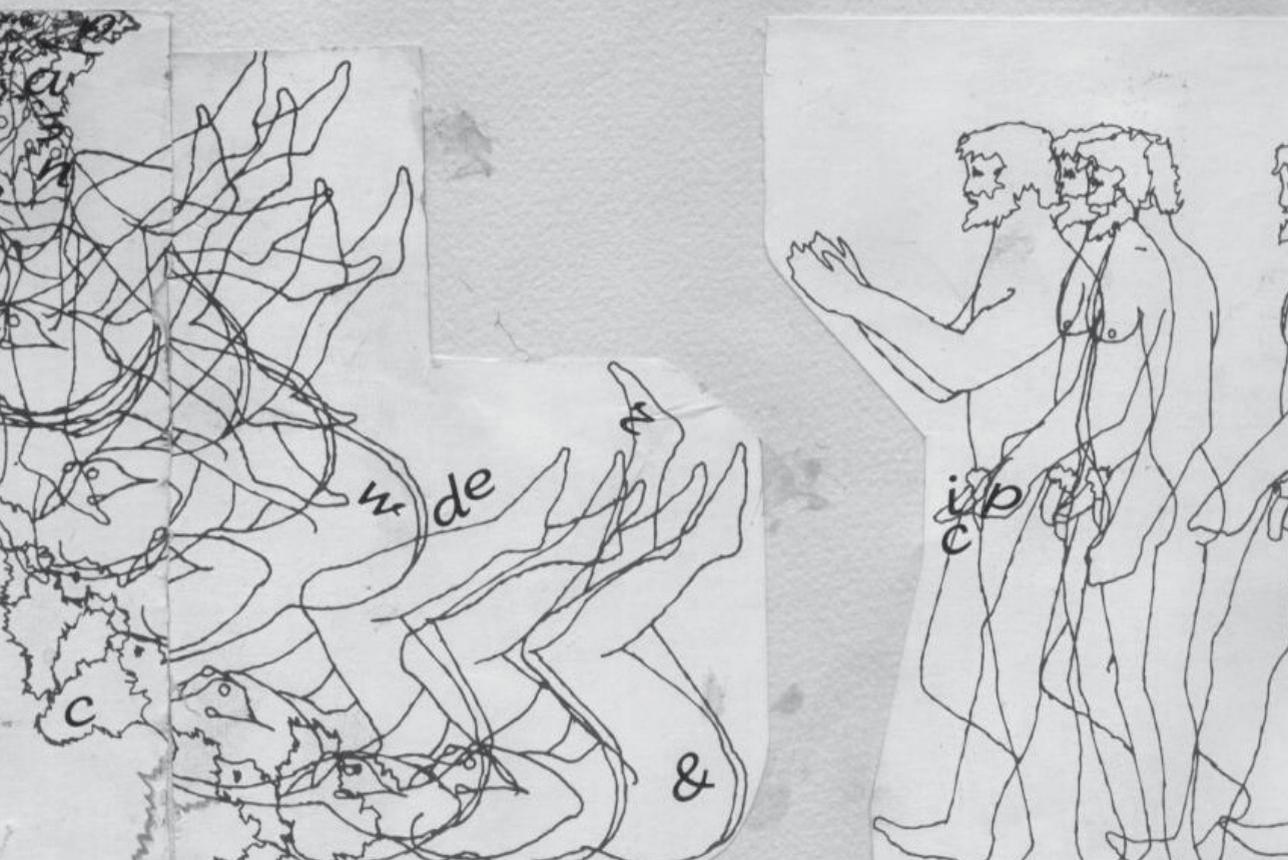
Recapitulemos. La absorción de la cultura por la industria del entretenimiento ha llevado a concebirla como algo dispuesto para ser consumido y no como obra o producto duradero.

Frente a la velocidad y el olvido del consumo, la literatura de Kundera, con su pretensión de proyecto estético, selección y permanencia, se nos muestra como una fortaleza. El paisaje que vemos desde tal perspectiva ha sido el descrito en este artículo. Pero, como en la famosa imagen de Ortega, otros puntos de vista destacarían aspectos que han aparecido a lo lejos en estas páginas. Por ejemplo, la cuestión de la identidad. Si nos acercamos a ella, veremos otro paisaje, que exigirá el lienzo de otro artículo.

Antorcha de paja en el contexto de la transición

Por María Rosal Nadales

antorcha de paja



La revista *Antorcha de Paja* tuvo un fecundo recorrido de diez años, desde 1973 a 1983. En sus páginas se refleja parte de la joven poesía del momento y en sus editoriales reside el diálogo vivo con la situación cultural y política de la época, así como con los presupuestos estéticos vigentes. El espíritu iconoclasta, la declarada heterodoxia, la protesta y radicalidad en su hacer, aparecerán, de forma explícita o metafórica, en los editoriales que encabezan los sucesivos números. Lugar destacado en su pensamiento ocupa la denuncia de la marginación de Andalucía, lejos de los centros de poder, encarnados por Madrid, Barcelona y Valencia.

Dirigida por Francisco Gálvez, con el que colaboran José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo, *Antorcha de Paja* publicará 14 números, cinco en la primera etapa (1973-1974), seis en la segunda (1976-1977) y tres en la tercera (1980-1983). En esta última se editarán dos volúmenes dobles (13-14; 15-16) y uno triple (17-18-19). Frente a los pliegos del primer año, de los que solo uno aparece bajo el título de *Antorcha de Paja*, a partir de 1976 todos irán ya suscritos por la cabecera de la revista.

La Transición española, con sus luces y sus sombras, estará muy presente en *Antorcha*, particularmente en sus editoriales. En una España que se asoma a las primeras elecciones democráticas, hay que entender la apuesta ética y estética de los poetas que en ella colaboran, tanto su crítica de la situación cultural como de la escasa representación de la poesía

andaluza en los lugares de influencia, donde se propone una renovación del canon. No falta la crítica a las revistas poéticas y a las antologías, a sus limitadas propuestas poéticas y a la paupérrima situación de supervivencia.

El pensamiento poético de la revista se mezcla en sus editoriales con la reflexión sobre el momento político y se muestra, de una manera evidente, provocadora e intencionadamente heterodoxa: «es un grito de libertad en el ámbito social, político, literario y personal en los años de la transición a la democracia» (Lanz, 2012: 21). Si bien en los números de la primera etapa (1973-1974) el sentido crítico de la revista quedaba claramente definido, serán los editoriales de los números publicados a partir de 1976, los que con más incisión dialoguen con el momento histórico, cuando las condiciones políticas y sociales de España están cambiando notablemente, con todos los conflictos e incertidumbres, pues, «tal como apuntó en algún momento Manuel Vázquez Montalbán, se intentaba consolidar una España posmoderna en un país que acababa de salir de la premodernidad» (Lanz, 2013: 4).

La segunda época de *Antorcha de Paja* comienza en 1976. *La olla literaria* es el título del editorial nº 7, que ha pasado de ser un pliego a un cuadernillo. Frente a otros editoriales, de contenido más cercano a la situación política, en este las preocupaciones poéticas centran el debate. Ya en el primer párrafo, a partir de la metáfora del título, se plantea la cuestión de qué se cuece en el panorama poético.

La escasez de ediciones originales sitúa el punto de mira en el diagnóstico de la poesía del momento. A ello se suma la crítica del ambiente cultural, con el desprestigio de los premios literarios que, según denuncian, continúan otorgando los galardones a los de siempre, sin arriesgar con nombres desconocidos, por lo que la renovación se hace difícil.

Este texto constituye una evidente reivindicación de nuevos poetas, de nuevas voces. Demandan la profundización en las obras completas de autores significados en el panorama nacional y, sobre todo, reivindican el papel de las revistas poéticas, que muchas veces subsisten en un ambiente de absoluta precariedad, como en el caso que nos ocupa, a costa de su propio director y sus colaboradores. Reclaman posturas valientes, en la misma línea en la que ya se había manifestado el editorial del primer número, en las que reine la «inquietud creativa y [el] desvelo, a la vez [que la] denuncia de los problemas numerosos que soportan cultura, arte y literatura, y en última instancia el hombre».

En 1976 los síntomas de agotamiento de la poesía social parecen evidentes. Frente a estos planteamientos estéticos, como contra todo lo que sonara a caduco, se manifiestan los poetas de *Antorcha* en un «deseo de soltar el lastre». Más allá de las poéticas del compromiso, enlaza el texto con los editoriales de la primera época, al hacer referencia a los poetas vacuos, «los anacrónicos y los insufribles». Frente a estos se yerguen

los que *Antorcha de Paja* considera representantes legítimos de la poesía del momento: los «últimos movimientos, abanderados por un cierto estetismo», en los que cobra importancia «una revalorización del lenguaje», sin olvidar que para los poetas de *Antorcha* no es esta la única vertiente de los 70.

Parece obvio que esta gran olla literaria no cuece igual para todos. La «sequía editorial» andaluza dificulta la difusión de sus voces ante el creciente poder de «una centralizada cultura castellana y catalana». La denuncia del estado de postración del sur de España, que languidece en tan angosto páramo, cierra el texto editorial número 7. Sin embargo, el tema, lejos de agotarse en estas líneas, cobra fuerza y se convierte en el protagonista del número 8, titulado «Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia».

En la primera de sus tres partes, a modo de introducción, se reclama la urgencia de una cultura popular auténtica, alejada del folklorismo vacío. Vuelve a aparecer la denuncia de la marginación andaluza frente a aquellos lugares de la geografía española de mayor influencia en la construcción del canon «donde raramente figura por novedad algún autor andaluz». En muy breves líneas quedan expuestos los dos motivos principales de tal postración: la escasez de editoriales y la arbitrariedad a la hora de señalar los nombres representativos de una generación. Es el horizonte cultural de unos «años surgidos de una asfixiante situación de aislamien-

to y esclerosis, con una cultura inclinada en exceso a la oficialización y dominada por fuerzas hegemónicas» (Ruiz Pérez, 2005: 341).

En la segunda parte, bajo el título «Como médula», encontramos la respuesta a los planteamientos anteriores: la contribución de *Antorcha de Paja* al conocimiento de autores andaluces de los setenta que estaban comenzando a publicar, así como la propuesta de rescate de la obra de autores anteriores a su generación, insuficientemente atendidos: Carlos Edmundo de Ory, Juan Bernier, Vicente Núñez o Ricardo Molina, con objeto de remediar en lo posible el «cariz marginado de la región y sus gentes», junto con la atención especial a los jóvenes. En esta línea se publican monográficos de los autores de *Antorcha* –Rafael Álvarez Merlo (nº 8), José Luis Amaro (nº 10) y Francisco Gálvez (nº 12)– y de otros jóvenes andaluces –Justo Navarro (nº 9) y Álvaro Salvador (nº 11)–, así como de otros lugares de la geografía española, caso de Jaime Siles, Luis A. de Villena o Marcos Ricardo Barnatán.

La tercera parte de este editorial, de apenas tres líneas, titulada «Para desenlace», vuelve al lenguaje críptico que ya había aparecido en el primer número, y se intensificaría en el sexto, con unas palabras de rechazo al poeta engolado, de circunstancias, el que lejos de mirar a su interior o a su entorno para encontrar su voz, mira al tendido, presto al aplauso: «Quede esta merced para gacetillas de sociedad y buenas costumbres, para natalicios, propósitos de enmiendas que

crean necesarias, así como otros históricos síntomas de vejez».

El editorial número 9, titulado «Cultura y mayoría», centra su atención en los homenajes populares que en 1976 se rindieron a los poetas Miguel Hernández y Federico García Lorca, como un síntoma más de la nascente apertura. La clave de estos homenajes, para *Antorcha de Paja*, reside en que han sabido mostrar nuevas perspectivas de la cultura contemporánea, de manera que han excedido los marcos habituales de una cultura de élite hasta llegar a la base, desde la universidad a las asociaciones de vecinos. El clamor por una cultura popular se hace patente en este texto que insiste en la máxima: «una cultura mayoritaria no se impone desde arriba, sino que se hace desde abajo».

No podemos olvidar el contexto histórico y social en el que se publica este número –septiembre de 1976–, un momento en el que la amnistía y la libertad son preocupaciones insertas en lo más profundo del sentimiento de los españoles. Miguel Hernández y García Lorca vienen a significar la guerra y la posguerra, por lo que en su nombre se va a reivindicar «la amnistía de las libertades públicas como requisito indispensable para la normalización de la realidad y, por tanto, de la cultura española».

En noviembre de 1976 se publica en el número 10 de *Antorcha de Paja* el que quizá sea el editorial más iconoclasta de todos. «Barrer distancia» constituye una encendida proclama en defensa del poder social de la cultura que, en una postura de de-

cidida valentía, denuncia y propone. Para ello, parte del diagnóstico de la poesía del momento, ya evidenciada desde el primer número de 1973, y denuncia lo que denomina «una voraz literatura de oficio» que asfixia la «emancipación cultural». Es una literatura tópica y ajena a cualquier «magma revolucionario», tan necesario en el arte y, muy en particular, en aquellos momentos de la historia de España. Frente a esto, *Antorcha* dirá: «Utilicemos la crítica contra quien ha pretendido hacérsela relegar por ser fuente de sus males». Es una postura eminentemente política la que anima estas páginas, en las que la cultura se reconoce como un peligro para cualquier poder que requiera ciudadanos sumisos. Pese a que ninguno de los tres poetas de *Antorcha* militaron en ningún partido político, sus planteamientos son claramente subversivos en una España que apenas ha salido de «la represión y la falta de libertad como planteamiento final para la convivencia de una sociedad», situación que ha paralizado el crecimiento de sus frutos manteniendo vigentes ciertos parámetros que deberían haber sido abolidos, pero que, sin embargo, perviven en los que llama «escritores de natillas», mediocres que no solo no cumplen con una función necesaria de regeneración ética y estética, sino que «colaboran a aislar al pueblo de una serie de autores tachados como «élite» y como «vanguardias».

La segunda página del editorial abunda en su espíritu iconoclasta y reclama el derecho a una cultura verdaderamente popular, en las antí-

podas del folklorismo vacío: «estaba pidiendo una unión del intelectual y el pueblo, un replanteamiento, desde parámetros distintos de los que habían guiado la poesía social, del compromiso entre el intelectual y la mayoría social, una adecuación de una cultura revolucionaria de una sociedad nueva que había nacido del ambiente revolucionario de mayo del 68» (Lanz, 2012: 46). No podemos olvidar el especial momento histórico en el que se publica *Antorcha*: Franco había muerto el año anterior, Adolfo Suárez había sido nombrado Presidente del Gobierno tres meses antes de la aparición de este número y la Ley para la Reforma Política estaba a punto de ser aprobada en diciembre del mismo año. Así, antes de las primeras elecciones democráticas, *Antorcha de Paja* se manifiesta de manera inequívoca en favor de una cultura popular auténtica, sin máscaras ni imposturas: «Hora es ya de dar con las puertas en las narices a una cultura de andar por casa, de recorrer vericuetos sociales con pajarita».

El final del editorial deriva en proclama, con el tono imperativo de la necesidad y la urgencia: «Se trataba de romper con una serie de moldes sociales, culturales y lingüísticos heredados para devolver la cultura al pueblo, pero también para fundir literatura y vida más allá del divorcio artificioso que había impuesto la dictadura» (Lanz, 2012: 21). Es la postura de los jóvenes poetas que piden paso no para cantar las gestas de la tribu, sino para construir la convivencia y para hacer saltar por los aires lo ran-

cio y lo caduco. La expresión es harto elocuente, pues se vale de un verbo con unas connotaciones inequívocas, en primera persona del plural, con valor imperativo que, junto con las palabras «mecha» y «pólvora» abundan en la iconoclastia contra lo establecido: «Encendamos la mecha de la cultura, la pólvora del “lujo” que nos arrebató el invasor, y que salten por los aires, si deben saltar, aún las barbas más académicas».

A principios de 1977 aparece el número 11, con un editorial sin título, encabezado por una cita de Bob Dylan que comienza diciendo «algo está pasando / y usted no sabe qué es». El diálogo con la situación política y cultural del momento es permanente y encendido en este como en otros editoriales. El tema principal es ahora la rebeldía, ineludible a la hora de construir lo nuevo.

Los nombres propios adquieren en esta página un valor que hoy podemos considerar histórico y que en su momento simbolizaban modelos concretos de rebelión. La vuelta a sus cátedras, a finales de 1976, de señalados profesores universitarios que desempeñarían en la Transición destacados papeles en la construcción de la sociedad democrática, es reseñada con júbilo por *Antorcha de Paja*: «Aranguren, Tierno Galván, Valverde, Sacristán, García Calvo serán los maestros “airados” de una juventud que por fin ha asumido su propio poder de rebelión». La restitución a la vida universitaria de los citados profesores era un síntoma importante de que algo estaba comenzando a

cambiar. Así lo comentaba el filósofo Javier Muguerza en su libro *La razón sin esperanza*: «Se cierra, me gustaría creer que para siempre, un capítulo sombrío y vergonzoso de nuestra vida universitaria» (Muguerza, 1977: 17). Los anteriores acontecimientos se proponen como motor y símbolo del cambio. Junto a Bob Dylan, John Lennon, el recuerdo de Mayo del 68 y los poetas exiliados, se eleva la llamada de *Antorcha*: «convirtamos el sueño en realidad por medio de nuestra acción constante».

En el penúltimo párrafo aparece con mayúscula el sustantivo «rebeldía». El énfasis tipográfico marca el tono y la intención del editorial: «despertemos del sueño frustrados, desorientados, indecisos, pero no vencidos». Son los hijos de una España que debe expirar para renacer, y debe hacerlo desde lo más profundo, en lucha con su propia historia. En alusión metafórica, reclamarán la urgente necesidad de matar al padre: «una historia que quiso malcriarnos desde la autocracia y en realidad nos convirtió en sus descarriados cuervos». Entienden la ruptura con el pasado ineludible y urgente, por lo que terminan con unas palabras en mayúscula que, de manera circular, remiten al principio, como si del título se tratara: «REBELIÓN».

Es significativo cómo los editoriales dialogan entre sí, en una línea continua. Así, el número 11 finaliza con la palabra rebelión y enlaza con la primera palabra del número 12, emparentada semánticamente: «revolución». Es la «Revolución cultural» el

objeto de debate, acompañado de una cita de Pasolini. Para *Antorcha*, dos son los enemigos de la cultura: la radio y la televisión, en tanto que están «en manos del poder» y proponen una enseñanza coercitiva. Los falsos modelos propuestos por la televisión, en palabras de Pasolini, valen para conducir la crítica hacia la contemporaneidad, hacia los importantes cambios políticos y a su necesaria y profunda cimentación en nuevas formas de cultura que abandonen modos periclitados. Para ello, es imprescindible que se pongan en marcha «planes pedagógicos nuevos y acordes con el cambio político». Reclaman la renovación de la Universidad «ahogada en manos de los paladines de viejos métodos autoritarios», hasta un extremo cercano al concepto de Universidad Popular: «quien tenga algo que enseñar que acuda a esta casa, en mutua convivencia con quien tenga algo que aprender». La responsabilidad social del artista y del intelectual cierra un texto combativo, una arenga moral en un momento clave de la historia de España, justo en los meses anteriores a las primeras elecciones democráticas.

Los tres números de la tercera etapa, editados a partir de 1980, centran su atención en las publicaciones de poesía. El editorial del número doble 13-14 se dedica a la «Joven poesía española», el número 15-16 aborda el «Poder editorial y [las] revistas poéticas», y la última entrega (17-18-19) realiza un balance de la publicación «*Antorcha de paja*: diez años de presencia en la cultura española (1973-1983)».

El relato antológico de la joven poesía española se define en el editorial del número 13-14 con una mirada retrospectiva que va de la publicación de Castellet (1970) a la más reciente de García Moral y Pereda (1979). Así, 1980 se convierte en una atalaya desde la que observar la evolución de las corrientes poéticas en una década convulsa en la que la proliferación de antologías servirá como preámbulo a la tendencia de años venideros, en los que la razón antológica tratará de señalar los nombres destacados de la generación poética de cada momento. Otras cuatro antologías completan el panorama, todas ellas con la intención de mostrar por dónde discurren los nuevos rumbos de la poesía. Son las de Martín Pardo (1971), Prieto (1971), Martínez Ruiz (1971) y Batlló (1974). En este contexto, interesa particularmente a los poetas de *Antorcha de Paja* señalar la insuficiencia de las anteriores antologías, en cuanto a la construcción del canon o, al menos, en cuanto a la fundamentación de una nueva generación poética, tan marcada por los *novísimos*: «Estábamos en la periferia, pero quisimos arremeter contra el aparato cultural que publicitaba esta poesía», dirá Francisco Gálvez en una entrevista para *El Día de Córdoba* (Montes, 2006: 53). Para suplir estos vacíos surge la antología *Degeneración del 70* (1978) editada por *Antorcha*. La conclusión del editorial insiste en la necesidad de continuar profundizando en la cartografía general de la joven poesía española, aún cuando entienden que la mirada antológica adolece de subjetividad y parcialidad.

A los editoriales de la revista se suma el manifiesto «*Antorcha de Paja: teoría y praxis*», leído en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, el 9 de marzo de 1979, con la participación del profesor Manuel Abad y del poeta Juan Bernier, con motivo de la presentación de *Degeneración del 70*. En él se reiteran ética y estética como señas de identidad. Precisamente así, como una «permanente conjunción de ética y estética», ha calificado Ángel Estévez la poesía de Gálvez, Amaro y Álvarez Merlo (1999: 46). El texto, escrito por Francisco Gálvez y Álvarez Merlo fue leído el 27 de abril en Madrid, en la Librería El Pup, con la participación de Caballero Bonald. Se encuentra recogido por Pedro Roso (1984: 32-33) y en él se expresan algunas de las ideas motrices de la revista: «Vida sea la teoría poética del hombre, y Poesía radical afirmación de la asistencia». Pues si «la heterodoxia es una propuesta ética» lo coherente es abogar «por una poesía racional para la vida del hombre».

Si bien las antologías comienzan a cobrar auge a partir de la década de los setenta, las revistas poéticas, muy abundantes, sobreviven con una austeridad de medios que impide un largo recorrido. La revista cordobesa, que también subsiste de forma precaria, va a realizar un gran esfuerzo durante los diez años de su singladura. A ello dedica el editorial del número 15-16: «Cada momento histórico posee sus revistas, medio insustituible y fragmentario de opinión, bien frente a unos escasos instrumentos editoriales, o como voz de una disidencia

o propia práctica creativa». Por otra parte, la crítica periodística no contribuye en opinión de *Antorcha* a mejorar el desarbolado panorama. La denuncia de la indigencia de las revistas poéticas les lleva a considerar un margen más amplio: la necesidad de construcción de un espacio cultural bien cimentado, al que ya se habían referido en los números centrales – del 8 al 10– y que es una constante en el pensamiento de *Antorcha de Paja*.

El último número es triple y acoge un aparato crítico muy superior al de los anteriores. Junto al editorial, aparece el texto manuscrito «Elegir», de Vicente Aleixandre, publicado en el número 2. Se suman un escrito de presentación del Diputado de Cultura, José Luis Villegas, una reflexión crítica de Francisco Gálvez «Joven poesía española (Apuntes sobre una degeneración poética y crítica)», un artículo de Álvaro Salvador con un significativo título de ecos hernandianos, «La antorcha que no cesa», y otro de Fanny Rubio, «Lugar de la poesía».

Se constituye este número en una memoria de los diez años de vida de la revista. El cumplimiento del objetivo central es reiterado en el editorial de manera directa en la misma línea de los números anteriores: «la independencia de una postura crítica y su elección poética». Se anuncia entonces el final de la publicación, lo que Pedro Ruiz entiende como un acto de coherencia tanto «con su propia heterodoxia como con la propia situación poética y cultural del momento, una vez cubierta la década de la transición»

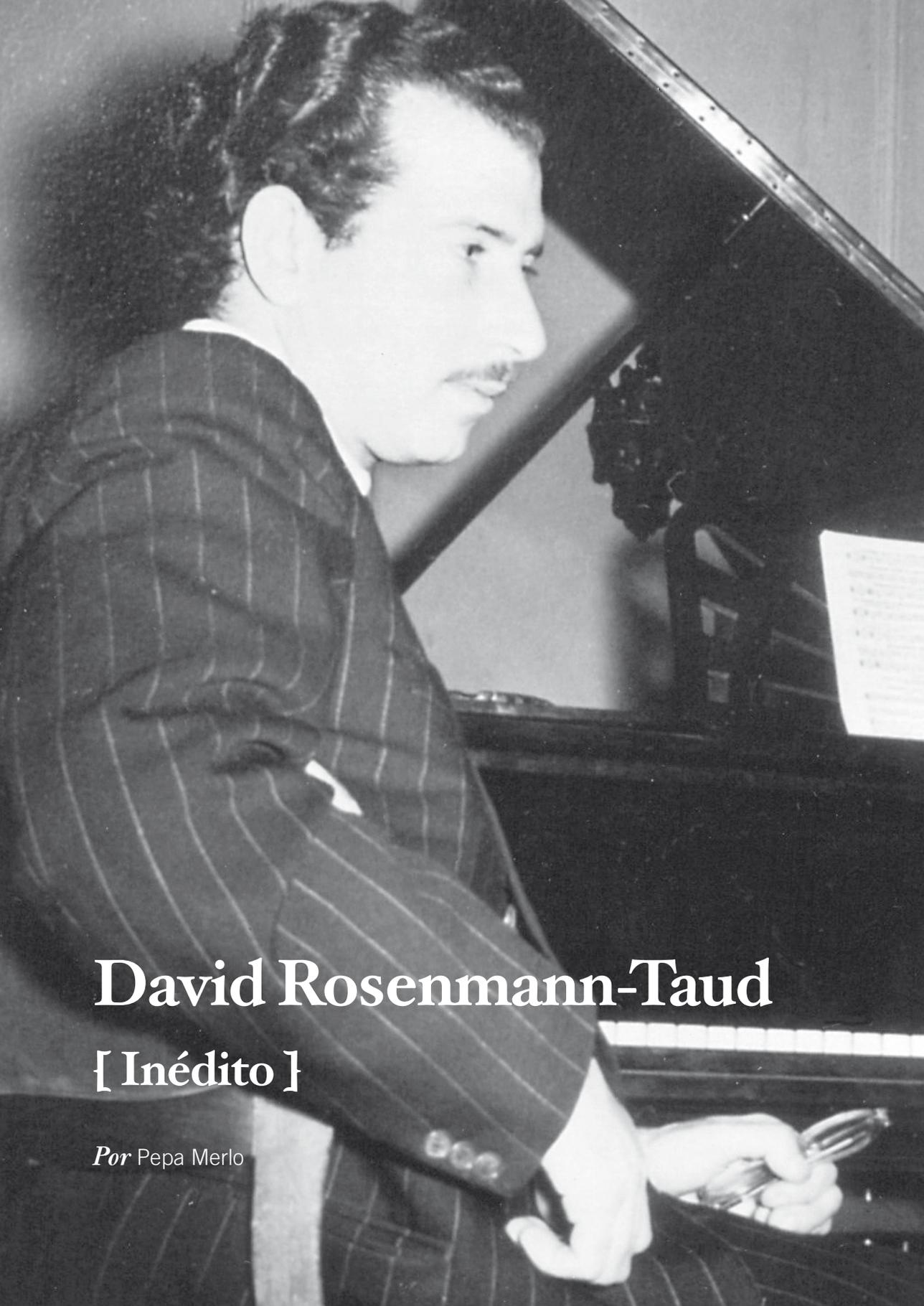
(Ruiz Pérez, 2005: 339). Para *Antorcha*, dar por finalizada la publicación de la revista «explica la propuesta vital y creativa de los poetas que la han sustentado, creyendo cumplido un periodo de tiempo muy concreto y determinado: una elección coherente dentro de una cultura donde la continuidad empobrecida a que nos tienen acostumbrados revistas y publicaciones, impera por encima de otros aspectos vivos de la cultura». Los motivos son claros: la falta de apoyo económico, así como la decisión de sus artífices de dar por concluida la vida de la revista, aunque no así de su proyecto editorial, que continuaría en diversas colecciones: «Suplementos de *Antorcha de Paja*», «Cuadernos literarios de *Antorcha de Paja*», «Trayectoria de Navegantes» y «Cuadernos Trayectoria de Navegantes». Aun de forma metafórica, las palabras de José Luis Villegas, en el texto de presentación al último número, inciden en esta línea: «El suicidio de *Antorcha de Paja* debe abrigar la esperanza de su continuidad».

Fue *Antorcha de Paja* una de las revistas más significativas de la Transición, no sólo por su contenido, sino también por su recorrido a lo largo de los años y por la cantidad de números publicados. La rebeldía de sus primeras entregas, expresada en sus editoriales y en sus poéticas, se intensifica y dialoga con la contemporaneidad cultural y política. Su huella en las generaciones siguientes puede rastrearse en la revista *Zarisma*, en la que los jóvenes poetas cordobeses reconocen su labor: «aquel número de *Zarisma* dedicado a *Antorcha de Paja* en 1998 no fue un homenaje, sino un «nos ponemos en marcha con vosotros». También Paco y José Luis nos ayudaron a empujar la puerta y a mostrarnos como un auténtico epicentro de la poesía española. No solo por los jóvenes, sino por una dignificación de la figura de *Cántico* y el ajuste de cuentas con algunos de los nombres de una Generación de los 70 cuya reducción a la esfera novísima siempre nos resultaba tan ventajista como chapucera» (García Casado, 2013: 3).

BIBLIOGRAFÍA

- Batlló, José (1974), *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona: El Bardo.
- Castellet, José M^o. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.
- Estévez Molinero, Ángel (1999), «En el lecho de la escritura: Poéticas y poesía de R. Álvarez Merlo, F. Gálvez y J. L. Amaro», *Alfinge: Revista de filología*, n^o 11, pp. 45-62.
- Gálvez, Francisco *et alii* (dir.) (1979), *Degeneración del 70*, Córdoba: *Antorcha de Paja*.
- García Casado, Pablo (2013), «Poetas y vecinos», *Cuadernos del Sur*, Córdoba: Diario Córdoba, 6 abril, p. 3.
- Lanz, Juan José (2012), *Antorcha de paja. Revista de poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*, Madrid: Devenir.
- Lanz, Juan José (2013), «La Antorcha que nunca se apaga», *Cuadernos del Sur*, Córdoba: Diario Córdoba, 6 abril, pp. 4-5.
- Martín Pardo, Enrique (1971), *Nueva poesía española*, Madrid: Scorpio.

- Martínez Ruiz, Francisco (1971), *La nueva poesía española. Antología crítica*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Montes, Marisa (2006), «Antorcha de Paja: un poco de luz en una época oscura», Córdoba: *El Día de Córdoba*, 23 abril, p. 53.
- Moral, C. Concepción y Pereda, Rosa M^a. (1979), *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra.
- Muguerza, Javier (1977), *La razón sin esperanza*, Madrid: Taurus.
- Osuna, Emilio (1979), «Presentación de *Degeneración del 70*», *El Correo de Andalucía*, 16 marzo.
- Prieto, Antonio (1971), *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*, Madrid: Azur.
- Roso, Pedro (1984), *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba: Diputación Provincial.
- Ruiz Pérez, Pedro (2005), «Antorcha de Paja (Córdoba, 1973-1983): una revista de poesía para los 70», en *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, volumen III (1960-1975), Madrid: Ollero & Ramos, pp. 325-352.

A black and white photograph of David Rosenmann-Taub, a man with a mustache, wearing a dark pinstriped suit jacket. He is seated at a piano, looking towards the right. His hands are positioned near the keyboard, and he appears to be holding a pair of glasses. The piano is dark, and a sheet of music is visible on the stand. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and suit.

David Rosenmann-Taub

[Inédito]

Por Pepa Merlo

Hablemos de dimensiones. Del arte de ser presencia sin estar jamás presente. Hablemos del poeta David Rosenmann-Taub. Del chileno que no habita Chile, del residente del norte de América que nació en el sur de América hace ya más de ocho décadas. De aquel para quien sus ancestros decidieron una nueva vida, en un continente nuevo, más allá de las fronteras naturales que delimitan todo un océano, más allá de la Polonia de la que su familia era oriunda. Hablemos de dimensión, de «la importancia, magnitud o alcance que puede adquirir un acontecimiento o suceso». Aquel que procura reunir en una misma persona dos continentes, dos culturas. Es la osadía del inmigrante. David aglutina toda la historia del viejo continente que arrastraron sus padres hasta un rincón del cono sur, hasta una calle con patronímico vasco, Echaurren («Echaurren derrocadero, Echaurren, calle escarlata...») y la razón de ser de un nuevo territorio, de una nueva región en un nuevo hemisferio, donde nacerá como individuo y se desarrollará como poeta, como músico... Porque ser hijos de inmigrantes debe imprimir carácter. Pero no olvidemos que es de David de quién hablamos, «del amado y querido», «del elegido de Dios», no de Goliat, «el que vive peregrinando». Es elegido por un Dios al que el poeta vio recogiendo cuidadosamente sus enseres para mudarse de casa, como hicieran tantos y tantos a lo largo de los siglos para cruzar el Atlántico. Quizás estaba vieja, quizás quería huir del desastre que contemplaba por la ventana, de un de-

sastre del que no le quedaba otra que responsabilizarse. Como los niños pequeños, si no te ven, no estás. Así, Dios abandona una perspectiva con la esperanza de encontrar otra mejor. Era *Cortejo y Epinicio*, el primer poemario de David Rosenmann-Taub, el primer galardón –el del Sindicato de Escritores–, a un manuscrito que vería la luz como libro en 1949 en la editorial chilena Cruz del Sur, el manuscrito de un autor que entonces aún quizás fuese incapaz de denominarse como tal:

*Dios se cambia de casa. En un coche de lujo
y con mucho cuidado guarda la estrellería
del Este. Echa en un saco al Ángel Principal:
la loza del ropaje repica a festival.
[...]
Y así entre trueno y trueno se desarma el palacio.
Dios mete los edenes en unos cuantos tiestos,
Y al fuego del infierno le aplica naftalina.
[...]
Dios sube a la azotea a ver si, por olvido,
algo se ha quedado: y aunque atisba y traspasa
los libres pasadizos, y baldean sus ojos tejados y bualdas, se olvida de la muerte
y la vida que riñen en un rincón vacío.
Y Dios se va sin verlas, mas siente escalofrío.*

(Poema XXII)

Veintiún poemarios después, cuatro antologías, el movimiento en dibujos, el silencio en una pluridiversidad de partituras, parece que Dios no consiguió encontrar la casa soñada con vistas, aunque sí las vistas:

La Llanura
Dios clarea...

(«Cortejo y Epinicio II. El mensajero»)

Quizás descubrió que la casa no existe. Olvidó resguardar un rincón tranquilo en el confín del universo, el paraíso que él mismo desmanteló cuando era un Dios joven, inexperto, irascible. El elíseo no existe ni siquiera para él, y el poeta lo sabe:

-Tras giróvagas
formas,
Dios los mundos creó.
Los atisbó:
sufrió
propia
candonga:
tanta vergüenza, tanta depresión,
que...
- ¿Qué?
-...se suicidó.

La búsqueda ha concluido. No hay más mudanzas. No hay más casas. Tan sólo la que se contempla desde otro lado de la calle, de la única calle posible, Etxaurrem, apellido vasco cuyo significado es «frente a la casa». Aceptar la responsabilidad del fracaso de lo creado tiene un único final posible: el del final de este pequeño poema inédito en la madurez del poeta. Un pequeño poema de un poeta mayor, en todos los sentidos, que cierra en cír-

culo la línea cuyo punto de partida fue aquel primer libro de un joven poeta.

La humanización de Dios es una constante en toda la obra del chileno. Antes del dramático final de esta pequeña composición inédita, Dios se había dado a la bebida, lo que supondría un final coherente para este poema, el final de la historia de un personaje que es el mismo personaje, y no por tratarse de Dios, pues éste es un Dios humanizado, sino porque como tal, como humano, el poeta nos ha ido narrando su trayectoria, su evolución a lo largo de toda su obra. En «Cortejo y Epinicio III. La Opción», encontramos el poema titulado «Epopéya I»:

Dios, en una de tantas borracheras,
obró este multiverso: macedonia.
Tétrico, ingenuo, cínico,
Los brunoviernes, a las once doce,
lo admite, tambaleándose.

Quizás estemos ante el Dios que todos llevamos dentro. Ese arrogante que cree que puede hacer y deshacer, crear a voluntad lo que se le antoje. El lado humano de ese Dios termina siempre por aparecer como un mazo, como un golpe certero, para despertar y mostrar la realidad que nos evidencia de un modo ridículo frente a la obra creada. En este punto aparece la ironía que el poeta maneja con la maestría con la que un relojero manipula entre las yemas gruesas de sus dedos las minúsculas piezas del artificio. Y entonces tan sólo queda irse de borrachera los «brunoviernes», resacas que terminarán dando respuesta al pronombre relativo de interrogación incisivo e impaciente de la última

composición: «se suicidó». David Rosenmann-Taub se ríe de sí mismo, del poeta-Dios que hace y deshace:

*Puesto que la literatura –pacotilla–
miente sin desmentidos,
invita a don Tapiz don Evangelio
a un recital de poesías mías
por un conjunto de copihues negros.
Gratis, la entrada. Uánderful: me
invito.*

*Clandestino, escuchar: casto
bullicio.*

*Clandestino, apedar: ni un
intermedio.*

(«Cortejo y Epinicio III. La Opción»)

Eduardo Moga ha escrito de David Rosenmann-Taub: «Es un poeta total». Y lo es. Toda una vida poética avalan esta afirmación. Pues pocos poetas son conscientes de que «la poesía es una forma de conocimiento del yo y del mundo», tal y como han señalado Álvaro Salvador y Erika Martínez, a propósito de la obra de David Rosenmann-Taub, en el prólogo de *Me incitó el espejo*, la primera antología que, con un título tan provocador, apareció en España en DVD Ediciones en 2010¹.

Tomar conciencia del «yo» y del «mundo» en el que habita y sueña el «yo», supone rozar la idea de la totalidad. Acariciar un concepto decisivo entre los grandes poetas. Y como aquellos que además tuvieron el don de la música en la yema de sus dedos, David Rosenmann-Taub ha llegado a conseguir una pureza lingüística, una limpieza casi aséptica de la imagen. Tal y como leemos en el prólogo de

la antología *El duelo de la luz*, «la búsqueda de significaciones forzadas que transforman al poema en un objeto insólito, el silencio y la opacidad como síntoma de la errancia sin sentido del hombre y del universo». El lector que ha seguido su trayectoria lo sabe, porque lo ha ido palpando pausadamente, como si cualquier cosa, como palpa el músico el marfil del piano, acordes que se cuelan entre los versos en forma de neologismos, de juegos de palabras, de imágenes imposibles, en una *forma sonata* de carácter modulante que combina motivos de lo más heterogéneos y, por supuesto, en un laconismo cada vez más profuso en la obra del poeta chileno. Pequeñas composiciones matemáticamente medidas en las que la forma breve se ha ido haciendo con el poeta, del mismo modo que el amor enajena al enamorado:

Acechos:

hebras

plácidas,

fraternas:

intuían que tú, breve poema,

sin fin, sin compañero,

me esperabas.

Y cuando la vida decide sorprender mostrando sus cartas, David Rosenmann-Taub ya es un tahúr de la palabra. Se adelantó a la jugada y extendió sobre el mantel su farol. En el momento en que el Tiempo amenaza con mostrar los límites del horizonte, David Rosenmann-Taub ya se asomó a él y ahora está de vuelta. Él es el número no algebraico, el trascendente, el que deambula más allá de los límites:

Patinir.
Fuego de la verdad,
Caronte,
ya te vi.
No me mires a mí.
Mira, por caridad,
el horizonte.

(«Estigio»)

El poeta rompe el Tiempo colocándose en el punto de mira de los ojos de un Caronte que quinientos años atrás plasmara Joachim Patinir (1480-1524) en su *Caronte cruzando la laguna Estigia* (1520-1524). La súplica de los versos finales de esta composición, también inédita, es la misma que el pintor, precursor del paisajismo como género y discípulo de otro David, Gerard David, de la escuela renacentista de Amberes, hiciera al trazar los ojos penetrantes de un Caronte que más que mirar, acecha, transmitiéndonos el miedo ante la certeza de un viaje obligado.

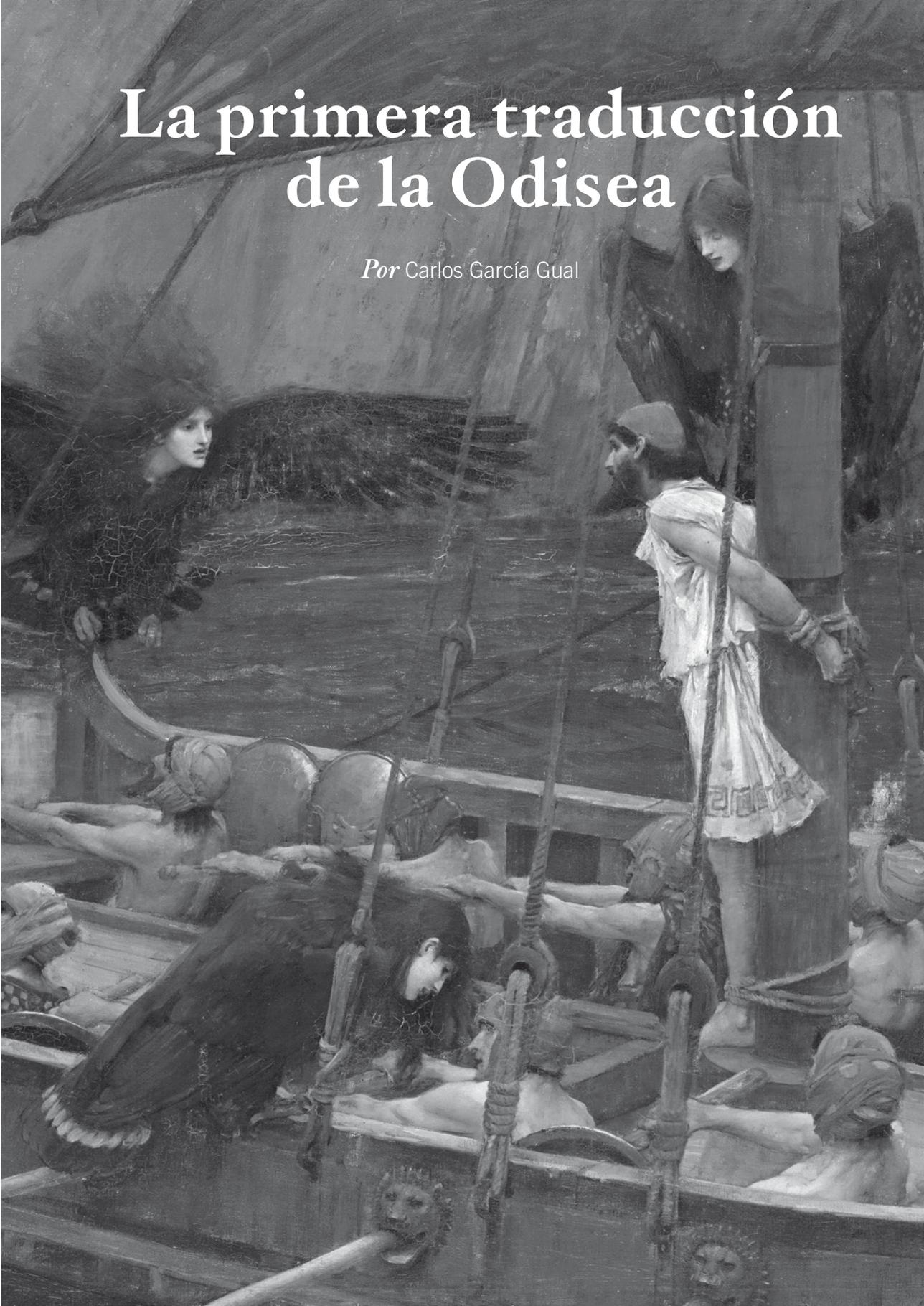
Un mundo onírico en el que se nos disimula con el empleo masculino, lo que del otro lado, el de la realidad, es femenino, el río Estigia cuyo significado griego –«Estix»– es «odiar», «detestar». Uno de los cinco ríos que rodean el reino del Hades, pero no el que cruzaba Caronte, barquero del río Aquerón. Del cuadro de Patinir y de la mitología, el Cerbero es el único que está en el lugar que le corresponde, el perro de tres cabezas, hermano de Quimera.

El próximo otoño se nos presenta un nuevo poemario *OÓ,O* que verá la luz en Pre-textos. El asombro de la vida. Poemas inéditos de un poeta que tararea la cantinela que los años va convirtiendo en esa melodía instalada en la conciencia, que llegó a nosotros sin saber cómo y no deja de repetirse, a pesar de nosotros mismos. David Rosenmann-Taub, una vez más, nos abre los ojos al asombro, eleva los párpados y nos hace despertar en el sueño.

¹ La segunda antología en España, *El duelo de la luz*, se publicó en el año 2014 en Pre-textos, con selección e introducción de Álvaro Salvador y Erika Martínez

La primera traducción de la Odisea

Por Carlos García Gual



I

La primera traducción española de la *Odisea*, que fue la primera del gran poema homérico en una lengua romance, se editó a mediados del s. XVI. Estaba versificada en endecasílabos sueltos y fue hecha por el Secretario de Estado de Felipe II, Gonzalo Pérez, un personaje que como político no logró tanta fama como su intrigante hijo, Antonio Pérez, pero que, sin duda, mereció mucho más prestigio como humanista¹. Esa traducción, a la que dedicó bastantes años, al margen de sus notorias tareas políticas, representa un espléndido y singular logro del Humanismo español, que nos conviene recordar. Tradujo en un extenso poema de 21.944 versos los doce mil y pico hexámetros de la *Odisea*, y publicó su texto en cuidadas y diversas ediciones. La primera, de 1550, en la imprenta salmantina de Andrea de Portinariis, abarca los trece primeros cantos². Se reeditó en Amberes ese mismo año, y de nuevo en Venecia en 1553³. Finalmente la versión completa de la *Odisea*, con los once cantos que faltaban, se publicó en Amberes en 1556 y, de nuevo, con algunos retoques –lo advertía en portada: «Nuevamente por él mismo revista y enmendada»– en Venecia en 1562.

En el mundo humanista europeo, apasionado de la recuperación de la poesía homérica, ya la había precedido alguna versión latina. De ellas, la más antigua fue la de Johann Schott en Estrasburgo: *Homeri Poetarum Clarissimi Odyssea de Erroribus Ulixis*; luego vinieron las de Andrea Divo di Capodistria, que quiere ser muy literal, y las de Francesco Griffolini en 1465 y Raffaele Maffei, en 1516, todas en prosa. Ya en una len-

gua moderna, la primera, al parecer, fue la alemana de Simón Schaidenreisser (*Odyssea*, Augsburgo 1537). Más tarde, después de la española, se publicarían la italiana de Lodovico Dolce (1573), la francesa de Salomon Certon (1604) y la inglesa de George Chapman (1614-5).

Por otra parte, como señala Muñoz Sánchez, Gonzalo Pérez mantuvo contactos con otros ilustres humanistas españoles de su tiempo, como Diego Hurtado de Mendoza, Hernán Núñez, Pérez de Oliva, Páez de Castro, Calvete de la Estrella, Antonio Agustín o Jerónimo de Zurita, y se movía en ambientes ilustrados europeos, primero como consejero del emperador Carlos V y más tarde, como Secretario de Estado del rey Felipe II. Es a éste a quien dedica, con una elaborada y clara epístola, en la que presenta a Ulises como modelo del héroe prudente y elogia el arte de Homero, la versión ya completa del antiguo poema.

Por fin podemos ahora, gracias a esta cuidada edición de Muñoz, con su excelente y erudita introducción, volver a leer este texto tal como lo conocieron los escritores del llamado Siglo de Oro, y que, recordémoslo, fue la única traducción de la *Odisea* impresa en castellano durante casi tres siglos, es decir, hasta la del mexicano Mariano Esparza, en 1837⁴.

II

La verdad es que, en comparación con otros países de Europa, la tradición de la poesía homérica en España fue sorprendentemente pobre, desde el siglo XVI al XIX. Como anécdota significativa, quiero recordar unas líneas de Don Juan Valera, en el prólogo a su versión

de *Dafnis y Cloe*, que él tradujo del griego, con notable elegancia, hacia 1880. Sorprende que tan tarde entrara ¡a fines del XIX! en nuestra literatura esa novela bucólica que circulaba como un claro clásico siglos antes en otras lenguas europeas –Amyot la había vertido al francés a mediados del XVI, y era uno de los libros preferidos de Goethe–. En su fino y curioso prólogo, Valera intenta defender su atrevimiento al presentar una novela tan erótica y pagana. Pero aprovecha para criticar, de pasada, a sus contemporáneos, que no leían a los clásicos y, luego, despreciaban y creían ilegible a Homero.

«Los más atrevidos, por último, se van derechos contra el autor (mientras otros acusan al traductor), y decretan que Homero es soporífero; que en la edad bárbara en que vivió, tal vez gustaría; pero que ahora no hay quien lo aguante, y que ni los mismos que lo encomian lo leen, sino que aprenden lo más sustancial de lo que dice de algún compendio o manual de Historia de la Literatura, y suponen que le han leído y hasta que se han encantado leyéndole, para darse tono y lustre de discretos y profundos.

A mí me ha ocurrido con frecuencia que hombres políticos de primera magnitud, que han sido ministros cuatro o cinco veces, abogados famosos, hacendistas y economistas, me hayan excitado a que me desemboce con ellos y les confiese que Homero no puede haberme gustado, si es que lo he leído. Y como yo me obstinara en que le había leído y en que me gustaba, me han tenido por hipócrita literario o por hombre disimulado y lleno de fingimiento, a fin de darme importancia de erudito y de humanista»⁵.

III

Es algo lamentable que las historias de la literatura no incluyan los nombres de los traductores y las traducciones que, en una u otra época, han contribuido a ampliar el horizonte de expectativas de una tradición cultural. Porque hay traducciones muy significativas para el desarrollo de una literatura. Por limitarme a las versiones de los clásicos antiguos y a nuestro siglo XVI, me parece claro que las de *El asno de oro* de Apuleyo –por Diego López de Cortegana, en 1513–⁶, los *Apotegmas* y *Moralia* de Plutarco –por Diego Gracián, 1533 y 1548–, *Las Etiópicas* de Heliodoro –por «un secreto amigo de su patria» y, luego, Fernando de Mena, 1544 y 1578–, la *Eneida* de Virgilio –por G. Hernández de Velasco, 1555–, los *Diálogos* de Luciano, etc., fueron enormemente importantes para el desarrollo literario de esa época. Y a ellas hay que agregar, desde luego, esta *Ulixea* que comentamos. No es fácil, sin embargo, determinar la difusión ni la influencia de la *Ulixea*. Citaré al respecto lo que ha escrito su editor actual:

«La publicación de las versiones parciales de la Odisea en 1550 y 1553 pudo ser un acicate para que Hernández de Velasco emprendiera su traducción de Los doce libros de la Eneida de Virgilio, que vio la luz en Toledo, en la casa de Juan de Ayala en 1555, y, sumadas ya las dos ediciones plenarias para que se ensayara el traslado de la Ilíada al castellano, como acometieron el Brocense, Cristóbal de Mesa y Juan Lebrija Cano, por mucho que sus versiones no pasaran, tal vez por autocensura, del manuscrito al impreso y se hayan perdido o permanecido inéditas. En punto al desarrollo de la épica culta

española y a la discusión teórica sobre el poema heroico, su contribución fue tan decisiva como incuestionable. Su *Ulixea* es la *Odisea* que leyeron, en algunos casos acompañada por traducciones latinas, los escritores españoles que desconocían el griego o no lo conocían lo suficiente como para hacerlo en la lengua original. Aparte de los textos mencionados de Ruiz Alceo, Lope de Vega, Calderón y Gracián, su importancia es fundamental en las *Soledades* de Góngora y, en menor medida, en *La Fábula de Polifemo y Galatea*, así como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes».

Pero, por otra parte, el éxito no tuvo largos alcances:

«El destello editorial que la *Ulixea* había alcanzado en apenas doce años, explicado en virtud del interés de su autor por promocionar su obra y del de editores e impresores esperanzados quizá de aprovechar su influyente posición, se apagó justo en el momento en que su influjo resonaba en las letras españolas. Hubo que esperar a la restauración de la enseñanza del griego en las aulas universitarias españolas a partir del primer tercio del siglo XVIII, luego del paulatino languidecimiento experimentado desde finales del XVI, a que el legado clásico recuperara cierta notoriedad social, a que el renombre de Homero acaparara la atención internacional y que saltara la chispa de la controversia para que se reimprimiera de nuevo»⁷.

En 1767, en Madrid y en dos tomos, se reimprimió, por única y última vez hasta la que comentamos, la *Ulixea* de G. Pérez, a partir del texto de la versión

completa de Venecia en 1562, con ortografía y puntuación modernizadas. Fue también por entonces cuando el jesuita Esteban de Arteaga, desde Italia, donde estaba expulsado, preparó una edición crítica precedida de un amplio estudio reivindicativo de la figura y obra del traductor del XVI, aunque quedó sin acabar e inédita. Muñoz Sánchez analiza muy bien ese empeño erudito y tiene en cuenta puntualmente algunas de sus anotaciones.

IV

Cuando en la benemérita «Biblioteca Clásica», impulsada por Menéndez Pelayo, se pensó en editar la *Odisea*, la idea primera era recuperar la traducción de Gonzalo Pérez, de igual modo que se habían reeditado otras versiones antiguas de autores clásicos, como el *Tucídides* de Diego Gracián o la *Ilíada* de Gómez Hermosilla. Se pensó en modernizar el texto de la *Ulixea*, de más de tres siglos y medio antes, y la tarea se le encargó a D. Federico Baráibar, helenista de reconocido prestigio. Pero Baráibar, tras intentar retocar los versos de los primeros cantos, decidió, con acertado criterio, renunciar a la recuperación de la vieja traducción y proponer una propia, también en endecasílabos sueltos, como estaban la *Ilíada* de Hermosilla y la *Ulixea*⁸.

La traducción de Baráibar –publicada en 1886– es, en efecto, mucho más fiel y ajustada que la del Secretario de Felipe II, y el lector percibe que está hecha por un filólogo serio que conoce otras ediciones y los estudios homéricos de otros helenistas modernos⁹. Como señalamos, Baráibar da una traducción en versos endecasílabos, metro tradicional de la

épica castellana, el mismo usado también por Gonzalo Pérez y por Gregorio Hernández de Velasco en su versión de la *Eneida*, en 1555. En el prólogo a su ya citada traducción de la *Ilíada*, Hermsilla –que era Catedrático de Poética– defiende que los poetas antiguos deben ser traducidos siempre en verso, evitando la prosa, más «plebeya y villana». En verso está también la traducción de la *Odisea* de J. M. Pabón, de 1982, casi un siglo posterior a la de Baráibar, pero con un sistema métrico más cercano al griego: en hexámetros acentuales, un tipo de verso ensayado por algunos poetas modernistas, y también por Carles Riba en su cuidada traducción al catalán de 1919¹⁰. Otros traductores modernos han preferido la prosa, que se presta a reproducir con mayor fidelidad y precisión el texto de cualquier clásico. Así lo hizo ya, con muy claro éxito, Luis Segalá, en la que sigue siendo la más conocida versión de la *Odisea* (Barcelona, 1912, con muy numerosas reimpresiones), y en prosa, más o menos poética, están las dos más recientes, hechas por J. L. Calvo y C. García Gual, en 1976 y 2004, respectivamente.

Con respecto a la fidelidad y nivel poético de la *Ulixea*, ha habido diversidad de pareceres. Ni Menéndez Pelayo ni J. Pallí Bonet la tienen en alta estima literaria, pero son, a mi entender, demasiado severos, tal y como también señala Muñoz Sánchez. Y ya hemos visto lo que opinaba Baráibar. Por mi parte, me parece más certero el juicio crítico de J. López Rueda, un buen conocedor del Humanismo del XVI, que anota, en cambio: «Pérez hizo su traducción en endecasílabos sin rima y en un castella-

no jugoso dotado de notable fuerza poética. Como es lógico, las exigencias de la versificación le impiden traducir literalmente; pero es bastante fiel al sentido y, cuando puede se ajusta a la letra»¹¹.

El humanista Juan Páez de Castro, que colaboró con Gonzalo Pérez en la versión final y la edición última de la *Ulixea*, elogia la obra de su amigo y traductor. Señala que, por fin, podrá –como tantos otros españoles cultos de la época– leer de corrido el gran poema homérico:

«Gané también que con no estorbarme la dificultad del lenguaje, leo tan presto todo el libro que alcanza a estar todo junto en la memoria... Con esta traslación de vuestra merced le han encendido grandes luminarias del valor y la virtud de Homero, principalmente en este libro de la Ulyxea, cuya claridad había estado sepultada más de mil y setecientos años, conocida solamente de los que sabían la lengua griega».

Totalmente de acuerdo con estas líneas, me gustaría ya redactar un breve final.

V

Al comienzo de su artículo «Las versiones homéricas» (1957), escribe J.L. Borges:

«La Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la Authorized Version de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela de Samuel Butler. Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa

epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la Odisea bastará para ilustrar su curso de siglos».

La idea expuesta en ese brillante ensayo –la de que las diversas traducciones de una obra clásica, en varias épocas y lenguas, representan variantes literarias de la misma, dando lugar así a «una librería internacional» donde los traductores merecerían ser recordados como intérpretes y colaboradores del mensaje poético– incita a una breve reflexión. Podemos partir de los ejemplos aquí ofrecidos de traductores de la *Odisea*. Casi todos los citados en ese artículo –la única excepción es el francés Bérard– son escritores ingleses. Están mencionados G. Chapman, A. Pope, Butcher, W. Morris, T.A. Buckley, W. Cowper, A. Lang y S. Butler –éste, el más moderno, tradujo la *Ilíada* en 1898 y la *Odisea* en 1900–. Borges privilegia en su ensayo las versiones inglesas –que él conocía desde niño porque estaban, sin duda, en la biblioteca heredada de su padre y las leyó en inglés– y lo justifica con su afirmación de que «las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastará para ilustrar su curso de siglos». Desde luego, Borges no pudo conocer el libro de G. Steiner, *Homer in English* (Penguin, 1996), que ofrece una lista mucho

más imponente de versiones de las epopeyas homéricas, y que advierte en su prólogo que, durante los siglos XVIII y XIX, no pasó ningún año en que no apareciera en inglés alguna traducción o comentario de esos textos¹².

Borges, supongo, no conoció nunca la *Ulixea* de G. Pérez, y tampoco quiso citar en ese ensayo ninguna versión española. Aunque creo que leyó, antes o después, la de Segalá. En todo caso, la ristra hispánica de versiones homéricas ha de comenzar por ésta, muy fluida y de acentos renacentistas, que ahora, tras siglos de silencio, aquí rescata de manera justa y admirable Juan Ramón Muñoz Sánchez, gran experto en la tradición de textos clásicos y Humanismo, como bien había demostrado en su gran libro *De amor y literatura: hacia Cervantes* (Academia del Humanismo, Vigo, 2012).

Si bien Gonzalo Pérez no tenía el genio poético de George Chapman, cuyas versiones homéricas son textos clásicos de la poesía inglesa aún hoy, no hay duda de que fue un traductor mañanero y un escritor de línea clara, empeñado en romancear con rigor y frescor para honra de nuestra lengua el inolvidable texto homérico, y lo logró¹³. Así que este rescate es un buen homenaje, debido y ahora bien pagado, a un traductor audaz y a un libro resonante de merecida memoria.

1 Según el docto Nicolás Antonio: «vir fuit Latine ac Graece admodum doctus, ingenio summo, eruditioneque non vulgari».

2 La *Ulixea* de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez.

3 Tal vez vale la pena resaltar que la división de la *Odisea*, en trece cantos y luego los once siguientes, se justifica por la misma estructura de la obra. La primera parte

comprende la Telemaquía y las Aventuras Marinas, y el retorno del héroe errante viene a concluir con la llegada a Ítaca y concluye con el ágil diálogo de Ulises con Atenea. Es decir, tiene una notable coherencia. Los once cantos siguientes narran los encuentros y venganza de Ulises en Ítaca, y en ellos la narración es más realista y menos fabulosa.

- ⁴ Podemos resaltar también, de paso, que la primera versión castellana impresa de la *Ilíada* apareció mucho más tarde, ya a finales del XVIII. Fue la que tradujo Ignacio García Malo en 1788; que quedó pronto superada por la siguiente, ya en 1830, la de Gómez Hermosilla, en endecasílabos, el mismo metro poético usado ya por G. Pérez. Tomo muchos de los datos de esta tradición literaria del amplio prólogo de Muñoz Sánchez. Pero para la historia de la recepción de Homero en España y en Europa, puede verse el libro de Julio Pallí Bonet, *Homero en España* (Universidad de Barcelona, 1955), que da noticia puntual de otras versiones que quedaron inéditas o parciales; y complementarlo bien con el documentado artículo de Oscar Martínez «La épica griega. Traducciones de Homero» en *La historia de la literatura greco-latina en el siglo XIX español*. Edición de F. García Jurado, Málaga, 2005. pp. 161-180.
- ⁵ Siempre me ha gustado este interesantísimo prólogo de Valera, del que me limito a citar sólo unas líneas, con su crítica y su ironía. Lástima que en las ediciones populares de *Dafnis y Cloe*, que tuvo merecido éxito, suele suprimirse. No sé si los políticos y gente de alta sociedad, como los que frecuentaba Valera, leen ahora más a los clásicos que en su época. Lo cierto es que no se les nota. (Cf. «Leer a los clásicos y elegirlos». En *Sobre el descrédito de la literatura*, Barcelona, Península, 1999, pp. 188-200).
- ⁶ Tal vez Apuleyo sea el mejor ejemplo de esa gran influencia, tan incisiva en el género de la picaresca y en la novelística del XVI y XVII, como he demostrado en otra parte (cf. *Apuleyo. El asno de oro*. «Introducción». Alianza editorial, Madrid, 1988). En Francia, p.e., la traducción de las *Vidas* y los *Moralia* de Plutarco por Amyot, una lectura tan esencial para Montaigne, marcó toda una época, no sólo para Francia, pues el traductor inglés, North, se basó en el texto de Amyot, y a North lo leyó Shakespeare.
- ⁷ Las citas proceden de las págs. 110 y 11, que añaden algunas notas bibliográficas. Sobre la decadencia de los estudios helénicos en esa época, cf. Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- ⁸ Al final del prólogo, en una nota, Baráibar escribe: «Mi excelente amigo D. Luis Navarro me encargó para su Biblioteca Clásica la corrección de la versión de la Odisea por el secretario Gonzalo Pérez. Afean este trabajo, no sin precio por su agradable ingenuidad y buena inteligencia del texto homérico, el constante desaliño de la versificación y una enorme tendencia a las amplificaciones. Di principio a la corrección; pero fue tanto lo que tuve que enmendar en los cuatro primeros libros, que apenas si llegaron a cuarenta los versos aprovechados en cada uno de ellos. Por lo cual, no queriendo que mis errores y faltas pudieran imputarse al buen Secretario, me decidía a hacer una versión exclusivamente mía. Y terminé, gracias a Dios y no sin grandísima fatiga, el 8 de julio de 1885». (*Homero. La Odisea*, Biblioteca Clásica, Madrid, 1916, pp. XV-XVI).
- ⁹ No sé hasta qué punto es más escueto que Pérez, pues veo que para los ocho primeros hexámetros del poema, utiliza el mismo número de versos: uno y otro 16 endecasílabos. Hay que advertir que los versos griegos son casi el doble de largos. Baste una mínima muestra. Los tres primeros versos griegos pasan a cinco en ambos. Pero el texto de Baráibar es notablemente más fiel a su original. Comparemos: «Dime de aquel varón, süave Musa, / Que por diversas tierras y naciones / Anduvo peregrino, conociendo / Sus vidas y costumbres, después que hubo / Ya destruído la sagrada Troya» (Pérez); «Díme, oh Musa, del héroe ingenioso / Que, después de arrasar la sacra Toya, / Anduvo tanto tiempo peregrino, / Viendo muchas ciudades y costumbres / Sin cuento conociendo...» (Baráibar). Es muy notable que Pérez no traduce el epíteto *polytrophon* (típico de Odiseo) en la primera línea y, a cambio, califica por su cuenta a la Musa de «suave»; mientras que Baráibar lo vierte como «ingenioso» (lo explica en nota, advirtiendo su eco cervantino).
- ¹⁰ También está en ese tipo de hexámetros la «versión rítmica» de la *Ilíada* de A. García Calvo, de 1995, un intento un tanto arcaizante de acercar al lector a la poesía homérica. Para otro poema épico, las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, además de cuatro o cinco en prosa, contamos en castellano con una interesante versión en octavas reales, un metro de gran abolengo épico, pero de muy difícil producción, hecha por el poeta y prelado mexicano (Ipan-dro Acaico) (Ignacio Montes de Oca y Obregón), Madrid, 1919-21.
- ¹¹ Menéndez Pelayo, tras señalar que «esta versión de Homero fue la primera en lenguas vulgares que se dio a la estampa (según mis noticias): honra no pequeña para nuestra patria» y que «puede leerse sin fatiga ni esfuerzo», acaba por calificarla de «desaliñada, desigual, prosaica y desleída en muchos lugares», y sentencia luego: «aún nos falta una traducción de la *Odisea* digna de ponerse al lado de la *Ilíada* de Hermosilla». Pallí la moteja de «anticuada e inexacta» y critica, entre otros defectos, que da versiones varias de las mismas fórmulas homéricas. Como comenta Muñoz Sánchez, su opinión no llega a comprender el método de traducción de los humanistas, atentos más al sentido que a una literalidad estricta, y resulta anacrónica. (Todas las citas las tomo las pp. 117-8).
- ¹² Más de doce años después, me resultaría muy fácil prolongar la larga nómina ofrecida por Steiner. También él, en su gran libro sobre la traducción, presenta una comparación entre varias traducciones inglesas de un pasaje de la *Ilíada* (Iliada XXIV 447 y ss). Compara algunas líneas de las versiones de Chapman (1611), Thomas Hobbes (1676), Alexander Pope (1710), William Cowper (1791) y Richmond Lattimore (1951), subrayando cómo cada traductor se adapta a los gustos de su tiempo.
- ¹³ De su tenaz empeño son muestra las correcciones que fue agregando en cada reedición.



Fernando Marías

«La memoria es una novela»

Por Carmen de Eusebio





La pasión de Fernando Marías (Bilbao, 1958) por el cine le hizo trasladarse a Madrid, donde comenzó su carrera literaria con *Luz prodigiosa* (1991, Premio Novela Corta Ciudad de Barbastro), que fue llevada al cine en 2003 con guión del propio Marías. *Esta noche moriré* (1992); *El Niño de los coroneles* (2000, Premio Nadal); *La mujer de alas grises* (2003); *Invasor* (2004, Premio Dulce Chacón) –también llevada a la gran pantalla en 2012–; *El mundo se acaba todos los días* (2005, Premio Ateneo de Sevilla); *Todo el amor y casi toda la muerte* (2010, Premio Primavera de Novela) y *La Isla del Padre* (2015, Premio Biblioteca Breve) son otras de sus obras más destacadas. Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Cielo abajo* (2005), en *Páginas ocultas de la historia* (1995) recogió la serie pionera de falsos documentales escritos con Juan Blas para TVE. Es creador e ideólogo de la comunidad de escritores Hijos de Mary Shelley.

Su libro *Zara y el librero de Bagdad* (SM, Premio Gran Angular 2008), comienza de este modo: «Es mentira que los muertos mueran cuando mueren. A veces les alarga la vida el amor». Después de la lectura de *La isla del padre*, su último libro, esta cita es algo que se percibe claramente. ¿Es eso lo que usted siente?

Sí, exactamente, el otro día volví a releer esta frase de *Zara y el librero...* durante un coloquio sobre la novela y observé que es casi una premonición de *La isla...* Buena apreciación y buena pregunta, por cierto. No solo siento que esa afirmación es cierta, pienso que se puede, además, demostrar desde la razón, sin asomo de fe religiosa en ello. Quienes nos aman nos recuerdan y recordarán mientras vivan, igual que hacemos nosotros con nuestros muertos queridos. Esa memoria de los vivos es nuestro tiempo añadido sobre la tierra, pervivimos mientras somos recordados.

Y morimos cuando muere la última persona que nos recuerda. Esa convicción está efectivamente tras *La isla del padre*. Todos estamos condenados al olvido, aunque me pregunto si esta evidencia tiene, en realidad, alguna importancia. El olvido: ¿y qué?

La isla del padre es una historia de familia narrada desde los recuerdos que ha ido rescatando a raíz de la muerte de su padre. La historia familiar es la vivencia de cada uno y pueden llegar a ser muchas historias, todas son reales y ficticias a la vez por la selección que hace la memoria. ¿Cómo y cuándo se planteó escribir este libro?

Pocos libros tendrán una cronología de su gestación tan clara en la mente del autor como este. 16 de febrero de 2009, mi padre sufre un severo asalto de la muerte y es operado sin esperanza, aunque sobrevive. Junio de 2013, fallece por fin, tras una decadencia que comenzó a ser

dolorosa el último año y medio. En el primer punto de este recorrido, febrero de 2009, me vino a la cabeza, con insólita nitidez, la idea de hacer un libro sobre mi padre y sobre mi relación con él. En junio de 2013 ese libro comenzó a escribirse; a veces creo que se escribió él solo, o a lo sumo con cierta ayuda mía. Durante los cuatro años largos que mediaron entre ambas fechas recordaré, boceté, anoté... Y en 2013 escribí y luego armé la estructura; esta cuestión crucial, la estructura, curiosamente no se reveló hasta que ya llevaba muchas páginas escritas. Entonces fue asombrosamente sencillo armar la estructura, ponerla sobre el papel. Puede que los libros tengan asignada por la lógica una estructura antes de ser escritos, y se trate solo de encontrarla y traerla a la realidad del papel.

Aunque usted le pidió a su padre que se quedara mientras escribía el libro, ¿qué ha significado el silencio de su padre y ese hablar a solas de los dos?

Se lo pedí de una forma instintiva, algo infantil, tal vez levemente romántica, o incluso retórica, quién sabe qué mecanismos funcionan ante tu padre que agoniza. Lo último que me esperaba es que lo hiciera, que «estuviera» durante la escritura. Es una percepción extraña e intensa, de la que debo repetir que no procede de sentimiento religioso alguno, pero que fue y todavía es veraz. Sentí que su espíritu estaba conmigo, tal y como lo cuento en el libro: en mi fantasía conversaba con él, discutía escenas, escuchaba sus silencios e intentaba interpretarlos. Ayudó a esta percepción el escenario de la escritura, la vieja casa familiar, ya vacía

de todo excepto de mi presencia, donde todos los hechos que se narran acontecieron en la realidad. A veces pensaba que ese verano, durante la escritura de *La isla del padre*, viví mi propia novela de fantasmas, protagonizada por mí: un escritor en un caserón abandonado buscando los rastros espectrales de quien fue... Es un libro íntimo que hice para él y para mí tratando de remediar todas las conversaciones que debimos haber tenido y no tuvimos. Yo hablaba con mi padre y me entendía muy bien con él, pero esas conversaciones giraban sobre el mundo que nos rodeaba, no sobre nosotros. Nunca le pregunté nada sobre su vida y sus sentimientos. Es el mayor arrepentimiento que tengo. No supe más cosas de él porque no busqué saberlas. Y ya nunca las sabré.

Al comienzo de la relación con su padre, ambos sintieron miedo, «miedo mutuo» lo denomina usted. ¿Ese «miedo muto» siguió presente, de algún modo, en toda la relación? ¿Ha sentido miedo al escribir este libro?

Es el momento de explicar que mi padre fue marino mercante. Su oficio fue la causa de todo. Se embarcó por primera vez a sus casi cuarenta años, en mitad de los años cincuenta de la España de Franco, y creo que su trabajo fue también un espacio de libertad que le permitía mantenerse lejos de aquel país oscuro y feo. Pero también le obligaba a largas ausencias, viajes de dos años al principio. Cuando lo conocí, yo tenía casi dos años y era el pequeño y megalómano príncipe de un ático bilbaíno donde reinaba sobre mi madre y mi abuela, que vivían dedicadas a mimarme. Toda una educa-

ción catastrófica. Y cuando él apareció, un hombre alto y desconocido en el umbral, probablemente el primer hombre que yo veía en mi vida, pregunté cuándo se marchaba de vuelta al barco. Aquella frase cambió mi vida y la de él. Ahí nació el Miedo Mutuo, que logramos superar como se cuenta en este libro. En realidad, no hubo miedo al escribir, sino liberación y paz. También alegría. Creo que el miedo, en general, está sobrevalorado. Quien se atreve a mirarlo a la cara descubre que el miedo es débil, más débil de lo que parece. Se le puede vencer.

Este es un libro muy valiente porque nos cuenta cómo percibía y sentía a su padre cuando regresaba, por su profesión, de sus largos viajes recorriendo los mares. ¿De qué modo cree que le marcó esas ausencias?

Sé que me marcó, pero no sé cómo o al menos no sé exactamente cómo. Pasados tantos años empiezo a percibir, o tal vez a imaginar que lo percibo, comportamientos en mí que podrían estar determinados por aquellas ausencias. Me gusta definirlos como el legado de aquellas ausencias. No son mejores ni peores que otros legados, son los que son, y ya está. Todos los seres humanos provenimos de la educación que recibimos de niños, cuando somos altamente receptivos y altamente inocentes. La tarea de definir en qué consistió ese legado y cómo nos influyó o determinó es una de las tareas que obligatoriamente deberíamos emprender todas las personas en el camino de la madurez. Sospecho que sin esa tarea no hay madurez real.

El tiempo: rescatar el pasado y vivir el presente y el futuro desde el contenido de lo ausente es, en el fondo, el tema

real del libro. Sus viajes en tren son imágenes muy cinematográficas que nos hablan del tiempo. ¿Qué piensa al respecto?

El tiempo que fluye es la realidad más sólida, o incluso la única realidad. Me fascina y me obsesiona. Siendo más estricto diría que de joven el Tiempo me fascinaba y ahora, camino de una no remota vejez, me obsesiona. Escribir un libro como *La isla del padre*, que obliga a mirar atrás con mucha atención y cierta inmisericordia, se convierte en un torrente de reflexión sobre el tema del Tiempo. Hechos de mi biografía o de las de personas cercanas que en su día parecieron cruciales, cuestión de vida o muerte, parecen ahora viejas estampas de álbum familiar.

LA RELACIÓN CERCANA CON LA OSCURIDAD, EL COQUETEO CON LA MUERTE, PUEDE CONVERTIRSE EN MATERIA DE CREACIÓN.

Hay que esforzarse para fijar los detalles de esas estampas, a veces cuesta evocar los matices o las mismas escenas. Todo lo que fue flota desenfocado, transparente, licuado. Pero, a la vez, nos permite revisar aquellos sucesos desde la perspectiva de lo que somos hoy. Normalmente las escenas recuperadas son diferentes a lo que en su día creímos. No han cambiado los hechos que acontecieron, sino nuestra mirada sobre ellos. El Tiempo cambia la realidad. Lo que nos llevaría a la idea de que la memoria es una novela.

Su juventud fue una constante búsqueda y sufrió, como nos cuenta en otro libro



suyo, bajo la protección de la ficción, los problemas del alcoholismo. Su padre advierte, en un viaje que hace usted a Bilbao, que le tiemblan las manos ¿Cómo vivió su padre esta desorientada época?

Nunca se lo pregunté. Ahora sé, porque no pudo ser de otra manera, que sufrió y se preocupó de forma extrema. Cuando vivimos nuestras oscuridades obsesivas, y en ocasiones mortales, mientras las estamos viviendo, en el ojo del huracán del delirio, pensamos que es un duelo entre nosotros y el mundo, o al menos algo así sentía yo. No me parecía, en aquel tiempo remoto que parece haber sido vivido por otro, que nadie más fuera consciente de ese duelo. No pensaba que mi padre me mirase y entendiese y sufriese. La oscuridad, tan rica en tantas ocasiones, puede también volverte tonto. Pero creo que la relación cercana con la oscuridad, la inmersión en ella, incluso el coqueteo con el riesgo de muerte, puede luego convertirse en

materia de creación. Un amigo escritor afirma que solo tienen interés las novelas de los autores que han pasado por el infierno, por algún tipo de infierno; creo que exagera, pero sin duda es un punto de vista interesante. No renuncio a lo que viví. Sin ello no sería yo.

¿Qué ha supuesto escribir un libro como este sin la protección de la ficción?

Este libro contiene ficción, aunque es natural que casi nadie la perciba. Me propuse que muchas de las reflexiones que componen el libro fueran, a la vez que contando la historia mía y de mi padre, conformando también una especie de atmósfera de novela de aventuras, un mundo colorido, levemente irreal, inspirado en las novelas, películas y cómics que me formaron. Una de las lecturas de *La isla del padre* es como novela de aventuras, hay un personaje que pone su vida en riesgo para cumplir sus sueños y vencer al mundo y hay enemigos

feroces, algunos interiores, que tratan de impedirselo. Hay conflicto y épica. Y hay entreverada una leve historia de ficción pura, cuyos hechos solo acontecieron en la imaginación de uno de los personajes cuya realidad se cuenta. Es un matiz sutil. Hay que leer el libro para comprenderlo. Además, puede considerarse de alguna manera ficción todo lo que yo «creo» que pensaba y sentía mi padre. No pudo leer el libro y confirmar o refutar nada. En todo caso, la mejor protección para la escritura de este libro fue tomar la decisión de ser impúdico respecto a mí mismo. Veraz e impúdico.

Con la escritura siempre nos planteamos los temas del estilo, estructura, la voz del narrador, el ritmo, etc. ¿Cómo se ha enfrentado a estos temas en un libro tan entrañable y personal?

Veraz e impúdico, acababa de decir, y creo que esa fue la clave. Y también una decisión crucial: escribir un libro que fuera para mi padre y para mí, no considerar a ningún otro lector, exceptuando a mi madre y hermanos. La libertad máxima del escritor –no soy yo quien lo dice, sino la historia entera de la literatura– es escribir para uno mismo, sin considerar ninguna otra cosa que el devenir interior del ser. Tras esta decisión, todo es sencillo y completo como un vaso de agua limpia.

En un libro de memorias, como es el suyo, quizá lo más difícil sea saber cuándo ha terminado la historia. ¿Por qué ese final y no otro?

Porque no es un libro de memorias, sino un libro de la imaginación tratando esa memoria, un libro donde el tiempo cam-

bia la memoria. Tiene el desenlace natural en una historia de aventuras, el héroe parte hacia el horizonte a bordo de su barco para no regresar jamás, y el que queda en el puerto lo ve partir y regresa luego a su propia vida. Eso es un final, pero también un principio. Lo que importa es la emoción que ha podido generarse.

El monte Pagasarri, en Bilbao, es otro de los protagonistas de este libro. Esas excursiones me ha gustado verlas como el camino de encuentro y reconocimiento entre usted y su padre. ¿Junto con el cine han sido los lazos más estrechos que ambos han tenido?

Supongo que todas las historias de comunicación entre dos personas tienen un lugar emblemático que simboliza esa comunicación. El Pagasarri fue el nuestro, más que los veranos en Lekeitio, o incluso los periodos de convivencia en la casa familiar de Bilbao. Allí estábamos solos él y yo, no había agentes externos. Ni barreras ni escudos, un universo propio solo para nosotros. Es el símbolo de nuestra amistad, sin el Pagasarri este libro sería otro, o tal vez no sería. Así que, en agradecimiento, esta novela está enterrada en ese monte, tal y como se explica en el libro. Y en cuanto al cine, ayudó de forma determinante. Las pasiones bien gestionadas siempre ayudan a vivir mejor.

La novela es también un homenaje al cine y a su madre, aunque su voz aparezca pocas veces. Ambos, al parecer, sabían contar una película. ¿Supone ese saber uno de los orígenes de su vocación literaria?

Estoy convencido de que mi afán de contar historias, igual que el de mi hermano

Luis, cineasta, proviene de la forma de narrar películas de mi padre y de mi madre. Ambos contaban la misma película de forma diferente: las versiones de mi madre, según las necesidades de intensidad familiar, podían ser brevísimas o alcanzar una hora de duración, ya que también dominaba la división por capítulos, a fin de mantener nuestro interés para el rato siguiente; nuestro padre, en cambio, se recreaba en narrar los detalles y las circunstancias históricas o políticas de lo que se veía en la pantalla, además de añadir reflexiones propias. Comprender que la misma historia se puede contar de más de una forma –en realidad de tantas formas como narradores quieran afrontar esa narración– fue nuestra primera y magna clase de cine y literatura, aunque los maestros ignoraban que estaban determinando, o ayudando a determinar, dos vocaciones tan irrevocables como han sido la de Luis y la mía.

Al final del libro nos habla de la admiración y el amor que sentía por su padre. ¿Ha sido siempre con la misma intensidad o ha crecido al recordar y escribir el libro cuando se ha dado cuenta de sus sentimientos?

Creo que escribir un libro de estas características te hace aprender muchísimo de ti mismo y de tus sentimientos hacia los demás. No mucho, muchísimo. Es como ponerte ante un libro o una película compuesta por cientos de escenas, de mayor o menor importancia, que forman parte de tu vida y de tus recuerdos y acuden a tu memoria para ser examinadas. Todas ellas, contempladas desde el momento actual, adquieren matices nuevos y diferentes. Algunas, analizadas hoy, contra-

dicen el recuerdo que teníamos de ellas. Otras se ratifican. Se produce, en cualquier caso, un extraño fenómeno: saber y aprender nos hace mejores, contribuye a nuestra serenidad interior. Pero, a la vez, toda forma de conocimiento hace más nítida y próxima la idea del fin. Sospecho que la melancolía acaba siempre por imponerse, por vencer. ¡Quién pudiera volver a ser aquel niño que se sentaba ante la pantalla de un cine por primera vez!

MI AFÁN DE CONTAR HISTORIAS PROVIENE DE LA FORMA DE NARRAR PELÍCULAS DE MI PADRE Y DE MI MADRE. AMBOS CONTABAN LA MISMA PELÍCULA DE FORMA DIFERENTE.

¿Cree que el sentimiento de orfandad se produce aunque la muerte de nuestros padres se produzca en la vejez?

No necesariamente, en mi caso desde luego no. Creo que hay un proceso natural que es necesario mirar sin miedo, hasta comprenderlo y aceptarlo, hasta hacerlo interiormente nuestro. El ciclo de la vida es la mayor realidad que tenemos. Y es inmisericorde. Pero no cruel, ni malvado, ni vengativo. Simplemente acontece. Creo que los desgarros, y el dolor, y sentimientos como el de la orfandad, se producen cuando la ausencia acontece de manera inesperada e injusta, cuando se rompe ese ciclo natural. Si el ciclo gira y se cierran todos los círculos no hay por qué temer a la propia muerte, pienso. Y de la misma manera, tampoco deberíamos hundirnos cuando llega la muerte de una persona cercana cuyos círculos están cerrados. Yo

no me he sentido huérfano por la ausencia de mi padre. Me he despedido de él, él ha estado de alguna forma conmigo durante esta escritura, y su espíritu, o su legado, permanece dentro de mí. Eso siento. Lo más cercano a ese sentimiento de orfandad sería, tal vez, la comprensión de que entre la muerte y yo no hay ya nadie. Nadie excepto el Tiempo en movimiento.

Siempre decimos de los niños que creen que el mundo y la vida no ha existido hasta que ellos no han nacido. También parece que eso nos ocurre a los adultos y, solo cuando el tiempo se acaba, nos damos cuenta de que no conocemos a nuestros padres y creemos que ellos no han tenido otra vida que la que han vivido con nosotros. ¿Cuántas preguntas le han quedado por hacer a su padre?

Muchas. Fantaseo con la idea de que él regresa de la muerte durante veinticuatro horas, como en un cuento ruso, y se sienta junto a mí a leer *La isla del padre*. Luego hablamos sobre el libro, me da su punto de vista sobre las cosas que he escrito. En la fantasía hablamos y hablamos durante horas, hasta que el tiempo se agota y entonces tiene que partir de nuevo. Durante esas horas hablamos de muchas cosas, atropelladamente, sabiendo que se aproxima la separación y, por causa de esa premura, son muchas las cuestiones que aclaramos o comenzamos a aclarar. Sin embargo, cuando el plazo se cumple y me quedo solo de nuevo comprendo que todavía quedan muchas, muchísimas cuestiones por decirnos. Creo que este proceso es netamente –digámoslo así– «familiar». Tengo la misma sensación con mi madre y con mis hermanos, y sin embargo siento que con todas las demás

personas las puertas del conocimiento mutuo son más fáciles de cruzar. Me pregunto cuál es la causa de esta percepción.

ME PREGUNTO QUÉ SENTIDO TIENE ESCRIBIR PARA CONTAR UNA HISTORIA AJENA CUANDO PUEDO ESCRIBIR PARA BUCEAR EN MÍ MISMO.

¿Ha encontrado, con la escritura de este libro, lo que buscaba? Sí. Buscaba escribir un libro para mi padre y para mí. Una especie de conversación con él donde le digo todo lo que no le dije en la vida real. Ese era el objetivo esencial. Pero, además, he aprendido, de paso, mucho de mí mismo. Y he logrado hacer con material de mi vida y de mi biografía lo que considero, por atmósfera y tono, una novela de aventuras. Es un libro que me ha dado felicidad y alegría. Aunque también trae consigo un problema: tras la comodidad enorme y gratificante de escribir desde mi propio personaje, me pregunto qué podré escribir ahora. Temo que la ficción pura y dura podría haberse terminado. Es una sensación extraña, todavía viva, sobre la que pienso continuamente. Me pregunto qué sentido tiene escribir para contar una historia ajena cuando puedo escribir para bucear en mí mismo. Y por el momento no tengo la respuesta.

La literatura y el cine son las elecciones de vida que ha hecho. Díganos algunos libros y películas que marcaron su vocación.

Una y otra vez cito dos de Borges, *Ficciones* y *El Aleph*, como los libros principales de mi vida, y *Grupo salvaje*, de Sam Peckinpah, como «mí» película. Pero hay más, claro. Diría que en cuanto al cine, el western me ha formado, para bien y para mal. *Solo ante el peligro*, *Raíces profundas* y *El hombre que mató a Liberty Valance* marcaron mi niñez, y esa pasión se vio refrendada en la edad adulta por *Sin perdón*, la gran película de Clint Eastwood. También citaría entre las esenciales *Chinatown* y *Lawrence de Arabia*. Detrás de Borges –siempre detrás– irían Poe, Conrad y Dostoievski, también London y Stevenson. Como se ve, la lista más convencional y habitual de amor adolescente a la literatura. También

me fascinaban las tempranas muertes de Keats y Shelley, así como el final de Byron. Creo que ahí, aunque era yo un adolescente, se halla el origen de la plataforma Hijos de Mary Shelley, que dirijo desde hace años. En aquella época adolescente de inicio del conocimiento y de la vocación me impresionaba mucho Hemingway, aunque ahora no logro explicarme por qué. Lo terrible es comprender, con el paso de los años, que el estremecimiento sublime que provocaban aquellas obras ya no puede darse. No somos –ni seremos más– adolescentes ávidos, solo maduros escépticos y, en cierto sentido, tristes por esa razón. Es triste pensar que uno no puede ya descubrir a Poe o a Borges por primera vez.



Imagen: Biblioteca Pública de Stuttgart (Alemania). Arquitecto: Eun Young Yi.



[01]

Juan Pedro Aparicio:

London Calling

(Ilustraciones de Fernando Vicente)

Ed. Páginas de Espuma, Madrid, 2015.

177 páginas, 17€



De ángeles y demonios

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Desde aquel *El origen del mono y otros relatos* (1975) a este *London Calling* se extiende una dilatada obra literaria donde se han sucedido premios como el Nadal (1988), por *Retratos de ambigü*, el Nacional de Literatura (1987), por *El año del francés* o el Premio Castilla y León de las Letras (2012), que Juan Pedro Aparicio ha entrecruzado de otras actividades, como la dirección del Instituto Cervantes en Londres entre 2005 y 2009, labor en la que se encuentra, en cierta manera, el origen de este libro. Juan Pedro Aparicio pertenece, junto a Luís Mateo Díez o José María Merino a lo que en su día se llamó «joven narrativa leonesa» y que, al amparo de la editorial Alfaguara, se dieron a conocer a principios de la década de los ochenta. Le une con los dos autores

citados, amén de una amistad dilatada, afinidades de gusto, algo que queda de manifiesto en los éxitos obtenidos con los filandones, género oral tomado de los relatos al calor de la lumbre en los crudos inviernos de la montaña leonesa, y que los tres escritores, ayudados en alguna ocasión por Antonio Pereira, han representado en escenarios tan curiosos como Nueva York, París y alguna que otra ciudad del norte de Europa.

Juan Pedro Aparicio, al igual que José María Merino –por no hablar del citado Pereira, que es eminentemente escritor de relatos–, ha incurrido muchas veces en el género del cuento, no olvidemos que *El origen del mono...*, su primer libro, lo es, y que a este podemos añadir muchos otros como *La vida en blanco*, *La mitad del diablo*, *El*

*juego del diábol*o *Asuntos de amor*. De todos ellos hay buen número de cuentos que pueden ser considerados microrrelatos, género que le atrajo desde el momento en que surgió. Aparicio no piensa, como muchos, que el microrrelato sea el hijo pródigo del cuento; más bien le atrae como un estímulo estético, al modo de un reto ante el convencionalismo de los géneros establecidos, y cree que al ser un género nuevo que se mueve entre el aforismo –del que se distingue por su vocación eminentemente narrativa– y el relato corto, le sirve para volver a inventarse a sí mismo como escritor. *London Calling* consta de ochenta microrrelatos de tema londinense, y aunque muchos creen que el título está tomado del tercer álbum del grupo punk *The Clash*, en realidad está directamente inspirado en el modo en que comenzaban en la II Guerra Mundial las emisiones de la BBC, y que podría ser traducido como «Aquí Londres».

Durante los años que Aparicio ejerció como director del Cervantes de Londres realizaba todos los días un trayecto que le llevaba de Holland Park, donde vivía, a Belgravia, sede del Cervantes. Esos paseos le sirvieron para idear un filandón británico, lo que es en definitiva el libro, a la vez que una guía secreta de Londres –en ella se nos descubre, por ejemplo, que en la ciudad existe un segundo río, el Fleet, soterrado desde el incendio de 1666–, rendido homenaje a *El Banquete*, de Platón y, desde luego, contrastado libro de costumbres entre el modo de conducirse ingleses y españoles, aunque, todo hay que decirlo, visto desde la tradición, pues Aparicio recurre al artificio del Club como lugar de chismorreo y contadores de relatos, dejando de lado la evolución sufrida por las nuevas generaciones, que hacen que entre ellas no se distin-

gan ya claramente las diferencias entre un joven británico y uno español.

Pero estamos en el terreno de la literatura y leyendo *London Calling* creemos por momentos retrotraernos a cierta época victoriana, no tan alejada de los ocurrentes salones de las piezas de Oscar Wilde, pero, en su fascinación, más cerca de las *New Arabian Nights* de Robert Louis Stevenson, una especie de Club de los Suicidas más acorde con los nuevos tiempos, pero no menos extravagante y con la misma pasión escudriñadora que sufrían el Príncipe Florizel de Bohemia y el Coronel Geraldine. No podemos deducir otra cosa de esas conversaciones que tiene lugar en el Oxymoron Room, donde siete aristócratas amantes de los animales, pertenecientes al Animal Lovers Club, invitan a sus sesiones al embajador español por la razón de que, antes de ofrecer copas a sus invitados, da de beber a sus caballos:

«–El nombre de esta pieza– quiso puntualizar Lord Wandsworth, la *Oxymoron Room*, donde nos reunimos, si el tiempo lo permite, con el techo corrido para poder fumar, pues, como bien sabe, está prohibido hacerlo en el interior, ha estimulado también nuestro deseo de tenerlo ante nosotros.

–¡Oh, es muy interesante!– exclamó muy a la inglesa el embajador de España.

Lord Wandsworth sonrió.

–Usted, aunque haya estudiado en Cambridge, es español. Y a un español no se le supone amante de los animales. Así que nos honra doblemente. Primero a nuestro club, luego a nuestra *Oxymoron Room*. Ya sabe que oximoron es de alguna manera la *contradictio in termini* del latín, y eso viene a ser la presencia de un español en el *Animal Lovers*».

Todo esto da lugar a momentos muy del gusto de las diferencias entre británicos y españoles, en los que Aparicio parece divertirse, ya que hay que reconocer que es un tema que da para mucho, sobre todo en el retrato de costumbres, destreza en la que se sitúa la anécdota que cuenta el embajador sobre el escritor más humilde que hay en España y el más soberbio, que lo es tanto que no deja de dar lecciones de humildad y al que llaman «el inglés». Pero hay algo más y es la fascinación por las leyendas inglesas que coinciden en gran parte con las del noroeste español. Así, Aparicio dedica a José María Merino un relato basado en la película *Brigadoom*, titulado «Brigadoom reclama», y que trata de una aldea del norte de Inglaterra donde sólo despiertan una vez cada cien años y que, consiguientemente, pide al gobierno británico que les haga llegar la luz eléctrica.

leyendo estos relatos caí en la cuenta de que el detective Malo, personaje recurrente en algunos libros del autor, aparecía en estos relatos como guardaespaldas del embajador, lo que no dejaba de ser curioso. Al principio, cuando pergeñaba la historia que luego dio lugar a *London Calling*, Aparicio acarició la idea de que Malo protagonizase estas historias londinenses, pero el personaje le pareció incongruente con aquel paisaje y paisanaje y terminó ofreciéndole un puesto digno, pero subalterno, y cuento esto para ejemplarizar con el dato la manera de trabajar de este autor, que da vueltas a los temas y los marea hasta que terminan por encajar.

Aparicio no desdeña la actualidad, antes bien, al ser el libro un recorrido por Londres y su historia, es lógico que aparezca la crisis de 2008 con la caída de Lehman Brothers, tema al que se destinan varios relatos fina-

les, del mismo modo que se refiere al incendio del siglo XVII o al río subterráneo ya mencionado y se llega, incluso, a mezclar historias de dinosaurios con la lectura de *Viagra XXI*, una novela de gran éxito y plena actualidad o con *Rebelión en la granja* y la lección que Lord Leighton Buzzard saca del libro sobre la cría intensiva de cerdos. Pero quizá este libro –que es muchas cosas, tantas como temas trata– adquiera su más alto grado en las historias sobre ángeles que contiene, y que es un bello homenaje a Swedenborg. Veamos esta cita del relato titulado «La pluma del Ángel»:

«Ningún material es más valorado en el mundo que la pluma de ángel. Dicen que quien ha llegado a ver alguna no piensa en otra cosa. Hay en Londres un gran mercado de plumas de ángel. Y en alguna galería se subastan casi en secreto. A veces algún falsificador aparece asesinado. En ese mercado son fundamentales los conseguidores de plumas. Su precio es superior al de cualquier joya o piedra preciosa.

¿De verdad que esperan conseguir una pluma de ángel? –se asombró el embajador con la vista puesta en el cielo.

Sí, señor. Todas están cotizadísimas. A veces pienso que no habría dinero en el mundo para pagar una pluma de Swedenborg. Se cuenta que un jeque árabe pagó por una de ellas cien millones de libras esterlinas, una sin autenticar».

El homenaje, aquí, es original, bello y sirve de metáfora: hace de Swedenborg un ángel más, lo que le contrapone esencialmente a la angelología católica, así, Eugenio D'Ors, que en su *Introducción a la vida angélica*, aparte de abominar de la bibliografía francesa sobre el tema, abunda más en la concepción germánica de la tradición que en la británica, donde los án-

geles habitan de muchas maneras por tejados, nichos y oquedades. Y todo esto posee cierta razón que se remonta a la manera de concebir el comportamiento del individuo en una sociedad católica o anglicana. Aparicio hace de los ángeles metáfora de libertad y coloca en boca de los lores justas frases referidas a los ángeles, que son, en definitiva, palabras dedicadas a la libertad del individuo. Hay cuentos muy bellos sobre ángeles en este libro, como *Loving Angel*, donde se dirime sobre la unión entre hombre y mujer en un ángel de amor que recordaría el mito platónico –otra vez Swedenborg–, o el titulado «El Ángel Azul», donde se relata la historia de una mujer deseosa de amor a quien se le aparece un ángel deseante, o el cuento «El ángel de Londres», en que se describen los ángeles de la guarda que tienen los barrios de Londres, en especial Kensington, que posee nada menos que un arcángel.

Angelología con trampa, pues finalmente el último cuento nos revela que es probable que todas estas cosas sean un artilugio del maligno, al relatarnos que, el mismo

día de la crisis económica, se derritió un demonio de metal en el distrito de Chelsea, dejando un mensaje en arameo que decía: «Me voy. Vosotros no sois mejores que yo», lo que pone el punto final a un libro de relatos variopintos con una coda irónica como guinda al gran pastel del mundo. Con lo que bien podríamos concluir que, en realidad, *London Calling* es un libro lleno de anécdotas de costumbres regidas por ángeles y donde, finalmente, se nos revela que este mundo es capaz de escandalizar al mismo demonio... Aparicio, que siempre ha tendido a la media distancia, realiza con este libro un ejercicio notable de ironía y humor cuyo resultado es delicioso por lo que supone de remedo de las grandes narraciones victorianas, en especial Stevenson, aunque se cuele por ahí el espíritu del eduardiano Chesterton. El libro se completa con unas ilustraciones muy bellas de Fernando Vicente que hacen de éste un objeto bibliográfico de subida calidad y cuyo mayor mérito estriba en conjugar de manera notable texto y dibujo en páginas donde llegan, literalmente, a mezclarse.

Lydie Salvayre:

No llorar

Ed. Anagrama, Barcelona, 2015.

224 páginas, 16.90€ (e-book: 9.50€)



El individuo y la historia

Por JULIO SERRANO

No llorar es el título –que presagia fuerza, ausencia de pusilanimidad o victimismo– del último libro traducido al español de Lydie Salvayre (Autainville, 1948), con el que obtuvo el máximo reconocimiento de las letras francesas –el Premio Goncourt– en 2014. Ambientado en la Guerra Civil española, nos lleva hacia un mundo que le es familiar, ya que la escritora es hija de una pareja de republicanos españoles que se refugiaron en el sur de Francia al acabar la contienda. Licenciada en lenguas modernas y en medicina, ha ejercido como psiquiatra durante muchos años y, desde finales de los setenta, ha escrito más de una veintena de libros. El título de esta última obra está tomado de una carta escrita por la poeta rusa Marina Tsvietaieva, en la que,

en un momento determinado, interrumpe su narración de infortunios con una exhortación que se hace a sí misma –«no llorar»–, imposición que mantiene semejanzas con la actitud vital de la protagonista de la novela, que no es sino la madre de Lydie Salvayre: Montserrat Monclús Arjona. El libro es, por tanto, el testimonio de un conjunto de experiencias de extraordinaria fuerza vital vividas por su madre en el verano de 1936 y narradas a su hija muchos años después. En ellas retrata un tiempo convulso, agitado por una intensidad que Salvayre sabe recrear y –por qué no– paliar con un poco de humor, posible quizá por la distancia de la autora, quien nacida y crecida en Francia, se permite algo de escepticismo respecto a la pasión y los actos de aquellos hombres y

mujeres entregados al sentido inmediato de la Historia.

La novela está escrita en parte en *fragnol* —en palabras de la autora, «una lengua mixta y transpirenaica llena de incorrecciones, barbarismos, neologismos y confusiones»—, lengua híbrida de su madre, quien nunca llega a adaptarse por completo al francés y que está vinculada a la infancia y a la adolescencia de una escritora crecida entre expresiones españolas. Al recrear ese lenguaje aporta a la novela frescura y cercanía a esa España del 36, al menos para el lector en castellano, ya que este exceso de español ha sido criticado por algunos lectores franceses. Expresiones, eslóganes que se coreaban, lugares comunes o tacos —que abundan— contribuyen a recrear la atmósfera de aquellos días exaltados. El mundo que nos presenta la novela tiene tres escenarios interrelacionados. Un presente desde el que Montse, ya con noventa años, recuerda para su hija unas semanas de dicha y libertad que ocurrieron en agosto del treinta y seis y que han quedado selladas en su memoria como los acontecimientos más relevantes de su vida. Por otra parte, está el testimonio mismo, que nos lleva a la adolescencia de esta mujer nacida en un pueblo de la Cataluña alta, de familia humilde, que solo ha conocido los valores de un mundo lento y aparentemente inamovible en donde la severidad paterna, la docilidad y la sumisión materna, el Cristo en el cabecero de la cama y el previsible transcurrir de las relaciones se perpetúan con el peso de lo inexorable. Y en ese contexto rural ajeno al cambio, comienzan a llegar voces que proclaman que se otro tipo de vida puede inventarse. Jóvenes vinculados a la CNT, puños alzados que gritan libertad y noes a los discursos habituales hacen que la narración de Montse

sea un canto de júbilo, de despertar juvenil a una euforia vinculada al nacimiento de cierta conciencia política, al ardor que suscitan en este ánimo joven unas palabras audaces y quizá rimbombantes, pero desconocidas para ella hasta entonces: revolución, anarquía, comunismo, libertad, fraternidad, etc., palabras que aprende de su hermano Josep, impetuoso y febril en su creencia, quien las extrae y calca con contagiosa vehemencia de revistas como *Tierra y libertad*, del periódico *Solidaridad Obrera* o de sus lecturas de Bakunin. A este júbilo suma Montse la experiencia del amor en este nuevo ambiente que invita a vínculos menos convencionales entre hombres y mujeres, menos determinados por el previsible cortejo y posterior matrimonio que era de esperar en su pueblo natal. La dicha que vive será breve, pero extraordinaria.

Y paralelamente a esta narración, junto a esta evocación luminosa de aquellos instantes en los que su madre amó la vida, Salvayre entremezcla su lectura y análisis de *Los grandes cementerios bajo la luna*, de Georges Bernanos, que es el escandalizado testimonio de los crímenes —de los que fue testigo— cometidos por el ejército franquista en la isla de Mallorca, en los que señala específicamente la connivencia y justificación de estos actos por parte de la Iglesia católica. El rigor moral de Bernanos al denunciar lo que él mismo llamó la «cruzada episcopal», tiene para Salvayre el valor de enfrentarlo a sus propias contradicciones ideológicas, siendo Bernanos católico, conservador y simpatizante de Falange. No es, por tanto, un testimonio en línea con sus ideas, sino a pesar de ellas, una lucha interna y una obligación moral. Bernanos es uno de los pocos que en el campo de los Nacionales reconoció y condenó tales crímenes, provocando

un escándalo entre las filas del franquismo y de la derecha europea. Esta lectura dialoga una y otra vez con el relato de su madre, pero también con el presente de la autora, al que interroga acerca de lo que significa mirar hacia otro lado o callar ante problemas actuales como los nacionalismos –que aborrece– o el temor a ser condescendiente con los dogmas de uno u otro signo que siguen apareciendo bajo nuevas máscaras.

Amiga de señalar las paradojas en donde la integridad cambia las direcciones del pensamiento, menciona en esta novela a André Gide, quien se sumó a la causa de la República Española, pero quien más adelante, tras un viaje de varias semanas por Rusia, publicó *Retour de l'URSS* (1936), libro por el que sería acusado de traición por el régimen soviético debido a su crítica al régimen estalinista: «Dudo que en ningún otro país –escribió Gide–, a no ser la Alemania de Hitler, el espíritu sea menos libre, más inclinado, más temeroso, si no aterrorizado, más sojuzgado». Es un caso similar al de Bernanos, solo que de signo contrario: es el primer escritor célebre que, desde la izquierda, denuncia el régimen estalinista. Salvayre resalta también el caso de José Bergamín, otro personaje ambiguo, católico y comunista –«con los comunistas hasta la muerte... pero ni un paso más»–, quien durante la guerra presidió la Alianza de Intelectuales Antifascistas y fue nombrado agregado cultural en la Embajada española en París, donde trató en vano de buscar apoyos morales y financieros para la decaída República. También aparecen mencionados Octavio Paz, quien tuvo una presencia militante en la España del 37, Luis Cernuda o León Felipe, por su progresivo distanciamiento y rechazo del dogmatismo de izquierdas. Elogia en cualquiera de ellos

la independencia crítica y nos presenta a Neruda como caso contrario; en palabras de su madre y de su tío «el más servil de los poetas estalinianos».

Es el entramado de la Historia el que posibilita el desarrollo de estos personajes: cuando callan, dicen Sí o No, se postulan o se esconden, están determinando o favoreciendo la eventualidad de hallarse a sí mismos, de coincidir, en la marea de los acontecimientos, con aquello que intrínsecamente son. La dicha de Montse estriba en ese hallazgo en el que el ser, condicionado por unos hechos históricos sin precedentes, se manifiesta de manera íntegra. Es, por unas semanas, *ella*, con plena conciencia de serlo, aunque luego se distancie, para siempre, de ese encuentro posibilitado en la encrucijada de las circunstancias: «Si me pidieran que eligiese entre el verano del 36 y los setenta años que he vivido [...] hasta hoy, no sé bien si erigiría los últimos», le confiesa a su hija quizá con cierta dureza. Y así ocurre también con el resto de los personajes de la novela, bajo los cuales reconocemos sistemas o ideologías –el comunista, el anarquista, el terrateniente nacionalista–, pero la autora, más que perfilar estereotipos, recrea hombres mismos, lo cual es una de las virtudes de la novela.

Más allá de las ideologías a las que se entregan los personajes o entre las que se desarrolla su existencia, Lydie Salvayre rescata lo que hay de único en unos personajes condicionados por la marea fuertemente determinista de los acontecimientos históricos. Su modo de situar a los personajes en el torbellino de la historia coincide con una visión de la Historia como *lugar de prueba*, en términos de Octavio Paz, quien afirmó que «por la historia y en la historia, cada hombre puede

encontrarse a sí mismo, dejar de ser un ente abstracto que pertenece a una categoría social, ideológica o racial y convertirse en una persona única e irrepetible». La habilidad de Salvayre es saber retratar eso que hizo única a Montserrat Monclús Arjona, recordándonos así que el ser humano escapa de todos los sistemas y categorías «inclusive si voluntariamente se encierra en

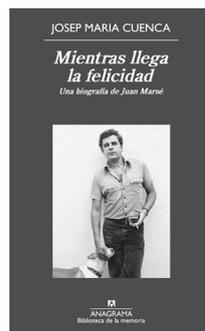
ellos», como ocurre con los personajes que la rodean. El caso de Montse es más bien el de un hallazgo fugaz y relampagueante en el que se aúna en ella la vida, el amor, el devenir histórico y la muerte como ramas de un mismo árbol, para caer después y para siempre en una vida nostálgica de ese paraíso perdido, pero, al menos, una vez vivido con intenso gozo.

Josep Maria Cuenca:

Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé

Ed. Anagrama, Barcelona, 2015

751 páginas, 29.90€ (e-book 16€)



Biografía autorizada de Juan Marsé

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

«Un absoluto escándalo cultural» le parece a Josep Maria Cuenca que Juan Marsé no contara todavía con una biografía «que tratase su vida y su obra con cierta profundidad». A reparar tal déficit dedica un tomo de ochocientas páginas, *Mientras llega la felicidad*, en el que acomete ese empeño bajo el explícito criterio de no explicar «quién es» Marsé, sino contar «qué ha hecho». Fiel a este principio, sigue la peripecia del escritor en orden lineal, desde los antecedentes familiares hasta hoy mismo, como quien dice. Ese recorrido lo cumple con un detallismo extremo que tiene riguroso y sólido soporte en unas fuentes documentales exhaustivas, o casi. Poco podrá aportar en este terreno quien en el futuro haga una semblanza del escritor catalán.

Cuenca ha desplegado un trabajo ímprobo en la reunión de materiales informativos: ha revisado archivos, ha hecho una amplia labor de hemeroteca, ha recabado la opinión de conocidos y amigos del autor y, sobre todo, ha hablado largo con el propio escritor y manejado los abundantes materiales que este ha puesto a su disposición. Solo le ha faltado prestar atención a la bibliografía universitaria, que o no conoce o desdeña y que solo cita alguna vez de refilón, lo cual puede producir el falso efecto de Marsé haya sido un escritor marginado, cuando, desde hace mucho, su nombre ocupa un lugar destacado en todos los estudios de narrativa española contemporánea. Es por completo erróneo afirmar que el mundo académico empezó a tomárselo en serio después de

«tanto vacilar en reconocer su valor literario», con ocasión de un congreso de 1998. Bastantes lustros antes figuraba en el canon de la novela de posguerra.

Cuenca hace una aportación documental de primera categoría. En su trabajo interpola un valioso epistolario. Son cartas con la consejera del escritor vocacional, pero todavía inseguro, la olvidada Paulina Crusat, abundantes en juicios literarios, así como con gentes de la promoción del cincuenta, con Barral, Castellet, Jaime Salinas, García Hortelano o con su íntimo Gil de Biedma —estas especialmente interesantes—, que agregan a la biografía dimensión de estampa coral. También añade extractos de los cuadernos de trabajo o de un diario de Marsé y rescata páginas narrativas desconocidas. Además, reproduce fragmentos de *Viaje al sur*, un libro por encargo de Javier Martínez, el propietario de *Ruedo Ibérico*. Cuenca ha localizado una copia, al parecer bastante completa, de esta obra, que va en la línea de la literatura de andar y ver tan frecuente en la generación realista y de la cual solo se tenían noticias difusas. Tal vez hubiera sido mejor disponer estos materiales íntegros como apéndice del libro y estaría muy bien que se hiciera pronto una edición independiente del relato viajero.

Con esta abundancia noticiosa se cumple la expectativa de pormenorizar cualquier detalle de la vida de Marsé. Así ocurre con episodios singulares. Cuenca desmenuza la condición de hijo adoptivo del biografiado, a la que el propio escritor se ha referido en ocasiones e incluso ha utilizado en su obra: precisa los datos de la familia biológica y de la adoptiva, refiere las curiosas relaciones que mantiene con ambas y hace un ameno relato de las circunstancias de la adopción —la divulgada anécdota del taxis-

ta que acogió a un recién nacido—, que sigue sin esclarecerse, según le corresponde a su cualidad legendaria, novelesca, pues no se sabe bien ni quién ni por qué la urdió. La historia laboral del escritor, tan publicitada por sus valedores de la editorial Seix Barral para presentarlo como modélico escritor-obrero, se precisa fecha a fecha y concretándose las dificultades económicas que le asediaron de manera habitual. También se explica hasta el detalle la determinante experiencia parisina de Marsé. No se aclara, en cambio, ni ya se logrará nunca, otro episodio: qué ocurrió en el jurado del Premio Biblioteca Breve que obtuvo con *Últimas tardes con Teresa*. Después de una exploración detectivesca completa, no varían las contradicciones o medias verdades que flotan en el ambiente literario desde hace decenios y que causaron enemistades irrestañables entre varios de sus protagonistas: Marsé, los hermanos Goytisolo —novelistas—, Carlos Barral, Castellet y Vargas Llosa. El biógrafo aporta, asimismo, generosa información de otros lances notables de la vida de su biografiado: la participación en jurados literarios o las relaciones, a veces tormentosas, con gentes del cine, como Vicente Aranda, Andrés Vicente Gómez o Víctor Erice.

Poco, pues, de lo «que ha hecho» Marsé deja su biógrafo de pormenorizar. Al contrario, se echa en falta una dimensión fundamental del personaje, y de cualquier persona. Su mundo interior, sus creencias, vivencias íntimas y emociones quedan en una extraña penumbra. La vida sentimental de Marsé apenas se resuelve en apresurados brochazos. A excepción de las relaciones con una joven durante el servicio militar en Ceuta, no sabemos casi nada del trato con las mujeres del escritor, algo sorprendente

en un narrador cuya obra asigna bastante importancia a tal motivo. Esas referencias escasas prácticamente desaparecen desde que Marsé conoce a su esposa, Joaquina. Nada más se alude a una conocida chica del mundillo cultural barcelonés, una tal «Bel», y a una sobrina de Concha de Marco, la mujer de Dionisio Ridruejo. Y no es que sean experiencias vitales del autor desechables, porque el propio Cuenca se refiere a Joan de Sagarra como «cómplice de mil farras inconfesables y destinatario alguna vez de los terribles enfados de Joaquina». Un biógrafo tan propenso a los menores, insignificantes y secundarios detalles del biografiado no puede dejar en blanco esa dimensión del personaje. Más si levanta el velo para señalar asuntos «inconfesables».

Esta observación tiene que ver con la actitud complaciente de Cuenca. Quizás a Marsé no le sea un aspecto grato de divulgar, y el biógrafo lo elude por su voluntad de convertirse, tal vez sin ser plenamente consciente de ello, en biógrafo autorizadísimo de su personaje. Porque Cuenca está siempre presto a servir la causa de su biografiado. Todo aquel que haya tenido alguna discrepancia con Marsé recibe de inmediato su correctivo. Vargas Llosa hizo una muy conocida reseña de *Últimas tardes con Teresa* que a Cuenca se le antoja poco favorable. Rechaza los argumentos del peruano, explica los taimados juicios que contiene y resuelve que soltó en ella nada menos que «una dosis de veneno». En los enfrentamientos de Marsé con los Goytisolo, en las disputas con Andrés Vicente Gómez, en las diatribas dirigidas a Baltasar Porcel o a Francisco Umbral, el biógrafo siempre pone de su cosecha coletillas para mostrar la maldad o la estupidez de los adversarios. Y cuando, como he dicho, ofrece tantos de-

talles nimios, se calla otros de jerarquía no menor. A Víctor Pozanco, que estuvo casado con Elena Delgado, amiga íntima de la familia Marsé, y sobre todo de Joaquina, gracias a quien el escritor envió *Si te dicen que caí* al concurso que ganó de la editorial mexicana Novaro, lo reduce a traductor, lo cual solo puede ser un intencionado cerceamiento del poeta y del editor.

Además, Cuenca se convierte en un apologeta entusiasta del biografiado. No para de encontrar materiales para su labor que le merecen los más encendidos calificativos. Las declaraciones que le hace el escritor y otras informaciones siempre le parecen «sulentas», «impagables», «nutritivas», «jugosas», una «mina informativa». Al aplicar esa postura a las obras de Marsé —que consumen buena parte del libro dentro de puros comentarios de crítica literaria que resultan del todo pegadizos a la biografía—, todas le parecen de altísima categoría, si no magistrales. Alguien afirma que Marsé es escritor repetitivo: no sabe lo que se dice. Alguien tachó *La muchacha de las bragas de oro* de «obra menor». De inmediato se apresta a formular una curiosa teoría de «lo menor»: «una obra menor no quiere decir necesariamente mala o inferior a otra no considerada menor; en todo caso, el quid de la cuestión radica en valorar si el modelo adoptado por el autor le ha permitido alcanzar los objetivos propuestos. Se trata, en definitiva, de una cuestión cualitativa (de adecuación de los recursos empleados), no cuantitativa (del volumen de trabajo objetivamente medible invertido en la obra)». Tampoco es obra menor «en absoluto» *El amante bilingüe*. Al revés: «poseedora de un subyugante lirismo levemente eclipsado por el humor», aclara, «esconde tras su aparente sencillez y su humor desatado una ambición temáti-

ca y una profundidad reflexiva que pasaron demasiado desapercibidas en el momento de su publicación». En general, Marsé nunca se ha limitado a decir cosas más o menos «bellamente» y para entretener. En sus novelas «no hay ideas en un sentido doctrinal o eslogánico [sic], pero sí hay pensamiento (y, por tanto, conocimiento)». En *Un día volveré* se encuentran personajes «someros pero suculentos». La novela del momento, «que era politizada y estéticamente desahrida», ha tenido la suerte de beneficiarse de las contribuciones renovadoras del catalán. Del mismo modo, la prosa de Marsé luce con brillo propio. Con su estilo poderoso, dúctil, que él alcanza «mediante la prohibición del trabajo artesano», no ha querido ser un maestro de la lengua «como pretenden

algunos en un desorientado empeño digno de mejor causa» porque «él escribe muy bien», pero «muy alejado del intimidador y engolado canon de la Academia».

Estos pocos botones de muestra ilustran la actitud de Cuenca. Su libro incurre, más que en el habitual peligro de la hagiografía, en el de la idolatría. Es una pena, porque Marsé no necesita semejante vasallaje. E incluso le perjudica. Y la pena es todavía mayor porque ensombrece el gran mérito noticioso del libro, sus aportaciones informativas y el valor de los materiales inéditos. A pesar de las reservas señaladas, *Mientras llega la felicidad* es un trabajo de referencia inexcusable para conocer al creador de una de las obras narrativas más singulares e importantes del último medio siglo de nuestras letras.

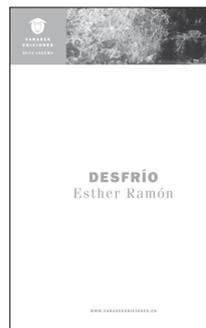
[04]

Esther Ramón:

Desfrío

Varasek, Madrid, 2015

84 páginas, 12 €



Liberar un pájaro

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

Hay autores cuya evolución equivale a un despliegue de un sistema esbozado en germen desde sus primeros textos publicados. No cabe aquí hablar de etapas ni de cambios, sino de profundización o reincidencia en unas constantes que forman parte de la biografía poetizada, aunque ésta no se explicita, ya que puede que esta poesía no refleje la vida, sino que la vida no sea sino el espejo de la poesía. En la obra de Esther Ramón (Madrid, 1970), la naturaleza, la fauna y la flora, pero también los seres engañosamente llamados inertes, son la red simbólica que abarca todos los propósitos de su decir.

Su primer poemario publicado, *Tundra* (2002), iba a llamarse en principio *Deshielo*, y no sólo en el título sus poemas muestran

ser antepasados de los del reciente *Desfrío*. Ya en aquel libro inicial, en un escenario de invierno aparentemente estéril, pero cargado de mensajes para un receptor atento, la poeta se proponía «tensar el ojo indirecto» para, con una mirada inédita, descifrar los significados vitales de una naturaleza en constante metamorfosis y así, lectora heracliteana, descifrar «las palabras que escribe la corriente». Animales emblemáticos como el hurón –cazador subterráneo, que evoca la búsqueda de un lenguaje oculto por debajo de los tópicos– hacen su aparición, como lo hacen, desde el primer poema, las aves que adquieren múltiples significados relacionados con la vocación poética.

Nada más lejos, por supuesto, que una visión armónica e idealizada de la natura-

leza en Esther Ramón. Por el contrario, el mundo poético de Esther Ramón está regido por una continua violencia, como se hará más palpable en su poemario *Reses* (2008). Aquí, las cabezas de ganado, metonimia paronomásica de todos los seres, son conducidas al sacrificio, tras ser sometidas a complejos rituales de violencia. Con una sensibilidad que parte del precursor tratamiento del tema en el lorquiano «New York (Oficina y denuncia)» y del poema de Blanca Varela «Ternera acosada por tábanos», entre otros, el repetido tema del sacrificio de los animales –vacas destazadas, ovejas en un incendio–, descrito con descarnadas imágenes («las desmiembran y quedan sin forma, reducidas, con los músculos aún latiendo. Grandes arcones frigoríficos. Pájaros cayendo») refleja la dinámica despiadada de un mundo que no es sino un «tablón / donde amigos / y enemigos / crujen al unísono». Con todo, el poemario deja líneas de fuga para la esperanza, en las imágenes de las aves o de los caballos blancos en libertad: «Primero fue una ligera brisa. Luego el viento, el sonido de los cascos. Relinchos. Y al fin la blancura que no se puede mirar. / Encima de ellos. La velocidad».

Los dos siguientes libros de Esther Ramón, *grisú* (2009) y *Sales* (2011) se configuran a partir de una simbología aparentemente distinta, pero íntimamente relacionada en su materialidad con su mundo poético primero. La visita de unas minas abandonadas en la provincia de Almería coadyuvó como incitación genética para la elaboración de un imaginario donde la excavación y la búsqueda del mineral evoca la indagación de la poeta, amenazada por la conciencia de la muerte como el minero por las ominosas y cercanas bolsas del gas explosivo que nombra este poemario. No por

azar, el «pico» que aparece en su poema liminar es tanto la herramienta para cavar como el del pájaro, recurrente en toda su obra como encarnación de la libertad y el vuelo que hace posible la escritura. Como señalara la crítica Rosa Benítez, los encabalgamientos sobre los que se construyen estos textos pretenden descomponer en estratos, semejantes a los geológicos, el orden que nuestra idea de la realidad ha superpuesto de una manera casi inamovible. Con todo, el rígido isomorfismo de los poemas y la recurrencia de unos mismos tópicos –las piedras preciosas, las fugas de gas– hacen de *grisú* un poemario algo repetitivo y quizás menos atractivo que *Sales*. Dividido en dos secciones, «cicatriz carbón» y «casetas», el título del libro remite tanto a los cristales de sal como a la salida de la inmersión geológica. Frente a la visión de aquel bellísimo *Piedras*, de Roger Caillois, la inmovilidad no puede ser portadora de belleza para Esther Ramón, y los minerales son vivos «animales de la llamada» que animan su búsqueda, de un trabajo lingüístico que quiere acercarse al manual –como el de ese misterioso «guardián / de la caseta vacía»– en su honradez y certidumbre, trocando la visión por el tacto, pues «la velocidad reticular / de su escrutinio / te separa del poro, / del piélagos esencial / que nos recubre».

Caza con hurones (2013) regresa al mundo simbólico silvestre de *Tundra*, pero con un acendramiento de lenguaje y profundidad innegablemente mayores. Hay una búsqueda, casi obsesiva, de una relación material con la escritura, basada en la humildad y la percepción atenta, siguiendo la orden de ese misterioso pastor que le dice: «deberías inclinarte / para escribir», después de que un providencial «viento / arrojó al suelo / el lápiz recortado». Este poemario es, en gran

medida, un libro sobre la visión, algo nada extraño en un amplio grupo de los autores más innovadores de la última poesía española, pero que en Esther Ramón alcanza un grado de cuestionamiento y sutileza difíciles de igualar en su desconfianza hacia la propia mirada, pues sabe que «los rastros están dentro del ojo», de modo que el pasado condiciona lo que percibe, añorando una visión inocente ya perdida que se compara con «un pájaro borrado», congruente con una aspiración vital basada en el despojamiento, equidistante de conformismos y cinismos: «Vivir sin casa, / sin toneles. / Vivir en la cascada». *Caza con hurones* es también, por otra parte, un libro sobre la vida y la muerte, sobre todo en sus dos primeras partes, «círculos de jaula» y «libertad del hurón junto a su presa», sobre el instinto y la violencia que habita también en nosotros, conjurada por el arte como refleja el poema «Punición». La última parte del libro, «línea de hombres desarmados», responde al círculo de violencia de las dos anteriores con la hipótesis utópica de un mundo donde «prohibieron matar; / todo era abierto». Esther Ramón, que declarase en una ocasión que ningún poeta había influido tanto en ella como Paul Celan, no ha tomado de él, miméticamente, la concisión y el trabajo lingüístico, pero sí el recurso a la sombra y la distancia («cantar con palabras / que alejen») y, sobre todo, la conciencia de esa violencia inherente a la palabra, y que se formula de modo genial en esa «sílabas metálicas [que] entra / en la sien que se oculta».

También *Desfrío* se articula en tres secciones, cuyos títulos evocan un viaje térmico extremo: «-20°C», «25°C» y «15.000.000°C». Escrito en Lewiston, en el septentrional estado de Maine, donde la poeta residió durante un año, la primera sección nos sitúa en un

escenario invernal semejante al de *Tundra*, donde nos guía la tensión entre un recurrente pájaro, símbolo de inspiración y libertad, que «viene cada noche / a comer de mis dedos», y «los vigilantes / del orden». La carga de protesta social, con imágenes de trabajadores en rebeldía ante la explotación, aunque ya presente en poemarios anteriores, se hace aquí más patente, en una evolución presente en otras poetisas como Julieta Valero en su *Que concierne* (2015).

La segunda parte, cuyo título parecería indicar una temperatura ideal, nos reenvía, como revela elípticamente el primer poema, al *algor mortis*, cuando tras unas horas de defunción en el cadáver «la temperatura / se estabiliza». A la pregunta «¿Estamos muertos?» de ese texto preliminar, sucede la sección más críptica –valga la anfibología– del libro, en el estado de escucha absorta de una imposible liminidad entre vida y muerte. «De qué hablaremos / si nos cubre la tierra» se pregunta tras sentir «rota la voz que ofrecía / al sol el fulgor interno». Si es cierto que, como afirma Antonio Méndez Rubio en su agudo epílogo a este libro, en Esther Ramón podríamos dilucidar «una mística pobre, una mística desprovista de mística, materia de resistencia en la confianza, inversa a la idea de elevación», dicha mística enlaza con uno de los episodios más brillantes y que menos continuidad tuvieron en nuestras letras, el surrealismo telúrico de la Escuela de Vallecas y los poemas del efímero Alberti de *Sermones y moradas* que, al declarar «mi alma es sólo un cuerpo que fallece por fundirse y rozarse con los objetos vivos y difuntos», oponía un movimiento de inmersión, de vuelo hacia las profundidades, relacionables con la caída del «pájaro inverso» que se precipita en vértigo hacia

la disolución en un territorio de fisicidad y sensibilidad extremas, donde «no hay / nadie a quien pedir / perdón».

El tercer panel del tríptico nos sitúa en otro escenario imposible y extremo. «15.000.000°C», la temperatura del núcleo solar, de la «médula / blanquecina del sol» donde «Todo ocurrirá», según anuncia el título del poema preliminar que evoca cómo «el pájaro futuro / se desprenderá / de su yema». Entre lo onírico y lo terrorífico, Esther Ramón sueña una escritura extrema, que consistiera en «escribir / en las quemaduras / desprendidas / de la piel», con imágenes de salvación desesperanzada, como ese desplegar «una tela blanca», evocadora de la página por escribir, «sobre los niños / de fuego, y así / salvarlos». Una extraña, bella, pero incómoda calma («Acostumbran los ojos / a la claridad del impacto, / a su belleza terminal»), como la

que inundaba el final de *Melancholia*, de Lars von Trier, hecha de la abdicación de todas las obligaciones y el subsumirse en un estado de contemplación de la mirada de los otros (véase el poema «Los miraba mirar»), de «los grandes ojos / sin párpados donde / flotan las imágenes» y que sirven como espejo augural, inaugural de algo desconocido. Esta última parte de *Desfrío* fuerza la mirada del lector ante la extinción, emplaza a mantener los «ojos abiertos / al diafragma dilatado / de la luz», como hacen los protagonistas del desazonador último poema, de un accidente aéreo, y cuya muerte los iguala al resto de animales: «Navegaron en palomas / de acero, / penetraron el vientre / intacto del aire [...] / Quisieron mirar los ojos / de la explosión, / y antes de arder / vieron garzas. / Grullas de luz, / patos abrasados / Sobrevuelan / la corteza / en la misma / bandada».

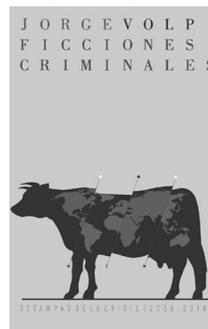
Jorge Volpi:

Ficciones criminales.

Estampas de la crisis (2008-2014)

La pereza Ediciones, Miami, 2014

230 páginas, 16\$



Volpi contra los emblemas

Por GERARDO FERNÁNDEZ FE

Muy al inicio del cuaderno de apuntes que llevara durante su viaje a la India en 1961, Pier Paolo Pasolini relata su asistencia a una recepción ofrecida por la embajada cubana en Nueva Delhi con motivo del segundo aniversario de la revolución de Fidel Castro. Allí, entre diplomáticos y acompañantes de gala, el italiano sucumbe a «una especie de espejismo absurdo», cuando no le queda más remedio que hacerle frente a la imagen de dos sacerdotes católicos «delgados como espadas, ceñidos por una franja roja en la cintura y con solideos rojos sobre la nuca». Entre el hieratismo de esa nación de cuatrocientos millones de almas a la que acaba de llegar y la efervescencia de la reciente revolución caribeña, allí, donde menos se lo hubiera imaginado el cineasta

friulano, entre charlas y vasos chatos para el whisky, reaparecen dos símbolos animados de una vieja época de la que Pasolini quiere a toda costa desprenderse, eso, «emblemas candentes de todo un mundo».

Al desnudamiento y derribo de ciertos «emblemas candentes» de esta época que nos ha tocado vivir ha dedicado el escritor mexicano Jorge Volpi (1968) varias docenas de artículos, crónicas y reseñas de libros publicados/as en medios de prensa mexicanos y españoles, ahora reunidos en libro con el título *Ficciones criminales. Estampas de la crisis (2008-2014)*, publicado en Miami por La Pereza Ediciones. No se trata, como era de esperar, de un libro «redondo», de un ensayo pensado desde un punto cero, sino de la comunión en un mismo tomo de las disqui-

siciones, los devaneos, los motivos de desvelo y las señales de alarma lanzadas por un escritor importunado por su realidad más inmediata, por un creador de ficciones rotundas, como *En busca de Klingsor* y *La tejedora de sombras*, entre otras, que es espolado también por pensamientos puramente políticos. Que Volpi se atreva incluso a esbozar propuestas muy concretas –legalizar totalmente la droga, controlar la venta de armas de fuego en Estados Unidos, «convertir a Europa en una auténtica federación», «contrarrestar la violencia [en EEUU] con una educación humanista», promover el laicismo o suprimir la asignatura de Literatura, impartida a la usanza del siglo XIX, para sustituirla por una Clase de Ficción, que incluya un acercamiento más potable a las letras a través del audiovisual e incluso de los videojuegos–, propias más bien de un parlamentario de izquierda, es la medida de hasta dónde se implica este escritor como *homo politicus*. Y ya que el mexicano es un hombre de letras particularmente vinculado a las redes sociales y a los usos de la web, bien podríamos aplicarle a este libro esa herramienta tan concurrida cinco minutos después del discurso de cualquier presidente o candidato a serlo, gracias a la cual establecemos, a modo de *trending topics*, los términos más utilizados, de manera que queden fijados sus propios «emblemas candentes», esos que en 1961 hicieron que los párpados de Pier Paolo Pasolini se abrieran de golpe más de lo habitual.

Porque con esas palabras-clave quedaría armada una idea medular que se impone tras la lectura de este más de medio centenar de textos breves subtítulos como «estampas de la crisis»: que tras la implosión del comunismo soviético y en medio de la esperanza por un mundo mejor, terminó imponiéndose

«la utopía neoliberal», de la mano de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, y junto a una «brutal desconfianza hacia el Estado», las democracias liberales se desentendieron de las «conquistas sociales», proliferó el libre mercado, se relajaron las regulaciones a las instituciones financieras, se infló la burbuja económica y –acota Volpi– «un buen día el capitalismo no toleró más sus contradicciones». Tras todo esto, cayó Lehman Brothers, se acrecentó la desigualdad, emergieron los peores nacionalismos –«a fin de cuentas ficciones al servicio de unos cuantos»– y con ellos el fanatismo islamista.

El balance de Jorge Volpi para esta crisis que ahora mismo iría por unos siete años es más que desalentador. «Al parecer –sentencia al final de una de sus crónicas– nos ha tocado vivir en el peor de los tiempos, en la edad de la locura, en la época de la incredulidad, en la era de las tinieblas y en el invierno de la desesperación». ¿Acaso es este un libro moral? ¿Un libro de un escritor azorado por la deriva de la izquierda mundial y por el estado actual de las cosas? Pudiera serlo. Pero es que ya Ezra Pound habló pestes de su tiempo, y antes Nietzsche, y luego Cioran anatematizó el suyo, y Josep Pla, quejándose de que los cafés estaban vacíos porque todo el mundo se la pasaba, con la boca abierta, viendo novelas en la televisión; e incluso un siglo antes Clifford, aquel personaje de Hawthorne en *La casa de los siete tejados*, estaba horrorizado por su presente. ¿Revelará entonces este libro que, además de como agudo observador de los diversos mecanismos de la *Polis*, Jorge Volpi debería ser leído como un «pesimista cultural», según uno de los paradigmas establecidos por Arthur Herman en *La idea de decadencia en la historia occidental?* «Como su predecesor [de derecha], el pesimismo cultural de

izquierda –recuerda Herman– sostenía que el Occidente moderno estaba en crisis y a punto de destruirse, creando la posibilidad de que algo nuevo lo reemplazara». Habría que profundizar en lo que propone el mexicano como «algo nuevo», como reemplazo de la realidad o resultado histórico, cuando este hermaniano «ciclo de desilusión» haya pasado. Por ahora destacamos dos de sus reacciones. La primera ha sido esbozada en su texto «¿Alguien nos representa?», en el que Volpi coloca en la platina del microscopio a los jóvenes indignados de medio mundo, analiza las causas de su tardía aparición y al acto ve en ellos, «si se mantienen y proliferan», un factor determinante de cara a «la derrota definitiva de la ideología neoliberal vigente en el mundo desde 1991». Las últimas líneas de este análisis son categóricas: «Esperemos que el espíritu de estos jóvenes permanezca en nuestras calles...»; aunque tal vez a estas alturas el intelectual mexicano ya haya constatado que estos movimientos tan heterodoxos –a pesar de la ingenuidad y la iconografía guevariana que los unificaba–, terminaron diluyéndose precisamente cuando fueron ignorados por las autoridades, víctimas de la banalización, el esnobismo propio y el muy cruel paso del tiempo, y se convirtieron, como Volpi mismo avistó en otro de sus textos, en «un parque temático de la contracultura, tan sorpresivo o incómodo como un mercadillo ambulante».

La segunda solución para el supuesto cierre de este ciclo político marcado por «la avaricia propia del capitalismo avanzado» estaría en las líneas finales del artículo titulado «El nuevo Tercer Mundo», en el que Volpi, al retratar a la Europa de hoy, no esconde su palpable nostalgia por la social-democracia exitosa de los años ochenta

del siglo XX: «Si Europa se convirtió en un ejemplo para el mundo, fue en buena medida gracias a la visión de figuras como Delors, Mitterrand, Kohl o González. Frente a ellos, sus sucesores parecen enanos concentrados en tapar los agujeros desmantelando el estado de bienestar». Y como cierre de esta evidente toma de partido, en su texto «Marx, superventas», Volpi reseña el exitoso libro *El capital en el siglo XXI*, del economista francés Thomas Piketty, y se suma a la crítica contra el dueto neoliberal Reagan-Thatcher, a la par que considera indispensable «la instauración de un impuesto progresivo sobre el capital a nivel global», en un claro guiño a los pilares de la social-democracia.

No cabe duda de que Jorge Volpi ha resumido en estas crónicas un peculiar *Zeitgeist*, cierto espíritu de nuestra época, determinado por el fin de la bipolaridad política, la injerencia de las instituciones y de la tecnología en la vida del ser humano, así como la irrupción de brotes de pervertida ideologización a través del fundamentalismo religioso, no obligatoriamente limitado a las fronteras del Islam, sino vigente, y de qué maneras, en el espíritu católico conservador norteamericano.

Y por qué no detenernos en un elemento distintivo de estas reflexiones políticas, el que provoca que unas crónicas –que por sí solas deberían despedir el olor ocre de la vida efímera, pues han sido escritas, por ejemplo, la víspera de unas elecciones en México, en España, en Francia y que, por tanto, muy poco aportarían cinco años después, cuando muchos de los rostros señalados ya se han visto deslavados– se destaquen por el toque de ficción que algunas de ellas exhalan. Como en aquella nota que imagina, «viejo y achacoso», al fugiti-

vo Osama Bin Laden en su refugio paquistaní, con «la barba rala, las ojeras negrísimas», definitivamente humano, para disgusto de algunos; o esa otra que retrata a Luis Bárcenas, célebre tesorero del Partido Popular español, con «el mismo traje gris rata que lo distinguió en sus anteriores comparecencias», afanado en su propia defensa ante los jueces que le imputan varios cargos por corrupción.

Hace apenas cuatro años, Jorge Volpi llamaba la atención en la prensa sobre la «terrible ficción» de los sicarios al servicio de los carteles de la droga, para quienes sería más excitante asumir «una vida intensa y arriesgada», aunque fuera breve, en lugar de respetar la vida de los otros. «Hay ficciones criminales –acotaba en una entrevista para la agencia EFE– [...] El racismo, la xenofobia, la homofobia, la violencia, también son ideas que se puede convertir en ficciones. Y cuando esas ficciones predominan, ciertamente pueden ser terribles las consecuencias sociales».

Desde entonces, como parece indicar, ha quedado fijado el sintagma que da título a esta compilación: de la obsesión del autor por descubrir la ficción –lo impostado, la pose, la estratagema, el *storyboard*– tras el más irrelevante de los gestos políticos con los que desayunamos a diario. Es esta línea de ficción que enlaza no pocas de sus crónicas y artículos la que provoca que *Ficciones criminales* no sea un compendio de ocasión, sino uno de esos documentos que dicen mucho sobre la vinculación menos evidente del novelista, del *homme des lettres*, con la política –la del observador–; como cuando Borges y Sábato se dejaron retratar con los generales y García Márquez intentaba en vano pescar más que Castro, o como cuando John Cheever le confesaba a su

diario íntimo haber soñado que tenía «una aventura homosexual, no consumada», precisamente con Ronald Reagan.

En otros tiempos, los escritores morían y dejaban a sus herederos, en maletas de lona firme con esquinas de cuero lastimadas por el tiempo y en cajones de cartón donde antes hubo latas de conserva o rollos de hilo, el detritus de su largo bregar. Allí, en aquellas minas afortunadas, aparecía un diario íntimo, esbozos para cuentos que nunca llegaron a ser, fotos que revelan sorprendidas relaciones, una flor seca, cartas varias, cuentas de bodeguero, un almanaque de cincuenta años atrás –nada tan generador de misterios como ese pasado encapsulado en un grupo de números uniformes– y recortes de periódicos que el hagiógrafo de turno o el buen arqueólogo terminarán, con suerte, reuniendo en un libro que demostrará, una vez más, que el escritor no es un bloque de novelas o un bloque de poemas interminables, sino también un embrollo de chismes, deslices puntuales, tartamudeos y opiniones sobre política. Pero eso era antes. Cuando el escritor de hoy muera, malamente habrá dejado su contraseña de Hotmail y al acceso a un buzón frío, sin manchas de tinta, aunque no menos revelador. Todo lo demás habrá sido devorado por –o vehiculado a través de– Facebook, Twitter o Instagram.

Felizmente esta realidad no lo habría convertido en mejor o peor escritor –aunque muchos de los alcanzados por la mediopatía piensen que sí–, sino tan solo en un ser de estos tiempos. Jorge Volpi no ha querido hacerse esperar otro medio siglo: *Ficciones criminales* habla de fantasmas, de escenarios rocambolescos, de ilusiones perdidas, de muertes y de territorios dominados por la ira. De la soledad y de la felicidad que no llega. Todo un acto de novela.

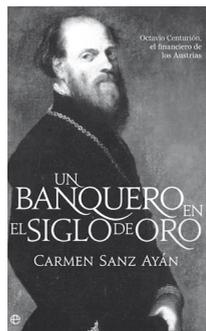
Carmen Sanz Ayán:

Un banquero en el Siglo de Oro.

Octavio Centurión, el financiero de los Austrias.

Madrid, La esfera de los libros, 2015

333 páginas, 24.90€



El financiero Octavio Centurión

Por ISABEL DE ARMAS

El protagonista de este libro, genovés por los cuatro costados, vivió su niñez y adolescencia durante el reinado de Felipe II; su primera juventud y entrada en el mundo de las altas finanzas en el de Felipe III, y su madurez y consolidación social en el de Felipe IV. «En este largo tiempo –escribe la profesora Sanz Ayán– nunca nadie, ni antes ni después de él, fue capaz de hacer un adelanto de dinero tan importante como el que él protagonizó en 1602: 10 millones de ducados». Este adelanto equivalía –tratamos de poner un ejemplo concreto– al presupuesto completo que requería Felipe III para todo el funcionamiento de la monarquía durante un año en los periodos de guerra abierta en Flandes. Ni que decir tiene que Octavio Centurión y algunos otros eran unos hom-

bres tan poderosos que hubo momentos en los que parecía que el futuro mismo de la monarquía dependía, en última instancia, de sus decisiones.

La autora del presente trabajo considera que, para entender al individuo que su personaje fue, es preciso analizarlo desde la complejidad de sus múltiples relaciones, es decir, desde sus distintos contextos profesionales, políticos, culturales o religiosos, ya que en la época en la que vivió los grupos humanos, ya fueran de intereses, familiares o las dos cosas a la vez, contaban mucho más que los individuos, por importantes que estos fueran. «Todos los entornos a los que perteneció –afirma– y en los que se integró fueron cruciales sostenedores de su labor, forjaron su personali-

dad y orientaron sus acciones». En consecuencia, conocer la vida de un hombre de negocios como Octavio Centurión le brinda a esta autora la posibilidad de describirnos toda una época y de hacernos comprender el funcionamiento de las complejas redes de poder que giraban en torno al Estado más poderoso de Europa durante la primera Edad Moderna.

Este libro apunta que la rama familiar más activa de los Centurión genoveses ya operaba activamente en la costa mediterránea peninsular durante los años finales del siglo XV, momento desde el que se fueron estableciendo con facilidad en las ciudades costeras del reino de Granada, en Sevilla y en el antiguo reino de Murcia. Su fuerte eran las operaciones de cambio. Una de las más llamativas que llevaron a cabo fue la de los créditos concedidos a los monarcas para formar la armada que embarcó a la infanta doña Juana con destino a Flandes en 1496, a fin de contraer matrimonio con Felipe el Hermoso. Pero al tiempo que asumían estas operaciones financieras, comerciaban con pasas, lana y seda en bruto o labrada, si bien su negocio estrella fue la exportación de trigo a Génova desde el puerto de Málaga. Hacia 1504, con la creación de una nueva compañía bancaria en Sevilla, es probable –comenta la profesora Sanz Ayán– que fueran los primeros en utilizar la expresión «banco» para dar nombre a su oficina de cambio público.

Se desconoce el grado de parentesco directo que estos antepasados pudieron tener con Octavio. Lo que sí se sabe con detalle es la capacidad de algunos miembros del *albergo* Centurión para diversificar sus negocios, para contactar con los máximos poderes políticos de la época y crecer a su servicio, para recibir honores y para estar im-

plicados desde muy pronto en las acciones del «gran crédito». Las ocasiones de enriquecimiento para esta nueva élite estaban en el comercio y, en especial, en las prácticas financieras y bélico-marítimas.

Octavio Centurión y Negro Spínola nació en Génova entre 1575 y 1578. Tanto él como todos sus hermanos mayores –todo apunta a que era el octavo hijo– fueron instruidos para ser capaces de insertarse eficazmente en la empresa financiera y comercial de la familia. La autora puntualiza que si la primogenitura daba preeminencia y privilegio en muchas facetas de la vida antigua regimental, en el mundo de los negocios, los que se convertían en «cabezas de la empresa» siempre eran los más aptos y no necesariamente los que habían nacido antes. Cuando, entre 1596 y 1610, Octavio comenzó su actividad financiera en Piacenza, los operadores genoveses se encargaban de la compraventa de letras de cambio que procedían de casi todas las plazas comerciales europeas: Lyon, Amberes, Ámsterdam, Madrid, Sevilla, Lisboa, Augsburgo o Frankfurt. Fue en esta Génova del último cuarto del siglo XVI –ciudad por excelencia de la compraventa y el regateo– donde nuestro protagonista tuvo sus primeras experiencias y comenzó a formar su carácter de hábil negociante. Por eso, cuando Cristóbal Centurión decidió que su hijo pequeño debía instalarse en la corte de Felipe III para relanzar los negocios de la familia con la Monarquía Católica, Octavio asumió que lo hacía, sobre todo, para ajustar «asientos de dinero». La firma de asientos era imprescindible para garantizar el funcionamiento de ejércitos y armadas, y permitía a la corona disponer del dinero necesario en las fechas y lugares concretos donde los necesitara, dentro o fuera del territorio peninsular. Firmar asientos y facto-

rías era el objetivo de Octavio al llegar a la corte del Rey Católico. Primero a Madrid y, más tarde, a Valladolid, durante el corto periodo (1601-1606) en el que Felipe III se trasladó a la ciudad castellana.

Para ser un banquero idóneo se necesitaba pericia, liquidez, capacidad, contactos y crédito. Resultaba imprescindible, además, conocer bien el mercado financiero internacional y disponer de una amplia red de corresponsales que obedeciesen sin demora las órdenes de pago emitidas desde Madrid para que llegaran a manos de los tesoreros que, al servicio de la corona, estaban destinados en las distintas plazas europeas. Igual que en el reinado anterior, durante Felipe III fueron dos los ámbitos en los que los banqueros genoveses seguían moviéndose con extraordinaria pericia: el mercado internacional del dinero y la renegociación y distribución de la deuda pública emitida por la corona. De todo eso sabía mucho Octavio Centurión. El joven genovés comenzó a firmar asientos a finales de 1602 y se comprometió a facilitar al rey alrededor de 11 millones de ducados entre 1603 y 1606. Nadie hasta entonces había hecho tanto.

Con el paso de los años, nuestro personaje se fue haciendo un hombre de negocios duro y curtido en los tratos con la Real Hacienda y fue acaparando irreversibles privilegios. «Duro y curtido—escribe la profesora Sanz Ayán—, pero imprescindible». Plata de Indias —especifica—, derechos de la sal cobrados en la corona de Aragón, licencias de saca de plata por la totalidad del asiento, facultad para vender renta de juros; en definitiva, todo un cúmulo de beneficios que para algunos era demasiado. «Mucho me parece que son las consignaciones que se señalan para este asiento», se apostillaba

desde el Consejo de Hacienda. Pero parece ser que si se quería firmar un asiento con Octavio no había otra opción más que aceptar sus condiciones. Y su poderío no abarcaba solo el terreno de los negocios, ya que, a partir de la tercera década del siglo XVII, se adentra con decisión en el campo de la política al ser nombrado, primero consejero de Hacienda y, poco después, miembro del Consejo de Guerra. No hay que olvidar que la financiación del ejército, tanto en su cobertura logística como en su organización táctica, fue uno de los problemas de mayor magnitud para los estados modernos. La autora de este libro puntualiza que el elevado coste que este capítulo conllevaba y la ineludible necesidad de desviar la parte más sustancial del gasto de sus respectivas haciendas a su satisfacción explican por sí mismo que se convirtiera en una de las principales preocupaciones de todas las monarquías en esta época.

En su imparable carrera de subir y subir como la espuma, en 1634 Centurión entró en la Factoría de los Presidios como tesorero, factor y proveedor. Los comienzos no fueron fáciles y requirieron de toda la capacidad y poderes de Octavio a la hora de ejecutar, cobrar y pagar todo lo necesario para la ejecución de la factoría en las distintas plazas, entre las que se encontraban Barcelona, Cádiz, Cartagena, Mahón, Menorca, Coruña, Málaga, Pasajes, Santander, San Sebastián, Ferrol, Peñón de Gibraltar y Algeciras. En varios documentos de marzo de 1643 consta que este insigne genovés era miembro influyente y pleno del Consejo de Hacienda, al mismo tiempo que factor, y que su criterio era tenido en cuenta en todas las decisiones importantes sugeridas en materia de recursos para la Real Hacienda. Las posiciones alcanza-

das en tantos espacios de poder dentro de la Administración hacendística le abrieron finalmente las puertas del servicio de la casa real; una corte que primero le honró con los cargos de tesorero de la infanta María Teresa –la hija mayor de Felipe IV– y, más tarde, con el de tesorero de la reina. Ser tesorero de una infanta o, más aún, de la reina, significaba desempeñar un oficio cortesano, y era, por encima de todo, un honor. Significaba la conquista de un espacio exclusivo que le aproximaba más al rey, que era la verdadera fuente de patronazgo y privilegio. Anteriormente, en 1632, ya había conseguido, «por sus méritos y lealtad», ser nombrado marqués de Monesterio.

Llegado a las más altas cumbres, la autora de esta biografía señala que «el rostro de Octavio no ofrecía una sola cara», que tenía otra faz por descubrir. Una vez demostradas sus continuas y numerosas habilidades financieras, hacia la década de los treinta del siglo XVII pasó a ser considerado algo más que un hombre de negocios. En el plano político, junto a la imagen de fiel vasallo de la monarquía, ejercía también de enlace privilegiado y de representante oficioso, cuando no oficial, de la República de Génova en la corte, motivo por el que nunca dejó de tener cargos y encargos por parte del gobierno de la Signoria. «Una actividad compleja que – escribe Sanz Ayán–, dependiendo de la materia, oscilaba entre la de doble agente y la de bróker». No cabe duda de que su posi-

ción ante el rey, Olivares, la Administración de Hacienda y la corte le convertía en un nodo de contactos privilegiado a través del que circulaba información, dinero, intereses políticos e influencia social. La autora le califica de personaje híbrido, surgido de sus raíces e intereses genoveses y de su presencia en diversos escenarios de poder de la monarquía. Esa circunstancia hacía de él alguien que no era considerado fiel al cien por cien en ninguno de esos escenarios: la república le acusaba de demasiado apego a los intereses españoles y en el Consejo de Estado se procuraba medir la información que había que darle en asuntos relacionados con la política adoptada respecto a la República de Génova. En definitiva, Octavio se movía entre dos aguas: siempre a disposición de la Signoria y, a la vez, siempre colaborador de la monarquía, en un difícil equilibrio que, a medida que avanzaba el siglo XVII, cada vez era más difícil mantener.

De forma rigurosa, pero muy ágil y amena, Carmen Sanz Ayán –catedrática de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid, académica numeraria de la Real Academia de la Historia y Premio Nacional de Historia 2014– retrata en un sólido e interesante trabajo la figura del gran financiero genovés y banquero de los Austrias, quien llegó a España en sus años jóvenes sin imaginar que con el tiempo se convertiría en un personaje clave de su época.



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 • Víctor 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

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

CON LA COLABORACIÓN DE

JOSÉ M. RUIZ SOROA * JOSÉ LUIS PARDO * ARCADI ESPADA * P. FLORES D'ARCAIS * BELÉN LARA * UGO PIPITONE *
HELENA BÉJAR * BASILIO BALTASAR * PABLO BARRIOS * JORDI GRACIA * JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO * EMIL CIORAN



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 prisarevistas.com/claves

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€



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



9 781131 643008

0 0 7 6 2